

ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ВАН СЯЮЮЙ

УДК 821.161.2.09

**ПСИХОАНАЛІТИЧНІ ВИМІРИ
ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА
1880–1900-х років**

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ **Ван Сяююй**

Науковий керівник:

Печарський Андрій Ярославович,
доктор філологічних наук, професор

Львів – 2020

АНОТАЦІЯ

Ван Сяююй. Психоаналітичні виміри художньої прози Івана Франка 1880–1900-х років. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 «Українська література». – Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2020. – 220 с.

Дисертація присвячена вивченню психоаналітичних вимірів художньої прози Івана Франка 1880–1900-х років. Саме поняття «психоаналітичні виміри» виникло на межі глибинної психології і літературознавства. Воно хоч і не набуло стійкого термінологічного окреслення, однак із деякою періодичністю з'являється в літературознавчому дискурсі. У нашій інтерпретації «психоаналітичні виміри» – це передусім психічний стан людини, що в емоційно-експресивній та композиційно-смісловій структурі тексту відображається як система рівнянь між авторовим «Я» і «наратором», «героєм» і «прототипом», світом «реальним» і «фіктивним», «біографічним» і «художнім».

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві запропоновано комплексний аналіз художньої прози І. Франка 1880–1900-х років з погляду психоаналізу. У роботі вперше досліджено психоаналітичний дискурс франкознавства, його історію, розвиток і перспективу, а також здійснено в аспекті глибинної психології компаративістичний аналіз прозових творів І. Франка та письменників (Лу Сінь 鲁迅, Мао Дунь 茅盾, Лао Ше 老舍, Сюй Ді-шань 许地山 та ін.) нової китайської літератури (现代文学).

У першому розділі «Психоаналітичний дискурс франкіани: історія, теорія і перспектива» визначено теоретичне підґрунтя наукового пошуку: досліджено франкознавчі праці С. Єфремова, М. Мочульського, Д. Донцова, Л. Білецького, А. Франко-Ключко, В. Яніва, О. Кульчицького, Є. Маланюка, І. Денисюка, Т. Гундорової, Я. Мельник, Н. Зборовської, М. Ткачука,

А. Печарського, М. Гнатюка, Б. Тихолоза, І. Папуші та ін. Літературознавча типізація наукового матеріалу передбачає момент відбору потрібної «психологічної породи». Історія психоаналітичного дискурсу франкіани бере свій початок від появи монографії С. Єфремова «Співець боротьби і контрастів. Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка», яка спершу була надрукована у 1903-му році й витримала кілька київських видань із доповненням. Утім справжня зміна франкознавчої позитивістичної парадигми на метафізичну відбулася в 90-ті роки ХХ століття, що сприяло розвитку психоаналітичної думки стосовно інтерпретації художньої і наукової спадщини митця.

Психоаналітичний дискурс франкіани здебільшого має міждисциплінарний характер і прочитується у вимірах різних галузей наук та методів: крізь призму психобіографії (С. Єфремов, М. Мочульський, Д. Донцов, В. Янів, Я. Мельник), соціальної психології (О. Кульчицький), генеології (І. Денисюк), психоісторії української літератури (Н. Зборовська), філософії (Є. Маланюк, Т. Гундорова, Б. Тихолоз), християнської етики (А. Печарський), наратології (І. Папуша), теорії літератури (М. Ткачук, Р. Піхманець, М. Гнатюк) тощо.

У другому розділі «Психоаналітичні виміри художньої прози Івана Франка: методологічні засади» запропоновано літературознавчий інструментарій дослідження белетристики письменника, що органічно впливає із універсального психологізму його наукової і художньої спадщини. Так І. Денисюк вважав, що у жанрі прози творчить І. Франка була «предтечею психологізму ХХ століття». Чимало літературознавців, зокрема С. Єфремов, О. Білецький, Ю. Янковський, М. Ільницький, Л. Хваль, Н. Тодчук, О. Оренчак та ін., піднімали проблематику типологічних зв'язків творчості І. Франка і Ф. Достоєвського – відомого російського письменника-психолога, чия творчість була об'єктом досліджень багатьох знаменитих психоаналітиків, а саме: З. Фрейда, А. Адлера, Т. Розенталь, Е. Фромма та ін.

Функції словесної творчості уподібнюються до функцій психоаналізу, зокрема художня проза І. Франка, яка була своєрідною «метафорою життя» письменника, і в багатьох випадках виконувала корекції девіантної поведінки героя як особистості, наприклад: образ Бовдура («На дні»), Юри Шикманюка («Як Юра Шикманюк брів Черемош»), Миколи Кучеранюка («Терен у нозі»), Марії («Сойчине крило»), Анелі («Для домашнього огнища»), Калиновича («Герой поневолі»), Гольдкремера («*Boa constrictor*») та ін.

У наведених творах автор виступає як вдумливий аналітик, котрий змальовує психологічну мотивацію своїх персонажів як «вчинок обернений в минуле». Звідси – фрейдівський, адлерівський, фроммівський, франклівський погляди зсередини, що характеризуються поширенням «едіпальної ситуації», «соціологічної адаптації», «феномену любові» та «індивідуального сенсу життя» людини.

Насправді «синтезуюча здатність» (Р. Голод) – головна риса творчого методу І. Франка. За нею стоїть і науковий трактат «Із секретів поетичної творчості» Франка, що будучи пройнятий елементами Фрейдівської теорії психічного апарату та Юнгівської концепції колективного позасвідомого, певною мірою служить методологічною підвалиною дослідження і прозової творчості самого автора. У суті речі, теоретико-методологічним підґрунтям нашого дослідження стала глибинна психологія: класичний психоаналіз З. Фрейда та Ш. Ференці, індивідуальна психологія А. Адлера, аналітична психологія К.-Г. Юнга, гуманістична психологія (неофрейдизм) Е. Фромма та К. Горні, екзистенційний психоаналіз В. Франкла, епігенетична теорія розвитку особистості Е. Еріксона тощо.

У третьому розділі «Метаморфози любові в художній прозі Івана Франка 1880–1900-х років», що містить два підрозділи («Любов як художня містифікація: до проблеми психобіографічного методу аналізу», «Особливості едіпальної та соціологізованої антропології любові: ідентифікація та суперечність») проаналізовано низку творів письменника з погляду феномену любові. Адже «психоаналіз, – за слушним застереженням

сучасного аналітика Ф. Б. Сімона, – знаходиться не деінде, як у просторі інтимних комунікацій». Тим художнім «простором інтимних комунікацій» для І. Франка стали О. Рошкевич, О. Хоружинська, Ю. Дзвонковська і Целіна Зигмунтовська-Журовська.

З погляду психобіографічного методу розглянуто проблематику любові художньої прози І. Франка 1880–1900-х років («Лель і Полель», «На дні», «Із записок недужого», «Маніпулянтка», «Не спитавши броду», «Для домашнього огнища», «Основи суспільності», «Перехресні стежки», «Герой поневолі», «Батьківщина», «Сойчине крило» та ін.). Співвідношення між художньою фікцією і реальністю оприявлюють «обличчя тексту» і «внутрішню драму» автора. В аспекті психоаналізу ми піддали сумніву однозначність інтерпретації Франкової метафори «тричі мені являлася любов» із «Зів'ялого листа» (дещо перебільшеної в літературознавчій візії) і виводимо із життя та творчості письменника ще одну дослідницьку формулу: «Дві Ольги» – «дві любові» І. Франка. Йдеться про Ольгу Рошкевич – перше кохання митця і Ольгу Хоружинську – його дружину.

Головний психоаналітичний код Франкової едіпальної та соціологізованої антропології любові в художній прозі 1880–1900-х років («Дріада», «Поєдинок», «Малий Мирон», «Під оборогом», «Мій злочин», «Моя стріча з Олексою», «Муляр», «Яндуси», «Великий шум» та ін.) втілює уявлення про те, що людина з народження формується в тріаді «мати – дитина – батько», а відтак і в соціумі, що відіграють головну роль у формуванні й розвитку Едіпового комплексу індивіда та його психічної інстанції Над-Я. Утім, долання Едіпового комплексу відбувається завдяки ідентифікації, на шляху якої – неминучі онтологічні суперечності.

Крізь призму класичного психоаналізу З. Фрейда, Ш. Ференці, аналітичної психології К.-Г. Юнга та епігенетичної теорії розвитку особистості Е. Еріксона у Франкових творах розглянуто перехід від однієї форми самоототожнення героя, прототипа, наратора, автора до іншої, що викликає кризу ідентичності в любовних стосунках. Одначе, з іншого боку, художній

матеріал письменника ілюструє: любов – це зрілий життєвий орієнтир особистості, його духовно-моральна система цінностей і стійка світоглядна позиція.

Суть четвертого розділу «Проблема людської деструктивності в художній прозі Івана Франка 1880–1900-х років», що містить два підрозділи («Інтерпретація феномену перенесення і соціально-психологічної реальності», «Психічне неусвідомлене як джерело пізнання злочину») зводиться до наступного: феномен людської деструктивності в творчості письменника є ніщо інше, як спотвореною формою любові. Тому з погляду літературознавчого психоаналізу всі практичні частини дисертації співвідносяться між собою і пов'язані з науковими та прикладними положеннями.

Аналізуючи «феномен перенесення» Франкових героїв щодо «психічної реальності», можна спостерегти, що він тісно пов'язаний з одними і тими ж особистісними та соціальними мотиваційними конфліктами, які можна звести до відомого вислову: «гроші – корінь зла». Ця думка абсолютизується в повістях І. Франка «На вершку», «Основи суспільності», «Воа constrictor», «Для домашнього вогнища», оповіданнях «На дні», «Хома з серцем і Хома без серця», «Батьківщина», «Муляр», «Панталаха» та ін. Утім стає зрозуміло, що фінанси самі по собі не можуть бути ані добром, ані злом. Справджується теза Е. Фромма, що «людина перетворюється в товар», бо її проблема невротичної любові є «проблемою об'єкта», а не «проблемою здібності». Відтак у житті індивіда домінує комерційно-накопичувальна установка «-мати-» над життєдайною плідною позицією «-бути-». Приміром, в повісті «Воа constrictor» І. Франко розкрив цю установку нафтового магната Германа Гольдкремера, для якого матеріальне збагачення рівноцінно гамлетівському «бути чи не бути». Порушуються психоаналітична дилеми характеру героя: «синдром мільйонера» чи «комплекс меншовартості». У сюжетній основі твору автор дає збагнути, що в антропології особистості Гольдкремера не існує єдиного правильного розв'язання. Адже діалектика душі значно глибша

і складніша від розумових процесів виведення її нових наукових суджень. Людина чи бідна, чи заможна стає заручником у своїх пристрастей до збагачення. Різниця полягає лише в тому, що в одних є така життєва необхідність, а в інших – її немає. Так злодій Панталаха із однойменного твору Франка чи вбивця Бовдур із його оповідання «На дні» репрезентують цю сторінку людської деструктивності. У першого – kleptomaniya, а в другого – агедонія, суть якої полягає у зниженій здатності отримувати від життя задоволення. Утім, у Франковій інтерпретації оповідання «Панталаха» kleptomaniya відіграє другорядну роль. Для письменника було важливіше інше: показати криміналістичну облуду і суспільні проблеми осудності щодо людей певної категорії. Адже усі вони повинні вирішуватися у кожному випадку індивідуально, бо kleptomaniya, як невротична саморуйнуюча форма поведінки, небезпечна насамперед не для соціуму, а для самої людини. Адже Панталаха крав «матерію» зі своїх хворобливих спонукань, а державна влада обкрадала і збіднювала саму «душу» людини. Яскравим викриттям деградованого капіталістичного ладу є безнаказані злочини Барана із роману «Перехресні стежки» І. Франка. Цей образ вічного божевільного вбивці, котрий свobodно розгулює світом, є вербалізацією символу деструктивних тенденцій соціуму, що приховує під маскою гуманізму своє лицемірство і псевдоморальність. З погляду глибинної психології Франковий соціальний релятивізм є близьким до індивідуальної психології А. Адлера, екзистенційного психоаналізу В. Франкла та неофройдизму Е. Фромма. Втім, справжня велич І. Франка, як прозаїка-психолога, полягає в тому, що він зумів розпізнати деструктивні зміни внутрішніх порухів душі людини та окреслити її глибинні межі світлої і темної сторони життя.

П'ятий розділ «Художня проза Івана Франка 1880–1900-х років у контексті нової китайської літератури (现代文学): психоаналітичні виміри», що містить два підрозділи: «Полярність смислових „універсумів любові”», «Індивідуальний і соціальний характер персонажів: аналогія та психоаналітична інтерпретація» є продовженням попередніх, але вже – на

міжкультурному перехресті компаративістики. На фактичному художньому матеріалі розглянуто типологію текстів І. Франка у зіставленні із творами класиків нової китайської літератури 1919–1949-х років (Мао Дуня, Лу Сіня, Лао Ше, Сюй Ді-шаня та ін.).

Так в оповіданнях «Герой поневолі» І. Франка і «Достеменна історія А-к'ю» Лу Сіня (《阿Q正传》鲁迅) розглянуто образ «маленької людини» як культурний архетип активного борця за справедливість. Утім в українського і в китайського митців подвиг «героїчного вчинку» простої людини наскрізь пройнятий іронією, а відтак розвінчуються стереотипи його сприйняття. У дослідженні порушено проблеми вибору людини в «межовій ситуації», а також неусвідомлюваних психічних процесів і їхню роль у поведінці героя.

З погляду психоаналізу наведені паралелі творів не тільки за аналогією, а й за контрастом, де домішується загадка менталітету людини Європи і Далекого Сходу. До прикладу, візьмемо «Перехресні стежки» І. Франка і «Павука» Сюй Ді-шаня, у яких метафори «роздоріжжя» і «павутини» як різних доль героїв є реалізацією архетипу Самості – Вселенського Ткача, що з'єднує людину з її Творцем. Його міфічний образ присутній у багатьох давніх релігіях. Тому не дивно, що Франковий архетип «життєвого роздоріжжя» людини є близьким до розуміння Дао (道, букв. – шлях).

Подібну світоглядну амплітуду простежуємо й в оповіданнях І. Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош» і Лао Ше «Біля храму великої скорботи». У творі українського письменника Білий демон не чинить жодної дії (у-вей 无为), тобто поводить пасивно, що характерно для чорної полярної сили «Інь», а Чорний демон, навпаки, виявляє активність, що притаманно білій полярній силі «Ян». У цьому аспекті споконвічні космічні начала сприймаються як взаємодоповнювальні, створюючи стабільність і рівновагу, що характерно для даоського світосприйняття. Натомість у творі «Біля храму великої скорботи» Лао Ше усе відбувається з точністю до навпаки. Адже останні передсмертні слова учителя Хуана: «Хто б не кинув

камінь, я на нього не гніваюсь!» цілком відповідають християнським доктринам, зокрема поняттю добра як абсолютної жертвовної любові. Отже, з погляду юнгіанського колективного позасвідомого маємо унікальне релігійне перехрестя двох різних культур і віросповідань.

Утім, художня типізація індивідуального і соціального характерів персонажів у белетристиці І. Франка, Мао Дуня, Лу Сіня, Лао Ше, Сюй Ді-шаня передбачає момент «психоаналітичного відбору». Звідси – висновок: сутність ментальності українського письменника проявляється в тяжінні до індивідуальної свідомості, натомість китайських – до колективної. Однак у розділі здебільшого акцентовано на психоаналітичній універсалізації образів-символів творчості митців, на те загальне, що присутнє в будь-якій культурі.

Ключові слова: психоаналітичні виміри, едіпальна ситуація, форми невротичної любові, Я, Над-Я, Воно, психобіографічний метод, соціологічна адаптація, людська деструктивність, колективне позасвідоме, ідентифікація, перенесення, архетип, автор, герой, прототип, образи-символи.

ABSTRACT

Wang Xiaoyu. Psychoanalytical dimensions of Ivan Franko's artistic prose of the 1880–1900s. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for a degree of candidate in philological sciences, Specialty 10.01.01 «Ukrainian Literature». – Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, 2020. – 220 p.

The thesis is devoted to the study of psychoanalytical dimensions of Ivan Franko's artistic prose of the 1880–1900s. The very term «psychoanalytical dimensions» arose on the verge of deep psychology and literary criticism. Although it has not acquired consistent terminology, it appears in literary discourse with certain regularity. In our interpretation, «psychoanalytical dimensions» are, first of all, the mental state of a person, which is represented by the emotionally expressive and compositional-semantic structure of the text as a system of equations between the author «I» and «narrator», «the character» and its «prototype», «real» and «fictional» world, «biographical and artistic».

The scholarly novelty of the work is in the fact that for the first time a comprehensive analysis of I. Franko's artistic prose of the 1880–1900s was carried out in Ukrainian literary studies from the point of view of psychoanalysis. The psychoanalytical discourse of French studies, its history, development, and perspective was first explored in this work, as well as a comparative analysis of I. Franko's prose works and writers (Lu Xun 鲁迅, Mao Dun 盾, Lao She 老舍, Xu Dishan 许地山 and etc.) of the new Chinese literature (现代文学).

In the first chapter «Psychoanalytical discourse of Franko studies: history, theory and prospects» the theoretical basis of the scholarly research was determined by the works of experts in Franko studies, such as S. Efremov, M. Mochulsky, D. Dontsov, L. Biletsky, A. Franko-Kluchko, V. Yaniv, O. Kulchytsky, Y. Malanyuk, I. Denisyuk, T. Hundorova, Y. Melnyk, N. Zborovskaya, M. Tkachuk, A. Pecharsky, M. Hnatyuk, B. Tycholos, I. Papushi and others. Literary representation of scholarly materials involves selection of

necessary «psychological breed». The history of psychoanalytical discourse of Franko studies originates from the publication of the monograph by S. Efremov «A singer of struggle and contrasts. An attempt of literary biography and characteristics of Ivan Franko», which was first published in 1903 and had several Kyiv editions with appendices. However, the real change in Franko studies from positivist paradigm to metaphysics took place in the 90s of the twentieth century, which contributed to the development of psychoanalytical thought regarding the interpretation of the artistic and scholarly heritage of the artist.

The psychoanalytical discourse of Franko studies has, for the most part, an interdisciplinary character, and is read in terms of various fields of sciences and methods through the prism of: psychobiography (S. Efremov, M. Mochulsky, D. Dontsov, V. Yanov, Y. Melnyk), social psychology (O. Kulchytsky), geneology (I. Denisyuk), psycho-history of Ukrainian literature (N. Zborovsk), philosophy (E. Malaniuk, T. Hundorova, B. Tycholos), Christian ethics (A. Pecharsky), naratology (I. Papusha), literary studies (M. Tkachuk, R. Pikhmanets, M. Hnatyuk), etc.

In the second chapter «Psychoanalytical dimensions of Ivan Franko's artistic prose: methodological foundations» literary methods for the study of the writer's fiction which inherently follow from the universal psychology of his scholarly and artistic heritage are suggested. I. Denisyuk believed that in the genre of prose, the works by I. Franko were «an omen of the psychologism in the twentieth century». Many literary scholars, in particular S. Efremov, O. Beletsky, Y. Yankovsky, M. Ilnitsky, L. Khval, N. Todchuk, O. Orenchak, etc., raised the problems of typological connections between the works by I. Franko and F. Dostoevsky – a famous Russian psychologist, whose works were the subject of research by many famous psycho-analysts, namely: Z. Freud, A. Adler, T. Rosenthal, E. Fromm etc.

Functions of verbal creativity are similar to those in psychoanalysis, to be more precise the artistic prose by I. Franko was a kind of a «life metaphor» of the writer, and in many cases it performed corrections of the deviant behavior of the character as a personality, for example: the image of Bovdur («On the bottom»),

Yuri Shikmanyuk («As Yura Shikmaniuk eats Cheremosh»), Mykola Kucheranyuk («Teren in the leg»), Mary («Sowichin Wing»), Anelly («For a Home Furnace»), Kalinovich («The Enemy Hero»), Golccamera («Voa Constrictor») etc.

In the above-mentioned works, the author acts as a thoughtful analyst, who depicts the psychological motivation of his characters as «an act in the past». This leads to the Freudian, Adlerian, Frommic, and Franklin views from the inside, characterized by the spread of the «Oedipal situation», «sociological adaptation», «the phenomenon of love» and «individual sense of life» of the man.

In fact, the «synthesizing ability» (R. Golod) is the main feature of Ivan Franko's creative method. She has also written the scholarly treatise «From the secrets of poetic creativity» of Franko which being infused with the elements of Freudian theory of mental mechanisms and Jung's conception of the collective unconscious serves, to a certain extent, as a methodological basis for the research of the author's fiction. The theoretical and methodological foundation of our study was deep psychology: the classical psychoanalysis by S. Freud and S. Ferenczi, the individual psychology of A. Adler, the analytical psychology of K. G. Jung, humanistic psychology (neofroodizm) E. Fromm and K. Gorny, existential psychoanalysis of V. Frankl, epigenetic theory of personality development by E. Erickson, and others.

In the third chapter, «The Metamorphoses of Love in Ivan Franko's Prose of the 1880–1900s», which consists of two subchapters («Love as an Artistic Mystification: to the Problem of the Psycho-Biographical Method of Analysis», «Special Features of the Oedipal and Sociologized Anthropology of Love: Identification and Contradiction») we have analyzed a series of writer's works in terms of the phenomenon of love. After all, «psychoanalysis, as the modern analyst F. B. Simon warns, is located nowhere else but within intimate communications». The artistic «space of intimate communications» for I. Franko was represented O. Roshkevych, O. Horuzhynska, Yu. Dzvonkovska and Tselina Zygmuntovska-Zhourovka.

From the point of view of psycho-biological method, we have considered the problem of love in I. Franko's artistic prose of the 1880–1900s («Lel and Polel'», «On the bottom», «From the chronicles of the sick», «Manipulator», «Without asking fore», «For the home furnace», «Fundamentals of Society», «Cross Hedges», «Hero of the Oppressed», «Motherland», «The Jay's Wing» etc.). The relationship between artistic imaginary world and reality becomes evident in the «face of the text» and the «inner drama» of the author. In psychoanalytical aspect, we questioned the uniqueness of the interpretation of Franko's metaphor «Thrice I was in love» from the «Faded Foliage» (somewhat exaggerated in the literary vision) and deduce from the writer's life and work another research formula: «Two Olgas» – «two loves» of I. Franko. This is about the artist's first love Olga Roshkevych and his wife Olga Horuzhynska.

The main psychoanalytical code of Franko's oedipal and sociologized anthropology of love in artistic prose of the 1880–1900s (Dryad, The Combat, Small Myron, Under the Haystack, My Crime, Meeting Oleksa, «A Brick Layer», «Yanduses», «Much Ado», etc.) embodies the notion that the person since the birth is formed in the triad «mother – child – father», and then in the society, which is vital in the formation and development of the Oedipus complex of the individual and his mental authority over the Ego. However, it is possible to overcome the Oedipus complex due to identification, which is accompanied by inevitable ontological contradictions.

Through the prism of classical psychoanalysis by S. Freud, S. Ferenczi, K. Hunga's analytical psychology and E. Erikson's epigenetic theory of personality's development, we have considered in Franko's works transition of the character, prototype, narrator, author from one form of self-identification to another, which causes the crisis of identity in love relationships. However, on the other hand, the artistic material of the writer illustrates that love is the mature life orientation of the individual, his spiritual and moral system of values and steady outlook.

