

Вікторія ДУРКАЛЕВИЧ

© 2005

**СИМВОЛІЧНИЙ КОД ТЕКСТУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ
ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ І.ФРАНКА ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

Художні тексти І.Франка, що з'явилися у період 900-х рр., йдеться насамперед про “Сойчине крило”, “Великий шум”, “Син Остапа”, “Неначе сон”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Терен у нозі”, привертають до себе увагу своєрідною функціональною матрицею, яка чітко простежується на рівні розгортання гнучкої сітки символічного коду.

Під *функціональною матрицею* маю на увазі повторювану фігуративну репрезентацію, що зводиться до подієво-тематичної схеми – “подолання кризової екзистенційної ситуації”. У кожному із вказаних вище текстів інваріантна репрезентативна схема втілюється у відповідних контекстуально-варіативних моделях.

Однією із найхарактерніших ознак функціональної матриці, притаманної Франковим текстам (“Сойчине крило”, “Великий шум”, “Син Остапа”, “Неначе сон”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Терен у нозі”), виступає актуалізація *ініціаційної символіки*. Саме символічному кодові (за Р.Бартом, коди – це асоціативні поля, понадтекстова організація системи значень, які нав'язують уявлення про певну дію структури [2; 517]) належить домінуюча роль у розгортанні відповідної подієво-тематичної схеми.

Згідно із Ю.Лотманом, “символ і в плані вираження, і в плані змісту завжди є певним текстом, тобто володіє певним єдиним замкнутим у собі значенням і чітко вираженою межею, яка дозволяє виділити його із оточуючого семіотичного контексту” [6; 212]. Символу притаманне власне смислове поле, власний об'єм пам'яті і власна логіка розгортання. Присутність символу у тому чи іншому текстуальному континуумі свідчить про наявність глибших функціональних зв'язків й глибшої асоціативної вертикалі, що встановлюється на рівні структурної діади символ (як текст) – семантичне/сенсотворче оточення (як контекст). Іманентність природи символу полягає у збереженні інваріантного підґрунтя, котре характеризується смисловою невичерпальністю. За Ю.Лотманом, “смислові потенції символу завжди ширші від їхньої реалізації: зв'язки, у які вступає символ за допомогою свого вираження з тим чи іншим семіотичним оточенням, не вичерпує усіх його смислових валентностей. Це й витворює той смисловий резерв, за допомогою якого символ може вступати у несподівані зв'язки, змінюючи свою сутність й деформуючи у непередбачуваний спосіб текстове оточення” [6; 214].

Символ у структурі функціональної матриці виступає яскравим семіотичним сигналом, своєрідною стратегічною установкою, яка вказує на кульмінаційний перебіг контекстуально маркованих подій, що мають місце у напруженій ситуації вибору. Кожен актант (суб'єкт дії) перебуває у континуумі, чітко впорядкованому локально-темпоральними й духовно-ментальними категоріями “до” і “після”. Вимір, що розгортається між опозицією до/після, активно витворює власне силове поле, у якому конструюється властива лише для нього система смислових валентностей конкретного символу (символічного коду).

Функціонування символу у текстах Франкової прози початку ХХ ст. безпосередньо пов'язується із його здатністю до глибоких процесів реактуалізації, під час яких явище набуває ознак *пра-явища*, сутність властивостей – *пра-сутності*, універсального *пра-смыслу*. Як стверджує С.Аверінцев, “сама структура символу спрямована на те, щоб занурити кожне часткове явище в стихію “першоначал” буття і дати через це явище цілісний образ світу” [1; 157]. Символ у такий спосіб здобуває статус зашифрованого семіотичного простору, розшифрування-розкодування якого дозволяє глибше збагнути специфіку функціонування усієї екзистенційної ситуації, знаком якої він (символ) й виступає.

Символ у Франковій прозі *fin de siecle* уприсутнюється як *синтетична* реальність, що вказує на: 1) субривневість тексту (субтекстуальність); 2) субривневість ініціаційної ситуації (екзистенційно-метафізичний простір). Реалізація цього синтетизму забезпечується самою подвійною природою символу. За М.Рупніком, “символ – це щось, що включає у себе два світи у нерозривній єдності: один світ чуттєвий, космічний, історичний, інший – метафізичний, вічний, духовний” [8; 114]. Символ, таким чином, у текстуальному просторі “Сойчиного крила”, “Великого шуму”, “Син Остапа”, “Неначе сон”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Терен у носі” структурується як складний поліфункціональний надтекст, що набуває статусу смислоутворювальної призми, крізь яку просочується, вриваючись/впорядковуючись, гетерогенний текст.

