

Світлана ЛУЦАК

ВНУТРІШНЯ ОРГАНІЗАЦІЯ РОМАНУ ІВАНА ФРАНКА “ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ”

В осмисленні проблеми внутрішньої організації тексту сучасне літературознавство відходить не лише від односторонніх проблемно-стильових, генологічних чи формальних аспектів, а й від їхнього, сказати б, тандему, постульованого старшим поколінням дослідників. Домінуючим стає уявлення про живу нарацію, конструювання сюжету автором і реципієнтом, їхнє взаєморозуміння завдяки прилученню до внутрішньоформних міток, які задає сам текст як “живий організм”, що з’являється у результаті дії силового поля універсуму. Ці ідеї виникають як дериват учення В.Вернадського про “розумну” оболонку Землі, перехід до котрої стимулюється появою “нових джерел енергії” в умовах глобалізації історії [див. 17, с. 69].

В українській культурі такими ознаками характеризувалась межа ХІХ-ХХ століть, яка у царині літератури, на думку М.Кодака, мала риси драматизму та асиметрії, бо письменники з “реалістичним” складом мислення дедалі частіше сідали на т.зв. “романтичного коня”, як, наприклад, І.Франко [7, с. 350].

Варто зауважити, що в останні роки ХІХ століття відбувається могутній злам світоглядних орієнтацій Каменяра. На зміну соціалістичному матеріалізму й детермінізму приходять усвідомлення необхідності духовного поступу нації та окремого індивіда: “Тільки...інтегральна, всестороння праця зробить нас... живою одиницею серед народів” [цит. за: 12, с. 15]. Та, на жаль, в умовах закабалення імперіями (Австро-Угорщина, Росія), примату отого “віками культивованого рутено-малоросійства” (Є.Маланюк), починає діяти закон “малинового джему”, внаслідок чого новий “духовний феномен, розвиваючись екстенсивно – вшир, необхідно стоншується, тратить на глибині” [5, с. 29]. Інтуїтивно відчуваючи поступове зниження енергетичного заряду ноосфери в національній культурі, І.Франко намагається своєю діяльністю заповнити всі

прогалини (письменник, мистецтво- й суспільствознавець, літературний критик і т. ін.). Це призводить до невстигання довершити задуми, незмоги докінця проявити себе. Мислитель “метається” від одних ідей до інших – між матеріалізмом та ідеалізмом, раціоналізмом й ірраціоналізмом, реально пізнаваним і трансцендентним. Відкриваючи закони асоціації ідей, І.Франко говорить про роль неусвідомлюваної психіки у процесі творення художнього образу [див.: 18, т. 31, с. 65]. Цікаво, що навіть нерідко проklamуючи власну виняткову аналітичність (“Вибравши собі яку фігуру чи подію, групу докола неї все те, що вважаю потрібним до найреальнішої обрисовки і характеристики” [18, т. 49, с. 304]), він все ж відзначає здатність новели відбивати ритм часу, пульс доби, її художні можливості впливу на читача, затаєні у структурі самого жанру, який спеціалізується на “концентрації чуття” [18, т. 41, с. 524]. Коли ж “скаржитися”, що “не вміє писати романи”, то, напевно, чисто підсвідомо виявляє принцип власного образотворення, який спрямовує нараційну стратегію на *show, а не tell*: “Я мініатюрист і мікроскопіст, я привик знаходити цілий світ у краплі води” [18, т. 50, с. 74]. Вже у цих названих “суперечностях” чітко проявляється постійне намагання Франка якось притлумити інтуїтивний порив, що нерідко убивало всіляку ілюзію щодо можливості реалізації такої думки. Так виникала боротьба письменника “з самим собою” (про неї І.Франко говорить у поезії “Догорають поліна в печі”), проблема двійника (поєми “Смерть Каїна”, “Похорон”), яка проявлялась у своєрідній формі оповіді від імені того, хто “між трупи повалився”. Цікаво, що двійниковий менует дуже часто в І.Франка засновується на типі “мертвотчини”, чим виявляє смерть *alter Ego* письменника, яким є, очевидно, колишня позитивістсько-раціоналістична орієнтація.

Назва роману, в якому І.Франко досліджує свідомість людини “переходової доби” (між ХІХ і ХХ ст.), – “Перехресні стежки”. Написаний він невдовзі після 1897 р., коли відбувся остаточний розрив письменника з польським громадянством (опублікована стаття “Поет зради” про А.Міцкевича) та українським лібералізмом (діалог “І.Франко – Ю.Романчук”). Етико-антропологічний, дієвий націоналізм І.Франка в умовах впливу комплексу “малоросійства” не міг бути сприйнятий галичанами. Щоб якось прикрити власну позірність, українці муміфікували Каменяра, а він самотньо терзав себе на розпутьях духа, розумово доцільного й інтуїтивно пізнаного.