The essence of the fourth chapter, «The Problem of Human Destruction in Ivan Franko's Prose of the 1880–1900s», which consists of two subchapters («Interpretation of the phenomenon of transference and socio-psychological reality» and «Mental unconscious as a source of crime cognition») is as follows: the phenomenon of human destructiveness in the writer's creative activity is but a distorted form of love. Therefore, from the point of view of literary psychoanalysis, all practical parts of the thesis are interconnected and relevant to scholarly and applied statements.

When analyzing the «phenomenon of transfer» of Franko's characters to «mental reality», one can witness that he is closely connected with the same personal and social motivational conflicts which can be rephrased by the well-known saying: «money is the root of evil». This idea is absolute in the stories by I. Franko «On the top», «Fundamentals of the public», «Boa constrictor», «For the home fire place», short stories «At the bottom», «Khoma with the heart and Khoma without the heart», «Motherland», «A Brick Layer», «Pantalakha» and others. However, it becomes clear that money can be neither good nor evil. E. Fromm's thesis that «a man becomes a commodity», comes true because the problem of neurotic love is «the problem of an object», not the «problem of ability». Thus, in an individual's life of, the commercial-accumulative outlook of «possessing» dominates over the life-giving, fruitful position of «being». For example, in the story «Boa constrictor» I. Franko revealed this outlook of the oil baron Germann Goldkremer, for whom the material enrichment is the same as Hamlet's «to be or not to be». The character's psychoanalytical dilemma is violated: «millionaire syndrome» or «inferiority complex». The author makes it clear through the plot that in the personality's anthropology of Goldkremer there is no single correct solution. After all, the dialectics of the soul is much deeper and complicated than the inference of scientific judgments.

A person, no matter poor or wealthy, becomes a hostage of his passion for enrichment. The only difference is that some have such a vital need whereas others do not. This is relevant to the thief Pantalakha from the work under the same title,

or the murderer Bovdur, from his story «At the bottom». Both of them embody human destructiveness. In the first case this is kleptomania and in the second one agedonia the essence of which is the subdued ability to be pleased with life. However, in Franko's interpretation kleptomania in «Pantalakha» is not that important. It was more important for the writer to show the criminal hypocrisy and social disapproval of certain people. After all, they should be solved in each case individually, because kleptomania as a neurotic self-destructive behavioral form is not socially dangerous but for the person himself. After all, Pantalakha was stealing «things» because of his unsound motives whereas the state authority robbed and impoverished the very «soul» of the human being. Vivid revelation of the degraded capitalist system is the unpunished Baran's crimes in Ivan Franko's novel «Crossroads». This image of the eternal insane murderer who freely roams the world is the symbolic implementation of destructive social tendencies which disguise hypocrisy and false morality as humanism. In terms of deep psychology Franko's social relativism is close to the individual psychology of A. Adler, the existential psychoanalysis of W. Frankl and the neophrasicism of E. Fromm. However, I. Franko's true eminence, as a psychological prose writer is in the fact that he could see destructive changes in the human soul and subtly outline its limits of good and evil sides of life.

The fifth chapter «Ivan Franko's artistic prose of the 1880–1900s in the context of the new Chinese literature (现代文学): psychoanalytical dimensions», consists of two subchapters: «Polarity of semantic «universe of love», «Individual and social nature of characters: analogy and psychoanalytical interpretation» is the continuation of the previous one on the intercultural crossroads of comparative studies. We have compared the typology of I. Franko's texts with the works of classics of the new Chinese literature of 1919–1949 (Mao Dunya, Lu Sinya, Lao She, Xu Di-shan, etc.) on the collected artistic material.

In the story by Ivan Franko «Hero of the Devil» and the story by Lu Sinya «The True History of the Aung» («阿 Q 正传» 鲁迅) the image of the «little man» as an archetype of an active fighter for justice is considered. Both Ukrainian and

Chinese writers describe the «heroic deed» of a common man ironically, and thus stereotypes of his perception are debunked. The study raises the problems of a person's choice in the «boundary situation», as well as unconscious mental processes and their role in the character's behavior.

From the point of view of psychoanalysis, parallels of works are presented not only by analogy, but also by contrast, where the riddle of the human mentality of Europe and the Far East is mixed. For example, take the «Cross paths» by Ivan Franko and «Spider» by Xu Din Shan, in which metaphors of «crossroads» and «spider web» as different destinies of characters is the realization of the archetypal Self – the Ecumenical Weaver, who connects the man with his Creator. His mythical image is present in many ancient religions. Therefore, it is not surprising that Franko's archetype of «life crossroads» of the man is close to the understanding of Tao (道, literally, the path).

We can also observe this ideological amplitude in I. Franko's stories «How Yuri Shykmaniuk eats Cheremosh» and Lao Shee «Near the temple of great sorrow». In the work of the Ukrainian writer, White Demon does not perform any action (in the vey 無為), it is passive which is characteristic of the black polar force «Yin», whereas Black Demon, on the contrary, reveals the activity inherent in the white polar force «Yang». In this aspect, primordial cosmic beginnings are perceived as complementary that create stability and balance which is characteristic of the Taoist worldview. In the work «Near the temple of great sorrow», by Lao Shee instead, everything happens exactly the other way round. After all, the last words of the dying teacher Juan: «Whoever throws a stone, I am not angry with him!» are fully in line with Christian doctrines, in particular the notion of the good as an absolute sacrificial love. So, from the point of view of the Jungian collective unconscious, we have a unique religious crossroads of two different cultures and religions.

However, artistic typology of the individual and social nature of characters in artistic writings by I. Franko, Mao Dunya, Lu Sinya, Lao She, Xu Di Shan involves «psychoanalytical selection». Hence, we may conclude that the essence of

mentality of the Ukrainian writer manifests itself in the tendency towards individual consciousness, whereas Chinese authors tend to the collective. However, the chapter focuses mostly on the psychoanalytical universalization of symbolic images of the writers under consideration, on general notions present in any culture.

Key words: psychoanalytical dimensions, edipal situation, forms of neurotic love, I, above I, It, psycho-biological method, sociological adaptation, human destructiveness, collective unconscious, identification, transfer, archetype, author, character, prototype, images-symbols.

摘要

汪晓宇。伊凡·弗兰科 1880-1900 年代小说的精神分析。—— 论文学科权利资格鉴定。

语言学科副博士论文，专业 —— 10.01.01 “乌克兰文学”。乌克兰国立利沃夫伊凡·弗兰科大学，利沃夫，2020 年 —— 220 页。

论文有关精神分析弗兰科 1880-1900 年代的小说。“精神分析”的概念曾出现在深度心理学与文学领域。虽然它没有统一的术语，但会时不时在文学术语中出现。我们对“精神分析”的解释 —— 主要是一个心理状态，其在文中的情感、表现力、成分和语义结构。在作者之间的对话“我”和“叙述者”，“主角”和“原型”，“真实的”和“虚构的”世界，“传记”和“艺术”。

学科新发现，乌克兰文学研究中首次从心理的角度对伊凡·弗兰科的 1880-1900 年间的散文进行了综合分析。本文首先探讨了弗兰科学的精神分析，它的历史，发展和前景，以及伊凡·弗兰克作品和中国现代文学的比较分析（鲁迅，茅盾，老舍，许地山）。

第一章《弗兰科学的讨论精神分析：历史，理论和前景》，遵从以下弗兰科科学研究员的理论：S. 叶夫列莫夫，M. 莫楚尔斯基，D. 冬措瓦，L. 壁莱兹斯基，A. 弗兰科-克留奇克，V. 雅尼夫，O. 库里钦兹斯基，E. 马拉纽克，I. 得里叙科，T. 弘德洛夫，Y. 梅利尼克，N. 淄博洛夫斯基，M. 特卡楚克，A. 派查尔斯基，M. 赫拿纽克，B. 得霍洛滋，I. 巴布什等。论文的选材文学涉及“心理的类别”。弗兰科学的精神分析讨论，首先出现在 S. 叶夫列莫夫的专著《歌手的斗争与对比，伊万弗兰科的文学传记和特色》。最初发表于 1903 年，基辅保留了几个版本。然而，将弗兰科学实证主义范式真正转变为形而上学是在二十世纪 90 年代，这有助于诠释精神分析思想艺术家的艺术和科学遗产的发展。

弗兰科学的精神分析讨论在很大程度上具有跨学科特征，并且根据不同的科学和方法领域进行阅读：通过心理传记的角度（S. 叶夫列莫夫，M. 莫

楚尔斯基, D. 冬措瓦, V. 雅尼夫, Y. 梅利尼克) 社会心理学 (O. 库里钦兹斯基), 系谱学家 (I. 得里叙科), 乌克兰心理文学家 (N. 淄博洛夫斯基), 哲学家 (E. 马拉纽克, T. 弘德洛夫, B. 得霍洛滋) 基督伦理家, (A. 派查尔斯基), 叙事学家 (I. 巴布什), 文学理论家 (M. 特卡楚克, L. 壁莱兹斯基, M. 赫拿纽克) 等。

第二章《伊万弗兰科小说的精神分析：基础方法论》提出了小说作家写作的文学理论，研究他的科学和艺术成就心理。所以 I. 得里叙科认为，在散文类型中 I. 弗兰科的作品是《二十世纪心理学的先驱》。特别是许多文学评论家 S. 叶夫列莫夫, O. 毕莱茨基, Y. 雅科夫斯基, M. 伊利尼茨基, L. 赫瓦里, H. 顿楚克, O. 奥兰恰克等，提出了伊凡·弗兰科和著名的俄罗斯心理学家作家陀思妥耶夫斯基的作品之间的类型联系问题，其创造力是许多著名精神分析学家研究的主题，即：Z. 西格蒙德, A. 阿德勒, T. 罗森塔尔, E. 弗洛姆等。

言语创造的职能与精神分析的职能类似，特别是伊凡·弗兰科的小说，这是作家的一种“生命隐喻”，并且在许多情况下对主角作为一个人的偏离行为进行了修正，例如：博夫杜里《日子》，尤里·申科玛纽克《尤里·申科玛纽克如弯弯的切列莫什河》，尼古拉·库切拉纽克《脚刺》，玛丽亚《松鸦的翅膀》，阿尼利《薪火相传》，卡利诺维奇《被压迫的英雄》，戈里得克莱梅里《蟒蛇》等。

在上述作品中，作者是一位深思熟虑的分析师，他将人物的心理动机描述为“过去的行为”。从弗洛伊德，阿德勒，弗洛姆和富兰克林的内心想法出发，包含了人们的“俄狄浦斯情节”，“社会适应”，“爱情现象”和“个人生活意义”。

事实上，《综合能力》(R. 霍洛得) —— 是 I. 弗兰科创作方法的代表。其来源于弗兰科的学科论文《诗歌创造中的秘密》，充满了弗洛伊德心理机制理论和荣格集体无意识概念的元素，在一定程度上，作为作者作品研究的方法论基础。本质上，我们研究的理论和方法论基于深层心理学：精神

分析学家 Z. 西格蒙德和 S. 费伦齐，个体精神分析家 A. 阿德勒，分析心理学 K. G. 容格，人本主义心理学家 E. 弗洛姆和 K. 霍尼，存在主义心理学家 V. 弗兰克，发展心理学家 E.埃里克森等。

第三章《弗兰科 1880-1900 年代小说中的变态的爱》，包含两个子标题《爱作为一种神秘的艺术：心理生物学分析方法的研究》和《特殊的俄狄浦斯与社会人类学的特征：认同与矛盾》，从爱情现象的角度分析了一系列作家的作品。但是，“精神分析，——是通过现代分析师 F. B. 西蒙的适当警示，——不在其他地方，如亲密关系空间”。I. 弗兰科的“亲密关系空间”与 O. 罗石科维奇，O. 霍鲁仁斯基，Y. 滋沃科夫斯基和车琳娜·西格蒙德夫科-如洛夫斯基。

从心理生物学的角度来看，考虑了 I. 弗兰科 1880-1900 年间的散文的爱情问题。《莱里和博莱利》，《日子》，《病人的案情摘要》，《操纵者》，《不要问福特》，《薪火相传》，《社会的基本原理》，《十字路径》，《被压迫的英雄》，《祖国》，《松鸦的翅膀》等。艺术小说与现实之间的关系可以通过作者的“文本面貌”和“内心戏剧”来证明。在精神分析方面，我们质疑弗兰科隐喻的独特性，即“枯叶”中的“我的三段爱情”（文学视野中有些夸张），并从作者的生活和工作中推断出另一个研究公式：I. 弗兰科《两个奥莉加》——《两种爱情》。这是关乎作者的初恋奥莉加·罗石科维奇和奥莉加·霍鲁仁斯基——他的妻子。

1880-1900 年小说中，弗兰科的俄狄浦斯和人类社会爱情学的主要精神分析特征，（《树妖》，《决斗》，《小米龙》，《在幕后》，《我的罪行》，《奥莱斯克的丝带》，《木匠》，《羊肚丝》，《噪音》等），体现了一个人与家庭的关系“母亲——孩子——父亲”，在社会中，它在个人的俄狄浦斯情结的形成和发展以及对超我的精神权威中起主要作用。然而，克服俄狄浦斯情结的认同，需探索本体矛盾论。

通过 S. 弗洛伊德，S. 费伦齐，分析心理学家 K. G. 容格和发展心理学家 E. 埃里克森在弗兰科作品中，从自我认同的角色，原型，叙述者与作者另一

种形式的转变，可导致恋爱关系的认同危机。但在另一方面，作者说明了小说中的爱情——一个重要成熟个性的里程碑，即他的精神和道德价值体系和稳定的世界观。

第四章《伊凡·弗兰科 1880-1900 小说中的人类破坏性问题》，它包含了两个子标题《转移和社会心理现实现象的解释》和《无意识心理是犯罪的根源》如下：在作品中的人类破坏现象只不过是一种扭曲的爱情形式。因此，从文学精神分析的角度来看，作品中的所有实践部分都是相互关联的，与科学和应用的规定有关。

将弗兰科主角的“转移现象”分析为“心理现实”，可以看出他与同样的个人和社会动机冲突密切相关，可以归结为一句众所周知的说法：“金钱是邪恶的根源”。这个想法可以在以下作品中看出《在顶端》，《社会的基本原理》，《蟒蛇》，《薪火相传》，《日子》，《有心的托马斯和无心的托马斯》，《祖国》，《木匠》，《潘塔拉》等。很显然，金钱本身无所谓好坏。E. 弗洛姆的论点证明了“人成为商品”，因为它爱情神经的问题是“对象的问题”，而不是“能力问题”。因此，在个人的生活中，在个人生活中占主导地位的“母亲”的主宰着“存在”。例如，在小说“蟒蛇”中，I. 弗兰科描写了石油大亨格莱漫·戈里得克莱梅里，对于他来说，可类比于哈姆雷特的“做或者不做”。违反了主角心理的辩证法：或“百万富翁综合症”或“自卑情结”。在情节的主线上，作者明确指出，在人类学中戈里得克莱梅里的人格，没有一个正确的方向。毕竟，灵魂的辩证法比推导新科学判断的心理过程更加深刻和复杂。

一个人，或穷，或富，都会成就他无比的热情。唯一的区别是有些人有这样一种至关重要的需求，而有些则不然。因此，弗兰科小说同名小说中的小偷潘塔拉或杀手布尔《日子》代表了人类破坏性的一面。第一个是盗窃癖，第二个是失乐，本质是从生活中获得快乐的能力下降。然而，在弗兰科对《潘塔拉》故事的描写中，盗窃癖扮演着次要角色。对于作家而言，它比其他更人更重要：向某一类别的人展示犯罪欺诈和社会性问题。矛盾问题具体分

析，盗窃癖因为作为一种精神的自我毁灭行为形式，不仅对社会而且对于自己而言都是危险的。潘塔拉从痛苦的动作中盗取了“物质”，而国家的权力掠夺了贫困人类的“灵魂”。资本主义制度的退化，伊凡·弗兰科的小说“十字路径”中巴兰罪行的逍遥法外。这种永恒的疯狂凶手的形象，是对社会破坏性倾向象征的普遍化，它以人道主义的幌子掩盖了虚伪和伪正统。在深层心理学方面，弗兰科的社会相对主义接近于阿德勒的个体心理学，即 V. 弗兰克尔的存在主义精神分析和 E. 弗洛姆的新弗洛伊德主义。然而，作为一名心理学家的散文作家，I. 弗兰科的真正伟大之处在于，他能够认识到人类灵魂内部运动的破坏性变化，并勾勒出其生命的光明和黑暗方面的深层限制。

第五章《伊凡·弗兰科 1880-1900 年的小说与现代文学的对比：精神分析》，它包含两个子标题《语义的极性“宇宙的爱”》和《人物的个体与社会特征：类比与精神分析的诠释》延续以前的比较研究，但更多的跨文化比较研究。在文章里，将 I. 弗兰科文章类型与 1919-1949 年中国现代文学（茅盾，鲁迅，老舍，许地山等）进行了比较。

因此，在伊凡·弗兰科的《被压迫的英雄》和《阿 Q 正传》鲁迅的故事中，人们认为“小人物”作为一个积极的正义斗士原型的形象。然而，在乌克兰和中国文学中，普通人的“英雄行为”充满了讽刺意味，揭开了观念中的刻板印象。这项研究影响了“边缘情况”中的人类选择问题，以及无意识的心理过程及其在英雄行为中的作用。

在精神分析方面，作品的相似之处不仅是类比的，也是相反的，欧洲和远东人类心态的谜团就在这里。例如，伊凡·弗兰科《十字路经》和许地山的“缀网劳蛛”，其中“十字路径”和“缀网劳蛛”的比喻是对主角自我编织原型的实现，它将人与造物主联系在一起。他的神话形象出现在许多古代宗教中。因此，弗兰科“十字路径”的原型与道的理解接近也就不足为奇了。

我们也可以在 I. 弗兰科《尤里·申科玛纽克如弯弯的切列莫什河》和老舍“大悲寺外”看到类似的世界观。在乌克兰作家的作品中，白色的那一面

不执行任何动作（即无为），也就是说，它很被动，这是黑色那一面“阴”的特征，相反，黑色那面显示了白色“阳”的特征。在这方面，原始的宇宙起源被认为是互补的，创造了道教世界观的稳定性和平衡性的特征。相反，在老舍的“大悲寺外”中，一切都恰恰相反。毕竟，胡安老师的一句话：“谁扔石头，我都对他不生气！”完全符合基督教教义，特别是善良作为绝对牺牲之爱的概念。因此，从荣格集体无意识的角度来看，我们有两种不同文化和宗教独特的交点。

所以，“精神分析”了弗兰科，茅盾，鲁迅，老舍，许地山小说作品中人物的个性和社会性格的艺术典型。因此，作出以下结论：乌克兰作家的心态本质倾向在个体意识上，而与中国人的集体意识形成对比。然而，该部分主要关注创造性艺术家符号图像的精神分析普遍化，以及任何文化中存在的一般图像。

关键词：精神分析，俄狄浦斯，神经质爱的形式，自我，超我，本我，心理生物学方法论，社会适应心理学，人类破坏性，集体无意识，类比，转移，原型，作者，主角，原型，图像符号。

Основний список публікацій за темою дисертації

1. Ван Сяююй. До проблеми психоаналітичної парадигми творів «Герой поневолі» Івана Франка та «Достеменна історія А-к'ю» Лу Сіня (《阿 q 正传》鲁迅). *Українське літературознавство*. Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка, 2015. Вип. 79. С. 149–155.
2. Ван Сяююй. Іван Франко і нова китайська література (现代文学): психоаналітичний аспект. *Слово і Час*, 2016. № 8. С. 54–60.
3. Ван Сяююй. Мотиви жіночої долі в художній прозі Івана Франка і Лао Ше (老舍): психоаналітичні рефлексії. *Spheres of Culture. Lublin*, 2016. Vol 14. С. 101–108.
4. Ван Сяююй. «Перехресні стежки» Івана Франка – «Павук» Сюй Ді-шаня (《綴網勞蛛》许地山): антропологія любові й ненависті. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство*, 2016. Вип. 45. С. 254–269.
5. Ван Сяююй. «Дві Ольги» – «дві любові» Івана Франка: до проблеми психобіографічного методу аналізу. *Слово і Час*, 2017. № 11. С. 78–88.
6. Ван Сяююй. Психоаналітичний код любові в прозовій творчості Івана Франка (1880–1900-х років): суперечність та ідентичність. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство*, 2017. Вип. 46. С. 202–214.
7. Ван Сяююй. Ното politikon в художній прозі Івана Франка 1880–1900-х років: до проблеми людської деструктивності. *Закарпатські філологічні студії УжНУ*, 2018. Вип. 4. Т. 1. С. 95–101.
8. Ван Сяююй. Психоаналітична дилема повісті «Boa constrictor» Івана Франка: «синдром мільйонера» чи «комплекс меншовартості»? *Spheres of Culture. Lublin*, 2018. Vol. 17. С. 116–122.
9. Ван Сяююй. «Український Достоевський», або універсальний психологізм художньої прози Івана Франка: теорія і методологія

дослідження. *Питання літературознавства Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича*, 2018. № 98. С. 283–300.

10. Ван Сяююй. Психоаналітичний дискурс франкознавства: генеза та становлення. *Закарпатські філологічні студії УжНУ*, 2018. Вип. 6. С. 178–185.

11. Ван Сяююй. «Психоаналітичне неусвідомлене» як ключ до пізнання злочину людини в художній прозі Івана Франка. *Закарпатські філологічні студії УжНУ*, 2020. Вип. 13. Т. 3. С. 82–90.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	27
РОЗДІЛ I. ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС ФРАНКІАНИ: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ І ПЕРСПЕКТИВА.....	34
РОЗДІЛ II. ПСИХОАНАЛІТИЧНІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА: МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ.....	58
РОЗДІЛ III. МЕТАМОРФОЗИ ЛЮБОВІ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА 1880–1900-х РОКІВ	
3.1. Любов як художня містифікація: до проблеми психобіографічного методу аналізу.....	79
3.2. Особливості едіпальної та соціологізованої антропології любові: ідентифікація та суперечність.....	96
РОЗДІЛ IV. ПРОБЛЕМА ЛЮДСЬКОЇ ДЕСТРУКТИВНОСТІ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА 1880–1900-х РОКІВ	
4.1. Інтерпретація феномену перенесення і соціально-психологічної реальності.....	114
4.2. Психічне неусвідомлене як джерело пізнання злочину.....	135
РОЗДІЛ V. ХУДОЖНЯ ПРОЗА ІВАНА ФРАНКА 1880–1900-х РОКІВ У КОНТЕКСТІ НОВОЇ КИТАЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (现代文学) : ПСИХОАНАЛІТИЧНІ ВИМІРИ	
5.1. Полярність смислових «універсумів любові».....	154
5.2. Індивідуальний і соціальний характер персонажів: аналогія та психоаналітична інтерпретація	176
ВИСНОВКИ.....	196
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	205
ДОДАТКИ.....	220

ВСТУП

З погляду психоаналізу проблема тлумачення прози І. Франка 1880–1900-х років, зрештою як і творчість будь-якого митця, полягає в тому, що інтерпретаторське розуміння художнього тексту в багатьох випадках знаходиться у внутрішній розбіжності з авторовим баченням. Адже «читацька емпатія» (Т. Ліппс), ідентифікація з героєм, «проекція себе» в «стан іншого» є не лише бар'єрами на шляху до об'єктивного аналізу, а й – «безкінечним продукуванням» його психологічних смислів. Зрештою, сам процес «читання» передбачає виникнення «художньої проективної ідентифікації», суть якої полягає у відсутності грані між інтроекцією та проекцією, що призводить до Его-синтонного стану інтерпретатора.

