

УДК 821.161.2'053–3 Франко.09
<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.33.228192>

ТЕТЯНА МАТВЄЄВА
(Харків) (Kharkiv)
ORCID 0000-0001-9178-1743
Place of work:
V. N. Karazin Kharkiv National University.
Country: Ukraine.
Email: t.matvieieva@karazin.ua

МЕТАМОРФОЗИ ПРОСТОРУ СМЕРТІ В ПРОЗІ І. ФРАНКА

У статті запропоновано новий ракурс дослідження прозових творів І. Франка широкого жанрового діапазону: метаморфози простору смерті як відбиття трансформації психоемоційної сфери персонажів. Було виділено реальні та уявні, замкнені й «безкінечні» простори смерті, проаналізовано їхню структуру, визначену як двопроєкційну, а саме власне просторову й особистісну. Обґрунтовано закономірність використання для художнього зображення простору смерті прийому градації – спадної (пуантної) та висхідної. Зроблено висновок про параболічний характер показу І. Франком дійсності та людини в ній. Названо прийоми творення локусів: символізація, використання архетипних первнів, алюзійність.

Ключові слова: епічні жанри; простір смерті; трансформація; градація; художня парабола; архетип; символ.

Художній набуток І. Франка, здавалось би, уже став хрестоматійним, «загальним місцем» у літературознавстві, проте створене митцем не перестає розкриватися дослідникам новими гранями. Причому кожне наступне покоління науковців інакше відкриває написане, аналізує його, усе менше й менше послуговуючись позаестетичними, позамистецькими категоріями. Отже, виводяться на поверхню, акцентуються культурно-історичні смисли, що дозволяє об'єктивно поцінювати, глибоко проникати в суть літературного явища. Безперечно, ця тенденція є всеохопною, стосується всієї спадщини І. Франка-письменника, нас же цікавитиме його прозовий доробок, який розглядатимемо під таким кутом зору, який, незважаючи на численні звернення вчених до творів, що стануть об'єктом аналізу в пропонованій статті, не був спеціально представлений у студіях наших попередників, що й зумовило її (статті) актуальність і дозволило сформулювати мету: визначити й проаналізувати специфіку зображення І. Франком простору смерті в епічних формах. Опосередковано про це писали практично всі франкознавці: від С. Єфремова, І. Басса, А. Каспрука, О. Білецького, П. Колесника, Г. Вервеса, Н. Жук, О. Вертія, О. Дея, І. Денисюка, до М. Гнатюка, Р. Голода, Т. Гундорової, В. Панченка, Т. Пастуха, М. Ткачука, А. Швець та інших, які підкресливали, що танатологічні мотиви є одними з найбільш репрезентативних у творах майстра слова, пронизують практично всю проблемно-тематичну сферу, відіграють значну роль у поезиці характеротворення, виконують функцію опосередкованого складника часу й простору в змодельованому автором світі тощо. Однак дотепер відсутні праці, у яких би йшлося про художні механізми трансформації простору, який став межовим для персонажів. Зважаючи на обмежений обсяг статті, виокремимо тільки один аспект заявленої теми: психоемоційні дисонанси людини в момент переходу межі *життя / смерть*, а також символіка, архетипні первні в описах простору переходу.

Біографія І. Франка багато в чому була трагічною, не раз провокувала появу сумнівів у власній громадсько-політичній, творчій діяльності, неодноразово випробувалася в'язницею, нерозумінням і відвертим цькуванням із боку оточення, хворобами (яскраво, глибоко про це написано в сучасних студіях Т. Гундорової, Я. Мельник, Б. Тихолоза та інших). Тож життєві рефлексії митця більше чи менше відбивалися в його художніх творах. Звичайно, ми далекі від думки про ототожнення автора і його героя, проте, упевнені, тільки той образ буде переконливим, рельєфним, у якому закарбувалося пережите, відчуте самим письменником. І в цьому ми теж покликаємося на І. Франка, а саме на його тезу про сугестивне мистецтво, яку він обґрунтував у розділі «Вступні уваги про критику» трактату «Із секретів поетичної творчості».