Творив у собі та в героях “нове життя сильної особистості” ХХ ст. – жорстоке і непривабливе до відрази. Сублімував цей енергетичний заряд радше підсвідомо, боячись признатись у цьому навіть собі. Тому-то так патетично вигукував: “Який же я до біса декадент?!” Енергія ж нового не могла просто зникнути, тому застигала у літературних формах, пройшовши процес перейменування, щоб жити у реальності тексту, мати змогу відкриватись у процесі декодування. Адже текст – це “багаторазово закодована” система [10, с. 69], створена за принципом метонімії, а тому “у виробленні асоціацій, взаємощеплень, переносів знаходить собі вихід символічна енергія” [2, с. 417], яка може відкритися реципієнтові тільки завдяки міткам внутрішньоформного характеру. У різних жанрах ці точки мають свою природу. Щодо прозового твору, динаміка дії якого підпорядкована спіралевидній ритмічній закономірності, то вони знаходяться насамперед у фабулі й ўперше відкриваються читачеві в акті первинного прочитання т.зв. “фабульної розмітки речі”. Бо “фабула замикає ланцюг “дійсність – твір” на його “вході”; при цьому виникає “силове поле” художнього світу”, яке керує розвитком сюжету, думкою реципієнта.

Могутній метонімічний внутрішньоформний образ, винесений у назву роману “Перехресні стежки” І.Франка, не тільки розмічає фабулу, а й спрямовує думку. Коментовано прочитуючи факти, події, образи, які нібито розрізнені, читач із нетерпінням очікує моменту, коли всі сюжетні колізії сплетуться в один вузол. Притчевий характер внутрішньої організації прозових творів І.Франка, який неодноразово відзначали дослідники (Т.Гундорова, М.Легкий), в аспекті творення тексту був зумовлений, на наш погляд, світоглядним хитанням письменника, бажанням прикрити власний ідеалізм. Але він із середини руйнував оповідну стратегію, терзав її на окремі шматки – уламки внутрішньоформного образу, а потім на своєму ірраціональному фундаменті (через свідомість душевнохворих, снів, візії, передбачення) об’єднував у химерну споруду. В аспекті рецепції назване явище можна означити терміном сучасної криміналістики – ефектом “зайвого” кадра, який незримо присутній у підсвідомості глядача при спостереженні складного процесу накладання зображень. Саме внутрішня форма проводить “фабульну розмітку” твору, так що фабула стає “координатною сіткою сюжету, яка визначає умови розвитку сюжету в часі та просторі” [8, с. 47-48].

І справді, спостереження динаміки сюжетних перехресть врешті-решт закінчується у романі фатальною ніччю, події якої чітко вмотивовують доцільність і зв'язок усіх вище названих оповідачем фактів. Так відбувається “сюжетне замикання”.

Докладному описові подій кульмінаційної ночі передують зображення буремної зимової пори, що його Т.Пастух називає “пейзажем-передвісником” [13, с. 55]. Письменник використовує тут фольклорний паралелізм. Висхідна градація природних змін, бурі, яка котить сніг вулицями, “збиває купи і розбиває знов, підіймає стовпами, туманами, б'є ним до вікон, натрушує його проходим у лице, в очі, за ковніри, затирає ним усі шпари, заповнює рови, засипає сліди й стежки” і яка наповнює “тою курявою місто” [18, т. 20, с. 428], привносить у сприйняття громовий ефект фатальності. На рівні фабули йому відповідає психологічний асиндетон подій: вбивство Вагмана, Стальського, самогубство Регіни та Барана творять динамічний калейдоскоп зображень, приводять у рух колишні статичні картини, образи, розгортають їх у дискурси парадигми. Потреба скомплікувати попередньо розрізнені сюжетні лінії ліризує прозу, новелізує роман, творячи могутнє враження жанрової дифузії.

Фанатично вірячи в єдино спасенну універсальність матеріалістичного антропоморфізму, І.Франко все ж інтуїтивно відчуває обмеженість таких переконань, намагається додати до них ідеалістичні штрихи. Яскравим свідченням цього є його студія середньовічного світогляду і творчості Данте – поета межі античності та середньовіччя. Далеко не випадковим, очевидно, є наскрізне підкреслення “роздвоєння, дисгармонії, хитання між екстремами”, “противенства двох мечів – світського й духовного” [18, т. 12, с. 51], які, до речі, втілюються у символах “темного лісу, втраченої дороги” і “сонця, що веде нас усіма стежками” [18, т. 12, с. 119]. Отже, образ “перехресних стежок” – це певний архетип авторської свідомості та її неусвідомлюваної сфери. Він впливає і на реципієнта – як “зайвий” кадр, вмонтований у сюжетну плівку.

Цікаво, що у цьому ж дослідженні І.Франко вичерпно пояснює середньовічну ідею світобудови, згідно з якою “поза сферою неба є “кришталева сфера” – *primum mobile*, джерело всякого руху, від неї переймають рух нижчі сфери планет” [18, т. 12, с. 34]. Цей погляд особливо співзвучний з концепцією середньовічного філософа Августина, який стверджував, що ритм *sensuales* творить

відношення сенсуального в трансцендентному [див.: 15, р. 21]. У Всесвіті, на його думку, існує шість видів чисел-ритмів. Деякі з них мають здатність возноситись до вічного Духа (*judiciales* – судячі), інші є властивістю душі (*occursores* – відчуттеві, *recordabiles* – числа пам'яті). А окремі мають матеріальну природу (*progressores* – рухомі, *sonates* – звукові), хоча у вічному життєвому русі можуть проникати у душу людини. Адже наша екзистенція – це процес пізнання вищого сенсу (числа *sensuales*): “В тобі, о мій Дух, я вимірюю часи!” [1, с. 146].