У кожному із зазначених художніх текстів віднаходиться-прочитується історія ініціаційного випробування, шлях людської особи, який глибиною свого виразу сягає космогонічного акту пере-со-творення-себе й світу-навколо-себе.

Актанти Франкової прози початку ХХ ст. діють у межовому часі й межовому просторі, долають складні кризи духовної ідентичності, намагаються віднайти тривку підставу для цілісного й наповненого смыслом екзистування. Для кожної актантної ролі властива інваріантна функціональна схема: *парадоксальність надприродного досвіду смерті й воскресіння, досвід нового народження*. Усі події ряди підпорядковуються ядерному смислоутворювальному центрові, силове поле якого активно продукує повідомлення про те, що “життя не можна налагодити, а лише створити заново через символічне повторення космогонії, яка є взірцевою моделлю будь-якого акту творення” [4; 109]. Кожен із актантів набуває, таким чином, здатності долучатися до символічного пра-знання шляхом реактуалізації священного акту творення, долаючи, одночасно, онтологічно стару сутність, помираючи для несуттєвого і минулого. Пересотворення, або ж нове народження, вимагає абсолютної самопожертви і самопосвяти, досвід пересотворення здобувається у результаті важкої боротьби, що відбувається у напруженій ситуації між онтологічно-метафізичними *до/після*. Ініціаційна символіка стає багатовимірним знаком складного процесу смерті-народження й осягання найглибших підвалів універсального прасмыслу.

У “Сойчиному крилі” шлях духовної самоідентифікації, шлях наближення до цілісного й освяченого правдою життя насвітлюється крізь призму символіки *польоту*. Сповідь Марії є одночасно процесом глибокого переосмислення реальної (зовнішній план подій) та ірреальної (план внутрішньої трансформації), метафізичної історії стосунків між “Я” і “Ти”: “Я заховала її (сойки – В.Д.) крильця, поклала їх між обложки і карти свого молитовника і не розставалася з ними ніколи. Отак зо мною заїхали вони сюди, до Порт-Артура” [14; 67]. Крила вбитої сойки стають символом вимушеної, через примхливість й неваженість вчинків героїні, розлуки. Але символіка крил здобуває також свою пра-смыслову функціональність: “А тепер посилаю тобі одно з них. Здається мені, що се летить до тебе половина моєї душі. А як одна половина залетить, то від твоєї душі буде залежати, чи полетить і друга. Коли в твоєму серці є ще хоч іскра любові до мене, то се буде та сила, яка притягне й другу крило, другу половину моєї душі до тебе” [14; 68]. Сповідальне слово Марії свідчить про здобуття досвіду мудрості, про складний перехід через ініціаційний сценарій смерті і воскресіння. Символ крил засвідчує найадекватні-

ший спосіб вираження тих переживань й переосмислень, які випали на долю Марії, розгортає історію самопересотворення й пересотворення іншого. Як зауважує М.Еліаде, “цілий ансамбль символів і значень, що стосуються духовного життя і особливо сил розуму, перегукуються з образами польоту і крил. Політ символізує розум, знання таємних речей і метафізичних істин” [3; 200 – 201]. Символ сойчиного крила виступає яскравим знаком подвійної ініціаційної схеми: модель “межова ситуація смерть/народження” повинна активізуватися (що, зрештою, й відбувається) і на рівні актантної ролі Хоми-Массіно.

Подвійну ініціаційну схему віднаходимо й у контексті “Великого шуму”. Ключовим символом такої схеми виступає візія кривавого ока. Пан Антоній Субота переживає зустріч із реально-ірреальним явищем, що змушує його переглянути підстави своєї поведінки, ширше – всього укладу свого життя. Символ *кривавого ока* витлумачується як неунікнений чинник кардинальних світоглядних змін: “Пан з жахом відвертає очі й лице від сього привида. Пізнав, що се таке! Се смерть його їде до нього своєю бричкою і своїми демонськими кінцями з кровавими очима” [10; 229]. Спроба ухилитися від відповідальності за збагнутий смисл, обертається для Антонія Суботи продовженням ініціаційного сценарію, який не допускає напів-смерті чи напів-народження, але вимагає цілісного пере-со-творення: “Пан не чує нічого, тільки впирає всю свою душу в світ зір. Він не чує нічого, лише бачить, як перед бричкою нечутно, без найменшого скрипу і брязкоту відчиняється важка, грубими штабами окована брама, як брячка сунеться подвір’ям, щораз ближче до двора і – раптом щезає під замком” [10; 313].