Звернімося до текстів. Проте перш ніж зосередитися на основному викладові, пов'язаному з епічними творами, ми вважаємо за необхідне зробити певні експозиційні зауваження, звернувшись до поезії «В Перемишлі, де Сян пливе зелений» (збірка «Зів'яле листя»), що, на наш погляд, акумулює роздуми митця про життя і смерть. Це своєрідна притча, образи-символи якої розкривають наскрізну тезу твору: життя швидкоплинне, може обірватися будь-якої миті, тому кожен день потрібно проживати як останній. Стрижневі символи тут – замерзла ріка й чвірка коней, яка, ніби взявшись нізвідки, вилетіла в шаленому темпі на льодовий простір, щоб тріумфально промчатися сніговою цілиною, але провалилася під воду й швидко потонула в чорній глибині. Кожен із цих символів є амбівалентним: вода може бути тихою, чистою, цілющою, життєдайною, а може – бурхливою, каламутною, небезпечною омутами чи водоріями, розливами й повенями; ріка – символ межі, кордону, змін, плинності часу, дорога в невідомість, а часто й у смерть (вирази «піти за водою», «уплисти за Дунай»); чорний колір може позначати материнське лоно, плодючість, але частіше асоціюється з небезпекою, ворожістю, смертю, бо є кольором абсолюту – поглиначем решти кольорів; карета – життя, яке може обернутися існуванням, а може перетворитися на буття; коні – символ мужності й благородства, проте водночас в Одкровенні Іоанна Богослова саме чотири коні Апокаліпсису утворюють тетроду – персоніфікацію есхатологічного мотиву кінця світу (до того ж вороний кінь означає голод – і не тільки в прямому фізіологічному значенні, а й у переносному як спраглисть за життям і неможливість її задовольнити через загибель; негативне значення кольору підсилює цифра чотири, оскільки всі парні числа виражають темний, злий аспект (Енциклопедія символів, 2001)). У творі І. Франка маємо, на нашу думку, художньо втілений абсолют незворотного переходу межі: замерзла ріка (вода) – відсутність руху, змін; ополонка, що утворилася під каретою, яка провалюється в холод нижнього світу, – хаос, а разом – негативна трансформація світобудови, що може стати незворотною, якщо людина відчуватиме себе нецілісною, адже довкілля є таким, яким є внутрішнє «я» особи.

Безпосередній об'єкт нашого дослідження – прозові твори І. Франка широкого жанрового діапазону, у яких простір смерті акумулює проблемно-тематичні комплекси, віддзеркалює внутрішній стан людини в межовій ситуації, трансформуючись із географічного топосу в психологічну сферу, загалом визначає особливості взаємодії змістотвірних і формотвірних складників художнього цілого.

У прозі митця ми виділяємо кілька просторів смерті – реальних і уявних, замкнених і «безкінечних», асоційованих із різними стихіями (вода, земля, надра), проте всі вони об'єднані підтекстом: смерть не вирішує проблеми живих, не гармонізує їхній світ.

Усі ці простори можна назвати, слідом за Л. Каневською, «простором страждання» (Каневська, 2003), бо чимало з них були знайомі І. Франкові не з чужих вуст. Одним із таких просторів є простір в'язниці, у якому письменник перебував тричі (1877, 1880, 1889). Твори, які стали рефлексією на соціальне «дно» (цикл «Тюремні оповідання», роман «Лель і Полель»), вважаємо, можна об'єднати за змістом при-

тчею про два суспільні простори, якою розпочинається оповідання «До світла». Митець удається до символізації соціуму, описуючи його як шари живої та мертвої води. Верхній шар пронизаний світлом, жити в ньому комфортно, проте на місце під сонцем претендують і ті, хто опинився в нижньому шарі, темному, холодному. Іноді останні долають кордон, однак щасливці з приповерхневого світу ніколи не приймуть до себе чужих, не поступляться своєю привілейованою територією, місцем у соціальній ієрархії, завжди прирікатимуть жителів придоння на животіння.