Вище вже говорилося про бажання І.Франка відтворити “весь світ у краплі води”. Цьому сприяла жанрова структура новелізованого роману, витворена письменником-“мініатюристом”. Уже здавна відома здатність роману “розкривати внутрішню суть суспільних явищ і внутрішню психологію” [13, с. 12], новела ж, на думку Каменяра, “рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові”, “зворушує впливом сконцентрованого чуття, очаровує майстерною формою” [18, т. 41, с. 524]. Отже, І.Франко не штучно новелізує роман та ліризує прозу, сідаючи на т.зв. “романтичного коня”. Могутнє враження жанрової дифузії породжувалось “духом часу”, а тому творило нові художні ефекти.

Громе враження фатальності, спровоковане висхідною градацією природних змін у “пейзажі-передвіснику”, об'єднує усі розсіяні дрібненькі “сніжинки” подій і фактів довкола лінії суспільно-політичної діяльності Є.Рафаловича. Внаслідок цього фабула набуває ознак сильної доцентровості (стосовно кульмінаційної фатальної ночі), чим сприяє проявленню головного історіософського романного дискурсу. Про “історіософське бачення долі України” в романі “Перехресні стежки” писав Б.Кир'ячук у дисертації [6, с. 150], правда, вважав це питання більше дотичним, ніж первинним, щодо обраної ним проблеми часопростору. Твір наповнений міфологічно-містичним передчуттям Барана, що саме в цю ніч “має з'явитися в місті антихрист”. Уся провінційна верхівка вважала, що адвокат – русин-ідеаліст – заповзівся перевернути уклад Австрійської імперії просвітою українського народу. Тому знать переповнена містичним страхом перед “сильною особою ХХ віку”. І як тільки Рафалович з'являється у місті, всі кличуть його до себе на гостину, щоб затягнути у власне коло. Але, на диво, всі ці візити у Євгенія викликали лише вічуття відрази до “акустичного містечка”. Весь уклад тогочасної Австрії уявився йому схожим до середньовічного

“каналізаційного” бюрократичного люка, забитого фальшкою, неправдою і лицемірством. У такому ж (а може, й значно гіршому!) становищі перебуває і його рідний народ, позбавлений навіть елементарних основ політичної свідомості. Зі сказаного видно, що кульмінаційна внутрішньоформна мітка Баранового передбачення підводить читача до сприйняття головного хронотопу роману – символу історичної долі України. Саме притчевість романної структури, її новелістична заостреність дозволяють авторові та читачеві дійти до взаєморозуміння, адже в цій ритмічно передбаченій мітці сплітаються горизонт очікування письменника і реципієнта. В.Боднар називає ритм у такому контексті сугестивним засобом поетики [див. 4, с. 13].

Поступове прочитання подій кульмінаційної ночі веде до логічного сприйняття читачем картини, якої все життя з терпінням садиста чекав Стальський – жаклива потвора, звір у людській подобі. Допит, прокльони, звинувачення у легкій поведінці, перелюбі, плювки в обличчя, бійка аж до того, що з “її уст і носа закапала кров”, – така образно-кульмінаційна градація знущання над Регіною. І все це тільки тому, що колись вона не дозволила йому мати наложниці: “О моя рибонько, я давно ждав на сю хвилю! Се буде мій тріумф, моя сатисфакція за Ориську, тямши?... Я казав тобі тоді: “Пожалуеть сього”, – ти не слухала! Тепер маєш!” [18, т. 20, с. 432]. Степенована епексегеза пояснення Стальським своєї поведінки з дружиною, огорнена серпанком демінутивів і патетичних окликів, мала б викликати у неї, з його погляду, каяття за вчинений колись “переступ” і перерости у сцену пробачення, опісля якої відбудеться те, чого давно прагла роздразнена істота садиста: “Покріпись – побачиш, мов рукою відніме! Все забудеш. А по тому пай-пай... обоє... як муж і жінка...га? Як думаєш?” Оклична парентеза й апосіопеза, які виразно передають глибоке душевне зворушення Стальського і хоча б на мить перетворюють його на нормальну людину, яка прагне сексуального задоволення, на диво, абсолютно не зворушують Регіну. Її розтерзана душа, в якій поселилась “могила”, не може перейнятись сублимованою еротичною енергією. “Регіна стоїть німа, недвижна... В її уяві мигають відірвані образи, мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленим вихром” [18, т. 20, с. 433]. І.Франко у цьому компоненті кульмінаційної частини моделює момент “виговорювання” хворої людини на сеансі психоаналітика, який має міфологічне підґрунтя

у магічних ритуалах. Цим письменник практично випереджує відкриття З.Фрейда.