Актуалізація цих психологічних процесів настановує літературознавців на думку: «коли ми доходимо до «авторського письма», витворюючи з нього якусь рецептивну «похідну», то насамперед варто чесно відповідати на запитання: ми хочемо зрозуміти те, що сказано автором, чи ж для нас важливіше те, що бачимо ми?» [цит. за: 62, с. 326]. У цьому аспекті відводиться доцільність застосування рецептивної естетики В. Ізера, Г. Р. Яусса, що передбачає міжтекстову взаємодію автора та інтерпретатора. Утім, психологія словесної творчості живе за своїми законами «природи душі», тому мало вживається із уготованими для неї «універсальними моделями» літературознавчої думки, що задає певну систему координат. Внаслідок цього точкою біфуркації нашої інтерпретаційної стратегії белетристики І. Франка є «психоаналітичні виміри», які в художній практиці виявляють органічний зв'язок з теорією класичного психоаналізу З. Фрейда та Ш. Ференці, індивідуальною психологією А. Адлера, аналітичною психологією К.-Г. Юнга, гуманістичною психологією (неофройдизмом) Е. Фромма та К. Горні, екзистенційним психоаналізом В. Франкла, епігенетичною теорією розвитку особистості Е. Еріксона тощо.

Можна поставити в дискусійному плані питання про те, чому об'єктом дослідження психоаналітичних вимірів багатогранної творчості І. Франка

стали власне епічні прозові твори. З цього приводу наведемо слушні міркування О. Потебні, який переконливо запевняв у своїй праці «Із записок з теорії словесності», що серед трьох літературних родів епос є найбільш відповідним аналітичному мисленню «у розумінні мови, котра має на увазі або тільки практичні цілі, або служить виразом науки» [90, с. 149]. До того ж певні міркування підтверджував І. Франко в науковому трактаті «Із секретів поетичної творчості», пишучи, що аналітичний спосіб викладу художніх асоціацій ідей «здибається в поезії досить рідко» [125, с. 70].

Актуальність дослідження теми «Психоаналітичні виміри художньої прози І. Франка 1880–1900-х років» зумовлена необхідністю перегляду і реструктуризації категорій неусвідомленого психічного у франкознавчому дискурсі. Адже в літературознавчих координатах теорії і практики психоаналізу таку типізацію художнього матеріалу викликають і наукові зацікавлення письменника. Йдеться передусім про науковий трактат І. Франка «Із секретів поетичної творчості», що є аналогом Фройдової топічної моделі психічного апарату і теорії художнього сприйняття Т. Ліппса. Утім на відміну від засновника класичного психоаналізу І. Франко керувався дессуарівським розумінням поняття «подвійного Я» («нижньої» і «верхньої» свідомості), а на відміну від Т. Ліппса розрізняв художні емоції від повсякденних. Такий психологічний підхід українського мислителя був вельми продуктивний і, як на ті часи, доволі новаторським. Але насамперед його науковий наратив був скерований у художнє русло прозової творчості, де універсалізуються функції неусвідомленого психічного у стосунку до автора, наратора, героя, прототипа і т. п. Звідси – цілком актуальне й умотивоване намагання дослідити «психоаналітичні виміри» художньої прози І. Франка 1880–1900-х років, тим паче, що за радянських часів розвиток психоаналітичного дискурсу творчості письменника призупинився, і лише на зламі 90-х років минулого століття процес його становлення починає відроджуватися. Тому «білих плям» в цьому аспекті – ще чимало.

«Магістральна» лінія психоаналітичних вимірів художньої прози І. Франка – це проблема любові, деструктивності і сенсу буття людини. Усі вони взаємопов'язані й несуть загальнолюдський характер.

Незважаючи на різномірні світоглядно-культурні парадигми народів Заходу і Сходу, зміщення психоаналітичних ідей, концептів та компаративістичного дискурсу до метафізики художнього тексту І. Франка і нової китайської літератури має свою багатоаспектну мотивацію. І. Франко, Лу Сінь, Лао Ше, Мао Дунь, Го Можо та ін. уособлюють цілу епоху в українській та китайській літературах. Вони були предтечею своєї сучасної вітчизняної літератури ХХ ст., просякнувши її революційними ідеями гуманізму. З огляду на міжнаціональні культурологічні зв'язки відповідну типологічну мотивацію обумовлюють і ті факти, що чимало письменників нової китайської літератури були ознайомлені з творчістю І. Франка.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дослідження виконано на кафедрі української літератури імені академіка Михайла Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка в межах науково-дослідних програм, зокрема таких тем: «Літературознавча думка від класики до сучасності: концепти, теорії, методології» (№ ДР 0115U003695) та «Художній світ Івана Франка: поетика й естетика» (№ ДР 0117U001407). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Львівського національного університету імені Івана Франка (протокол № 20/5 від 25.05.2016 р.) та засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література (протокол № 2 від 15.12.2016 р.)».

Мета і завдання дослідження – комплексний аналіз художньої прози І. Франка 1880–1900-х років у психоаналітичному аспекті. Для досягнення поставленої мети передбачено розв'язати конкретні завдання:

– висвітлити історичні передумови виникнення психоаналітичного дискурсу франкіани в українському літературознавстві, простежити його розвиток і перспективу;

- розкрити теоретико-методологічну основу дослідження, зокрема міждисциплінарну парадигматику психоаналізу;
- систематизувати науково-понятійний апарат психоаналізу в контексті франкознавчого наративу;
- обґрунтувати специфіку аналізу психоаналітичних вимірів художньої прози І. Франка 1880–1900-х років;
- простежити феномен любові і людської деструктивності в белетристиці І. Франка, а саме кореляцію едіпальних, криміногенних та екзистенційних проєкцій;
- диференціювати автобіографічну основу тексту від літературно-художньої фікції згідно з психоаналітичною інтерпретацією прози І. Франка 1880–1900-х років;
- здійснити типологічну характеристику творчості І. Франка і прозаїків нової китайської літератури (现代) з погляду психоаналізу.
- розглянути контекстуальні чинники художньої прози І. Франка як психоаналітичну парадигму художнього тексту.

Об’єктом дослідження є художня проза І. Франка 1880–1900-х років: тексти і контексти.

Предмет дослідження – психоаналітичний універсум як інтерпретаційний інструментарій творчості І. Франка.

Теоретико-методологічною основою дисертації становлять міждисциплінарні підходи й методи аналізу художнього тексту у психоаналітичній парадигмі літературознавства (З. Фройд, Ш. Ференчі, А. Адлер, К.-Г. Юнг, Е. Фромм, К. Горні, В. Франкл, Е. Еріксон, Т. Гундорова, С. Павличко, Н. Зборовська, А. Печарський та ін.), здобутки франкознавчої науки (С. Єфремов, М. Мочульський, В. Янів, О. Кульчицький, І. Денисюк, Я. Мельник, М. Ткачук, О. Куца, М. Гнатюк, Р. Голод, А. Швець, Б. Тихолоз та ін.), напрацювання у ракурсі естетичної теорії, поетики художнього тексту, компаративістики (Г. Р. Яусс, В. Ізер, М. Бахтін, М. Ільницький, Р. Гром’як, М. Лановик, І. Папуша, Г. Клочек та ін.),

Методи дослідження. У роботі застосовано різновекторний характер міждисциплінарних наукових підходів і методів, вибір яких зумовлений проблематикою й поставленими дослідницькими завданнями.

Психобіографічний метод З. Фрейда та Ш. Феречі використано при ідентифікації героя в його перехідному стані – від прототипа до автора. Концепція індивідуальної теорії особистості А. Адлера та його модифікований метод вільних асоціацій дозволили створити соціально-психологічну картину літературної рецепції художньої прози І. Франка 1880–1900-х років. Порівняльно-типологічний метод сприяв з'ясуванню в творчості І. Франка і письменників нової китайської літератури спільних та відмінних ознак ментальності, психологічних особливостей людини Далекого Сходу та Європи. Теорія архетипів К.-Г. Юнга, неофройдистське вчення Е. Фромма, К. Горні, терапевтичний метод логотерапії В. Франкла, а також елементи інших методів – культурно-історичного, соціологічного, герменевтичного – було використано при аналізі та інтерпретації художніх текстів І. Франка.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві запропоновано комплексний аналіз художньої прози І. Франка 1880–1900-х років з погляду психоаналізу. У роботі вперше досліджено психоаналітичний дискурс франкознавства, його історію, розвиток і перспективу, а також здійснено в аспекті глибинної психології компаративістичний аналіз прозових творів І. Франка та письменників (Лу Сінь 鲁迅, Мао Дунь 茅盾, Лао Ше 老舍, Сюй Ді-шань 许地山 та ін.) нової китайської літератури (现代文学).

Теоретичне та практичне значення дисертації актуалізують та оновлюють психоаналітичне поле різновекторних досліджень із проблем міжтекстуальних зв'язків. Матеріали дослідження можна використати при розробці й підготовці наукових посібників і підручників із франкознавства, відповідних лекційних курсів та семінарів, а також у роботі над курсовими, дипломними, магістерськими та кандидатськими проектами.

Особистий внесок автора. Дослідження узагальнює самостійні наукові розробки дисертантки, відкриваючи крізь призму міждисциплінарного підходу істотно нові психоаналітичні горизонти художньої прози І. Франка 1880–1900-х років. Провідні ідеї дисертації оприлюднено в наукових працях, опублікованих без участі співавторів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи оприлюднено в наукових доповідях, конференціях, конгресах і форумах: Двадцять сьома наукова сесія наукового товариства ім. Т. Шевченка. Комісія всесвітньої літератури імені Миколи Лукаша (м. Львів, 18–19 березня 2016 р.), Міжнародний науковий конгрес «Іван Франко: Я єсть пролог...» (до 160-річчя від дня народження) (м. Львів 22–24 вересня 2016 р.), Перша Міжнародна науково-практична конференція «Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи» (м. Баку-Ужгород-Дрогобич 27–28 жовтня 2016), Міжнародна наукова конференція «Україна – Європа – Схід: Проблеми та перспективи сучасної гуманітаристики». До 90-річчя від дня народження Ярослава Дашкевича (м. Львів 13–14 грудня 2016 р.), Друга Міжнародна науково-практична конференція «Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи» (м. Баку-Ужгород-Дрогобич, 10 березня, 2017 р.), Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (Львів, 27–28 квітня 2017 р.), Міжнародна наукова конференція «Українська філологія: школи, постаті, проблеми. До 170-річчя заснування кафедри української словесності у Львівському університеті». (м. Львів 4–6 жовтня 2018 р.)

Публікації. Основні положення дисертації висвітлено у 15 публікацій, з яких 11 (всі одноосібні) – у наукових фахових виданнях.

Структура і обсяг роботи: вступ, п'ять розділів (останні три складаються з двох підрозділів), висновки, список використаних джерел (180 позицій), додатки. Загальний обсяг – 220 с.

РОЗДІЛ І.

ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС ФРАНКІАНИ: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ І ПЕРСПЕКТИВА

Історія психоаналітичного дискурсу франкіани в українському літературознавстві почалася ще за життя і діяльності самого письменника, але у рамках художньо-естетичного аналізу, фактажу і спогадів, що аж через вісімдесят років після смерті Франка можуть ознаменувати собою «точку відліку» нового розуміння його творчості.

Основну причину такого міждисциплінарного парадоксу слушно пояснив Р. Мних, зауважуючи, що біографія, а також наукова і художня спадщина І. Франка «практично до 90-х років минулого століття розглядалась майже виключно у позитивістичній парадигмі [75, с. 52]. Тобто з погляду літературної антропології свідомість особистості вивчалась як властивість матерії. Звідси випливає і відповідна інтерпретація життя і творчості І. Франка. До того ж класичний психоаналіз як науку нерідко забороняли на інтелектуальних теренах Радянського Союзу. С. Павличко, досліджуючи історію психоаналітичного дискурсу в українському літературознавстві, неспроста охарактеризувала цей процес промовистою назвою статті «Сто років без Фрейда» [див.: 81].

Як не парадоксально, але історія психоаналітичного дискурсу франкіани починається без психоаналізу. Йдеться про монографію С. Єфремова «Співець боротьби і контрастів. Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка», яка спершу була надрукована у 1903-му році російською мовою в журналі «Киевская старина». Це дослідження витримало кілька київських видань із доповненням: у 1913-му році (видавництво «Вік») під цією ж назвою і 1926-му (видавництво «Слово») як критично-біографічний нарис про І. Франка.

У наш час літературознавча рецепція монографії С. Єфремова значною мірою відповідає неофрейдистському розумінню творчості Каменяра. Адже

дослідник особливу увагу звертає на письменникову всеохопну любов (еротичну, батьківську, материнську, братерську, духовну і т.п.), яка з одного боку є ознакою цілісності його характеру, а з іншого – втраченим раєм душевного спокою.

В інтерпретації С. Єфремова мотив любові є центральним у художній творчості Каменяра. Літературознавець цілком у дусі психоаналізу інтерпретує оповідання «Між добрими людьми» І. Франка, де любов материнська і дитяча опиняються на перехресних стежках своєї недолі. Наприклад: «Треба ще додати, – зауважує С. Єфремов, – що всі жінки, слова яких я тут наводжу, зважуються мати дітей наперекір тим вимогам, що їх сучасне лицемірство обставило було легальне материнство, і що, значить, життєва путь і самих матерів і дітей їхніх не квітами поросте, а самим терням колючим. А проте навіть і з такими не дуже принагідними перспективами дитя здається все ж сподіваним гостем, що саму матір морально підіймає й остерігає її від занепаду. Діти – велика річ. Діти – половина матері. Одна половина може би й рада була піти дозволити собі, а друга кричить: «А ми, мамо! Що з нас буде?» – і непустить тамтої половини» – так вияснює своєрідною мовою вагу дітей для матері проста селячка» [38, с. 200–201].

Як бачимо, літературознавець без жодних психоаналітичних термінів і понять виявляє глибоке розуміння тих позасвідомих процесів психічних інстанцій людини, які згодом будуть названі З. Фройдом «Едіповою ситуацією», а А. Адлером – «соціальним конфліктом» і материнською «внутрішньою компенсацією». Це є свідченням того, що універсальний психологізм словесної творчості, а значить і літературознавства як наукової дисципліни про сутність мистецького слова, якоюсь мірою випереджають психоаналітичне пояснення внутрішніх порухів людської психіки.

Неспроста С. Єфремов, розкриваючи природу людської деструктивності в оповіданнях І. Франка «Гриць і панич», «На лоні природи», «Мій злочин», «До світла», проводить психологічну паралель між творчістю Великого Каменяра і Ф. Достоевського – відомого російського письменника, творчість

якого стала об'єктом дослідження багатьох знаменитих психоаналітиків. Дослідник надзвичайно вдало і проникливо наводить наративну різницю між сюжетотворчою деструктивністю у творчості українського та російського письменників. У першого – герої із садистичними нахилами самі завдають собі страждання, а в другого – подібне почуття провини є неможливе, бо його персонажі «до останку тішаться з свого мучительства» [38, с. 206].

С. Єфремов ставить риторичне запитання: чому жорстокість Франкових героїв не розвинулися тією мірою, що в Достоевського?! «Од збочення до непотрібної жорстокості, – дає аргументовану відповідь критик, – врятувала Франка дуже в ньому розвинена громадянська жилка, якої бракувало Достоевському. Життя й громадські обставини поставили перед Франком ясну й виразну мету – на трудящих «у поті чола» працювати, а вже вона розгорнула перед ним певні громадські ідеали в боротьбі «за поступ, щастя й волю»; політичні ж умови дали хоч деяку змогу виявити оту боротьбу ділом. Повернувши в такий бік його розвиток, це все й подужало і якщо не знищило цілком, то хоч придушило дуже оту природжену жорстокість таланту. Тієї громадської жилки, отих певних ідеалів у зазначеному розумінні*, так само як і змогу активно за них боротись, не мав, на мою думку, Достоевський; притаманну жорстокість його таланту не гамували й не регулювали згадані умови. <...> Таким чином, з однієї вихідної точки йдучи, Франко й Достоевський розійшлися в супротивні боки й однакових досягали результатів» [38, с. 206–207].

З наведених цитат, можна спостерігти, яку глибоку психоаналітичну оцінку в адлерівському й фройдівському дусі дає С. Єфремов, випереджаючи

* Порівн. слова одного з дієвих людей у романі «Ідіот»: «русский либерализм не есть нападение на существующие порядки вещей, а есть нападение на самую сущность наших вещей, на самые вещи, а не на один только порядок, не на русские порядки, а на самую Россию» («Полн. собр. соч.», видання Маркса, 1894, т. 6. – стор. 361). А скоро «существующие порядки» мають у собі якусь абсолютну недоторкану «сущность», то чи може навіть вона бути про громадські ідеали та боротьбу за їх здійснення? Які ж насправді можуть бути ідеали й боротьба за них, коли «сущность» ота не підлягає ніяким перемінам, ставши навіки недоторканою й непохитною, тобто сама якимсь абсолютним ідеалом?

в часі чимало думок глибинної психології. Йдеться про Франковий внутрішній деструктивний характер Едіпового комплексу й успішне вирішення його засобом соціалізації.

Історія психоаналітичного дискурсу франкіани з теоретико-методологічного погляду передбачає розмежовування понять «discourse» та «history», що, на думку представника «Йельської школи» деконструктивістів Поля де Мана, відповідає поняттям «показ» та «розповідь» як «класичних полярностей» [72, с. 36]. Цей кристалізаційний пункт розповіді з'являється у мемуаристичній праці А. Франко-Ключко «Іван Франко і його родина».

Теплі спогади доньки І. Франка про свого батька мають особистісний характер і цінний фактаж з погляду психоаналізу. Адже авторка намагалася об'єктивно задокументувати факти з життя письменника: без фальшу, замовчувань і надмірних прикрас.

Як приклад, наведемо фрагмент із спогадів А. Франко-Ключко: «Тато – натура наскрізь ідеалістична, скромна і некористололюбива, а до цього горда – не вмів і не хотів добиватися корисного місця» [151, с. 52–53]. Відкриттям психологічного портрета письменника була його неспокійна чуйність душі, що доходила до крайньої межі реальності та уяви: «Тато почав діставати галюцинації, – пише А. Франко-Ключко, – йому причувалися голоси його померлих приятелів (особливо недавно померлого Доманицького), він вів з ними спори й розмови. Руки, що були в процесі сильного паралічу його боліли, йому здавалося, що духи висилають різні відомості в простір і сильними дротами передають їх йому. Йому здавалося, що ці дроти входять у його пальці, викручують йому руки, мучать його. Він нам усе це розказував, а коли ми ходили його заспокоїти, перечили йому й запевняли, що ні духів, ні дротів немає, він сердився на нас. Наприкінці ми стали вдавати, що ми й справді бачимо дроти й чуємо голоси. Його стан погіршувався й він безсило лежав на ліжку» [151, с. 76].

Подібні свідчення про душевний стан І. Франка в психоаналітичному дискурсі літературознавства науковці по-різному інтерпретували. Одні

дотримувалися юнгіанської позиції психології творчості, як Л. Білецький, вбачаючи особливий містичний простір письменникової Самості, інші, приміром М. Мочульський, – фройдистської позиції, що характеризується синестезією*, аутизмом* та розщепленням особистості.

В аспекті психоаналізу художньої творчості привертає увагу стаття Л. Білецького «Хто такий Франко для українського народу?» (1926). І хоча завданням автора було висвітлити націоцентричну культурологічну концепцію Франка та її значення для рідного народу, проте в статті гостро порушується й питання про взаємозв'язок психічних вад митця з художньою творчістю. «Страждання і хвороба, – зауважує Л. Білецький, – виділяють нервову систему й усю духовну структуру Франка. І в останній добі його творчості я відчуваю уже моменти епілептичного здегенерування його духа: і ухо поета почало відкриватися для прийняття таємничого, містичного світла, і творча уява поета, що спричинювалася до витворення найвищих скульптурних образів, картин метафоричного стилю. Ся уява перебивається творчою уявою (містичною, химерною чи примарною); наслідком таких уявно-творчих перебоїв у поезії І. Франка з'являється нова форма – форма візій. <...> Але ся прикмета поетичної творчості не лише не зменшила вартості його поетичних творів, а, навпаки, підняла їх ще на вищий щабель, надала ідеям і образам поета ще глибшої перспективи – абстрактно-емоційної і містичної» [6, с. 231].

Отже, Л. Білецький відносить фактично останнє десятиліття творчості І. Франка до рангу *morbus sacer*. Утім, М. Мочульський – протилежної думки. «А що психічна енергія, – пише він, – залежна від структури центральної нервової системи, то з хвилиною, коли ця система попсувалася, коли недуга дійшла в поета до вершка, то поменшала й ниділа в нього вибухом недуги в

* Синестезія – продукування сенсорної реакції одного з органів чуттів, що стимулює інший орган чуттів, що призводить до візуалізації почутого так званого кольорового слуху та інших патологічних феноменів.

* Аутизм (грец. *Autos* – «сам»; аутизм – «занурення в себе») – розлад розвитку нервової системи, що характеризується порушенням соціальної взаємодії, вербальної й невербальної комунікації.

гострій формі. Франко перестав бути творцем і власником нових ідей. А коли світло його духа прогнало від нього демонів і він міг думати, то його думка ходила лише по звичних, протоптаних стежках. Нових ідей він не в силі був ані засвоїти собі, ані нам їх дати» [78, с. 104].

Якщо відсіяти чималу кількість теорій, концепцій і презумпцій із психоаналізу художньої творчості загалом, то існують в основному лише дві точки зору. Одні вважають (Ч. Ломброзо, З. Фройд, Л. Айхбаум, Моро де Тур та ін.), що геніальні обдарування людини – це різновидність *morbus sacer* (священної хвороби), а інші – (К.-Г. Юнг, А. Адлер, Е. Кретчмер та ін.), що психічні недуги не мають нічого спільного з якістю творчого процесу.

Історію психоаналітичного дискурсу франкіани, але вже з науковим статусом психоаналізу, поглиблює праця М. Мочульського «Іван Франко: Студії та спогади» (1939), яку з методологічного погляду глибинної психології можна охарактеризувати як психобіографічний та архетипний аналізи особистості митця. Адже автор порушує проблеми галюцинацій, сновидінь та архетипних явищ як символів своєрідного передбачення в просторових і часових вимірах життєдіяльності І. Франка. Йдеться про змалювання письменником у повісті «Перехресні стежки» та поезії «Над великою рікою» тих краєвидів, які він в житті ніколи не бачив. Але з плином часу йому як пацієнтові судилося побувати саме в тих околицях хорватського містечка Ліпик, які заздалегідь описав у формі художнього сну названих творів.

М. Мочульський в інтерпретації особистості І. Франка застосовує психоаналітичну теорію сонного видіння як у фройдівському та і в юнгівському розумінні певних феноменів, що «ведуть до пізнання несвідомого» [78, с. 113]. Дослідник в основному акцентує увагу на останні десятиліття життя і творчості українського митця. Це були роки випробувань, пов'язані з різними психічними недугами. М. Мочульський схилявся до думки, що творчість – це дзеркало душі самого митця і його прижиттєвих реалій. Тому, на думку науковця, свідоме авторове тлумачення

власного художнього тексту є запізнілою раціоналізацією щодо своїх інфантильно ігрових огріхів душі. Адже з погляду класичного психоаналізу саме ірраціональний невротичний страх, викликаний витісненими бажаннями та енергетичним спадом лібідо, є травматичним чинником і великою перешкодою для принципу насолоди, що веде до відносної рівноваги психічних і фізіологічних потреб людини.