Кожен із таких творів структуровано подібно: автор виводить дві проекції – просторову й особистісну; перша розкриває тюремний побут (описи в'язниць, камер, шпиталю, які відштовхують брудом, смородом, темнотою), друга – взаємини наглядців і в'язнів, пояснює причини опускання останніх на «дно». Двовимірність може зникнути, якщо в'язень уже не асоціює себе з позатюремним світом (образи діда Гарасима, безіменного самогубця («В тюремнім шпиталі»), діда Панька, Стебельського, старого жида, Митрика («На дні»), дурника Прокопа («Панталаха»); або, навпаки, ставати рельєфнішими, якщо людина відчуває, як нищиться в замкненому просторі її індивідуальність (Панталаха (однойменний твір), Андрій Темера («На дні»), Йосько Штерн («До світла»)). В окремих творах виділяємо й третю проекцію, парадоксальну своєю абсурдністю: чи може людина досягнути добро, скоївши зло? Наприклад, у «Панталасі» це своєрідний інтелектуально-емоційний двобій Панталахи й Спориша, який завершується фатально для обох, оскільки особистісне змагання здійснювалося в безвиході – фізичній (в'язниця) та психологічній (нерозуміння причин існування катів і катованих. Яскравою паралеллю до франківського художнього контексту нам видається новела М. Коцюбинського «Persona grata» з образом її головного персонажа ката Лазаря та його фінальним усвідомленням себе сокирою в чийось руках). Фактично ця несамостійність, персональна об'єктність у діях і стала причиною трагічного кінця обох персонажів: і Панталаха, і Спориш не змогли переступити приписи й вирватися за межі догм (в оповіданні символом соціальної моралі стала тюремна стіна: Панталаха стає вільним, коли, долаючи стіну, падає з неї й умирає; Спориш у намаганні позбавитися комплексу провини, божеволіє й теж умирає. Але обидва померли по цей бік стіни, у тюремному просторі, об'єднані спочатку рольовою соціальною антиномією (наглядач / в'язень), а у фіналі – спільною гуманітарною місією (попри власне неусвідомлення буттєвих механізмів заперечили їхню дегуманізацію соціумом).

Так само, на наше переконання, не зміг переступити межу замкненого простору й Бовдур («На дні»), хоча в тексті твору й зазначено, що після вбивства Андрія Темери з ним відбувалося щось не пояснюване для нього самого, якась важка внутрішня робота, після завершення якої він міг би переродитися. Проте натуралістичний опис сцени вбивства з багатьма кривавими подробицями й наголошенням на задоволенні, що його відчув персонаж після скоєного, є, вважаємо, авторським самозапереченням, адже вбивство іншої людини не має виправдання: Бог дає життя й тільки Він вирішує, коли воно скінчиться. Тому земний суд ніколи не буде справедливим: згадаємо євангельський епізод, коли фарисеї привели до Ісуса схоплену на перелюбі жінку й зажадали від Спасителя покарати її, а Він запропонував зробити це тому, хто сам без гріха. І, присоромлені, люди розійшлися. Очевидно, що тільки Вищий Суд справедливо воздасть кожному за гріхи. Покаяння вбивці (що начебто маємо у випадку з Бовдуром, хоча й тут не можна не відзначити деяку художню умовність, якщо зважати на те, на кого перетворилася ця людина: навіть у авторській характеристиці персонажа рефреном звучать слова про «гниле порохно», тобто порох, тлін, який повернути не тільки до справжнього, а взагалі до життя неможливо. Тому, переконані, з'ява його у світі, навіть якщо вона стане можливою, буде штучною, фальшивою через обтяження тягарем провини) уже не потрібне ні вбитому, ні його близьким: кожна людина унікальна, з її смертю губиться Всесвіт, а якщо смерть нагла, світобудова взагалі не відродиться.