Манера оповіді від третьої особи з одночасним накладанням форми потоку свідомості – дещо схожої до тієї, яку застосовував І.Франко у поемах “Похорон” і “Смерть Каїна” (ніби від того, хто “між трупи повалився”), – веде до абсолютної елімінації авторського голосу. При цьому виникає враження саморозгортання тексту. М.Легкий пов’язує дане явище з потребою проникнення у глобальні філософські проблеми [9, с. 162]. На рівні структури це виявляється у використанні елементів притчі, зростанні питомої ваги експресивної деталі. Експресія Регіниного монологу-самоаналізу, співвіднесення фактів із попередніми сюжетними колізіями творить могутнє враження доцентровості, завдяки чому веде до “замикання” сюжету. Для унаочнення додамо ще таке метафоричне визначення Л.Левітана: “Сюжет – це свого роду вікно у художній світ”, він “виступає як зміст слова і форма ідеї” [8, с. 5, 23].

Перший образ, який з’являється в уяві дружини Стальського, – це “блискучий камінець на сонячній вершкуні”, що відразу асоціюється з Євгенієвим лицем. Це – лібідозне alter Ego, символічне заміщення “Я”, втілене в іншому на рівні уяви. На стику уявлюваного та символічного, за естетикою Ж.Лакана, виникає нарцисична любов, коли спрага зустрічі з уявлюваним образом настільки велика, що з’являється його “втілення” [див. 11, с. 46].

Для нового сприйняття “напрошується” ще один компонент фабули, який розгортає парадигматичну вісь сюжету. Це розповідь Регіни про те, як вона одного разу ходила на лису гору, щоб забрати з її вершечка діамантову корону гадюки-королеви. Читач пам’ятає глибоке розчарування героїні, адже вона не знайшла там дорогоцінного каменя, і водночас її небажання вірити у реальність батькового пояснення, що “се, певно, скляний череп із бутельки, яку там розтовкли інженери, роблячи поміри на шпилі” [18, т. 20, с. 405]. А наступного дня діамантової іскри не було. “О горе! Вона щезла і не показала мені більше” [18, т. 20, с. 405], – розповідала потім Стальська Євгенієві, аналізуючи всі перипетії особистого життя. А тоді з відчуттям фаталізму додала: “Мені ясно тепер: се була мрія мого щастя, мрія, яка хоч раз у житті прокидається в кожній людині, і тягне, і манить її кудись високо... Мені тепер ясно – ох, аж болюче ясно, що тим моїм діамантом був ти, була твоя любов... Я була дурна, загукана, засліплена своїм вихованням. Мені здавалося, що таких

діамантів я на дорозі свого життя знайду багато... Ми й не уявляли собі, як багато нам прийдеться зустрічати в житті товченого скла!" [18, т. 20, с. 405-406] Біль страшного прозріння героїні автор підкреслює стилістичними фігурами епітети ("Мені ясно тепер", – повторюється, а на основі хіязму ("Мені тепер ясно"), який у постпозицію кладе сему усвідомлення, чим підкреслює її, – творить враження вироку), епітети асиндетичного ("Я була дурна, загукана, засліплена") та полісиндетичного ("прокидається, і тягне, і манить") характеру. Їх використання зумовлене, очевидно, ще й потребою нагнітання почуття між двома центральними метонімічними образами, які антитезно зіставлені на основі ознаки сприймання сонячної енергії. Якщо діамант здатен відбивати світло і створювати нову гаму кольорів, то скло може лише поглинути проміння і цим створити ілюзію світіння.

Регіна чітко усвідомлює тепер глибину своєї помилки, коли вона, боячись переступити культурні звичаї і догми XIX століття, погодилась принизити свій ідеал до рівня необхідності вийти заміж: "Я згрішила – против себе самої, против власної душі, і кладуся на кару. Але вимір! Ні, против такого нелюдського виміру кари я рекурсию, рекурсию і протестую всіма силами душі" [18, т. 20, с. 406]. Але цей протест вже не може змінити нічого, адже стик уявлюваного і реального породив ненависть [див. 11, с. 46], якій немає ні часових, ні просторових кордонів: "Він (Стальський) ненавидить мене за те, що я не подібна до нього. Він чує, що я чиста душею, і рад би мати мене брудною, огидною, щоб тоді з більшим правом топтати і поневіряти мене!" [18, т. 20, с. 406]. Очевидно, тваринний характер Стальського був необхідний авторові як двійниковий менует – для перенесення ознак особистої трагедії стосунків із жінками. Пригадаймо "третє" кохання І.Франка – "жінчина чи звір?" (поезія "Тричі мені являлася любов"), характер якої підсвідомо вбачає письменник в аналізованому образі другої ліричної героїні поеми Данте – "гарна, але холодна, наче сніг у тині" [18, т. 12, с. 243]. До речі, ця жінка, яка була опісля Беатріче, – "блондинка" [18, т. 12, с. 87]. А Стальський, як відомо, вважав блондинок "найнебезпечнішим, найфальшивішим, найбільш егоїстичним гатунком жіночого звіра" [18, т. 20, с. 201]. Власне, Регіна й була тією блондинкою, яка "перетворила" життя Стальського, за його словами, на "пекло" [18, т. 20, с. 200]. А вірніше, вона стала тільки зовнішнім втіленням енергії особистої трагедії І.Франка, – внутрішність,