З цього приводу можна навести такі міркування З. Фрейда: «Від принципу насолоди до інстинкту самозбереження дорога ще дуже далека, ще чималого бракує, аби можна було з самого початку задовольнити їх обидва. Проте ми бачимо й інше: можливо, це той розв'язок, якого ми шукаємо. Адже тут усюди йдеться про відносні кількості. Тільки сила та інтенсивність збудження обертають враження на травматичний чинник, перешкоджають дії принципу насолоди, надають небезпечній ситуації властивого їй значення. Якщо це правда, якщо цю загадку й справді розв'язує така твереза відповідь, то чом не може статися, що такий самий травматичний чинник виникає в психіці без усякого зв'язку з попередньо засвоєною небезпечною ситуацією, причому страх не пробуджується як сигнал, а постає заново вже на іншій основі? Клінічний досвід із певністю переконує нас, що це справді так. Тільки пізніші згнічення виявляють уже описаний механізм, і страх пробуджується як сигнал якоїсь попередньої небезпечної ситуації, а початкові, первісні згнічення безпосередньо виникають із травматичних чинників при зіткненні Я зі своїми надмірно великими лібідозними вимогами, вони будують свій страх наново, хоча, звичайно, за прообразом страху народження. Це саме твердження можна вважати за слушне і для розвитку страху при неврозах страху внаслідок соматичних порушень сексуальної функції» [154, с. 561–562].

Отже, за фрейдівською концепцією, Франкові фантасмагоричні образи «Перехресних стежок» – це переробка витісненого позасвідомого матеріалу, що породжений невротичним страхом, а їхнє унікальне співпадіння реальних і художніх вимірів пояснюється стереотипними психічними формами

вираження. Адже невротик за Фройдом, хоч і фантазує у своїй хворобливій уяві, проте на відміну від психотика чітко розрізняє грані світу «реального» та «уявного».

Утім М. Мочульський дотримувався юнгіанської позиції стосовно Франкових фантазмагоричних образів «Перехресних стежок» та поезії «Над великою рікою», в яких головну роль у співпадінні реальних і художніх вимірів відіграли архетипи колективного позасвідомого. Звідси – висновок: письменника потрібно пояснювати його творчістю, а не психопатологією чи недосконалістю характеру.

На думку М. Мочульського, І. Франко рятувався від своїх серйозних душевних недуг активною громадською діяльністю. Певні міркування ведуть за собою й адлерівське розуміння психології творчості, що приховувало складну триєдину формулу: Особистість – Соціум – Твориво. Поміж тим І. Франко, за спостереженнями М. Мочульського, належав до провіденційного типу творчості (К.-Г. Юнг), в основу якого покладено містичне провидіння. З цього приводу Я. Мельник слушно зауважувала: «Здогад М. Мочульського про те, що І. Франко мав візію будуччини, підтверджується, на мою думку, також паралелями між Франковою пригодою в Ліпіку (деякими її конкретними деталями) та епілогом поеми «Похорон», написаної наприкінці 90-х років. Дослідники неодноразово вказували на особливе місце цієї поеми у творчому доробку митця, зокрема на її автобіографічний характер, що проявляється у т.зв. «почуттєвому біографізмі» (З. Франко)» [73, с. 28].

Провіденційний дискурс життєтворчості І. Франка найбільш закодований і знаходиться у метафізичній площині «візіонерського письма». Хоча відповідно до його значущої функції є й протилежні міркування дослідників, які пов'язують цей психологічний феномен митця з дисоціативним розладом ідентичності чи множинною особистістю з різними его-станами. Утім, висновки М. Мочульського збігаються з міркуваннями К.-Г. Юнга, котрий запевняв, що кожний індивід народжується з особистісним цілісним «ескізом

таланту», тому середовище лише стимулює те, що вже було потенційно закладено в ньому. Цим пояснюються різновиди ясновидіння митця.

Можна вважати, що дослідження М. Мочульського про феномен геніальності І. Франка заклали у франкознавстві психоаналітичні принципи і підходи. У цьому аспекті є цікавою праця Д. Донцова «Душевна драма І. Франка і його сучасників» (1953), в якій дослідник пише про роздвоєність душі, внутрішній конфлікт митця із самим собою. Йдеться про світоглядний характер психологічного трактування особистості письменника. «Є, властиво, – пише Донцов, – не один Франко. Їх є два. В деяких своїх творах він сам свідчить про роздвоєність його душі, про боротьбу в них двох Франків (двох Миронів), яка вказує нам шлях його світоглядної еволюції аж до самої смерті. В кінці цієї еволюції поет поставив хрест над усім, чому поклонявся замолоду, повернувши рішуче з манівців інтернаціоналізму на національний шлях» [34, с. 67].

Роздвоєння внутрішніх порухів душі І. Франка Донцов зіставляв із цілісним, на його думку, характером Т. Шевченка. Звідси випливають розбіжності двох великих митців у баченні державотворчих проблем організації українських мас і засобів боротьби за незалежність.

Розбудовуючи аналогічну типологію українських митців, В. Янів у своїй праці «Душевні переживання в'язня в «Тюремних сонетах» І. Франка (До питання закономірності психічних явищ)» (1957) аналізує поезію Каменяра з погляду екзистенційного психоаналізу. Дослідник прослідкував цікаву деталь: у «Тюремних сонетах» Франка, які постали за два з половиною місяці третього арешту письменника, є детальні описи в'язниці, але немає душевних переживань. Втім у Шевченковій поезії – усе навпаки. Звісно, десятирічне заслання Кобзаря недопорівняння з двох, трьох чи восьмимісячним ув'язненням Каменяра. Але В. Янів звертає увагу на ті психологічні орієнтири часових меж свободи і неволі людини, які австрійський психоаналітик В. Франкл описав як фрустрацію «волі до сенсу» [див: 107].

Здатність трансцендувати своє нестерпне обмеження свободи та знаходити адекватні дії щодо власного екзистенційного сенсу буття є головною проблемою і завданням будь-якої ув'язненої людини. За інтерпретацією В. Яніва Франко зумів віднайти той світоглядний внутрішній стрижень заспокійливих моментів свого тяжкого становища. Так письменник в одному із сонетів («Сиджу в тюрмі, мов в засідці стрілець») порівнював себе із стрільцем, а співкамерників до звірів. Подібна метаморфоза, на думку дослідника, має надзвичайно позитивне психологічне підґрунтя екзистенційної терапії. Адже таким способом авторове «Я» бере гору над критичною ситуацією, «силами зла», надаючи сенс власним стражданням.

«Можна поставити сміливе твердження, – пише В. Янів, – що на основі творів можна відчитати (звичайно, приблизно) присуд в'язня-поета, чи пак його сподіваний присуд (якщо він перед присудом, тобто у слідстві), якщо хтось знає закони в'язничного життя й психології в'язня. Бо врешті-врешт саме тут скривається причина, чому Франко не відкриває перед нами тої безодні розпачу, який на кожному кроці стрічаємо у Шевченка на засланні: типовий в'язничний настрій може постати тільки у того, в кого перерветься психічний контакт із світом, – точніше: хто втратить віру, що він зможе жити ще повним життям, отже в людини, засудженої на довічну тюрму, яка ще за життя бачить себе живцем замкненою в гробі. Таких переживань Франко не мав, бо їх не міг мати. Для нього в'язниця була терпінням, але не була перекресленням життя. І тому він звертає увагу на терпіння і аналізує складові елементи того терпіння, але не стає перед обличчям духовної смерті, і тому не ставить собі питання, яке є істотне значення життя» [173, с. 85–86].

Ці типологічні особливості літературознавчих досліджень В. Яніва підтверджують певні закономірності психічних явищ в'язнів, описані ним у праці «Німецький концентраційний табір» (1948). У Франкових «Тюремних сонетах», на думку дослідника, автор намагався уникнути спогадів, які з психологічного погляду є небезпечними, бо неминуче призводять до нудьги і депресії. Також небезпечними видаються, за спостереженням В. Яніва, сонні

марення – сурогати буденних переживань і вражень на свободі, тому що розмивають грані між уявою і дійсністю.

«І можна парадоксально ствердити, – доходить слушних висновків В. Янів, – що саме велика цінність «Тюремних сонетів» у тому, що вони тої виняткової глибини не мають, бо це тільки підтверджує висновок про закономірність психічних переживань. Власне, саме Франко був людиною того формату, що він і на глибинну й на філософічну поставу здібний був (зокрема у віці, в якому поставали «Тюремні сонети»); якщо їх немає, то це переконлива ознака, що не було й об'єктивних зовнішніх даних, які ту поставу зумовлюють» [173, с. 86].

В. Янів яскраво показав, що творчість І. Франка не віддірене від життя, відтак і світ логоса митця не є проявом художніх експериментів, а самовираженням внутрішнього авторового «Я». Звідси органічно впливає психоаналітичний дискурс франкіани, схематична конотація якого витлумачується і в праці «Психосоціальні аспекти „Мойсея”» (1957) О. Кульчицького. Адже виведена в поетичній візії Франка проблематика «соціалізації» особистості близька індивідуальній психології А. Адлера та аналітичній психології К.-Г. Юнга.

О. Кульчицький вважає, що метафоричним втіленням Франкової концепції нації є притча про терен у знамениті поемі «Мойсей», де йдеться про те, як дерева обирали собі володаря. «У ній, – слушно зауважує О. Кульчицький, – франківська інтерпретація народу, нації переступає далеко за межі психосоціальних підходів, хоча їх і не заперечує. До шістьох можливих націотворчих чинників, що про них говорить Сомбарт – спільна мова, релігія, культура, спільність історичної долі, спільність землі, спільність крові (раса) – Франко додає слідами німецької романтичної філософії, а мабуть і польських романтиків, ще один вирішальний чинник – «спільність національного духу». Думаємо, що Франко напевно, якщо йдеться про дефініцію духа народу, приєднався б до погляду Г. Фраєра (див.: Н. Freyer: Gesellschaft u. Volks, стор. 17): «Ці духи народів є

індивідуальностями метафізичного значення, що не виводяться з чогось іншого і не дадуть звести один одного, <...> бо народність стає таким чином центральним поняттям етики й метафізики. Народ є для них (власне для романтичних німецьких філософів) не суспільним ладом в найглибшому розумінні, не впорядкованістю класових прошарків, суспільних досягнень, але є для них <...> передусім і в найбільшому сенсі <...> психічно-духовною постаттю, – не є впорядкованим суспільством чи державою, але є духом народу, народністю».

Подібно і в В. Сомбарта національний дух є вже, як у Франка, категорією не соціальної психології, а метафізики народу, хоча його поняття тісно пов'язане з психосоціальними категоріями. Поняття духу народу інтерпретовано, за В. Сомбартом, з одного боку каузально (до об'єктивізації цього духу: права, науки, мистецтва, культури) – з іншого – телеологічно (за Гегелевським розумінням) <...> В поетичній візії Франкового «Мойсея» саме в цьому духові народу закладена його суть, його метафізичне, телеологічне призначення» [55, с. 79–80].

Також О. Кульчицький у своїй праці порушує проблему взаємодії етнопсихології і літератури, аналізує в поемі «Мойсей» І. Франка стосунки народу і провідника, використовуючи при тім концепції «комплексу неповноцінності» А. Адлера, «Едіпового комплексу» З. Фрейда та «колективного позасвідомого» К.-Г. Юнга. Примат глибокої віри в Бога має визначити стратегію керівних принципів людини. Зважмо й на інший аспект проблеми: дорогу відступництва народу від істинної віри, масова свідомість якого визначається інфантильністю, регресією, проекцією спотворених форм архетипів, що веде до кризи ідентичності [див.: 55, с. 77].

Звісно, в ті часи світоглядний характер, психобіографія І. Франка розкривалися і в працях О. Огоновського – фундатора франкознавства [див.: 27, с. 135], зокрема в його другій частині «Історії літератури руської» (1889), М. Возняка «Пам'яті Івана Франка. Опис життя, діяльності й похорону» (1916) [див.: 14], «З життя і творчості Івана Франка» (1955), «Нариси про

світогляд Івана Франка» (1955), П. Франка «Про батька» (1956) [див.: 153], А. Брагінця «Філософські і суспільно-політичні погляди Івана Франка» (1956), [див.: 8] В. Сімовича «Іван Франко його життя та діяльність» (1966) [див.: 95], а також у роботах В. Дорошенка, Ю. Лавріненка, Б. Кравціва, Л. Луціва, І. Лисяка-Рудницького та ін. Втім, на відміну від франкознавчих досліджень С. Єфремова, Л. Білецького, М. Мочульського, Д. Донцова, А. Франко-Ключко, В. Яніва, О. Кульчицького всі вони були віддаленими від психоаналітичного розуміння життя і творчості письменника. Це пояснюється тим, що їхній інтелектуальний мікроаналіз образів-символів, метафор, порівнянь у творчості митця був відмежований від «неусвідомленого психічного» та «афективних станів» адресанта, що з погляду психоаналізу є неприпустимо.

Своєрідним коментарем до таких висновків можуть слугувати міркування відомого угорського аналітика Ш. Ференці: «Хочу заперечити лише стосовно означення цих попередніх етапів пізнання слова «символ»; всякі порівняння, алегорії, метафори, натяки, притчі, емблеми, непрямі зображення будь-якого гатунку можна розуміти як результати нечітких відмінностей і визначень, але все ж у психоаналітичному сенсі вони не є символами. З погляду психоаналізу символи це такі речі (і, відповідно, уявлення), яким в неусвідомленому психічному відповідає якась логічно незрозуміла і необґрунтована афективна окупація, з приводу якої можна констатувати, що цією своєю надмірною афектацією вони (символи. – В. С.) зобов'язані неусвідомленій ідентифікації з якоюсь іншою річчю або поданням, яким, власне кажучи, і належить надлишок афекту. Отже, символами є не всі порівняння, а тільки такі, де один член рівняння витіснений в несвідоме. <...> Аналітичний досвід показує, що, хоча утворенню справжніх символів здійснюється за наявності інтелектуальної (інфантильної) недостатності, головні умови утворення символів мають не інтелектуальну, а афективну природу» [105, с. 78].

З погляду екзистенційної й світоглядної значущості можна стверджувати, що феномен роздвоєння особистості як психічної недуги знаходиться за межами семіотики, бо його вербальні галюцинаційні проєкції не відають символів, а лише емоційно заряджені смисли, які позбавлені денотативного відношення до тих чи інших референтів. У цьому аспекті, як слушно зауважував В. Руднєв, психосеміотика шизофренії неможлива [див.: 93], тому абсолютну рацію мав М. Мочульський, коли стверджував про Франків феномен ясновидіння у повісті «Перехресні стежки» і поезії «Над великою рікою».

Отже, незважаючи на те, що психоаналітичний дискурс франкіани першої половини ХХ століття мав цілком окреслену предметну сферу, він не набув дисциплінарного оформлення. Українське літературознавство постійно обтяжували певними ідеологічними рамками. «У радянські часи, – за спостереженням І. Денисюка, – франкознавство часто мало якоюсь мірою парадно-бравурний характер. Досить численні монографії, які, наприклад, появилися до Франкового сторіччя, були однотипними й через свою надмірну соціологічність швидко застаріли. Об’єктом розгляду у більшій мірі ставала позатекстова дійсність, ніж художнє твориво. Питання поетики тексту довго залишалося перебувати на останньому місці. Мені здається, що нині при певному скороченні свого розмаху франкознавство намагається йти не у широту, а в глибину, від глобальних загальників до мікроаналізу» [33, с. 27].

Хоча чи не вперше в українському франкознавстві радянських часів саме І. Денисюк, досліджуючи жанрово-стильові особливості малої прози І. Франка, на рівні глибокого психологічного мікроаналізу текстів письменника зробив суттєвий внесок у психоаналітичний дискурс. Звісно, поняття «психоаналіз», «автопсихоаналіз» [29, с. 126] появилися пізніше у його працях з певних політично-ідеологічних причин тогочасся. Але сам денисюківський аналіз Франкової белетристики розкривав горизонти

метафізичного уявлення про природу людської психіки, зокрема поняття «позасвідомого».

Так І. Денисюк виводить у психоаналітичному ключі психопатологічний образ Бовдура в оповіданні «На дні» І. Франка [29, с. 119–120], розкриває фрейдівський механізм асоціативного мислення у підсвідомості героїв митця в творах «На роботі» [див.: 29, с. 126], «Із записок недужого» [див.: 29, с. 126–127], «Вільгельм Телль» [див.: 29, с. 139–141], а також аналізує розкуто-експресивну форму почуттів Франкових персонажів, їхній психологічний душевний злам в оповіданні «Сойчине крило» [див.: 29, с. 207–212]. Утім, цілєю літературо-знавця було інше: простежити «життя жанрів» та історичну поетику розвитку української малої прози XIX – початку XX століття.

Загалом дослідницький генологічний вектор франкознавців часто прямує і до психологічних пошуків самого героя письменника. Приміром, якщо І. Денисюк акцентує увагу на Франковий «новелістичний Декамерон», то М. Ткачук – на «романний дивосвіт» Каменяра, зокрема на бінарні опозиції героїв, їхню індивідуальну психологічну особливість, які «перевтілюються в щось інше – у двоєдиний інструмент для з'ясування якоїсь спільної ситуації й спільного морально-психологічного типу» [102, с. 230].

Для психоаналізу як літературознавчого методу дослідження важливо з'ясувати співмірність існування художньої герменевтики І. Франка з франкознавчою. З цього приводу – слушні міркування М. Лановик, про те що у XX столітті перед герменевтикою як теорією інтерпретації тексту виникла дилема. «З одного боку, в дослідженнях її представників, – пише літературознавець, – були чітко закріплені постулати про те, що в кожному тексті закладений безперервний смисл, який можна досягнути, й що будь-яке читання неможливе без інтерпретації; з іншого, – що літературний текст ніколи не означає тільки те, що він хоче означити, тому художній твір є безконечним продукуванням значень і вічним становленням сенсу. У

більшості герменевтичних підходів закріпилася думка про те, що межі інтерпретації художнього тексту співвідносні з цілями, які ставлять перед собою інтерпретатори. А такі цілі можуть бути різними» [62, с. 318].

Такі висловлення поглиблюються і за характером освоєння матеріалу, наприклад розвитком літературною компаративістикою. Адже «наука, – зауважує Р. Гром'як, – як духовний феномен – неподільна. Кожен може досліджувати, осмислювати все, що його зацікавлює» [21, с. 328]. Звідси – реалізація нашого замеслу: типологічна характеристика психоаналітичних вимірів прози І. Франка і письменників нової китайської літератури. Звісно, цьому передувала історична обумовленість. Адже справжня зміна франкознавчої позитивістичної парадигми на метафізичну відбулася в 90-ті роки ХХ століття, що сприяло розвитку психоаналітичного дискурсу щодо інтерпретації художньої і наукової спадщини митця. У сучасному психоаналітичному дискурсі франкіани почав створюватися новий рецепційний клімат теоретичних засад дослідження творчості І. Франка, котрий сам, за слушним спостереженням О. Куцої, «відстоював творчу індивідуальність письменника і заперечував політичну тенденційність у літературі» [57, с.152].

Так Т. Гундорова у своєму дослідженні «Франко не Каменярь. Франко і Каменярь», розкриваючи іманентний характер творчості митця з погляду психоаналізу, зокрема його наукової праці «Із секретів поетичної творчості», слушно зауважила: «Задовго до психоаналізу Фрейда, що визначив основні форми образотворення через закони зміщення та концентрації, і Романа Якобсона з його теорією метонімії та метафори – центральних структурних механізмів художнього зображення – Франко у своєму трактаті підійшов до формування основних способів образотворення, спираючись на психічні закони асоціацій ідей. Окрім цього, він наголосив важливість сфери підсвідомого та його еруптивну здатність піднімати з дна душі цілі комплекси різнорідних асоціацій, а також роль репродукування й асоціювання ідей у процесі художньої творчості» [25, с. 116].

Про вагомість цих психологічних процесів людини найбільш показово свідчить художня проза І. Франка, а саме «Для домашнього огнища», «На дні», «*Boa constrictor*», «Панталаха», соціологія злочину яких, на думку Т. Гундорової, позначилася не без впливу Ф. Достоевського. Також дослідниця доказово аргументує, що у багатьох творах Франка значну роль відведено сфері позасвідомого, яка має безпосередній зв'язок із долею героїв. Це стосується нерозлучних братів-близнюків із роману «Лель і Полель», нещасливого кохання отця Нестора із незавершеної повісті «Основи суспільності» і т. п.

Т. Гундорова застосовує і фройдистський психобіографічний метод аналізу художньої прози І. Франка, пишучи, що письменник з особливим зворушенням відтворює образ коваля Івана Гердера («У кузні»), «переносячи на нього риси свого батька» [25, с. 101]. У контексті проблематики Едіпового комплексу вплітається і Франкова п'єса «Жандарм», кожен із дійових осіб якої «обдурений долею і людьми, себто сліпий, мов Едип, обкрадений у своєму щасті» [25, с. 105]. Адже неспроста, на думку дослідниці, автор обрамлює свою п'єсу епіграфом зі словами Софоклового «Царя Едипа»: «Ти сліпий на очі, на вуха і на розум» [25, с. 105].

Містична символіка, химерна ірреальність Едіпового комплексу простежується і в поемі «Похорон» І. Франка, в якій головний герой Мирон (псевдонім автора) здійснює злочин проти свого внутрішнього «Я» заради щасливого майбутнього рідного народу. Мирон відчуває себе зрадником. Але знайшлися люди, які збагнувши героїчну суть Миронового вчинку, заживо ховають його з почестями. «Мотив живопоховання, – зауважує Т. Гундорова, – переслідує Франка, починаючи з «Каменярів». У символічному плані в «Похороні» юрба ховає свого Каменяра, який, подібно до Мирона, керувався ідеалом прийдешності, а не сучасності. У поемі звучить і мотив «сліпоті» народу, накреслений іще в поемі «Смерть Каїна» [25, с. 121].

За допомогою психоаналітичного тлумачення Т. Гундорова намагалася здійснити «деканонізацію» Франка як Каменяра, пропонуючи інший кут зору

прочитання його творів, що викликало низку дискусій з боку традиційного літературознавства, яке намагається інтерпретувати будь-який текст українського письменника як витвір національної культури тої чи іншої епохи. Найвищий індекс опозиційності щодо порушення цієї непогрішимої всенародної назви Франка як Каменяра продемонстрував Т. Салига у своїй однойменній праці [див.: 94]. Відтак франкознавча дискусія у кінцевому результаті завершилась «академічним порозумінням» між традицією і новацією української літературознавчої думки.

З цього приводу прозвучала слушна думка Б. Тихолоза: «Над дослідниками і просто читачами все ще виразно тяжіють ідеологічні штампи підрадянської доби, сконцентровані в метафоричному (чи, радше, метонімічному) означенні «Каменяр»: Франко – революціонер-демократ, матеріаліст, «войовничий атеїст», соціаліст, симпатик та популяризатор марксизму, «науковий реаліст», лютий ворог усіляких «декадентів». Одне слово, з посмодерного погляду – малосимпатична й неактуальна персона (в юнгівському розумінні – соціальна маска, на відміну од самості), персонаідеологема, продукт соціальної міфології тоталітарного режиму. Канон текстів, що презентують цього псевдоФранка (чи принаймні недоФранка) – родом зістарої шкільної хрестоматії... <...> З іншого боку, формується нова система стандартів сприйняття, генетично пов'язана з попередньою: Франко – «народник» (це соціологічно звужене й мало нюансоване поняття віднедавна набуло статусу ідеологічної наліпки, мало чим кращої від «буржуазного націоналіста»), антимодерніст, ретроград-ортодокс в естетиці та літературній критиці. Ця рецептивна модель, частково артикульована в працях С. Павличко, К. Москальця, меншою мірою В. Агєєвої, Я. Поліщука та їхніх послідовників, базується насамперед на літературних маніфестах раннього Франка (на кшталт статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи»), його критичних виступах проти поетівмолодомузівців...» [100, с. 7–9].