Вочевидь у тюремних оповіданнях метаморфози простору смерті відбуваються за принципом дзеркального парадоксу: тюрма є водночас світом у собі й зменшеною копією світу за в'язничним муром. Закони цих світів однакові, тюремна огорожа не є ні роз'єднувальною, ні захисною спорудою, а тільки деталлю певного топосу і його локації. Тому причини, виконавці, способи здійснення, наслідки смерті в обох просторах принципово не відрізняються, бо топосним центром людського простору стали в'язниці, будинки розпусти, а не церква (це підкреслювали українські автори в багатьох творах: Панас Мирний та І. Білик у «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», Панас Мирний у «Повії», «Лихих людях», А. Свидницький у «Люборацьких», О. Кониський у «Юрій Горовенко: Хроніка з смутного часу», І. Нечуй-Левицький у «Причепі» тощо).

Важливо, що І. Франко зобразив не тільки в'язничний світ дорослих, але й (і це черговий парадокс, а швидше – нонсенс) дитячий. І другий не менш трагічний, ніж перший. Так, Йоська Штерна, який потрапив до тюрми за неправдивим обвинуваченням опікуна, що в такий спосіб хотів позбавитися претендента на спадщину, було застрелено за порушення режиму (читав книгу біля вікна) («До світла»); братів Калиновичів хоча й засуджено ніби справедливо (за волоцюство, завдання тілесних ушкоджень селянинові, у якого вони крали городину), проте це було покарання тільки за побачені соціумом наслідки їхнього сирітства й небажання опікунки виконувати свої обов'язки. Письменник змалював тюремний світ нібито прихильним до дітей (у камері Йосько відчув себе людиною, а не попихачем, навчився читати; Владко й Начко знайшли «провідника» – діда Семка, який забезпечив їх матеріально, віддавши свій скарб), однак підтекст розкриває несправжність такої «прихильності»: звідси постійне акцентування обмеженості, безвиході в'язничного простору, його негативного впливу на особу. Тому неочікуваний позитив швидко обертається смертю у випадку з Йоськом і віддаленням у часі, проте неминучим самогубством Калиновичів (ірраціональним поясненням фатальності їхньої долі вважаємо розказані самим же дарувальником Туманом легенди про скарби, особливо закляті чи криваві, їхніх нечистих охоронців). Так фізичний простір камери розімкнувся в нематеріальну царину смерті – абсолют неіснування.

Примітно, що І. Франко поступово звужує простір смерті в різних творах, доводячи його до найменшої локації – могили. Така пуантна градація уяскравлює, на наше переконання, спільну для всіх аналізованих у статті творів тезу: природний відхід у небуття не може паралелізуватися зі смертельними психоморальними деформаціями через оксюморонність поєднання причин і наслідків настання незворотного.

Цікавим, вважаємо, є зіставлення просторів смерті – своєрідних протомогил головних персонажів монороманів «Воа constrictor» та «Лель і Полель» (останній зараховуємо до монотворів через те, що романним фокусом є близнюки – духовне ціле у двох фізичних іпостасях). Простір умирання Германа Гольдкремера – це спочатку його кабінет, що в ньому він ледве не був задушений власним сином, якому набридло чекати батькової кончини, щоб нарешті почати розпоряджатися його грошима; згодом – штольня – теж замкнений простір, іще ближчий до хаосу низу, де він справді помер, але не природно, а внаслідок непередбачуваних обставин жахливою смертю – еквівалентом його життя, спрямованим на накопичення: вибухом голову відірвало від тулуба, у чому вбачаємо символіку, пов'язану з позбавленням душі можливості з'єднатися з тілом, а значить поновити життєву енергію (Шейнина, 2002). Показово, що передсмертний простір і місце смерті не співвідносяться з духовними, моральними цінностями – родиною, сімейним затишком, коли відходити за межу щасливій своїми нащадками, друзями людині легше. Навпаки, це приміщення, відповідно, у будинку-«касі» й копальні з їхньою руйнівною енергетикою є холодними, негативно зарядженими прокльонами ріпників і конкурентів.