Цікавим аспектом, пов’язаним із витлумаченням візії кривавого ока, виступає спроба підбору конкретної мотиваційної бази або ж генезис образу. З цього приводу у франкознавчому дискурсі викристалізувалася бінарна інтерпретативна опозиція – конструктивність/алогізм образу. На думку М.Легкого, “Франків модернізм, окрім того, закорінений глибоко у психіці письменника. 1907 рік – переддень хвороби І.Франка, яка, попри трагедію особистості, стала водночас джерелом для цілої шереги образів, для адекватного зображення психічних станів, що, зрештою, й дало вагомій підставі ввести тогочасну прозу письменника, зокрема його “Великий шум”, у парадигму модернізму” [5; 81]. М.Легкий, отже, розглядає психіку емпіричного автора як конструктивну мотиваційну базу для виникнення і функціонування образу кривавого ока.

Т.Пастух дотримується протилежної точки зору, вказуючи, що невдалий, на його думку, образ кривавого ока є проєкцією деструктивних процесів авторської психіки: “У повісті “Великий шум” галюцинаторний елемент має як доцільне, так і недоцільне застосування. На нашу думку, – пише Т.Пастух, – не зовсім вдало в образній системі твору припасована візія із кривавим оком. Образ ока ніяк не спрацьовує, між ним та ідейним наповненням твору не можна перекинути містка: побачивши наближення цього ока, пан Субота гадає, що це його смерть їде по нього бричкою (?). Воно просто навіває жах та й годі” [7; 30]. Відштовхуючись від позалітературної (екстралітературної) детермінаційної підстави образу кривавого ока, автори обидвох інтерпретативних позицій не кидають яскравішого світла на специфічну природу функціонування цього образу у контексті смислової тканини “Великого шуму”. Не є достатньою й спроба вказати на книжну мотивацію цього образу [5; 70], йдеться про оригінальний (написане І.Франком оповідання “Місія”) та перекладний (“Сумління” В.Гюго) тексти, у яких також фігурує образ ока.

Очевидно, глибше збагнути логіку розгортання ініціаційного символу дозволить *внутрілітературна* (і внутрітекстуальна) мотивація. У семіосфері “Великого шуму” конструюється екзистенційна ситуація пана Суботи як модель втраченої етноментальної й духовної самоідентифікації: “Хоч русин з роду (розуміється, попівського, не панського), він представляв із себе те, що називають “гарний тип польського шляхтича”; та й належність до руського обряду не перепиняла йому ані на хвилину бути польським паном, любити шляхетську традицію, придержуватися шляхетських “ставропольських” форм життя і вважати селян бидлом, що не то не повинно мати якісь

права, рівні зі шляхтою, але вже з самої природи не здібне ні до якого самостійного життя” [10; 229]. Символ кривавого ока набуває характеристики своєрідного надтексту для цієї ініціаційної ситуації. Духовна сліпота й черствість пана Суботи викривається через антитетичність/амбівалентність мотиву *бачення*, репрезентантом якого й виступає символіка кривавого ока.

Метафізика прозріння-відродження притаманна й для смислової канви тексту “Терен у носі”, але проявляється вона, як видно вже з назви художнього тексту, завдяки *терновій* символіці. Екзистенційна ситуація Миколи Кучеранюка – це ситуація “вічної передсмертної тривоги” [15; 383]. У сповідальному слові знаходить він жадане звільнення від тягаря провини, а старий Юра розкриває перед ним глибину таємничого пра-символу, посвячує у таїну пра-мудрості: “Кожний з нас не раз у життю бачить ті знаки Божої остороги, але не кожний видить їх, не кожний відчуває в них палець Божий, і тому так багато людей залітає в пропасть. Не даром говориться про таких у Євангелії: “мають очі і не видять, мають вуха і не чувають”. А ти можеш уважатися щасливим, що ти провидів і прочув у саму пору” [15; 390]. Смерть для Миколи Кучеранюка стає новим народженням, шляхом очищення й віднайдення духовної рівноваги. Символ терну концентрує у собі, отже, метаісторію складних семіотичних опозицій смерть/народження, гріх/покута, тягар провини/спокій очищення.