Б. Тихолоз доходить висновків, що обидві інтерпретаційні франкознавчі моделі: «традиційна» і «новітня» засліплені редукаціонізмом і далекі від розуміння багатогранної геніальної особистості Франка. Поза цими всіма теоріями постає «спільний знаменник», що за Маланюковим визначенням можна сформулювати так: «Франко незнаний» [див.: 70] і «справжній».

На нашу думку таким інтерпретаційним дослідницьким інструментарієм «Франка незнаного» і «справжнього» є глибинна психологія. Утім не завжди літературна критика, яка позиціонує себе як психоаналітична, відповідає типу її мислення – і навпаки. Притім часто франкознавчі праці, що не вважаються психоаналітичними, більш претендують на програмованість цієї методології, ніж декларовані та суміжні з нею роботи.

Подібну ситуацію прослідковуємо й на маргінесі наукового дослідження «І остатня часть дороги. Іван Франко 1908–1916» Я. Мельник, що акумулює в собі основні принципи психоаналізу як теорії особистості. Адже зібраний франкознавцем фактаж про «клінічний» стан митця і роль його галюцинаційних елементів у художній структурі творів останнього десятиліття творчості уже є унікальним психоаналітичним матеріалом. Літературознавець не лише заповнює «білі плями» і намагається з'ясувати момент істини в біографічній сторінці письменника, але й досліджує його психологічну проблему: як душевна недуга позначається на геніальному обдаруванні. Міркування Я. Мельник з цього приводу кореспондуються з думками М. Мочульського. «У поетичній спадщині І. Франка двох останніх років життя, – пише дослідниця, – також немало мотивів і тем, навіяних візіями і сновидіннями. Нерідко поет навіть назвою того чи іншого твору вказував на джерело його сюжету. Наприклад, «Три сестри милосердя. Із моїх неспокійних візій», «Чи віщий сон?» Але в естетичному плані поміж згаданими вище поезіями І. Франка та його передсмертними творами – глибочезна прірва. Либонь, не менше, як між природою образних візій та справжніх галюцинацій, які без краю вимувували І. Франка в останні роки його життя. Кошмарні сні, фантасмагоричні видіння, галюцинації (як вияв

хвороби) породили у віршах І. Франка останнього періоду творчості багато страшних моторошних сцен, натуралістичних описів смерті, які, далекі, не мають нічого спільного з поезією. Це вже тільки документи недуги їх автора, його душевних і фізичних страждань» [73, с. 250–251].

І насамкінець, Я. Мельник слушно запевняє, щоб збагнути складну внутрішню діалектику психологічного й творчого феномену геніальності І. Франка, повинно бути опубліковано весь доробок митця, навіть той, який не належить до високої художньої вартості. З цього приводу можна навести пророчі слова І. Франка у листі до А. Кримського: «Я вже здавна привик до афоризму: менше надій, менше розчарувань» [117, с. 237].

Сучасний психоаналітичний дискурс франкіани теоретизований і працями Н. Зборовської, зокрема «Монотеїстичним заповітом у поемі «Мойсей» Івана Франка», яка, на думку дослідниці, є архетипним втіленням пошуку національного маскулінного батьківського коду мужності у психоісторії української літератури. Адже Франкова поема пропонує національну етнопсихологічну модель розв'язання державотворчої Едіпової ситуації.

Н. Зборовська здійснює типологічну характеристику двох особистостей: І. Франка і засновника класичного психоаналізу З. Фрейда, котрі одностайно постають в Мойсеевій духовній величчї провісника Обітованої землі. «Мойсей, – слушно зауважує літературознавець, – був улюбленим героєм З. Фрейда, який значно пізніше від Франка також ототожнить себе з Мойсеєм, завершуючи власний шлях самоусвідомлення як автора психоаналізу. На перших порах Фрейд у листах жартівливо називав себе Мойсеєм, а згодом написав працю «Людина Мойсей і монотеїстична релігія» (1938), в якій залишив символічний заповіт. Ці самоідентифікації І. Франка та З. Фрейда є унікальним фактом, адже вони свідчать про те, що два народи, перебуваючи у пошуках власної державності, відроджують важливу для неї основу – монотеїстичну традицію.

Едіповим пошукам Фройда притаманні реалістична ясність і романтична кастраційна психологіка, що дає підстави виявляти у його психології пригніченого романтика, тобто подібну до української психопоетики і психосемантики, що вивершується у творчості Франка через синтез батьківського аналітичного реалізму й материнського емоційного романтизму» [42, с. 143].

Так по-новому завдяки психоаналітичній інтерпретації Н. Зборовської постає образ І. Франка – Українського Мойсея.

Зрештою чимало літературознавців проводили паралелі між І. Франком і З. Фройдом. Так І. Михайлин досліджує спільні і відмінні ознаки у працях «Із секретів поетичної творчості» І. Франка і «Тлумачення сновидінь» засновника класичного психоаналізу [див.: 74]. І. Папуша наводить фактографічні та наратологічні аналогії для з'ясування типологічних спорідненостей особистостей Франка і Фройда; притому слушно зазначає: «Порівнювати психологічні концепції Франка і Фройда на всіх рівнях позбавлене сенсу. Адже кожен з них переслідував власну наукову мету. <...> Зрозуміло, що найцікавіше питання, яке може виникнути під час дослідження життєвих і творчих аналогій Фройда і Франка – це звичайно ж питання про можливості психоаналітичної інтерпретації творчості самого Франка» [82, с. 192].

Ця думка певною мірою знаходить продовження і в дослідженні М. Гнатюка щодо Франкового наукового осмислення проблем психології творчості. Франкознавець доводить, що теорія неусвідомленого психічного в працях українського мислителя пов'язана передусім із німецькою експериментальною психологією Густава Фехнера. Таким чином важко стверджувати, що засновник класичного психоаналізу і Франко мали однакове розуміння психічної моделі людського апарату. «Франкова концепція ролі підсвідомого, – пише М. Гнатюк, – у творчому процесі, в загальних рисах має таку будову: враження зовнішнього світу – людська свідомість – нижня свідомість – видобування вражень зовнішнього світу із

нижньої свідомості – фіксація цих вражень – свідоме компонування подій у творі – закінчений твір – незалежне від автора життя твору» [16, с. 81].

І. Франко на відміну від З. Фрейда вважав, що потрібно розрізняти особливості психічного складу сприйняття творчої людини від людини рецептивної орієнтації. Подібно до того, як К.-Г. Юнг розрізняв психологічний та візіонерський типи творчості, екстравертну та інтровертну авторські позиції. «Беручи до уваги співвідношення «верхньої» і «нижньої» свідомості, – слушно зауважує М. Гнатюк, – І. Франко робить висновок, що художник є особистістю з особливим психічним складом. Про це надзвичайно важливе відкриття говориться у франкознавстві дуже мало, хоча думка І. Франка про художній тип підтвердилася дальшими дослідженнями І. Павлова, який довів, що завдяки двом сигнальним системам і в силу давніх усталених сфер діяльності людини можна виділити три типи людей: художній, мисленний і середній» [16, с. 75].

На аналогії юнгівського психоаналізу художньої творчості у Франковому трактаті «Із секретів поетичної творчості» звернув увагу Р. Піхманець, вважаючи, що український митець випередив в часі наукові прозріння засновника аналітичної психології [див.: 84].

Практика показує, що літературознавчий психоаналітичний дискурс сучасної франкіани чимраз виразніше набуває міждисциплінарного синкретичного характеру. Так А. Печарський у своїй праці «Іван Франко – «дух, наука, думка, воля»: психоаналітична парадигма творчості» застосовує до аналізу художньої прози Франка християнське розуміння людської природи. Йдеться про характеристику Франкових героїв з погляду тривимірної діалектики (тіло, душа, дух), в основі якої лежить богословська методологія західної концепції «семи смертних гріхів» (пристрастів), що розкриває таємницю нашого буття. «Адже крізь естетичні та смислові виміри образів-символів, – влучно застерігає А. Печарський, – український письменник намагався пояснити «онтологічне Я» людини метафізично, відображаючи «духовну повноту» християнської свідомості, її тривимірну

діалектику (тіло-душа-дух). Зрештою ще святі отці Церкви говорили, що душа ближча до тіла, а дух – до Бога.

Цю суперечність «духа і тіла» людини можна віднайти у терапевтичних методах, положеннях та ідеях, що становлять смислове осердя психоаналізу. Їхні художні інтертекстуальні модуси існують у багатьох творах І. Франка. Звідси впливають парадигматичні зв'язки між тезаурусом і сюжетотворенням у словесній творчості» [85, с. 59].

Стосовно поєднання теорії глибинної психології з духовним простором християнської етики в інтерпретації творчості Франка А. Печарський зауважує, що пристрасті й чесноти поплутані в самому житті людини, тому і в художніх творах вони зазвичай не існують у «чистому вигляді». «Здебільшого трапляється так, – пише дослідник, – що особистість автора неспівмірна з його творчістю. Маємо справу з «поетикою парадоксу», ахіллесовою п'ятою літературно-психоаналітичної парадигми, що створює опозиційний зв'язок між елементами психобіографічного методу та художньо-естетичного аналізу» [85, с. 65].

Справді, діалектика творчого процесу складна і має двоєдиний характер: там, де вияскравлюється слава митця – там блідне душа людини. Тому з погляду психоаналізу інколи дуже важко визначити у творчому доробку митця чітку грань між його реальним «Я» і фіктивним.

Отже, доходимо висновку, що історичні етапи розвитку психоаналітичного дискурсу франкіани проявляються у різних теоретичних аспектах, закладаючи перспективи формування нової якості. Як бачимо, франкознавча школа психоаналітичного спрямування пройшла складний історичний шлях становлення й розвитку. Її генезу виводимо ще за життя й творчості самого письменника. Йдеться про монографію С. Єфремова «Співець боротьби і контрастів. Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка» (1903). У франкознавстві, зокрема сучасному, психоаналітичні інтерпретації творчості І. Франка здебільшого мають міждисциплінарний характер і прочитуються у вимірах різних галузей наук та методів: крізь призму

психобіографії (С. Єфремов, М. Мочульський, Д. Донцов, В. Янів, Я. Мельник), соціальної психології (О. Кульчицький), генології (І. Денисюк, М. Ткачук), психоісторії української літератури (Н. Зборовська), філософії (Є. Маланюк, Т. Гундорова, Б. Тихолоз), християнської етики (А. Печарський), наратології (І. Папуша), теорії літератури (М. Гнатюк) тощо. Перспективи подальших психоаналітичних досліджень прозової творчості Франка бачимо у міждисциплінарній парадигматиці.

Література до розділу

8, 6, 14, 16, 21, 25, 27, 29, 33, 34, 38, 42, 55, 57, 62, 70, 72, 73, 74, 75, 78, 81, 82, 84, 85, 93, 94, 95, 100, 102, 105, 107, 151, 153, 154, 173.

РОЗДІЛ II.

ПСИХОАНАЛІТИЧНІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА: МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ

Завдяки психоаналітичному дискурсу в сучасних франкознавчих працях (І. Денисюк, М. Ільницький, М. Ткачук, Р. Голод, М. Гнатюк, Т. Гундорова, Б. Тихолоз, Я. Мельник, Н. Зборовська, А. Печарський, А. Швець, М. Легкий, Х. Ворок та ін.) більшою чи меншою мірою відображений універсальний психологізм художньої прози І. Франка, а відтак і методологічні засади його психоаналітичних вимірів.

І. Денисюк вважає, що у жанрі прози творчість І. Франка була «предтечею психологізму ХХ століття» [29, с. 115], а Ю. Янковський назвав свого часу письменника «єдиним представником соціально-кримінального жанру» [174, с. 194] в українській літературі на підставі психологічної гостроти його сюжетів та загадкових жахливих подій, в яких розкривається таємниця злочину героїв. Згодом ця проблематика віднайшла своє відображення в науковому дослідженні «Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка» А. Швець [див.:169].

Н. Зборовська, ведучи розмову про сновидіння в науковому і творчому доробку письменника, слушно зауважила: «Коли Франко відсилав читача «до багатой літератури про сні», Фройд ще не оприлюднив своїх тлумачень сновидінь» [43, с. 326]. Ця засаднича думка певною мірою кореспондується з висновками дисертації «Поетика сновидінь у прозі Івана Франка» Х. Ворок [див.:15]. Відтак і Т. Гундорова проникливо спостерігла, що «Франкове зацікавлення хворобливими станами людської психіки (галюцинації, майже шизофренічне сприйняття в моменти особливого зворушення, психоаналітичний характер снів тощо) виявляло тяжіння його до модерної школи європейського художнього мислення» [25, с. 99].

Як бачимо, у Франковій художній прозі літературна критика констатує особливу роль сновидінь, відзначаючи, що внутрішня логіка текстів

письменника відповідає засадам класичного психоаналізу. Адже сновидіння героїв у Франкових творах («Основи суспільності», «Перехресні стежки», «Петрії і Довбушуки», «Навернений грішник», «Ріпник», «Для домашнього огнища», «На роботі», «Терен у нозі», «Воа constrictor» та ін.) містять *вільні асоціації* з образами і предметами, *драматизацію* (перетворення окремих думок на ситуацію), складне поєднання неусвідомлених думок (*згущення*) з інфантилізмом, що виявляється як *регресія*, процес перетворення *прихованого змісту* на *явний*, переоцінка психічних цінностей (*душевних станів*) і т. п. Часто сновидіння виконують не лише ситуативну, а й сюжетотворчу функцію.

Отже, творячи художні образи письменник чинить те саме, що аналітик. Неспроста словесна творчість і психоаналіз є суміжними сферами діяльності. Адже чимало психоаналітичних термінів і понять запозичених із міфології та художньої літератури: *Танатос* (В. Штекель), *нарцисизм* (Г. Елліс), *Едіпів комплекс* (З. Фройд) із трагедії «Цар Едіп» Софокла, *Тінь* (К.-Г. Юнг) – однойменної казки Г.-Х. Андерсена, *мазохізм* (Р. Крафт-Ебінг) – роману «Венера в хутрі» Л. Фон Захер-Мазоха та ін.

З цього приводу цікаву думку в аспекті методів міждисциплінарних досліджень висловив П. Куттер: «Оскільки психоаналіз не піддається емпіричній перевірці за допомогою науково-теоретичних критеріїв, його слід віднести радше до мистецтва інтерпретації або до герменевтичних методів. Можна навести три критерії перевірки психоаналітичних інтерпретацій:

- 1) критерій «відповідності»: змісту свідомості і його вербальний опис повинні відповідати один одному;
- 2) критерій «когерентності» (взаємозв'язаності): інтерпретація повинна бути когерентною сама по собі;
- 3) критерій «практики»: інтерпретація повинна підтверджуватися життєвою практикою» [цит. за: 12, с. 141].

Наведені критерії чітко простежуються в нашому дослідженні художньої прози І. Франка 1980–1900-х років. Адже суголосність

психоаналітичних концептів з художніми рефлексіями словесної творчості відбувається через те, що в самій поетиці текстів закодоване «терапевтичне самовизначення» автора-героя як міфологічного наратора. Це засвідчує «універсальний психологізм» белетристики І. Франка. Наприклад, в оповіданні «Сойчине крило» Массіно відважується відкрити й прочитати невідомий лист, адресований йому із Порт-Артура, і таким чином долає свою фобію перед «фатальною кореспонденцією». Це нагадує певною мірою екзистенційну терапію «парадоксальної інтенції», запропоновану австрійським психіатром В. Франклом, суть якої полягає в тому, що пацієнта стимулюють здійснити те, чого він найбільше боїться. Так неймовірна цікавість Массіно взяла гору над *страхом невідомого* і не дала можливість знову впасти у стан відчуженості, «втікти у хворобу» (К. Горні).

У психоаналітичному аспекті лейтмотив оповідання «Батьківщина» І. Франка може розглядатися як «втеча від свободи» (Е. Фромм) легковажної куртизанки Киценьки, котра ніяк не могла знайти собі місця в житті. Адже екзистенційна цінність свободи людини полягає передусім не лише в її непорушності, незалежності чи вільному виборі, але й у відповідальності, яку головна героїня сприймала як тяжкий нестерпний тягар.

За Е. Фроммом це так звана «ілюзія свободи», суть якої полягає в тому, що безпорадна і в постійних сумнівах людина перебуває у внутрішній ізоляції від свого істинного Я, хоча зовнішньою поведінкою і діяльністю видається цілком незалежною і спонтанною. «Безпорадність і сумніви, – пише Е. Фромм, – паралізують життя, і, щоб жити, людина намагається позбутися своєї негативної свободи. Це призводить її до нових стосунків; але вони відрізняються від первинних, хоча до повного розриву тих первинних зв'язків вона також підпорядковується якомусь авторитету або соціальній групі. Втеча від свободи не відновлює її втраченої впевненості, а лише допомагає їй забути, що вона особистість. Вона набуває нову, кволу впевненість, жертвуючи цілісністю свого індивідуального Я. Вона

відмовляється від своєї особистості, тому що не може знести самотності. Отже, «свобода -від-» приносить їй нове рабство» [158, с. 260–261].

Так і куртизанка Киценька з оповідання «Батьківщина» І. Франка відмовляється від свого індивідуального люблячого Я, стаючи рабинею блудної пристрасті. Адже сама спонтанність, позбавлена відповідальності і любові, не може бути запорукою істинної свободи, за допомогою якої людина здатна подолати прірву власної самотності, відчуженості і недовіри до світу. Весела гармонія душі Киценьки згубилася у пристрастях тіла, спливаючи зажурливим мотивом «меланхолійного вальсу». Сумну настроєву атмосферу створює і невиліковна хвороба куртизанки, що стало розплатою за необуздані інстинкти. Але підтекстом у цих фрагментах дано відчуття морально-духовну ноту – героїня безвідповідальною свободою фізіологічних потреб зрадила «батьківщину» своєї душі.

З цього приводу слухні застереження Е. Фромма: «Фізіологічні потреби – це не єдина необхідна імперативна частина людської природи. Є ще одна, теж непереборна; вона не закорінена у фізіологічних процесах, але становить саму сутність людського буття – це потреба зв'язку з навколишнім світом, потреба уникнути самотності. Відчуття абсолютної самотності веде до психічного руйнування, подібно до того як фізичний голод – до смерті. Цей комунікативний зв'язок з іншими ідентичний фізичному контакту. Індивід може бути фізично усамітнений, але при цьому пов'язаний з якимись ідеями, моральними цінностями або хоча б соціальними стандартами – і це дає йому відчуття спільності і «приналежності». Разом з тим індивід може жити серед людей, але при цьому відчувати абсолютну ізоляцію; якщо це переходить якусь межу, то виникає розумовий розлад шизофренічного типу. Відсутність зв'язку з будь-якими цінностями, символами, підвалинами ми можемо назвати моральною самотністю. І можемо стверджувати, що моральна самотність є теж нестерпною, подібна до фізичної; більше того, фізична самотність стає нестерпною лише в тому випадку, якщо вона тягне за собою і самотність моральну» [158, с. 33–34].

Дивосвіт Франкової прози, пройнятий гуманістичною психологією, носить актуальний характер і в сучасних умовах нашого суспільства. Так бориславський цикл письменника («Ріпник», «На роботі», «Навернений грішник», «Борислав сміється», «Яць Зелепуга», «Задля празника», «Полуйка», «Вівчар», «Boa constrictor» (2-а редакція) та ін.) визначається соціальною спрямованістю і втілює головний код адлерівської психології, суть якої полягає в тому, що людина є єдиним неподільним і окремим організмом – *Homo politikon* (звір суспільний за Арістотелем), а розвиток її динамічної природи залежить передусім від соціально-культурного середовища. Тому і своїй концептуальній теорії австрійський психоаналітик дав назву «індивідуальна психологія», оскільки латиною *individuum* означає неподільний.

Загалом теорія особистості А. Адлера, що ґрунтується на базових поняттях фіктивної телеології, комплексу меншовартості, соціальної компенсації, суспільного інтересу, стилю життя, креативного «Я» і т. п., віднаходить своє відображення в повісті «Boa constrictor» І. Франка, де автор важливу роль приділяє накопичувальній установці нафтового магната, для якого матеріальне збагачення рівноцінно гамлетівському «бути чи не бути». У творі порушуються проблеми невротичного характеру комерсанта, а саме: комплекс меншовартості, синдром мільйонера, соціальна компенсація, негативне перенесення, агедонія, суть якої полягає у зниженій здатності отримувати від життя задоволення. Адже у ранньому дитинстві розвиток душевної фіктивної телеології Германа Гольдкремера формувався під впливом тяжких нестерпних життєвих обставин, що породили комплекс приниженості.

Психодинаміка неврозу Франкового героя-мільйонера наближена до Адлерового розуміння проблематики людської деструктивності. «Вірна формула мала б звучати, – на думку психоаналітика, – приблизно так: індивідуальна схема оцінки (I + П + С) + X = особистісний ідеал переваги, відтак X може заміщатися аранжуванням і тенденційною конструкцією

переживань, рис характеру, афектів і симптомів. Невротик не ставить собі питання: «Що я повинен зробити, щоб пристосуватися до вимог суспільства і завдяки цьому домогтися гармонійного існування?» Його ключове питання звучить так: «Як я повинен організувати своє життя, щоб задовольнити своє прагнення до переваги, перетворити своє постійне відчуття неповноцінності в почуття богоподібності?»

Іншими словами, єдино встановлений або зафіксована в думках установка – це досягнення особистісного ідеалу. Для того щоб наблизитися до відчуття богоподібності, невротик робить тенденційну оцінку своєї індивідуальності, своїх переживань і свого середовища. Але цього не достатньо, щоб вийти на життєву лінію і наблизитися ближче до мети. Тому невротик провокує події і використовує їх в корисливих цілях з метою знайти їм заздалегідь намічене практичне застосування: відчутти себе витісненим на маргінесі, обдуреним, мучеником і створити собі близьку і бажану базисну основу для агресивності» [5, с. 50–51].

Такий невротичний стиль життя людини, у нашому випадку Германа Гольдкремера («*Voia constrictor*» І. Франка), за А. Адлером підтримується лише завдяки внутрішньому прагненню до переваги над іншими. Адже індивід міцно закорінюється у свої симптоми, які вже сформувалися ним ще в ранньому дитинстві.

Зрештою проблематика компенсації его-ідентичності індивіда безпосередньо пов'язана з груповою ідентичністю. «Але тут, – як слушно зауважив Е. Еріксон, – необхідно розрізняти ідентичність індивіда та ідентичність групи. Ідентичність індивіда ґрунтується на двох одночасних спостереженнях: на відчутті тотожності самому собі і безперервності свого існування в часі й просторі, і на усвідомленні того факту, що твоя тотожність і безперервність визнаються оточуючими. Але те, що я назвав «его-ідентичністю», має відношення не просто до самого факту існування; це як би якість існування, що надається йому цим «его».

У такому випадку «его-ідентичність» в його суб'єктивному аспекті – це усвідомлення того, що синтезування «его» забезпечується тотожністю людини самій собі і тяглістю, і що стиль індивідуальності збігається з тотожністю і безперервністю того значення, яке надається значущим іншим в безпосередньому оточенні» [36, с. 58–59].