характер “демонічної жінки” (загалом властивої для прози Каменяра – “Сойчине крило”, “Маніпулянтка”, “Батьківщина”) автор переніс на особу чоловіка. Застосовуючи систему образотворення Р.Барта, можна стверджувати, що це метонімічне перенесення мало концептуальний характер “зсуву”, “короткотривалої крадіжки” [3, с. 239, 251], у результаті чого знак-зміст первинної системи став формою існування нового поняття. А тому внутрішньоформний образ перехрестя людських доль, світоглядів як певний архетип роздвоєної авторської свідомості отримав характер антитезної міфологічної бінарності: “скотина у людській подобі” [18, т. 20, с. 179], звір-антихрист (адвокат у тлумаченні Барана і провінційних лібералів) і Mater Dolorosa, втілення якої в особі Регіни протилежно Стальському “до глибини душі” [18, т. 20, с. 212]. І ця антитезність керує всім процесом конструювання сюжету – і в аспекті творення, і у плані рецепції.

Зрив Регіни, який довів її до становища “трупа”, був ініційований цюцею Зюзею, яка взялася допомогти юній сироті влаштувати майбутнє. Саме тому в отруєній свідомості героїні виникає новий образ – лице тітки, воно “показує чорні щербаті зуби і сточений червами язик і бубонить прокляті слова: – Най вас бог благословить! Най вас бог благословить!” [18, т. 20, с. 433]. Це жахливе обличчя нагадує хтонічні жіночі божества, лихого демона, перетвореного в мертвяка для того, щоб викликати злиття панічного страху з благоговійною боязню перед фактом потойбічного світу. Цікаво підкреслити значущість образного оксюмору цюциних слів, у яких злилися воедино прокляття і благословіння. Генеза цієї незвичної когеренції – в архетипі вище названої бінарності. Це прокляття досягло своєї цілі, перетворивши Регіну у “мертву, невдатну копію Євгенієвого ідеалу”. Цікаво, що вся ця сцена викликала у Рафаловича відчуття, “немовби хтось із вітваря, вставленого в його душі, здирав найкращі окраси” [18, т. 20, с. 260].

І знову числа-ритми *recordables* (пам’яті) повертають читача до попередніх сюжетних подій. Цьому сприяють образи “мертвотних жіночих облич”, що пронизували серпанком “труп’ячої блідості” більшість текстових компонентів і мали характер міфологічного психоаналізу-передбачення. Саме цей натуралістичний образ є центральним і у Євгенієвих монологах, снах, пов’язаних із особою Регіни. Згадаймо його сон-агонію опісля фатальної зустрічі з Регіною в домі Стальського. У цій візії адвокат бредє пустинею, мов дух.

Раптом його стежину пересікає чорна річка. Він бачить тільки “широку просторінь каламутної води, яка обрамована у формі великої еліпси чорними стрімкими скалами” [18, т. 20, с. 257]. Бурхливими водами цієї страшної, майже мертвої ріки пливе весільна дараба (знову улюблений Франковий оксюморон смерті та життя). “Хто ся молода пара? Хто ся пара?” – запитує сам себе Євгеній... Довго мучиться його уява, аж нараз йому мигнуло несподівано: “Адже ж се я сам!...” Але гов! Хто ж се панна молода?... Ні, дарма натужує очі Євгеній... Йому здається тепер, що в очах керманича видно якийсь тихий докір...” [18, т. 20, с. 257-258]. Це було звинувачення alter Ego Рафаловича, яке, згідно з концепцією К.Юнга, наділене неусвідомлюваною проникливістю. Оповідь то від першої, то від третьої особи елімінує авторський голос, творить образ психічного роздвоєння. Цією спробою І.Франко фактично випереджує юнгівське поняття Тіні як сегмента психіки, де персоніфіковане особисте несвідоме в сукупності витіснених нашою психикою уявлень про нас самих.

Так з’являється розуміння вини Євгенія у трагедії Регіни. Це ритмічне відчуття (закономірність *occursores*) матеріалізується в образі білого предмету, який з’являється на хвилях ріки. Рафалович підсвідомо розуміє, що це “не дерев’яна колода, се біле тіло жіноче” ... “Очі відчинені, і на них примерз навіки вираз невимовного страху, нестерпної муки. Уста напівотворені, лице бліде, тільки на чолі царює надземний супокій” [18, т. 20, с. 258]. Саме такі натуралістично прозорі образи (метафори та епітети) вживає І.Франко для створення ідейної апокризи Рафаловичевого сну. Незважаючи на те що герой довго мучиться різноманітними питаннями в уявному діалозі з alter Ego, бажаючи чимдалі витіснити справжні судження про себе, все ж настає момент апокризової відповіді-прояснення. “Адже чим ідеальнішою хоче виглядати людина у власних очах, тим більшу Тінь вона відкидає” [цит. за: 14, с. 72-73].