Для Владка й Начка Калиновичів протомоголою стала в'язниця й замкнений кабінет, парадоксально пов'язані між собою скарбом. Останній був заповіданий близнюкам у камері – асоціативним із печерним просторі. За віруванням предків, печера є атрибутом материнського архетипу, тому перебування в печері символізує повернення в лоно Матері-землі, а значить своєрідну ініціацію – перетворення внутрішньої суті. Відповідно, скарб, узятий із печери, є символом духовної мудрості. Проте, віддана у в'язниці, духовна мудрість заперечує себе. Згадаємо подібну колізію в першому романі І. Франка «Петрії і Довбущуки» (1875): скарб Довбуша зробив ворогами роди Петріїв і Довбущуків; або у світовій літературі – хрестоматійні приклади – романи Л. Стівенсона («Острів скарбів» – образ капітана Флінта), О. Дюма («Граф Монте-Крісто» – заповідання скарбу аббатом Фарія, подальше життя Едмона Дантеса, витрачене на помсту) тощо.

Показовими видаються фінальні епізоди роману, у яких автор описує повернення Калиновичів до «печери». Однак через багато років ініціальним місцем став напівтемний кабінет, де спочатку Гнат, а згодом Владислав перейшли межу буття, учинивши самогубство. Вони хотіли знання, проте через гріх позбавлення життя – Божого дарунку – його не здобули. Поховані в одній могилі – матеріально вираженому абсолюті конечності – уже не досягнуть просвітлення. Письменник змалював парадоксальний світ, у якому вибір обернувся не вибором: обравши філософію (Гнат) і юриспруденцію (Владислав), брати обрали антиномічні сфери *вічне (мудрість) / минуще (соціальне)* у надії їх поєднати через захист, відповідно, у газеті й суді непроминального, натомість утратили себе, роз'єднавшись у не-виборі здатності «слухати й чути». Вони, близнюки, утратили гармонію дуальності, перетворилися на двійників – символ *alter ego*: ідеться не про подібність (у цьому випадку в словосполученні акцентується слово «я»), а про різницю (підкреслюється «друге» – значить інакше). Говоримо про парадоксальність співіснування *свободи / несвободи*: однаковість у єдності стала причиною загибелі братів: спочатку вони закрилися один від одного стражданням, згодом відмовилися від порозуміння, наслідком же стала катастрофа. Самогубство позбавило можливості закріпити процес повернення цілого (мотив близнюків), адже тільки природна смерть відчиняє двері в безкінечне життя, звільняє з тіла (матерії) безсмертний дух. Отже, ініціації не відбулося: ізольований від світу кабінет – простір смерті – став тільки фінішем оксюморонно поєднаних життя й смерті: листовно прощаючись із братом, Начко згадав материнський заповіт триматися разом і сам же пострілом роз'єднав ціле; а Владко, читаючи лист, фіксує увагу не на проханні жити після того, як Лель помре, а саме на слові «помре», повторюючи його тричі. У цьому світі вони втратили цілісність, тому якнайшвидше прагнуть її відновити за допомогою смерті, що в принципі є нездійсненним.

Наступним складником пуантного ланцюга є карета Адама Торського (роман «Основи суспільності»). Це його останній простір, у якому він опинився після замаху на батька. Збоку вона видається розкішним засобом пересування впевненої в собі людини, насправді ж І. Франко неодноразово називає її катафалком, підкреслюючи тим самим ницість, але водночас і приреченість її власника: відбираючи життя в іншого, Адам відібрав перспективу і в себе, тому карета й перетворилася на катафалк – замкнений простір, у якому можна рухатися тільки в одному напрямі – до могили – й ніколи не проходити зворотній шлях. Письменник прагнув зробити неминучим покарання хоча б у змодельованому ним світі, проте роман не завершив, спроектувавши тим фінал на життєві реалії: прототипи Торських – шляхтичі Стшелецькі – були виправдані. У цьому романі звуження простору смерті відбулося номінально, проте без наслідків для потенційного його мешканця: антиномію *життя / смерть* у цьому випадку розглядаємо як дихотомію: розмикання в смерть відбудеться тільки в часі.