З методологічного погляду теорія особистості Е. Еріксона має своє практичне застосування до інтерпретації художньої прози І. Франка, зокрема таких творів як «Поєдинок», «Лель і Полель», «Не спитавши броду», «Перехресні стежки» та ін.

У філософському оповіданні з гуцульського життя «Терен у нозі» І. Франка чітко простежуються елементи екзистенційного психоаналізу В. Франкла та фрейдівський «метод вільних асоціацій», терапевтична суть якого полягає в тому, щоб оминати психічний конфлікт і неконтрольований опір пацієнта у сфері несвідомого, й таким чином донести суб'єктивну істину до його свідомості. Так Юра наводить приклад власної історії з тереном у нозі, для того, щоб Микола Кучеранюк на асоціативному рівні збагнув екзистенційний сенс своєї пригоди з потопаючим невідомим хлопцем, що мучило його все життя. За З. Фройдом – це істерична сутність амнезії героя, що приховує від нього зародки його раннього психічного життя. Невідомий хлопчище, що протягом усього життя з'являвся Миколі і викликав почуття провини характеризується як симптом неусвідомленого, що виник внаслідок конфлікту Над-Я і Я героя.

У «Вступі до психоаналізу» З. Фройд пояснював цей подібний складний механізм психіки так: «Значення симптому ми розуміли як єдність двох його складників: «звідки» і «куди» (або «навіщо»), тобто вражень і подій, з яких він походить, і намірів, яким він служить. Отже, «звідки» симптому полягає у враженнях, які знаходяться ззовні і тому доконче були колись усвідомленими і які внаслідок забування згодом можуть стати неусвідомленими. Натомість «навіщо» симптому, його тенденція – це завжди ендопсихічний процес, що, ймовірно, спершу був усвідомленим, але не менш імовірно, що він ніколи не

був усвідомленим і з самого початку залишався в неусвідомленому. Отже, те, чи охоплює амнезія також і «звідки», тобто ті переживання, на які спирається симптом, як це трапляється при істерії, не дуже й важливе, натомість «куди», тенденція симптому, що з самого початку може бути неусвідомленою, має велику вагу, бо забезпечує залежність симптому від неусвідомленого, однаково велику як при невроті нав'язливих станів, так і при істерії» [154, с. 282–283].

Утім як єдність складників симптому Франкового героя Миколи Кучеранюка («Терен у нозі»): «звідки» і «куди» (або «навіщо») набувають світоглядного духовного сенсу – феномен внутрішньої повноти. Їхня архетипна сутність близька екзистенційному психоаналізу В. Франкла. У даному випадку мова іде про «смысл смерти» в логотерапії австрійського психоаналітика. Адже змістонаповнення усієї фабули твору зводиться до того, що герой не може спокійно вмерти, бо відчуває неусвідомлені ним докори сумління.

В. Франкл вважав фрейдівський підхід малоефективним стосовно вивільнення Его від інстинктів, де перебуває Воно, тому що енергія, яка керує ними, не може бути виведена із них же самих. Аналітик, покликаючись на слова М. Шелера, теж вважав психоаналіз «інтелектуальною алхімією», метою якого є трансформація сексуальних інстинктів в духовно-моральні спонукання. Щось подібне відбулося із Франковим героєм («Терен у нозі»). Адже у молодості Микола Кучеранюк легко міг згвалтувати дівчину чи нанести смертельні тілесні ушкодження своїм суперникам. Але після історії із «потопаючим хлопцем» змінив своє ставлення до життя, став поважним газдою і добрим сім'янином.

Подібну душевну метаморфозу героя можна пояснити словами В. Франкла: «Намагаючись відповісти на питання про сенс життя – на цей найбільш людський з усіх питань, – індивід змушений відступити; він повинен зрозуміти, що це життя ставить перед ним питання і перед життям йому відповідати. Таким чином, людина знову звертається до основних

елементів людського буття – свідомості і відповідальності. Екзистенційний аналіз, який розглядає, що означає бути людиною з точки зору відповідальності, показує, що відповідальність ця виникає з неповторності особистості і ситуації, і що з підвищенням цієї унікальності зростає і відповідальність. Як ми вже бачили, чим більше відповідальності, тим вище стає неповторність людини і конкретний момент, ситуація, в яких вона знаходиться. <...>

Перед лицем же смерті – як абсолютного і неминучого кінця, який чекає нас в майбутньому, і як межі наших можливостей – ми зобов'язані максимально використовувати відведений нам час життя, ми не маємо права втрачати жодної з можливостей, сума яких в результаті робить наше життя справді наповненим сенсу.

Кінечність, тимчасовий характер не просто є характерними ознаками буття, але й допомагають зробити його осмисленим. В основі сенсу людського існування лежить принцип незворотності» [107, с. 191–192].

Можна навести чимало прикладів з художньої прози І. Франка, що засвідчують психоаналітичну поетику розгортання фабули твору, а саме: неусвідомлену діяльність розуму персонажа; екзистенційну осмисленість; видовище внутрішнього процесу анатомії людської деструктивності; провіденційну образність, яка втрачає свої загальносміслові особливості, стаючи симптомами невротичної тривожності героя; терапевтичну ефективність наратора стосовно психічного конфлікту дієвих осіб; зіставлення явного змісту та прихованих думок, фантазій, бажань і сподівань аналізанта тощо.

З цього приводу слід згадати англійського психолога і теоретика літератури А. Річарде, котрий запевняв, що прогрес у вивченні вищої нервової системи людини визначить вирішення усіх літературознавчих проблем. Можна визнати певну рацію науковця, якщо зважити на те, що белетристика, зрештою як і словесна творчість загалом, будучи об'єктом

дослідження психоаналізу, містить важливу психологічну інформацію про людську природу.

Відтак, розкриваючи методологічну проблематику психоаналізу, чимало аналітиків говорили про те, що будь-яка антропологічна наука потребує духовного світопізнання. З цього приводу слушно писав Е. Фромм: «Мій досвід психоаналітика-практика запевняє, що вивчати особистість у теоретичному, так і в терапевтичному аспектах треба крізь призму етичних проблем. Етичні цінності визначають наші дії, впливають на духовне здоров'я. Якщо розглядати їх лише в статусі раціоналізації несвідомих, нерациональних бажань (а вони можуть бути і такими), картина цілісної особистості звужується й спотворюється. Адже неврози по суті є нічим іншим як результатом моральної поразки (це не означає, що «пристосування» – симптом моральної перемоги). Здебільшого невротичний симптом є виявом конкретного морального конфлікту, а ефективність терапевтичного лікування цілком залежить від розв'язання моральної проблеми» [158, с. 370–371].

З цього методологічного ракурсу в монографічній праці «Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя» А. Печарського [див.: 88] художня проза І. Франка набуває нового аналітичного змісту, де автор комплексно поєднав теорію глибинної психології з духовним простором богослов'я і патристики, відкриваючи екзистенційні горизонти класиків української літератури.

Поруч із психоаналізом Франкову прозу вирізняв і глибокий історизм та соціологізм. Тому слушно запевняв М. Ткачук, що белетристика Франка є феноменальним явищем в історії світової літератури, бо «пройнята масштабним баченням світу з широким у часі розкриттям характерів з їх соціально-психологічним історизмом» [102, с. 3].

Універсальний психологізм художньої прози І. Франка і масштабність його аналітичного мислення передбачають момент типізації потрібної «породи» всього суцього. Щоб збагнути суть психологічної проникливості та феномен творчості українського митця, літературна критика вдалася до

компаративного аналізу його художніх творів і Ф. Достоевського, мабуть, найбільш цитованого митця серед психотерапевтів. У цьому контексті слід згадати праці «Достоевський» (1918) А. Адлера [див.: 1], «Страждання і творчість Достоевського» (1920) Т. Розенталь [див.: 92], «Достоевський і батьковбивство» (1928) З. Фрейда [див.: 155]. На прикладі творів російського письменника аналітики висвітлювали антропологічну проблематику людини загалом, пояснюючи її складні психічні процеси.

Український Достоевський – так можна метафорично охарактеризувати І. Франка як проникливого прозаїка-психолога, знавця людських душ. Перший, хто виявив таку подібність, був А. Кримський, котрий писав: «В повісті «На дні» Франко являє себе й добрим психологом в смаці Достоевського; його психологія робить помітний вплив, леденить душу жахом» [54, с. 318].

Чимало літературознавців, зокрема С. Єфремов, О. Білецький, Ю. Янковський, М. Ільницький, Л. Хваль, Н. Тодчук, О. Оренчак та ін., піднімали проблематику типологічних зв'язків творчості Франка і Достоевського. Так Ю. Янковський зазначав: «Франко, як і Достоевський, постійно загострює увагу на паталогічних проявах людської психіки, докладно їх вивчає та «часом зливається з примарним світом свого героя – скаліченої соціальною дійсністю людини, починає дивитись на світ її очима» [174, с. 197].

Справді, І. Франко настільки зживається, співпереживає з образами своїх героїв, що важко провести грань між біографічним автором і літературно-художньою фікцією. Звідси М. Ільницький проводить аналогію двійництва індивідуального «Я» між двома геніальними письменниками, зауважуючи: «І в Ф. Достоевського, і в І. Франка перед нами ситуація чи радше розгортання «механізму» розщеплення психологічного стану, що в російського письменника подається через психологічний аналіз ситуації, а в українського – через алегоричну картину.

Сучасна психоаналітична наука вирізняє цілий комплекс проявів такого переходу від психічного роздвоєння особистості до появи двійника: марення, сну, дзеркала, тіні тощо» [47, с. 22].

Однак душа великого мислителя не може бути розкрита до кінця. Згадаймо крилатий вислів з роману «Брати Карамазових» Ф. Достоевського, що щастя всього світу не варте навіть однієї сльозини на щоці невинної дитини. Ця думка певною мірою символічно асоціюється із глибоким філософським змістом оповідання «Терен у нозі» І. Франка, власне з гріхом Миколи Кучеранюка і Юриною дитячою пригодою з тереном у нозі, що врятував його від вірної загибелі.

У контексті порівняльної характеристики слід згадати слушні слова С. Єфремова: «Достоевський зробився справжнім віртуозом невблаганного мучительства... на нервах читача» [38, с. 173], а «Франко вийшов на справжнього співця любови та гуманности» [38, с. 173].

Утім Франко і Достоевський своєю творчістю породжують стільки екзистенційно-психологічних запитань, на багатьох із яких попросту не існує відповіді. Цікаво, що сам український письменник зізнавався, що «Достоевського любить найбільше, може, з усіх письменників» [цит. за: 37, с. 228], адже великороси «самі не знають, який скарб посідає в особі цього геніального серцезнавця, не розуміють і не цінять його як слід...» [цит. за: 37, с. 228].

Певні судження дають привід вважати, що психоаналіз як літературознавчий метод дослідження Франкової прози 1880 – 1900-х років носить не випадковий, а цілком закономірний характер, бо «організм творів» письменника, його «технологія оповіді» цілком відповідає способу інтроспекції людини, цьому систематичному поясненню неусвідомлених психічних процесів. Таке бачення взаємозв'язку індивідуально-авторської творчості з категорією методу зумовлене проблемою еволюційної самосвідомості літературознавства XX століття. Адже «увага до індивідуального, – як слушно спостерігли американські теоретики літератури

Р.Уеллек і О.Уоррен, – може бути оправдана ще однією обставиною: намагання встановити в літературі загальні закони завжди закінчувалися невдачею» [104, с. 34].

Це стосується передусім літературознавства тоталітарних режимів. Так Т. Гундорова наголошує на методологічній заангажованості тих дослідників-франкознавців, що перебувають під колишнім радянським ідеологічним тягарем нарцисистичного Его, яке «невіддільне ні від власних внутрішніх процесів індивіда, ні від зовнішніх об'єктів, з якими воно ідентифікує та моделює себе» [23, с. 88]. На думку сучасного франкознавця, «лаканівський психоаналіз поставив нас перед жахом Реального, яке виявляється страшнішим за будь-яку літературну фантазію» [24, с. 17]. Адже українське літературознавство начебто подолало своє колоніальне становище, інтегрувавшись в єдиний науковий світовий інформаційний простір, на відміну від європейського, перебуває в іншій площині існування, що характеризується стереотипним мисленням.

Відтак Н. Зборовська перспективи психоаналітично зорієнтованої критики вбачає у розвитку психометафізики як сучасного методу дослідження словесної творчості, що «може бути розроблений на основі психокритики в її модерному та постмодерному варіантах» [44, с. 52].

Психоаналітичні моделі художньої прози І. Франка в сучасному літературознавстві досліджувалися і крізь призму феміністично зорієнтованої проблематики, висвітленої у працях І. Книш «Іван Франко і рівноправність жінки», Т. Муранець «Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка», М. Госовської «Феміністичні моделі прози Івана Франка: до проблеми наукового і художнього мислення», М. Крупки «Світ жінки у прозі Івана Франка» та ін. Відомий діаспорний літературознавець І. Фізер зауважив, що український фемінізм (С. Павличко, Т. Гундорова, В. Агеева та ін.) тяжіє до психоаналітичного осмислення образу жінки загалом.

Методика психоаналітичного літературознавства, на думку Н. Зборовської, перебуває у тісному зв'язку з феміністичною критикою, що «<...>

сприяло формуванню нового постмодерністського осмислення «другої статі»; центрування доєдіпової («матріархальної») стадії сексуальності, що «стимулювало розвиток психоаналітичних концепцій феномену жіночого бажання <...>; психоаналітична репрезентація жіночої ідентичності через «бісексуальність» (двоїстість у структурі бажання) <...>; розщеплення феміністичним психоаналізом фройдівського психоаналізу як учення про неврози на вчення про чоловічий невроз та жіночу істерію <...>; радикалізм феміністичної деконструкції, який «здійснив зсув біології до культури <...>; пошук дискурсу присутності жіночого в культурі всупереч чоловічій присутності <...>; дефалізація – боротьба проти фалосу та логосу, пов'язана з утвердженням жіночого (інтуїтивно-несвідомого) осмислення світу, власної унікально жіночої суб'єктивності» [43, с. 274–277]

В основу міждисциплінарних методологічних версифікацій творчості І. Франка покладено «концепцію синкретизму». Р. Яремко стверджував, що «дослідження літературної комунікації давно вийшло за межі однієї філологічної дисципліни й перетворилося сьогодні в загальнонаукову методологічну тенденцію до синхронного аналізу всіх аспектів комунікативної взаємодії, у якому тісно переплітаються результати, досягнуті в працях, присвячених теоріям автора, тексту та художнього висловлювання...» [175, с. 17].

Однак об'єктивна закономірність, діалектика взаємозв'язку одиничного і загального, фундаментальні методи індукції й дедукції, герменевтика, синтез, типологія є універсальними для наукового світогляду загалом. Тому абсолютну рацію має Р. Голод, коли вважає «синтезуючу здатність» головною рисою творчого методу І. Франка [див.: 17]. Інакше застосування надто індивідуалізованої методології до дослідження творчості того чи іншого письменника ризикує виконувати не наукову, а декоративну комунікацію.

Функції словесної творчості уподібнюються до функцій психоаналізу. Так художня проза І. Франка була своєрідною «метафорою життя» і в

багатьох випадках виконувала функцію корекції девіантної поведінки особистості, наприклад образ Бовдура («На дні»), Юри Шикманюка («Як Юра Шикманюк брів Черемош»), Миколи Кучеранюка («Терен у нозі»), Марії («Сойчине крило»), Анелі («Для домашнього огнища»), Калиновича («Герой поневолі», Гольдкремера («*Voа constrictor*»)). У наведених творах автор виступає як вдумливий аналітик, котрий змальовує психологічну мотивацію своїх героїв як «вчинок обернений в минуле». Звідси – фрейдівський, адлерівський, фроммівський, франклівський погляди зсередини, що характеризуються поширенням «едіпальної ситуації», «соціологічної адаптації», «феномену любові» та «індивідуального сенсу життя» людини.

Такий антропологічний підхід породжує низку психоаналітичних запитань. Наприклад, чи героїчний вчинок Калиновича в оповіданні «Герой поневолі» І. Франка був здійснений як свідомий вольовий акт, чи як мимовільний, що визначається імпульсивною рефлексивною реакцією індивіда?! Або чим мотивований комерційний успіх нафтового магната Гольдкремера з повісті «*Voа constrictor*» І. Франка: «компенсацією» (З. Фрейд) чи «комплексом меншовартості» (А. Адлер)?! Слід порозмірковувати і над дилемою: чи здатна жадоба зиску ослабити пута агресії, помсти, які можуть призвести до кримінальних вчинків, як у випадку обдуреного гуцула Шикманюка з оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош») І. Франка?!

Однак усі ці запитання можна звести до одвічної проблематики людської деструктивності, породженої індивідуальними і соціальними чинниками, що охоплюють сфери свідомого, підсвідомого й несвідомого у внутрішніх психічних процесах людини. Як ці процеси відображаються у словесній творчості загалом, І. Франко намагався розкрити у своєму науковому трактаті «Із секретів поетичної творчості», що певною мірою служить методологічною підвалиною дослідження і прозової творчості самого автора. Адже у цій праці окреслено ті психічні інстанції, що

відповідають Фройдівським моделям психічного апарату людської психіки: *топічний* (несвідоме / підсвідоме / свідоме); *структурний* (Воно / Я / Над-Я) і *динамічний*.

Втім, слушно зауважує А. Печарський, «якщо топічна і динамічна моделі людської психіки в інтерпретації І. Франка виражені за допомогою термінології М. Дессуара, то структурна – більше пов'язана з антрополого-емоційним спостереженням письменника» [87, с. 24]. До того ж психічна інстанція «Я» (за З. Фройдом), – на думку дослідника, – має Франків відповідник «пам'яті» та «волі», що скеровують «наші фізичні чи духовні сили в якимсь одним напрямі»; «Над-Я» розглянуто як особливу свідомість – «щось окреме від нашого внутрішнього Я»; «Воно» – чуття, що виявляє інстинктивні потреби індивіда» [87, с. 24].

Відтак румунська дослідниця М. Ласло-Куцюк – протилежної думки, вважаючи, що Франкова концепція неусвідомленого психічного, будучи пов'язаною з регуляцією сексуальних бажань, немає нічого спільного з теорією психічного апарату З. Фрейда. «У Франка, – доводить літературознавець, – таких проблем узагалі нема. Його цікавила експериментальна психологія, отже, цікавив Густав Фехнер. А Фехнер ґрунтувався на праці Йогана-Фрідріха Гербарта, який перший вказав на те, що в людини є верхня і нижня свідомість» [65, с. 6].

Зрештою у науковій франкіані загальноприйнято вважати, що зв'язок, а не взаємовпливи, між Франком і Фройдом усе-таки є. Тому чимало дослідників, зокрема Т. Гундорова, М. Гнатюк, І. Михайлин, А. Печарський, Н. Зборовська, Р. Піхманець та ін., знаходили спільні і відмінні ознаки у працях І. Франка «Із секретів поетичної творчості» і «Тлумачення сновидінь» З. Фрейда. Правомірно, що цей науковий трактат І. Франка виступає в літературознавстві класикою психоаналітичної поетики. Хоча універсалізм наукового мислення Каменяра, його різноголосся наукового тексту спонукав критиків і до інших трактувань певної праці. Так Г. Клочек називає «Із секретів поетичної творчості» «класикою рецептивної поетики»

[50, с. 40]. Дискутуючи про багатогранний вимір наукового трактату Франка, він задається правомірним питанням: у чому ж виявляється його класичність?! Даючи відповідь, Г. Ключек слушно запевняє: «По-перше, трактат І. Франка раз і назавжди довів продуктивність поєднання двох наук – психології й літературознавства. Парадокс полягає в тому, що з часу появи «Із секретів...» у нашому літературознавстві (і, здається, не тільки в нашому) не знайдеться праці, в якій би так переконливо розв'язувалися за допомогою психологічного інструментарію суто літературознавчі проблеми. Трактат І. Франка – продукт першої хвилі психологізації гуманітарних наук, що відбулася в останніх десятиліттях ХІХ віку. Саме на перших етапах свого розвитку наука про літературу і психологія мали підвищену здатність до взаєморозуміння» [50, с. 40].

Можна простежити зв'язок між Франковою белетристикою і його працею «Із секретів поетичної творчості», між «науковою» і «художньою сугестіями» літературознавця-аналітика і письменника.

І. Франко у науковому трактаті «Із секретів поетичної творчості», описуючи наше ментальне сприйняття світу, моделі художньо-образного кодування інформації, а відтак сенсорну систему, через яку отримуємо подразнення із зовнішнього і внутрішнього середовищ, слушно зауважує: «Відповідно до сього і наша мова найбагатша на означення вражень зору, менше багата, але все-таки досить багата на означення вражень слуху і дотику, а найбідніша на означення вражень смаку і запаху. <...> Орієнтальні народи, старі єгиптяни, євреї, вавілоняни, здавна були далеко більше вразливі на запахи, і вони здавна грають більшу роль в їх поезії, ніж у європейців» [125, с. 78–79].

І справді, візьмемо до прикладу натуралістичні сцени оповідання «На дні» І. Франка, в яких автор, детально описуючи брудні тюремні камери, жахливі умови немитих обдертих в'язнів, їхні «голодні» обіди, окрім скупі характеристики «чорного вонючого плину» [135, с. 129] чи «густого затхлого повітря» [135, с. 158], жодним словом не торкнувся читацьких смислів смаку

і запаху. Проте можемо чимало відшукати у творі означення вражень дотику і слуху. Наприклад: «впився нігтями в голі попухлі Бовдурові ноги» [135, с. 146], «задеревів зо страху» [135, с. 148], «почув, як під його пальцями товчється, мов жива, кров у жилах та бігає голосниця, мов стривожена його дотиком» [135, с. 160], «немов рукою хопив гадину» [135, с. 160], «чиясь холодна рука діткнула його плеча» [135, с. 161], «дрімав серед неголосного гомону в казні» [135, с. 124], «понура, важка мовчанка настала в казні» [135, с. 148], «сталевий стукіт переразив його дужче, ніж грім» [135, с. 159]. Відтак найбільше знаходимо у творі означення вражень зору: «густий сумерк смолою вдарив його в очі і на хвилю осліпив їх доразу» [135, с. 112], «великі блискучі чорні очі світилися дитинячою лагідністю» [135, с. 114] «сонце не заглядало сюди ніколи» [135, с. 113], «болючим серцем довго водив очима по тих тілах» [135, с. 115], «очі його, великі і нерухливі, світилися мертвим скляним блиском» [135, с. 123], «його лице, посиніло з болю і злості» [135, с. 146] і т.п.

Таку закономірність вражень дотику, слуху, смаку, запаху, зору можна простежити і в інших прозових творах Франка. Утім, якщо порівнювати українську й китайську лексику на означення смаку й запаху, то лексика східноазійського народу на означення смаку значно багатша, ніж лексика країн Європи.

В українській «й інших західних культурах, – слушно зауважувала І Сюй, – існує лише чотири базових смакових властивостей – солодкий, солоний, кислий, гіркий, а з погляду традиції культури країн Східної і Південно-Східної Азії – п'ять... П'ятий смак в азійській (зокрема в китайській. – В. С.) культурі – «умами» («鮮») [49, с. 278].

Отже, універсальний психологізм художньої прози І. Франка відкриває для дослідників нову методологічну перспективу, що передбачає несподівані компаративістичні паралелі творчості українського письменника з літературою народів Далекого Сходу, зокрема китайською.