Отже, світ Рафаловичевого кохання є таким трагічним тому, що сам герой бачить його обрамованим “кам’яними щовбами”, з-за яких впливає уявна ріка їхнього весільного поїзду і за якими ж вона “щезає”. Оце й увесь кут зору Євгенія на особисте щастя... Щось дуже схоже на фатальне відчуття трагедії, дисгармонії, роздвоєння у житті самого письменника. Ще яскравіші паралелі у даному контексті можна провести щодо способу виходу з ситуації, що склалася. Згадаймо Франкове бажання заповнити власною діяльністю всі прогалини у

культурному житті. Рафалович чинить подібно: сублимує енергію нещасливого кохання в імпульс просвітницько-громадської діяльності, а пережиті враження – в ідею “поезії, а не прози життя” [18, т. 20, с. 244]. “Над любов’ю завжди висить небезпека переходу в сферу символічного”, – стверджує “філософія любові” Ж.Лакана [11, с. 46]. Бо образи бажань зустрічаються не постійно. У момент “ідеальної” ситуації відбувається перенесення бажання. Так, перенесенням нарцисичної любові є споглядання лику Мадонни, яке свідкує про самоідентифікацію суб’єкта з нею. Саме тому в цьому романі І.Франка жінка не могла мати рис “звіра”, “демонічної” істоти, вони з метою дистанційної маски (для спостереження збоку) логічно перемістились на образ Стальського.

Цікавим є той факт, що й сама Регіна прагне стати Мадонною для Рафаловича. Пригадаймо її молитву до Богородиці. Зацькована, зневірена, з бажанням спокути за гріх швидкої “піддачі цьоциному наказові”, Регіна говорить: “І коли я сама нездала на се, занадто низька, занадто буденна, занадто нездібна, то знівеч мене, відкинь як нездалий знаряд, а вложи йому в серце мій образ і надай йому силу, і блиск, і чари, і нехай він веде його і підносить туди, куди я сама не сягну” [див.: 11, с. 46]. Звернімо увагу на асиндетонну кумуляцію Регіних самозвинувачень і відповідний їй антитезний полісиндетон ілюзорної ідеї (“і силу, і блиск, і чари”). Як бачимо, і в цьому компоненті тексту на поверхню виходить відзначений нами архетипний образ, бо він є тим “зайвим” кадром, який впливає на підсвідомість творця та реципієнта. Вияскравлений нами садомазохізм Регіни є наслідком, в естетиці Ж.Лакана, небувалого зросту любовного почуття. Саме в цьому акті зустрічаються *Egos* і *Tanatos*, які продукують внутрішньоформні образи небіжки, труп’ячої блідості, могили. “Адже ж я небіжка для вас..., нас ділить могила, а могила – то спокій” [18, т. 20, с. 275], – запевняє Регіна адвоката.

Її життя зі Стальським – це також могила, але могила ненависті. У найвищій точці процесу помсти Регіні Стальський зауважує, що йшов до цієї хвили все життя. Власне, внутрішнє відчуття своєї гріховності супроти ідеальної чистоти Регіни, яка справді була схожа на *Mater Dolorosa*, та Рафаловича, який, щоб не принизити свого ідеалу, віддався повністю громадській діяльності, керувало всіма садистськими вчинками Стальського. Очевидно, прийом паралельності зображень, коли він розповідає Євгенієві всі прийоми власної “техніки” у поводженні з дружиною, був необхідний

для психологічного вмотивування провокаційної стратегії (бажав викликати адвоката на зворотну помсту за руйнування високого ідеалу жінки). Цікаво, що особисті трагедії в романі безпосередньо пов'язані з громадськими позиціями, адже І.Франко розумів специфіку цього жанру в розгортанні тексту вширину (широке охоплення “тернів” життя) і вдовжину (розвиток характеру на значному часовому відтинку) [див.: 16, с. 17]. Тому “Перехресні стежки” являють собою такий зразок роману, в якому всі сюжетні лінії тією чи іншою мірою пов'язані з головним дискурсом – історіософським розумінням долі й призначення України. Очевидно, не випадково І.Франко, аналізуючи в той час Дантову поему, наголошував на тому, що вона є “першою студією новочасної душі, виведеної з гармонії, щоб знову дійти до гармонії” [див.: 18, т. 12, с. 71]. Уже з цих слів видно, настільки важливим було культурологічне призначення тексту для Каменяра.

“Стрічаються перехресні стежки на широкому шляху та й знов розбігаються! Таке буде й наше. Що вона мені тепер і що я їй? Нічогосінько. Перелетні тіні, що мигнуть над долиною і не лишать по собі нічого-нічогосінько...” [18, т. 20, с. 272-273], – роздумує Рафалович про свої стосунки з Регіною після відомої сцени в домі Стальського. Але читач розуміє, що ці слова були лише маскою. Їх говорила Тінь, яка споглядає лик Мадонни, щоб створити ілюзію нового життя.