У контексті новели “Неначе сон” спостерігається оригінальне конструювання ініціаційного сценарію, репрезентованого символічним кодом *поцілунок*. Символічна діада ключових актантів *Марися – свекруха* втілює пра-хаотичну аморфну колізію, що поступово трансформується у стихію пра-творення, пра-народження. Старезна баба (за М.Бахтіним, іконічний знак вагітної смерті) ніби передає креативу естафету молодій невістці, наділяючи її атрибутами пра-материнства: “І стара простягла свою велику кістляву руку, обняла Марисю за шию, притягла близько свого лица і поцілувала її. Марися немало здивувалася тій ніжності, бо баба була дуже строга і ніколи не цілувала нікого” [12; 321]. Поцілунок – як ініціаційний жест – засвідчує двовимірність (реальну й метафізичну) явища, зануреного у стихію універсальних пра-начал.

У тексті “Син Остапа” репрезентується ініціаційна зустріч конвенціонального гатію й стихії підсвідомих інстинктів. Сонна візія дозволяє розгорнути цю зустріч за законами психоаналітичних фігур свідоме/несвідоме. Нараторові доводиться впритул підійти до осмислення бурливої реакції, що виникає під час зудару дозволеного (усталеного) й недозволеного (забороненого етично, конвенційно). Син Остапа – символічна фігура хаотичних неусвідомлених поривів – доводить своє право на існування, перекреслює усі заборони й через подолання раціонально впорядкованого укладу життя торує шлях до об’єднання, інтеграції особи у цілісну фізично-метафізичну реальність. *Револьвер*, таким чином, стає символом ініціаційної смерті й воскресіння-пробудження. Смерть стає поштовхом для глибшого переосмислення ситуації тут-і-зараз: “Він лежав так добру хвилю, потім чихнув здоровенно, підкинувся весь над землею, мов риба, що вискакує з води, встав, випрямився, позіхнув, потім приспокійно видобув зі своєї пазухи другий револьвер і, виціливши спокійно, поки ще директор успів йому перешкодити, вистрілив мені в голову” [13; 326].

Ситуація ініціаційного переходу повновимірно представлена у тексті “Як Юра Шикманюк брів Черемош”. Старий Юра, опинившись перед обличчям складного екзистенційного випробування, починає сам усвідомлювати свою екзистенційну поставу як пра-поставу, що має місце у космізованому пра-часі й пра-просторі: “Перехід через Черемош – се ж для нього перехід із одного життя, з того, в якому він зріс і постарівся, в якесь інше, невідоме і страшне. Що то жде його там? Кого він там зустріне? З ким доведеться йому жити, де і як умирати? В якій землі зложить він свої старі кості? Хто оплаче, а хто прокляне його смерть?” [16; 451]. Символіка *переходу і водної* стихії активізує потужні асоціативні пласти, пов’язані із амбівалентною смисловою природою символів. Згідно із М.Еліаде, “незалежно від релігійного ансамблю, в якому вона зустрічається, вода не-

змінно виконує ту саму функцію: вона розкладає, знищує форми, “змиває гріхи”, будучи водночас очищувальною і відроджувальною” [4; 70]. Юра Шикманюк зазнає трансформаційної (пересотворюючої) сили водної стихії. Води Черемоша поглинають онтологічно стару людину, переповнену злобою і жагою помсти, і, водночас, дають йому нове народження, освячують появу нової, цілісної особи.

Художня проза І.Франка початку ХХ ст. відзначається ще й тим, що функціонування символічної матриці поширюється на рівень *прагматичний*, йдеться про засадничу стратегію *текст – читач*.

Змодельована (творчо реактуалізована) І.Франком ініціаційна сюжетосхема вимагає від читача значної інтелектуально-емоційної концентрації й співтворчості у процесі розкодування-розшифрування. Сислове поле символу активно апелює до дієвості, викликає рецептивне напруження. Як стверджує С.Аверінцев, “сислова структура символу багатопланова й розрахована на активну внутрішню роботу сприймаючого” [1; 157]. Пасивність й надмірна суб’єктивність під час прочитування символу звужує його “сислові потенції”, обмежує асоціативну вертикаль, розриває численні зв’язки, що єднають структуру символу із відповідним семіотичним контекстом.

У синтетичній природі символу проявляються аналогічні засади функціонування й відносно рецептивного акту: читач, опановуючи багаторівневість символічної структури, впорядковує-інтегрує й власну “я-концепцію”. За М.Рупніком, “символ вимагає, щоб особа мобілізувала усі свої пізнавальні рівні, надаючи їм особової форми. Вона мусить активізувати інтуїцію, раціональне мислення, почуття, волю і навіть чуття” [8; 114].