Власне пуантом простору смерті вважаємо могили – уявні, проте з визначеною географічною прив'язкою, і реальні. Найбільш яскравими є, на нашу думку, описи водорійів Заклята паша й Клекіт, у яких знайшли свій кінець Олена Батланівна («Пет-

рії і Довбушуки»), Регіна Стальська («Перехресні стежки»), обидві – через кохання, що не склалося. Однак якщо в першому творі сцена самогубства не виписана детально, автор зосереджується тільки на народній семантиці назви водойми – нечистого місця, яке ніби притягує знівельованих життєвими негараздами людей і поглинає їх, ховаючи в темній холодній глибині, то в другому творі письменник скрупульозно описує останні години життя героїні – від убивства чоловіка-садиста до смерті. Уже не тямлячи себе, Регіна опинилася на мосту над бистриною Клекіт (назва амбівалентна, адже може позначати й крик птаха, який загубився й кличе рідню, і шум, що поглинає), стала за поруччям, ніби переступивши межу між життям і смертю, ніби вже відгородившись від світу, у якому тільки страждала, задивилася у воду (відомо, що споглядання природних стихій ніби гіпнотизує, гальмує моторику), і в цю мить Баран зіштовхнув її вниз: йому, уже теж не від цього світу, такий акт здався помстою за себе, бо пригадав скоєне з власною дружиною. Життя Регіни на момент оборонило себе («вона скрикнула»), але швидко згасло. Тіла обох жінок загубилися, їхні могили не визначені, вони «розчинилися» у воді, у пам'яті оточення, а символічним еквівалентом їхнього життя стало «товчене» скло, яке здалеку їм здалося діамантами (прозора символіка Регіниного сну, яку можна спроектувати й на долю Олени).

Абсолютним пуантним простором смерті є могила Анелі Ангарович («Для домашнього огнища»). Її місце останнього прихистку без хреста й плити з написом – данина традиції саме так, без відспівування й безіменно ховати самогубців. І тільки кипарис – цвинтарне дерево, крона якого нагадує застигле полум'я, – символ неприродності, бо вогонь – це рух, вічна зміна форм – самотньо здійсмається біля горбка землі, ніби акумулюючи ту енергію, що її випромінювала Анеля за життя і яку вона витратила не на добро, бережучи для неї, якщо їй удасться здолати межу між поцейбіччям і потойбіччям, вирватися із серединного світу, у якому блукають неприкаяні душі. Анеля – образ смислово подвійний: її мета – щастя домашнього огнища – досягалася суперечливими методами – прийнятними для соціуму, у якому утаєна підлота не вважається підлотою, але абсурдними з погляду вічності – за рахунок чужої біди, перетворюючи життя інших на існування. Така і її могила – водночас пам'ять для близьких і постійне нагадування про причини такої смерті. Фактично могила Анелі є символом утраченого зв'язку людей одного вогню.

Загалом же констатуємо: жоден зі згаданих у статті просторів не розмикається у вічність, а персонажі переміщуються з одного замкненого локусу до іншого. Так, не змогли здолати межі тюрми Панталаха, Спориш, дід Гарасим, Андрій Темера, Йоська Штерн; в'язниця, у якій побували в дитинстві Калиновичі, змінилася зачиненим кабінетом, у якому вони пішли з життя; три дні Ангаровичів – це очікування Анелі в квартирі й пересиджування Антіном у касині, готелі подалі від відповіді на питання, урешті – кладовище; фінал Олени, Регіни – смерть у бистрині; сюжет «*Voac constrictor'a*» взагалі не передбачає переміщень Гольдкремера: сюжетні перипетії – це пригадування минулого (єдине переміщення – у простір низу, у смерть у штольні). Так проявляється інфернальна сутність замкненого простору, у якому люди або самі перетворюються на «заклятих», бо, егоцентричні, вибудовують ексцентричний простір, або стають їхніми жертвами.