Приміром, в оповіданнях «Як Юра Шикманюк брів Черемош» І. Франка і «Біля храму великої скорботи» Лао Ше простежується подібна екзистенційна психоаналітична амплітуда. Йдеться про унікальне перехрестя християнського і даоського світобачень у Франковій і Лаоській екзистенції тексту. Адже Білий демон в оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» не чинить жодної дії (у-вей 無為)*, тобто поводить пасивно, що характерно для чорної полярної сили «Інь», а Чорний демон, навпаки, виявляє активність, що притаманно білій полярній силі «Ян» [див.: 11].

У соціальному аспекті психоаналізу в образі духовно хворого, морально здичавілого суспільства віднаходимо аналогію до оповідань «Свинська конституція» І. Франка і «Щоденника божевільного» Лу Сіня [див.: 11].

Звісно, психолінгвістична функція словесної творчості не містить сенсорні вираження в «чистому вигляді», бо діалектика узгодженості та відмінності образів-символів у типологічному аспекті надто складна. Утім важливим методологічним інструментарієм у дослідженні «універсального психологізму» Франкової художньої прози – «українського Достоевського» – є психоаналіз, бо найбільш близький до розуміння письменникових текстових комунікацій.

Вивчення національних літератур різних народів у маргінальному просторі світових комунікацій завдячує передусім міфологічній школі та індоєвропейському мовознавству. У цьому аспекті літературознавців-компаративістів передусім цікавить пояснення збігів лейтмотивів, сюжетів, художніх образів і т.п. На основі цих об'єктів дослідження зародилася «ідея стадіальної єдності», висунута ще англійським етнографом Е. Тайлором, котрий спостеріг, що типологічно подібні явища різних народів виникають у найвіддаленіших куточках Землі. Звідси – ідея так званих всесвітньо-історичних стадій культурного розвитку. «У цьому процесі, – як слушно зауважив Ю. Лотман, – роль

* У-Вей (无为) – буквально *не-дія* – розуміння того, коли потрібно діяти та не діяти, перебуваючи в гармонії з Дао (道) – буквально *шлях*, у даосизмі – духовність.

обміну культурними цінностями виглядає приблизно так: у систему з великою внутрішньою невизначеністю вноситься ззовні текст, який саме тому, що він текст, а не якийсь голий «зміст» (у значенні Жолковського, Щеглова), сам має внутрішню невизначеність, становлячи не упредметнену реалізацію певної мови, а поліглотичне утворення, що піддається низці інтерпретацій з позиції різних мов, внутрішньо конфліктне і здатне в новому контексті розкриватися зовсім новими змістами» [67, с. 208–209].

Однак, якщо йдеться про психоаналітичні виміри текстів різних національних літератур, у нашому випадку художньої прози І. Франка і нової китайської літератури, то в підсумку «ідею стадіальної єдності» потрібно реалізовувати в системі архетипів – знаками нашої внутрішньої еволюції душі.

На шляху обґрунтування методологічних засад психоаналітичної парадигми белетристичної творчості І. Франка виникають і дискусійні питання. Приміром, в якій системі літературознавчих координат та з якої інтерпретаційної позиції можна виявляти психоаналітичні виміри тих чи інших прозових творів І. Франка? Зрештою, яким чином той чи інший психологічний феномен індивіда (героя, автора, наратора, прототипа персонажа і т. п.), досліджений шляхом художньої типізації життєвого матеріалу в тексті, можна кваліфікувати як такий, що потенційно відповідає теорії і практиці глибинної психології в якості аналізанта?

Ці питання залишаються відкритими, адже порівняння життєвого матеріалу з предметом художнього зображення незавжди є об'єктивно узмістоване. Звідси – літературознача проблематика знаходження чітких меж між «реальністю» та «літературною фікцією». У методологічному витлумаченні цікава є думка авторитетних українських аналітиків, зокрема О. Фільца: «Психоаналіз як теорія доступний у академічному форматі, психоаналіз як метод – виключно у інтерактивному, інтерперсональному, що визначає його подвійну ідентичність – і як науки, і як мистецтва» [106, с. 82].

Отже, доходимо висновку, що осмислення у франкознавстві міждисциплінарного наукового статусу психоаналізу є необхідним, як свідчить огляд фахової літератури. Воно повинно ґрунтуватися і на зміні методологічної функції художньої парадигми Франкової белетристики, яка передбачає свій самостійний об'єкт дослідження, тобто «позасвідоме психічне». Психоаналітичні виміри словесної творчості українського письменника характеризує не діалектика душ героїв чи суперечність людських взаємин, не витончена і глибока художньо-образна структура творів чи їхня тематична різноманітність з психологічним заглибленням, в основі яких покладено гострі життєві конфлікти, а сама «психотерапевтична техніка» (метод вільних асоціацій, екзистенційна терапія парадоксальної інтенції, логотерапія, аналіз, навіювання, переконання і т. п.) подачі художнього матеріалу, що розкриває несвідоме психічне в душевному житті людини. Універсальний психологізм прозової творчості І. Франка є своєрідною розмовотерапією (talking therapy), що в літературознавчому аспекті свого дослідження передбачає теоретико-методологічні засади психоаналізу.

Література до розділу

1, 5, 12, 15, 17, 23, 24, 25, 29, 36, 37, 38, 43, 44, 47, 49, 50, 54, 65, 67, 87, 92, 102, 104, 106, 107, 125, 135, 154, 155, 158, 169, 174, 175.

РОЗДІЛ III.

МЕТАМОРФОЗИ ЛЮБОВІ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ

ІВАНА ФРАНКА 1880–1900-х РОКІВ

3.1. Любов як художня містифікація: до проблеми психобіографічного методу аналізу

Психобіографічне «прочитання» художньої прози І. Франка 1880–1900-х років у вимірі антропології любові настільки багатогранне, що, акцентуючи на феномені одних неусвідомлених психічних процесів персонажів, мимоволі випускаєш з уваги інші. Тому важливо комплексно й системно підійти до проблеми. Із цього приводу можемо навести слушні міркування Ф. Б. Сімона про те, що «психоаналіз знаходиться не деінде, як у просторі інтимних комунікацій» [58, с. 8].

Тим творчим «простором інтимних комунікацій» письменника для більшості дослідників українського класика стала його поетична збірка «Зів'яле листя», у якій літературознавці, зіставивши біографічні факти автора, без жодних труднощів упізнали образ Ольги Рошкевич («одна несміла, мов лілея біла...»), Юзефи Дзвонковської («явилась друга – гордая княгиня...») і Целіни Зигмунтовської-Журовської («явилась третя, жінчина чи звір?...») [див.: 46].

Справді, усі ці жінки, що траплялися в житті І. Франка, мали великий вплив на митця й частково відображені в постатях його персонажів, зокрема у прозових творах «На дні», «Маніпулянтка», «Із записок недужого», «Лель і Полель», «Не спитавши броду», «Для домашнього огнища», «Основи суспільності», «Перехресні стежки», «Герой поневолі», «Батьківщина», «Сойчине крило». Інші жінки в житті письменника (Ольга Білинська, Уляна Кравченко [Юлія Шнайдер], Наталя Кобринська, Климентія Попович, Ася Шехович та ін.) не відіграли помітної ролі в його інтимних порухах душі. Один із найавторитетніших спеціалістів «із Франкової любові» Р. Горак в інтерв'ю до 160-річчя від дня народження митця зізнався, що «вів рахунок до

сімнадцяти... а потім побачив, що це просто бажання погрітися у славі генія» і облишив «арифметику кохання» українського класика [див.: 39]. Більшість франкознавців (І. Денисюк, Я. Мельник, М. Ткачук, Б. Тихолоз, Л. Куца та ін.) визнавали, що мотиви любові – одна з центральних тем наукового і художнього світу І. Франка, за яким в аспекті наративної «суб'єктної організації <...> емоційний тон творить ідею і впливає з ідеї, що зумовлена світоглядом автора» [56, с. 224].

Отже, одна з вагомих літературознавчих проблем психобіографічного методу полягає, хоч як це парадоксально, саме в інтерпретації прототипу. Адже дослідники творчості того чи того митця, виводячи риси характеру конкретної особи, часто забувають, що уява автора здатна не лише синтезувати реальні враження, а й домішувати до них фантазії, мрії, бажання, тобто творити «художню фікцію». Тому в багатьох випадках доцільніше відшукувати не «прототип» персонажа, а «фігури авторового неусвідомленого», які неможливо звести в якусь логічну художню цілісність, бо вони перебувають поза сюжетною канвою, наратологічною розповіддю й синтагмою. У психоаналітичних вимірах твір «читається» по-іншому. У його основі – співвідношення між художньою фікцією і реальністю, що оприявлюють «обличчя тексту» та «внутрішню драму» автора.

Із цього приводу можна навести слушні міркування львівських мовознавців (Ф. Бацевич, С. Бук, Л. Процак, Л. Сваричевська та ін.), які в колективній монографії запропонували комунікативний, когнітивний, стилістичний і статистичний підходи до розгляду Франкового роману «Перехресні стежки»: «В образі Рафаловича легко вгадуємо і близького Франкового приятеля адвоката Олесницького, і ліричного героя «Зів'ялого листа» – самого Франка; у рисах Регіни – Целіну Журовську та Ольгу Рошкевич. Не дарма ж З. Франко трактує цикл з життя української інтелігенції у творчому доробку письменника як глибоко біографічний» [98, с. 9]. Дослідники дають змогу збагнути, що в образі героя може бути

закодований не лише один, а й два, а то й більше реальних життєвих, художньо модифікованих прототипів.

Отже, з погляду психоаналізу можна піддати сумніву однозначність інтерпретації Франкової поетичної метафори «тричі мені являлася любов» з однойменного вірша (дещо перебільшеної в літературознавчій візії) і вивести з його життя та творчості ще одну дослідницьку формулу: «Дві Ольги» – «дві любові» І. Франка. Мова про перше кохання митця – Ольгу Рошкевич і про Ольгу Хоружинську – його дружину.

До такої думки мене спонукала інша етнокультурна ментальність, відмінна від європейської – китайська, яка тяжіє до сенсорно-раціональних злагоджених культур, українська ж – до інтуїтивно-етичних. Звідси відмінності сприйняття феномену любові. Далекосхідне розуміння інтимних почуттів людини щільно пов'язане з баченням долі як життєвого шляху Дао; останній дає відповідь на екзистенційні питання. Що важливіше в любові – холодний розум чи теплі почуття; піклування чи бажання?! Хто дорожчий – людина, котра йде поруч із тобою в житті й долає всі труднощі, чи людина мрій і сподівань, недоступна у стосунках?

Любов – це самовдосконалення особистості, яка проходить через доленосну «жертву егоїзму» до найбільш повного розкриття своєї віри й душевних порухів, тобто віднаходження цілісності жіночого (Інь) і чоловічого (Ян) начал. Інакше кажучи, доля наливає в чашу життя людини стільки позитивної енергії, скільки вона заслуговує на своєму шляху Дао.

Зрештою, подібні екзистенційні ідеї даосизму простежуються й у концепціях психоаналізу, зокрема в долеаналізі; його творець Л. Сонді зауважував: «Віра – це особлива доля, що ґрунтується на загальнолюдських потенціалах, могутній імпульс, якого надає вся повнота специфічних успадкованих задатків, а виховні й соціальні чинники навколишнього середовища або сприяють цьому, або чинять перепону. Віра зазнає нападу інтелекту, озброєного логікою. Вона отримує свій об'єкт у Дусі, але існує

тільки в «Я» [96, с. 134]. Тому зневіра в «щасливу долю», на думку Л. Сонді, – це розлад самого «Я» людини.

Правдива любов має «розумну долю», тому варто захоплюватися не її «прекрасною казкою», а її «прекрасною реальністю». Ідеться про Ольгу Хоружинську – дружину Франка, яка, на жаль, через необ'єктивні оцінки в інтерпретації антропології любові письменника опинилася десь на маргінесі його інтимних порухів душі. Хоча до 160-річчя від дня народження Каменярця прогалину українська інтелігенція намагалася якоюсь мірою виправити; зокрема, Дніпровський міський телевізійний театр показав моновиставу «Жінка, яка йшла поруч...» (режисер Л. Колосович) на основі дуєтної п'єси «Таїна буття» Т. Іващенко – про історію подружнього життя І. Франка.

Психологи підраховали, що поняття «любові» налічує понад п'ять тисяч визначень. Можна давати різні пояснення цьому феномену, утім із психоаналітичного погляду важливо, як його розумів сам Франко. Ще замолоду в січні 1879 р. він писав до Ольги Рошкевич: «Любов повинна опиратися на стислій науковій аналізі власних характерів, цілей, змагань, на докладнім пізнанні людської природи взагалі, на пізнанні тих прав натуральних, котрим підлягає людський дух і людське тіло» [120, с. 149].

Звідси – раціональний підхід у тлумаченні любові (братерської, божественної, материнської, еротичної) І. Франка як письменника й науковця, що враховує універсальну діалектику вчення про природу людини, у якій, окрім бестіарності, важливу роль відведено й вищому духовному світу. Вельми показові в цьому контексті закодовані новозавітні архетипи риби («Як Юра Шикманюк брів Черемош»), терену, примари-дитини («Терен у нозі»), дороги («Сойчине крило», «Батьківщина»), долі («Перехресні стежки») та ін.

Загалом письменник розглядав «любов» як живу енергетичну систему в трьох основних аспектах. По-перше, будучи завжди громадським діячем, він трактує феномен еротичної любові чоловіка і жінки здебільшого як продуктивну соціальну функцію. «А друге, – пише він у листі до Ольги

Рошкевич, – що потрібно, – се високої, гуманної і чесної цілі, за котру б тото подружжя боролось спільною силою весь вік: тота боротьба одна може вічно піддержувати їх любов, бо, люблячи свою спільну ціль, мимоволі любиться і ціниться кожного, хто йде до тої самої цілі» [119, с. 115].

І. Франко по суті сказав те саме, що й Антуан де Сент-Екзюпері: «Любити означає не дивитися один на одного, любити – означає дивитися в одному напрямку». Така соціальна глибина Франкової любові домінує в усій його прозовій творчості 1880–1900-х років, за винятком хіба оповідань «Сойчине крило» й «Батьківщина». Приміром, у романі «Лель і Полель», здавалося б, «еротична» і «братерська» любов за логікою сюжету має взяти гору над «соціологізованою», адже довела братів-близнюків Начка і Владка до самогубства, зламала їхню волю, згасила жагу до боротьби за краще майбутнє простого люду; однак автор наприкінці твору вирішує інакше. Їхня кохана жінка Регіна продовжує громадську справу братів-близнюків, виховуючи в тому ж дусі і свого малого сина – «вірного образу батька» Владка. Ба більше, смерть головних героїв, навпаки, увічніює «соціологізований» образ любові. Слід зазначити, що антропологія любові персонажів з антисоціальним характером сповнена сумовитого колориту й приречена фатумом, наприклад, образ Олімпіади («Для домашнього огнища»).

«А третій варунок щасливого подружжя, – запевняє Франко в листі до Ольги Рошкевич, – при теперішніх обставинах – се обопільна свобода ділання: одно не повинно в'язати другого, повинно бути вирозуміле на всякі похибки другого...» [119, с. 115].

За всіма світоглядними критеріями, які відчитуємо з кореспонденції письменника, найбільш вдалим для нього «скомплікованим паралелограмом» жіночого характеру була саме дружина Ольга Хоружинська, а не перше кохання – Ольга Рошкевич, у якої не вистачало «обопільної свободи ділання». Вона не була «вільною людиною», бо надто вже залежала від думки батьків, котрі відіграли кардинальну роль у її долі. З погляду

психоаналізу це класичний Едіпів комплекс, ситуація й конфлікт, що виринали в інтимних стосунках дочки священика Ольги і студента Франка. «Батько Рошкевич, – як писав Р. Горак, – жорстокий у поведінці, «тверда рука», точніше, деспот, від гніву якого в хаті всі тремтіли» [див.: 20, с. 6].

Цю родинну «безвольність характеру», де дівчина не може вийти заміж «за своєю волею», простежуємо в образі Франкової Регіни («Перехресні стежки»), Олімпіади («Основи суспільності»), Рифки («Борислав сміється»), Ганни («На дні»), Ольги («Із записок недужого») та ін.

Хоча всі героїні за складом характеру різні, проте вони – «фігури авторового неусвідомленого», те художнє дзеркало його Едіпової ситуації замолоду. Нерідко І. Франко воліє приховати свої сердечні почуття, бажання і мрії, метаморфізуючи їх у конкретні образи-символи, але чуттєва ідея уяви шукає конкретної плоти і промовляє правду вустами героїв. Можливо, ця конфліктна ситуація зі священиком Михайлом Рошкевичем, батьком його коханої дівчини, так глибоко запала в душу письменника, що він до кінця життя так і не зумів подолати особисті образи та об'єктивно переосмислити суть передсмертної сповіді й таїнство святого Причастя [див.: 73].

На відміну од Ольги Рошкевич, Ольга Хоружинська не потрапила під вплив родини, яка наполегливо відмовляла її від шлюбу з І. Франком, а сама обрала свою долю. Вона була вірною і сповненою любові дружиною письменника, народила йому трьох синів і дочку, писала публіцистичні, наукові статті, видавала журнал «Життя і слово».

Високоосвічена Ольга Хоружинська – перша помічниця, радник, меценат і домашня секретарка І. Франка, котра вільно володіла французькою, німецькою, англійською мовами. Завдяки їй він продовжив і закінчив вищу освіту в Чернівецькому університеті. Згодом за кошти дружини поїхав до Відня, де написав і захистив 1893 р. докторську дисертацію на тему «Варлаам і Йоасаф – старохристиянський духовний роман і його літературна історія».

Незважаючи на численні факти, що характеризують достатньо гармонійне подружнє життя Франків, у літературознавчу орбіту пересудів і упереджень потрапляють чимало протилежних доказів. Наприклад, спогади очевидців та епістолярії самого І. Франка, котрий у листі звівся А. Кримському: «З теперішньою моєю жінкою я одружився без любові, а з доктрини, що треба оженитися з українкою і то більш освіченою, курсисткою. ...Ну, та дарма, судженої конем не об'їдеш» [116, с. 114].

Так, любов певною мірою зумовлена долею людини. У Франковій ситуації вона здебільшого промовляла мовою «вчинків», а не «почуттів». Любов – це Реальне психічне людини, а не Уявне. Тому Франкове зізнання, що він «одружився без любові», ще не свідчить про остаточні висновки. Адже цілком вірогідно, що в момент написання листа письменник керувався пристрастями, а не реальним сприйняттям дійсності й виходив не з екзистенційної сутності любові, а лиш із чуттєво-емоційної.

З погляду психоаналізу в подружжя Франків була інтелектуально-світоглядна спорідненість навіть у душевних недугах [див.: 73]. Неусвідомлене психічне людини, як дослідив З. Фройд, упізнає собі подібне безпомилково [див.: 154].

Проблема психобіографічного методу в аналізі Франкової творчості полягає в тому, що часто літературознавці розглядають епістолярій письменника поза художньою наратологічною розповіддю, сюжетною канвою, синтагмою й отримують доволі сумнівні «результати». Наприклад, прототипом образу Регіни в романі «Лель і Полель» вважають Целіну Журовську-Зигмунтовську. Такі міркування небезпідставно виникли на основі певних біографічних фактів і листа І. Франка до А. Кримського такого змісту: «Фатальне для мене було те, що, вже листуючись з моєю теперішньою жінкою, я здалека пізнав одну панночку польку і закохався в неї. Її впливом були мої писання «Маніпулянтка», «Зів'яле листя» і недрукована повість «Lelum-Polelum» [116, с. 114–115]. Утім образ Регіни в

романі «Лель і Полель» такий різноманітний і суперечливий, що годі уявити його символічну ауру, під якою маскувалась би лиш одна реальна особа.

Дослідники вже давно спостерегли, що творчість І. Франка приховує психоаналітичний код «колізії двійництва і цілісності» та «візії передбачення». Із погляду психобіографічного методу одні літературні критики, зокрема Т. Гундорова, Б. Тихолоз, Н. Зборовська, Р. Чопик, слушно звернули увагу на Франкову «колізію двійництва і цілісності» в оповіданні «На дні» [див.: 9], поемах «Похорон» [див.: 167], «Мойсей» [див.: 41, с. 147], романі «Лель і Полель» [див.: 101]. Інші ж, зокрема М. Мочульський, Я. Мельник, А. Печарський, указали на «візію передбачення» чи т. зв. почуттєвий біографізм письменника в романі «Перехресні стежки» [див.: 79], у тій же поемі «Похорон» [див.: 73, с. 28], оповіданні «Терен у нозі» [88, с. 251].

Загалом, подібний спосіб Франкового «зчеплення» окремих художніх образів, портретів і реальних подій простежується в романі «Лель і Полель». Постаті близнюків Начка і Владка – це психічні інстанції «слабкої» і «сильної», «чуттєвої» і «раціональної» натури авторового «Я».

Цікаво, що стосунки Регіни і Владка в багатьох моментах нагадують взаємини Франка із дружиною Ольгою Хоружинською й нареченою Ольгою Рошкевич: це спонтанне вінчання, риболовля в гірських карпатських потоках, допомога бідним і знедоленим селянам, а також емоційно-чуттєві рефлексії інтимних реалій у законному шлюбі. «Владко поводився з нею вільно, без тіні надмірної закоханості, але з тією вишуканою чемністю й увагою, яка завжди була йому притаманна. Регіна ж, навпаки, сама досить помітно виділяла його з-поміж інших чоловіків...» [126, с. 384]. Зрештою, саме закінчення твору – оспівування жінки, яка гідно продовжує громадську справу чоловіка після його смерті, – теж відповідає біографічним фактам подружжя Франків і своєю тональністю, пафосом суголосої віршу «Моїй дружині» (1886), який з'явився ще за рік до завершення роману «Лель і Полель» (1887).

Навіть психологічний і зовнішній портрет головної героїні твору неоднозначний, якщо зіставляти його із жінками, котрі сколихнули серце письменника. Регіна – шатенка, як і полька Целіна Журовська-Зигмунтовська, але у сприйнятті друзів Владка «дуже бліда і худа... Більше нервів, аніж тіла» [126, с. 364], що радше нагадувала невисоку, худорляву, з великими очима Ольгу Хоружинську. Адже, за спогадами сучасників, «пані Зигмунтовська була спокійної вдачі висока ростом, сильно збудована» [91, с. 134].

Отже, художньо змодельовані стосунки Регіни і Начка віддзеркалюють складні інтимні почуття Франка вже до Целіни Журовської-Зигмунтовської. У їхню сюжетну лінію вплетений реальний образ рідної тітки польки-поштарки, а також реальна історія з виграшем лотереї й аферистом Шнайдером. Про це довідуємося з архіву письменника, у якому зберігається лист без дати такого змісту: «Шановний добродію! Чутка також ходить, що Журовська по смерті мужа виграла на якийсь льос досить значну суму, але той льос був в посіданню Шнайдера, котрий мав його обманути дуже огидно» [48, №1602, с. 341–342].

Щоправда, на скрижалях часу всі ці охудожнені родинні проблеми Целіни Журовської-Зигмунтовської в «Лелі й Полелі» судилося вирішувати Владкові як адвокату «сильної й раціональної» сторони реального авторового Я. Франкова «символічна автобіографія» інтимних почуттів у край загострила ситуацію любові, в орбіту якої ввірвалася хвиля нереалізованих сердечних почуттів і здорового глузду. Нестерпний розпач охопив Начка (головного редактора прогресивного громадського журналу «Гінець»), коли йому довелось обирати між особистим і громадським, між любов'ю до жінки і любов'ю до батьківщини. Перемога першого почуття – рівноцінна смерті другого як утраті свого соціального Я.