Текстуально-рецептивна стратегія, змодельована І.Франком у текстах “Син Остапа”, “Неначе сон”, “Великий шум”, “Сойчине крило”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Терен у носі”, передбачає активне розгортання віртуального комунікативного коридору, що впорядковується у процесі урухомлення парадигми *символ – читач*. Специфічну природу такої віртуальності влучно охарактеризував М.Еліаде. Він пише: “Чи “вбиває” людина час за читанням детективу, чи потрапляє в чужий часовий вимір, яким є будь-який роман, читання проектує людину за межі її особистого часу та інтегрує в інші звичаї, змушує її жити в іншій історії” [4; 109]. Читання є, таким чином, зануренням у пра-час і пра-простір, шляхом реактуалізації ініціаційної символіки.

Серйозна лектура пов’язується для І.Франка не стільки із процесом читання, скільки із процесом *пере-читування, пере-осмислення*. Читання віддзеркалює у такий спосіб сугестивну стратегію автора, не замикаючись у вузьких рамках катарсичного ефекту. Діада *текст – читач* проектує власну модель духовно-інтелектуального й емоційного досвіду комунікації. Для І.Франка митцева “сугестія мусить, проте, зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове п е р е ж и т т я; рівночасно зіплюючи те нове з тим запасом виображень та досвідів, які є активні або які дримають в душі читачевій. Сказавши коротко: поет розширює зміст нашого внутрішнього “я”, зворушуючи його до більшої або меншої глибини” [11; 46].

Ініціаційна символіка у континуумі Франкової прози початку ХХ ст. (“Великий шум”, “Сойчине крило”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Терен у носі”, “Син Остапа”, “Неначе сон”) конструюється, таким чином, як синтетичне текстуальне утворення, що виступає яскравою проекцією текстуально-рецептивної й авторської стратегій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аверинцев С. Символ// Аверинцев С. София – Логос. Словарь. Второе, исправленное издание. – К.: Дух і Літера, 2001. – С. 155 – 161.
2. Барт Р. Текстуальний аналіз “Вальдемара” Е.По// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С. 497 – 521.
3. Еліаде М. Міфи, сновиддя і містерії// Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновиддя і містерії; Мефістофель і Андроген; Окультизм, ворожитство та культурні уподобання/

- Пер. з нім., фр., англ. Г.Кьорян, В.Сахно. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – С. 119 – 301.
4. Еліаде М. Священне і мирське// Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновиддя і містерії; Мефістофель і Андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання/ Пер. з нім., фр., англ. Г.Кьорян, В.Сахно. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – С. 7 – 116.
 5. Легкий М. “Великий шум” Івана Франка: до поезики модернізму// Українське літературознавство. – Збірник наукових праць, 2003. – Випуск 66. – С. 78 – 93.
 6. Лотман Ю. Символ в системі культури// Лотман Ю. Статті по семиотикі культури і мистецтва/ Сост. Р.Г.Григорьева, Пред. С.М.Даниеля. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 211 – 225.
 7. Пастух Т. Печать недужого духу у повісті Івана Франка “Великий шум”// Українське літературознавство. – Збірник наукових праць, 2001. – Випуск 64. – С. 26 – 32.
 8. Рупнік М.І. Символ – найважливіший спосіб вираження пізнання// Рупнік М.І. Коли говоримо людина...: Особа, пасхальна культура/ Пер. з італ. Прокопович. – Львів: Свічадо, 2000. – С. 114 – 115.
 9. Рупнік М.І. Символ як місце зустрічі// Рупнік М.І. Коли говоримо людина...: Особа, пасхальна культура/ Пер. з італ. Прокопович. – Львів: Свічадо, 2000. – С. 113 – 114.
 10. Франко І. Великий шум// Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 229.
 11. Франко І. Із секретів поетичної творчості// Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1981. – Т.31. – С. 45 – 119.
 12. Франко І. Неначе сон// Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 318 – 322.
 13. Франко І. Син Остапа// Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 323 – 326.
 14. Франко І. Сойчине крило// Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 53 – 93.
 15. Франко І. Терен у нозі// Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 21. – С. 375 – 390.
 16. Франко І. Як Юра Шикманюк брів Черемош// Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 21. – С. 424 – 472.