У спадщині І. Франка-прозаїка є зразки протилежного психоемоційного знаку – своєрідні застереження проти ігнорування шансу перетворити життя на буття. Це написані на початку ХХ століття твори, в яких абсолютизовано притчовий складник, а смислова й формальна структура підпорядкована біблійній алюзійності. Ідеться про «Терен у нозі» (1902), «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (1903), об'єднані думкою про Божий промисел, про необхідність вчасно розпізнати знаки, що їх посилає Творець із метою застерегти людину від гріха. Обидва тексти й вибудовані, до просторової антиномії *втрата / набуття*: відсутність перспективи – здатність протистояти спокусам.

У першому оповіданні паралелізуються два простори смерті: новелістичний початок «Старий, хорий Микола Кучеранюк дожидав смерті» проектується на розповідь Юри про чудесний порятунок від загибелі, а разом вони творять символічну площину, стрижневим елементом якої є образ терну як нагадування про випробування, що неминуче спіткають кожного на життєвому шляху. Терен – амбівалентний символ: з одного боку, непрохідність у просторі й часі, занедбання, щось дуже неприємне, а з другого – чесність, непідкупність, страждання (вінець Христовий) (Жайворонок, 2006). Відповідно, письменник указує ніби на подвійність життя, його матеріальні й духовні цінності, від вибору пріоритету яких залежить майбутнє людини у вічності. Звідси народний вислів «тернова до Бога дорога» – нагадування про необхідність плекання в собі Божої подобі.

У другому оповіданні простором смерті повинна була стати ріка – дорога до місця злочину, проте саме у воді Юра загубив знаряддя вбивства, потім упіймав головатицю. Як і в попередньому творі, центральний символ є амбівалентним: ріка – *утрата й забуття / щедрість і плодючість* (Енциклопедія символів, 2001); вода – *невідоме й незрозуміле / оновлення й очищення* (Енциклопедія символів, 2001) – вони метафоризують вибір людини. Головний персонаж знайшов свій шлях, зловивши рибу й відмовившись від наміру вбити свого кривдника. Так І. Франко обіграє один із перших символів християн – рибу – на основі анаграми грецької фрази: *Iesus Christos Theou Huios Soter* – Ісус Христос, Син Божий, Спаситель, яка міститься в латинському слові *Ichthus* (риба) (Енциклопедія символів, 2001). Юра Шикманюк, спочатку несвідомо, але все-таки відкрився назустріч благодаті, відчув Боже застереження, тому його душа не дісталася чорному демонові, він не впав у гріх. Відтак життя персонажа гармонізувалося, обернувшись буттям у мирі із собою та з оточенням.

Отже, простори смерті в цих творах представлено як дзеркало душі людини, адже його поверхня водночас темна й прозора, вона однаково легко мутнішає й тріскається. Так і душа може відлетіти до Бога, а може залишитися в серединному світі, неприкаяна й самотня. Висновок очевидний: життя – це постійна суперечка, гра між добром і злом, і саме на ній заснована як світобудова загалом, так і мікрокосмос кожної людини. Однак така гра не є спонтанною, її регулює найвища інстанція в ієрархії системи буття – Бог (Легкий, 1999). Тому людина повинна придивлятися до Його знаків, сприймати їх як вияв Божої благодаті, і тоді простір смерті віддалятиметься від неї.

Загалом аналізовані в статті твори І. Франка дають підстави для такого висновку: письменник, зображуючи простір смерті, використовує як наскрізний прийом пуантної градації: від простору в'язниці, кабінету, карети до простору могили, уявної чи справжньої; прийом висхідної градації, повернення персонажа до життя вже не стільки у фізичному, скільки в моральному просторі. Загалом же позиціонуємо такий ракурс представлення метаморфоз простору смерті як параболу, що відповідає, на нашу думку, сенсу цих творів: психоемоційні трансформації як вияв бінарної опозиції *смерть / життя* в буттєвому її вимірі.