Таке відчуття (ритм *judiciales*) реципієнта підтверджує новий “кадр внутрішньої плівки монологу-самоаналізу” Регіни: примарні образи квітів, із яких виглядають “дитячі личка” [18, т. 20, с. 434]. Це, звичайно, сублимована енергія не зреалізованого жіночого начала. Стальський не хотів дітей навмисно – щоб “не ущасливити найбільшого ворога”. Як тонкий психолог-садист, він розумів, що дітьми Регіна могла б довгий час “замінити” своє “щастя”. Сьогодні, у час сильного психічного зриву, ця жахлива реальність без прикрас заговорила про себе Стальській. Тим більше, що зовсім недавно на її майже істеричне прохання про допомогу Євген відповів холоднокрівністю сибарита: “І я не буду говорити про любов” [18, т. 20, с. 413]. Усвідомивши кінцевий крах своїх ілюзій, Регіна без трепету “піднімає келих вина ХХ століття”, зриваючи з себе усі маски (на відміну від Євфрозини – героїні діалогу “На склоні віку”). Вимовляючи слова: “Моя найтяжча хвиля вже минула!... Ніякої піддержки мені не потрібно” [18, т. 20, с. 414], –

Регіна “з поспіхом” виходить, ламаючи канони, щоб убити останнього свідка її слабості та зламаності – Стальського. Від цього часу життя, позбавлене мінімуму ілюзій, втрачає для неї свій сенс. Вона повинна стати “сильною особою ХХ віку”, звести рахунки з життям, бо позиція конформізму її більше не влаштовує.

Новим кадром, який виринає у цьому калейдоскопі подій, керує “якась грізна сила”. Регіна відчуває, що ця сила “незалежна від її волі”, “сильніша за неї”, “брутальна і непоборима”. “Та-га-га! – реготалась та сила (подібно до жахливого обличчя міфічної потвори цюці Зюзі). – Ну, що шкодить поспробувати, чи буде трепотатися?” [18, т. 20, с. 434]. Надривний метафоричний образ конвульсій конаючої жертви пронизує підсвідомість Регіни, сполучається з глибоким відчуттям власної могили життя... Це, власне, одна з наймогутніших внутрішньоформних міток тексту, яка, мов “рак”, розкидає “метастази” на більшість перехресть роману. Читач пригадує образи “мертвячої, труп’ячої блідості”, “виблідлої копії ідеалу” (ритм recordables). На повторне коло рецепції повертається образ “колючки, вбитої у підсвідомість” Євгенія, яка маніакально являється йому майже при кожній зустрічі зі Стальським, коли останній розповідає меценасові про своє подружнє життя. Цей демонічний страх – наслідок відчуття роздвоєння і дисгармонії самим письменником – як “зайвий” кадр вмонтований у сюжетну плівку. Саме він стягує всі перипетії до кульмінаційного центру (момент сюжетного замикання), виявляючи доцільність провокаційної стратегії Стальського і композиційного принципу паралельності зображень.

Так вичленовується з тексту в процесі коментованого читання ідея. Образ Стальського-звіра необхідний був для того, щоб вести процес убивання живої думки в “людях нової доби” – Регіні та Рафаловичеві... Керована тією фатальною несвідомою силою, Стальська чинить акт помсти цьому звірові-вампіру. Опісля іде на поклик ночі-“мами”, сполучається в єдиному пориві духа з божевільним Бараном, який бредє на кінець міста, щоб першим привітати царство “антихриста”, що несе нові ідеї – без фальші та бюрократизму. Очевидно, не випадковим є факт убивства Регіни Бараном, цим героєм перекидного моста між реальним і трансцендентним. Баран топить Регіну як жертву тієї ночі, яка радикально змінює життя галицького містечка. Ця смерть справжньої Mater

Dologosa руйнує менує суспільно-політичної діяльності Рафаловича, позбавляє його світу ілюзій, народжує до нового життя.

Якщо до цього часу адвокат відчуває страх перед “твариною в людській подобі” і ця боязнь паралізує його дії на громадському полі, то смерть Регіни нищить усі міражі, залишає єдиний вихід – реалізацію політичних планів. Звинувачення у вбивстві Вагмана, Стальського і перебування у в’язниці дають можливість Рафаловичу обдумати свої часткові реформаторські плани. Тепер він усвідомлює справедливість Вагманових пропозицій. Зовнішнє спостереження сюжету роману викликає враження, що особа лихваря і всіх його спільників введена у текст лише для урізноманітнення фабули. Але причетність Вагмана до громадських справ Рафаловича наводить на думку, що даний образ далеко не другорядний у тексті і, очевидно, пов’язаний із центральним символічним хронотопом історичної долі України. Саме Вагман пропонував Рафаловичу зробитися дідичем, а потім ініціювати інших до створення приватного сектору, адже це укріпило б економічний статус українців і, можливо, навіть сприяло б піднесенню національної свідомості: “Пане меценасе, вірте мені! Поки ви, русини, не маєте своїх дідичів і мільйонерів, поти ви не є жаден народ, а тільки купа жебраків та невольників” [18, т. 20, с. 369]. На жаль, Рафалович не сприйняв поради жида, мотивуючи свою позицію тим, що селяни-українці не визнають багатів і ніколи не підуть до них за порадою. Ідея пробудження народу – словом, культурою – була для нього вища за аналітичний, раціональний розрахунок і практичні дії, які могли б перетворити народ у націю. І лише коли Рафалович усвідомив ілюзорність своїх реформаторських планів, тільки тоді побачив необхідність привселюдно здирати маски рівноправності в усіх сферах суспільного життя. Очевидно, не випадковим є факт вміщення автором у цей фрагмент роману діалогу Вагмана та Россельберга про двоїстість єврейської душі. Звернувши увагу на цю сюжетну колізію та особисте знайомство І.Франка з Герцлем, ідеологом сіонізму, О.Забужко пише про інтуїтивне відчуття Каменярем світоглядної спорідненості єврейства та українства [див.: 5, с. 74-75]. Українська нація на межі століть в умовах імперського закабалення стояла перед проблемою асиміляції. На українському емоційно-інтравертно-кордоцентричному ґрунті ця проблема загострилась аж до малоросійства, меншовартості. Її могла вирішити, на думку А.Вілчера, тільки ідея відродження національної державності, висунувши з-поміж мас “своїх adeptів, готових на

мучеництво”. Потрібне було “вознесення національної ідеї в ранг ідеалу: ціною самопожертви пасіонарного героя [див.: 5, с. 74-83], – констатує О.Забужко, а потім додає: – Франко стягнув (на себе) увесь цей комплекс смисложиттєвих проблем (через пережиття світоглядного роздвоєння)” [див.: 5, с. 90]. Відомо, що літературознавці неодноразово наголошували на тому, що образ Рафаловича І.Франко списав із себе. Власне, саме цей герой, перефразовуючи вище цитовану думку письменника, був “виведений з гармонії”, щоб знову дійти до неї.

Як бачимо, потрібно було кількох жертв – Регіни, Вагмана, щоб свідомість Рафаловича “переходової доби” позбулася старих штампів, звичаїв, масок і сформувала безкомпромісність позиції.

Отже, саме коментоване прочитання притчевої структури роману, яке відбувається за принципом всесвітньої ритмічної закономірності, вичленовує “автора-ідею” [9, с. 162]. Цьому сприяє силове поле художнього тексту, яке сплітає “фабульну розмітку” та компонент “сюжетного замикання”. Дане ж явище можливе лише за умови взаємного проникнення автора і реципієнта у внутрішньоформні мітки синтагми, які розгортають парадигму тексту в культурологічному та міфологічному аспектах. Найявніші вище названих ознак тексту в романі “Перехресні стежки” І.Франка зумовлена глибоким розумінням письменником специфіки жанру і його проникненням у “дух часу”.

-
1. Августин Святий. Шість книг о музыке // Музыкальная эстетика западно-европейского Средневековья и Возрождения: Памятники музыкально-эстетической мысли. – Москва, 1966. – С. 118 – 149.
 2. Барг Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва, 1989. – 615 с.
 3. Барг Р. Мифологии. – Москва, 1996. – 314 с.
 4. Боднар В. Проблеми рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І.Франка: Автореф. дис. ... канд. філолог. наук. – Київ, 1999. – 18 с.
 5. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. – Київ, 1992. – 117 с.
 6. Кир'ячук Б. Романи І.Франка 90-их рр. XIX століття: Проблема часу – простору: Дис. ... канд. філолог. наук. – Київ, 1993. – 168 с.
 7. Кодак М. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кінця XIX – початку XX століття: Дис. ... докт. філолог. наук. – Київ, 1996. – 367 с.

8. Левитан Л. Цилевич Л. Основы изучения сюжета. – Рига, 1990. – 185 с.
9. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка: Дис. ... канд. філолог. наук. – Львів, 1997. – 181 с.
10. Лотман Ю. Об искусстве. – Санкт-Петербург, 1998. – 704 с.
11. Маньковская Н. Структурно-психоаналитическая эстетика Ж.Лакана // Философ. науки. – 1990. – №12. – С.42 – 52.
12. Нахлік О. Письменник – нація – універсум: Світоглядні та художні шукання в літературі XIX – XX століть. – Львів, 1999. – 235 с.
13. Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів, 1998. – 135 с.
14. Руткевич А. Карл Густав Юнг // Знання – сила. – 1989. – №2. – С. 67 – 73.
15. Stormer-Causa U. Augustins philologischer Zeitbegriff ein Vorochlag zum Verstandnis der distentio animi im Lichte von "De Musica". – Ak. Ver., 1996. – 39 p.
16. Тростюк І. Мала проза І.Франка кінця XIX – початку XX століття: Проблеми циклізації та жанрової модифікації: Дис. ... канд. філолог. наук. – Львів, 1996. – 212 с.
17. Філософська думка України: Імена та ідеї. – Івано-Франківськ, 1996. – 86 с.
18. Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – Київ, 1976-1986.