Такий напрям дослідження прозової (і не тільки) спадщини І. Франка вважаємо перспективним з огляду на можливість об'єктивно відтворити й невибірково проаналізувати змодельований автором світ за допомогою прийомів архетипного, структуралістського, компаративного методів дослідження художнього цілого, що, зі свого боку, дозволить об'ємно представити співвідношення індивідуального й загального в дихотомії *людина / світ*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
 Каневська Л. «Простір страждання» Франкового героя-інтелігента (психолого-біографічний ракурс). *Слово і час*. 2003. № 9. С. 44–54.
 Легкий М. Проблематика добра і зла в оповіданнях Івана Франка. *Українська мова і література*. 1999. № 43. С. 1–2.

Святе Письмо Старого та Нового Завіту : повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами [о. Іваном Хоменком]. Рим, 1991. 1070 с.
 Енциклопедія символів, знаків, емблем / авт.-сост. : В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. Москва : Астрель : АСТ, 2001. 576 с.

TETIANA MATVIEIEVA

METAMORPHOSES OF THE SPACE OF DEATH IN I. FRANKO'S PROSE

The paper proposes a new perspective on the study of I. Franko's prose works of a wide genre range: the metamorphosis of the space of death as a reflection of the transformations of the psycho-emotional sphere of characters/ The real and imaginary, closed and "endless" spaces of death were identified, their structure, defined as a two-projection, namely, spatial and personal, was analysed. In the collection of "prison short stories", the method of the paradox is also structured and implemented in the work according to the principle of mirroring: a prison emerges at the same time as a world in itself and a reduced copy of the out-of-prison world. The paper proves the pattern of use for the artistic representation of the death space of the method of gradation – downward motion (from large to smaller locations – prison – annex – carriage – grave) and the ascending when it comes to the possibility of returning from the space of death, recreated with the help of Christian symbols (fish, thorns, water).

The conclusion about the parabolic character of I. Franko's presentation of reality and the person in it is made. The methods of creation of loci are named, they are symbolization, applying of archetypal primers, oppositional character. So, it refers to the symbols of living and dead water, walls, cities, rivers, souls, children; biblical prophecies, parables (the notion of the sin is singled out).

A separate aspects of the study is the psycho-emotional states (in particular, agonial) in a border transition situation: stress/apathy, horror/calm. The features of the description of the locations of death are also commented: interior, exterior, various characteristics, symbols, etc.

In general, this refers to the transformation into the infernal space of death for most of the characters of the analysed works, either because of the marginality, or because of the subordination to social morality. The only few exceptions are universal parables – examples of the absolute understanding of the meaning of eternal transformation of matter (living/dead and vice versa), spiritual metamorphosis (soul/body – soul/spirit).

Key words: epic genres; space of death; transformation; gradation; artistic parabola; archetype; symbol.

REFERENCES

- Andreeva, V., Kuklev, V., & Rovner, A. (Comps.). (2001). *Enciklopediya simvolov, znakov, ehmbblem [Encyclopedia of symbols, signs, emblems]*. Moskva: Astrel: AST [in Russian].
- Kanevska, L. (2003). «Prostir strazhdannia» Frankovoho heroia-intelihenta (psykholoho-biografichnyi racurs) [Space of suffering Franko's hero-intellectuals (psychological and biographical perspective)]. *Slovo i chas [Slovo i chas]*, 9, 44-54 [in Ukrainian].
- Lehkyi, M. (1999). Problematyka dobra i zla v opovidanniakh Ivana Franka [The Problem of Good and Evil in the Stories of Ivan Franko]. *Ukrayinska mova i literatura [Ukrainska mova i literatura]*, 43, 1-2 [in Ukrainian].
- Sviate Pysmo Storoho ta Novoho Zavitu : povnyi pereklad, zdiisnenyi za oryghinalnymy yevreiskymy, arameiskymy ta hretskymy tekstamy [o. Ivanom Khomenkom] [Scripture of the Old and New Testaments : complete translation of the original Hebrew, Aramic and Greek texts [by Ivan Khomenko]*. (1991). Rym [in Ukrainian].
- Zhayvoronok, V. (2006). *Znaky ukrainskoi etnokultury: slovyk-dovidnyk [Signs of the Ukrainian ethnoculture: a dictionary-directory]*. Kyiv: Dovira [in Ukrainian].

Отримано 27.10.2020 р.