Такі психічні художні рефлексії стали відбитком найінтимніших переживань автора, зафіксованих у листі до Ольги Рошкевич; тут він рішуче відкидає пропозиції коханої облишити політичну діяльність і боротьбу.

«Кілька разів чув я від тебе слова, – пише І. Франко, – покинь ту роботу, віддайся мені, старайся наперед злучитися зо мною, а тогди вже побачимо, що далі робити. Ти не знаєш, скільки важкої боротьби причинили мені ті слова, і безперечно були вони причиною не одного разячого дисонансу в моїх листах, до тебе писаних. Думка, що я для тебе мав би покинути своє переконання, видалася мені такою дикою, негідною тебе і мене, що не раз бували хвилі (в тюрмі), коли я насилу відганяв від себе твій образ» [119, с. 110].

Показове стосовно художньої типізації життєвого матеріалу те, що чимало сучасних літературознавців у романі «Лель і Полель», зосібна Т. Бровіньок (Гундорова), Р. Чопик, А. Швець, Б. Тихолоз та ін., убачали «близнюковий міф у його численних варіантах» – генотип реальної колізії двійництва. Приміром, Р. Чопик прототипом Франкового героя Начка вважає самого автора, якому «фатальна жінка» Регіна відмовила у взаємності інтимних почуттів. «Неспроста «Начко», – слушно аргументує дослідник, – вчився на філософському факультеті, укінчивши який працює газетярем (Франко у цей час – кореспондент «Kurjera Lwowskiego»)... «Владко» – це «Франко в кон'юнктиві»; той, чию долю письменник хотів би мати, як допіру хотів, аби те, що він робить і як він робить у суспільнім і творчім житті, не заважало його особистому щастю... (Можливо, він мав на увазі Ольгу Рошкевич; можливо, Владкову Регіну...)» [167, с. 137].

Так образ Начка і Владка в романі «Лель і Полель» – це «колізія двійництва» автора, а їхня смерть (самогубство), за теорією архетипів К.-Г. Юнга, – переродження духу індивідуума, намагання досягнути свою цілісність (Самість). Щоправда, реальне самогубство – це «шлях до Бога без запрошення».

Подібні художні елементи «живо-само-поховання» у творчості Франка надibuємо й у поемі «Похорон». Проте у прозовому творі не лише авторова проекція містить «колізію двійництва» (образи Начка і Владка), а й любовний об'єкт (образ Регіни), на який спрямовані нереалізовані фантазії,

бажання, сподівання, мрії. Із цього приводу Т. Гундорова слушно зауважила, що авторова «колізія двійництва стає метафорою самопізнання, символічним проявом несвідомих бажань, зняття маски» [25, с. 89].

До проблеми психобіографічного методу аналізу роману «Лель і Полель» І. Франка можна зарахувати й сакральне значення архетипу «риби», пов'язаного як із християнським, так і з язичницьким світовідчуттям. У незакінченій повісті «Не спитавши броду» закохана в Бориса пані Міхонська влаштувала з ним парі: хто більше наловить риби, «той мусить виконати бажання іншого» [136, с. 455]; в оповіданні «На лоні природи» між братами-дітьми точиться суперечка, виникає конфлікт щодо вбитого клена; у новелі «Як Юра Шикманюк брів Черемош» випадково зловлена в Черемоші велика рибина відвертає героя від спланованого ним убивства.

У творі «Лель і Полель» І. Франка спільна риболовля Владка й Регіни несе містичний підтекст, що асоціюється з їхнім «вимолюванням щасливої долі». Пригадаймо, як Киселевська заспиртувала «шматок білої твердої маси й кинула у воду» [126, с. 461], спіймавши так очманілого клена. Автор наче спеціально вказує на неприродній улов рибини, застерігаючи молоду пару від щасливого сп'яніння їхнього майбутнього життя. « – Регіно моя, – шептав Владко, притуляючи її обличчя до свого чола, – вір у щастя й не бійся долі. Бо що таке доля? Наша доля – це наше власне «я», наші почуття й пристрасті, а хіба вони не завжди поєднанні з коханням? Я й тепер вже відчуваю себе впевненим у майбутньому... Що мені доля? В моїх очах – зорі моєї долі... Люба моя, ангеле мій! Смерть у цю хвилину... Га! – крикнув він зненацька зміненим, пронизливим голосом, відіпхнув Регіну, обіруч схопився за голову й навznak упав на камінь» [126, с. 465].

Умить Владко відчув сильний головний біль. Він пригадав, що подібний приступ охопив його, коли брат Начко колись у дитинстві «захворів був на запалення легенів; але на цей раз приступ був страшний, жахливий» [126, с. 466].

Містичний зв'язок братів-близнюків трактується за сюжетотворенням як «таємний код», розшифровка їхнього патерну, індивідуальної «мандали» («магічного кола») *amor fati*. Адже ця несвідома метафізична сутність двох братів, що характеризує нероздільну цілісність духовного образу (Анімус) особистості, відсилає нас до платонівського міфу про андрогінів – перших людей, кожен із яких оприявлений одночасно жінкою і чоловіком. Вони були досконалими та щасливими, тому боги із заздрощів розрубали їх навпіл. Із того часу ці половинки перебувають у постійних пошуках одне одного, щоби знову злитися в єдине ціле й повернути собі первинну життєдайну силу.

Цей міфічний тоpos роздвоєного Я – індивіда, позбавленого власної цілісності, чітко простежується в образах слабого, чуттєвого Начка і сильного, раціонального Владка (роман «Лель і Полель») як душевний стан самого автора. Його Я, ослаблене конфліктом між особистими інтимними почуттями і громадським обов'язком, поступово втрачає здатність до психологічного синтезу власних психічних інстанцій, сповнюючись страхом сумління перед авторитарним Над-Я й невротичним острахом перед силою пристрастей, які продукує Воно. У художній містифікації динаміку цього психологічного процесу добре ілюструє передсмертний лист Начка до Владка: «Мій дорогий брате! Я відходжу до матері. Жодних запитань! Жодних жалів! Жодних докорів! Інакше не можу. В цю хвилину я пригадую собі останні материні слова: «Бог вам щаститиме, доки ви будете разом». У цих словах моє прокляття. Бо я розійшовся не тільки з тобою, а навіть й із самим собою, зі своєю душею, зі своїм переконанням» [126, с. 450]. Тут ідеться про зміну ідеологічносвітоглядного напрямку власної газети «Гінець» заради прихильності коханої жінки Регіни.

Так опрозорується доленосна психологічна правда митця – розрив між його «мрією» і «дійсністю» з елементами містики. У цьому аспекті можна говорити про реальні об'єкти Франкової любові (Ольгу Рошкевич та Ольгу Хоружинську) й ідеалізовані (Целіну Журовську та Юзефу Дзвонковську). З

дуету реалій «вінчання» і «шлюбу» авторова поетична фантазія вимальовувала «ідеал жінки», що постав в образі Регіни.

У романі «Лель і Полель» герої брати-близнюки за настановою старого діда-в'язня мають право відкопати захований скарб лише тоді, коли їм сповниться 24 роки. На теренах Австро-Угорщини чоловіків такого віку вважали повнолітніми й вони могли офіційно одружуватися. Другий арешт письменника також збігається із цим віком. Прикметно й те, що батько Франка був старший від матері на 24 роки й познайомилися вони на танцях.

Ці, здавалося б, незначні деталі певною мірою опрозорюють письменникову функцію «маскування фактів», із яких і вибудовуємо психобіографічну парадигму його художньої творчості.

Отже, маємо всі підстави вважати, що образ Регіни в романі «Лель і Полель» – це не художнє втілення якоїсь однієї конкретної особи – прототипу, а містифікація ідеального образу жінки в уяві митця, овіяна постатями не лише Целіни Журовської, а й Ольги Рошкевич та Ольги Хоружинської.

Важко добачити в прозі І. Франка різницю між його сутністю і маскою, за якою приховується особиста драма митця. Утім, зіставивши з художньою містифікацією письменника його біографічні факти, емоції, почуття, бажання, які оприявлені в епістоляріях, стикаємося з авторовим трансфером (перенесенням) – особливим психологічним процесом, що прикметний зміщенням несвідомих уявлень, реакцій і поведінки.

Адже відомо, що інтимна кореспонденція митця засвідчує не лише вияви його непроминальної любові, а й розчарування і внутрішній біль від гострого леза жорстокої дійсності. Молодий Франко змушений удаватися до найрізноманітніших способів, щоб конфіденційно підтримувати листування з Ольгою Рошкевич, утаємничити їхні стосунки від суворого погляду її батька. Він то передає через друзів книжку, де наколює букви, а з них кохана ночами складає лист, то надсилає чистий аркуш паперу, який потрібно було потерти

цибулиною, щоби проявився текст. Не менш драматичний був процес листування з Юзефою Дзвонковською чи Целіною Журовською.

Звідси в героїв підсвідомо зароджується почуття остраху чи негативне упереджене ставлення до будь-якої кореспонденції. Так в оповіданні «Із записок недужого» наратор розмірковує: «Лист, до мене! Чень від неї? Але що се я нараз, мов розбитий, не можу відважитись узяти до рук сей лист? Лежить на моім бюрку, як його сестра положила, адресом наверху, спокійно, рівнодушно, мов загадка життя. Хто се писав той адрес?» [124, с. 210–211]. Або Масінова реакція на кореспонденцію в оповіданні «Сойчине крило»: «Я здавна боюся всяких листів і сам не пишу їх, хіба дуже рідко, в урядових або ділових справах. Кождий лист – се бомба. Може показатися іноді, що се шоколадна бомба, але з верхнього вигляду ніхто не може пізнати, чи то бомба не наладована мелінітом і чи не розірве тебе в найближчій хвили» [145, с. 59].

Нерідко листи героїв у прозових творах Франка модифікують особистісні інтимні переживання самого письменника, які час від часу оживали в його пам'яті. Приміром, в оповіданні «Маніпулянтка» іронічне ставлення Целі до любовних листів закоханого в неї рудого молодого пана, львівського газетяра Семена Стоколоса цілком збігається з холодним скепсисом Целіни Журовської щодо Франкових любовних епістолярних зізнань, адресованих до неї.

Із психобіографічного погляду в цьому творі цікавий образ Ольги Невірської, етимологія прізвища якої походить від слова «невірна», що може символізувати Франкові ревності. Адже після розлуки з Ольгою Рошкевич він у листах не раз звинувачував кохану в «невірності» її обіцянок. Цей факт має і зворотній бік – Франкову «невірність» інтимних почуттів у взаєминах із дружиною. Звідси – несвідомі авторові думки щодо «приворотного зілля», від передозування якого помирає щойно згадана героїня «Маніпулянтки».

Отже, письменник, компенсуючи невдале залицяння до Целіни Журовської, не забув «покарати» її як спокусницю. Адже у творі поштарка

ледь не потрапила в «шлюбні тенета» доктора Темницького, котрий, принизивши її соціальний статус, мав намір фінансово узалежнити, а потім скористатися нею як жінкою. Ось така підсвідома заплутана гра реальних постатей і художніх образів-символів!

У психобіографічному аспекті варто згадати й те, що Целіна Журовська була сиротою й повністю залежала від тітки, яка мала власний будинок у Львові. М. Мороз писав: «Раз підійшов [Франко. – В. С.] до віконця і запитав [Целіну. – В. С.]: «Czy nie będzie odpowiedzi na moje listy?» Вона сказала: «Nie, nie będzie»... Тітка була людиною «суворих правил». Вона строго тримала в своїх руках усе, довкіл неї... Часто говорила Целіні, що може вийти заміж тільки за чоловіка зі становищем і що не може розраховувати на те, що в неї є камениця. Вона, тітка, має свої діти. Крім того, Целіна була на державній службі [на пошті у відділі рекомендованих листів і *poste restante**. – В. С.], мала декрет, який мусила б втратити, виходячи заміж*. Одного разу тітка сама сказала І. Франкові, щоб він «вибив собі Целіну з голови» [76, с. 202–203].

Цей факт глибоко запав Франкові в душу, бо вкотре повторилася доленосна історія з родичами його коханої людини, які розбивають усі надії письменника.

До інтимної кореспонденції долучився й образ Киценьки з оповідання «Батьківщина», у якому героїня, не відповідаючи на жодний лист Опанаса Моремухи, згодом приїжджає померати до нього на батьківщину, важко занедужавши. Так автор волів унаочнити трагічну долю Юзефи Дзвонковської і своє ставлення до улюбленої жінки, котра, будучи смертельно хвора на сухоти, не могла відповісти йому взаємністю.

Як бачимо, чимало образів-символів, «фігур неусвідомленого психічного» у прозових творах І. Франка свідчать, що творча діяльність для нього стала компенсацією нездійснених бажань і мрій, даючи змогу реалізувати

* До запитання.

* Закони Австрії вимагали, щоб на державній посаді працювали тільки незаміжні жінки. З виходом заміж вони втрачали роботу.

«ерзац задоволення» письменника. «Митець, – уважав З. Фройд, – робить те саме, що й дитина у грі, створюючи світ, до якого ставиться дуже серйозно, тобто вкраплює багато захоплень, і водночас різко відмежовує його від дійсності» [156, с. 94].

Франко був не лише митцем, а й активним громадським діячем, тому «соціальне» тло його творів переплетене з «особистим». Літературні критики часто протиставляють образи Бовдура і Андрія Темери з оповідання «На дні» як антагоністичні, хоча насправді зі психоаналітичного погляду їх слід розглядати як «фігури неусвідомленого» одного цілого: обидва зазнали нещасливого кохання і злиднів, обвинувачують у цьому несправедливу державну владу, яка своїм беззаконням виключає із процесів суспільного розвитку значний соціальний прошарок людей.

Утім, якщо в образі Андрія Темери легко впізнати самого автора на основі збіжності біографічних фактів із художнім вимислом, то з образом Бовдура справа складніша. І. Франко, по суті, цією алегоричною постаттю «звіра у людській подобі» хотів показати, до чого може скотитися будь-яка людина, коли втратить соціальне Я і здатність любити. Зазнавши певного розчарування в суспільному ладі Австрійської імперії й в особистому житті, автор не виключає можливості, що в духовному плані й він може уподібнитися Бовдурові. Адже приголомшливу історію написано за три дні під сильним враженням другого арешту. Цей твір, як слушно зауважив І. Денисюк, – «особливого автопсихологічного вольтажу» [31, с. 75], що містить багато біографічних елементів. «Це документ із тих його бурхливих літ, коли мрії про особисте щастя розвіялись фата-морганою. Роман з Ольгою Рошкевич закінчується фатально: її присилувано вийти заміж за іншого, а Франко, арештований і гнаний жандармами, звідав «високу школу дна суспільства» – тюрми й нічліжкові ями...» [31, с. 75].

Образ Бовдура в динаміці частково уособлює мізерні крихти авторового неусвідомленого «Я» – скривдженого й несправедливо затолоченого на «дно суспільства». Адже за художньою містифікацією неотесаного героя криється

образу, відчай і вибухова вдача молодого, революційно налаштованого Франка.

Психопатичний образ Бовдура найяскравіше віддзеркалює в художній прозі письменника 1880–1900-х років тогочасне «дно суспільства» і стан душі злидених, нещасних, бідних людей. Герой іще змалку опинився на нещасливому «дні» жорстокої долі, не зазнавши в осиротілому дитинстві батьківської любові. Найприємнішими його спогадами було те, як він валявся п'яний у брудній корчмі, а пси лизали йому необтерті від залишків їжі губи. Це був найкращий поцілунок долі в його житті.

Такі нестерпні умови розвивали в Бовдура гіпопітуїтаризм – дуже рідкісну хворобу, яка в майбутньому не дає змоги людині діставати задоволення від любові, отримувати радість і захоплення. Хоча Бовдур теж колись любив, нехай і зв'язаною садистичною любов'ю. Він належав до тої категорії людей, яких із погляду «душевних органів чуття» називають «мертвонародженими», бо вони живуть і відчують лише на фізіологічному рівні. Бовдура цікавило лише те, як досхочу поїсти й випити. Почувши, що в Андрія Темери сховані гроші, він перерізує вночі йому горлянку. «І все ж, – слушно зауважує І. Денисюк, – людини в Бовдурі не вбито. Затолочена на дно душі іскорка людяності в момент психологічного катаклізму яскраво спалахує. Ось Бовдур стоїть на колінах перед трупом Андрія в калюжі крові. «– Прокляття на вас, посіпаки! – казав він. – Адить! – і він приложив руку до зіваючої рани Андрія, переділяючи її долонею впоперек на дві половини, – адить, отсе моя половина, а отсе ваша половина». Таким чином, половину вини за злочин Бовдура Франко переносить на суспільний лад» [31, с. 83].

Герой-звір Бовдур з оповідання «На дні», пройшовши на підсвідомому рівні своєрідну душевну трансформацію в уяві автора, вирине потім у «Перехресних стежках» в образі божевільного злорадного Барана, який безкарно вершить долі людей. Так письменник дає збагнути, що «добро і зло», «любов і ненависть» за своєю суттю мають присмаки не лише особистісного, соціального, а й містичного характеру.

У романах Франка «Лель і Полель», «Для домашнього огнища», «Основи суспільності», «Перехресні стежки», оповіданнях «На дні», «Маніпулянтка», «Герой поневолі», «Сойчине крило», «Батьківщина» й ін. завжди помітна провідна думка митця: любов – не стосунки, а стан душі. Бо взаємини – це вже матеріалізований наслідок внутрішніх порухів людини. Ось чому «голий досвід», так звана практика любові не може ошчасливити Франкових героїв. Усі вони, будучи тінню самого автора, наче ходять по замкненому колу власних пристрастей і не можуть вирватись із нього, доки не визначаться, хто дорожчий серцю – людина, яка йде поруч із тобою в житті й долає всі труднощі, чи людина мрій і сподівань?

Відповідь на питання дає саме життя Франка, яке запевняє, що правдива любов має «розумну долю», а чи усвідомлював це письменник, чи ні – важко сказати. Утім психобіографічний метод аналізу уможливорює в художній парадигмі митця відстеження межі між «художньою фікцією» і «дійсністю», що промовляє не поетичною метафорою, а реаліями фактів.

Отже, доходимо висновку, що в основі метаморфоз любові художньої прози І. Франка 1880–1900-х років прихована авторова катарсична «раціоналізація» розвитку і подолання власного Едіпового комплексу як цілюще вивільнення душі від хаосу смутку й страждання. Утім наш вибір літературного матеріалу ґрунтується передусім на виявленні й інтерпретації не явного змісту лейтмотивів любові письменника, а на їхніх неусвідомлених смислах.

3.2 Особливості едіпальної та соціологізованої антропології любові: ідентифікація та суперечність

Особливості едіпальної та соціологізованої антропології любові в художній прозі І. Франка 1880–1900-х років передбачає психологічний момент ідентичності героя, тобто відчуття цілісності й сприйняття власного «позитивного» образу, який формується ще в дитинстві. Утім, психосоціальна ідентичність – це ієрархія не лише позитивних, а й

негативних елементів. Перша, на думку Е. Еріксона, – постійно знаходиться «в стані конфлікту з минулим, яке потрібно подолати, і з майбутнім, яке потрібно запобігти» [66, с. 201–202].

Таким чином проблематика едіпальної та соціологізованої любові в творчості І. Франка, як і в будь-якій іншій, – це «душевна драма» суперечності та ідентичності власного образу героя чи автора. Звідси – постановка наукової проблеми: дослідити психодинаміку любові в художній прозі І. Франка на шляху первинного розщеплення цілісної психічної системи песонажа під впливом соціально-культурних факторів.

«Жива функція» художнього твору в парадигмі «текст / наратор / герой» передбачає з погляду психоаналізу певні ступені авторських і наратологічних ідентифікацій. Адже в рамках поетики тексту «імпліцитний автор» може виступати в ролі наратора і героя. З погляду класичного психоаналізу феномен ідентифікації відіграє важливу роль у розвитку індивіда і по суті є процесом побудови його внутрішнього «Я» крізь виміри едіпальної та соціологізованої антропології любові.

Наукове психоаналітичне охоплення та інтерпретація лейтмотивів любові в прозовій творчості І. Франка 1880–1900-х років пов'язане передусім із природою авторової особистості і процесами її соціалізації. Таким чином у своєму дослідженні, окрім фрейдівського класичного психоаналізу застосовуємо концепцією Е. Еріксона про відносини «Я» і суспільства. Ключовим у епігенетичній теорії німецького аналітика, послідовника З. Фрейда є поняття «ідентичності», формування якого здійснюється протягом усього життя людини і проходить цілу низку вікових стадій розвитку. Вони не заміщують одна одну при переході, а підлаштовуються.

Звідси – висновок, що психічний розвиток людини подібний до «епігенетичного ансамблю», в якому живуть і взаємодіють усі віки: дитинство, юність, старість і т. п. Отже, нічого дивного немає, що в любовних стосунках кожної людини протягом усього життя можна

простежити прояви інфантильності, Едіпового комплексу, кризові протиріччя чи суперечності попередніх періодів її психічного розвитку.

Так свій «Поєдинок» І. Франко обрамив епіграфом, взятого із слів Й.-В. Гете: «Zwei Seelen leben, ach, in meiner Brust (Дві душі живе в моїх грудях)». Символічну функцію виконує сама композиційна побудова твору. Адже військові бойові дії, навіть найжорстокіші – це лише тло, контраст до внутрішньої душевної битви ліричного героя, на передову якої виходить його «сумління», «покаяння», «самосуд», «розпач», «вагання» і т. п. Отже, автор дає збагнути, що найважча боротьба – з самим собою, з якою не зрівняється жодна війна.

З психоаналітичного погляду – це внутрішня боротьба психічних інстанцій головного героя Мирона (автора): Воно, Я, Над-Я, в якій перемагає остання, явившись в уяві примарою:

«– Хто ти? – ледве прошептав я, важко переводячи дух.

– Я Мирон, – відповіла сміло й твердо поява.

Так, се справді був Мирон! Се справді був я, такий сам, як колись в найсвятіші дні моєї молодості!. В гордй, смілій поставі, в блискучій зброї стояв мій власний образ передо мною, мірячи мене строгим, грізним оком судді, який бачить перед собою затверділого і непоправного злочинця. Від того погляду мої груди стискалися, вся моя істота тремтіла, мов лист від осіннього вітру. Ох, я чув неясно, але все-таки чув, що не вийду чистим із сього острого суду» [141, с. 186]. Далі точиться суперечка, хто з них є справжнім Мироном, а хто – ні. Пристрасна розмова переростає у смертоносну дуель, в якій виграє примара.

«Малого Франка, – пише Наталя і Богдан Тихолози, – мама, як відомо, називала Мироном. Існувало вірування, що довгоочікувані діти часто ставали жертвами злих духів. І щоб уберегти своє чадо від цього, його треба називати не на ім'я, яке дали при хрещенні, а домашнім, поганським ім'ям. Ось чому для рідних Івась був малим Мироном» [див.: 152].

З погляду психоаналізу, Франковий «Поєдинок» – це душевна драма суперечності та ідентичності власного образу героя, його цілісного сприйняття себе як тілесної і душевної єдності. Мирон (псевдонім автора. – В. С.) стріляє в привида, в своє друге «Я», а потім і сам « гине » від його кулі.

Сучасна українська літературна критика (С. Павличко, Т. Гундорова, Б. Тихолоз, Р. Чопик та ін.) полюбляє наводити ці фрагменти як доказ Франкової психодрами роздвоєної особистості. Утім є ще інший аспект глибинної психології, суть якого полягає в тому, що існує декілька образів «Я» особистості: «Я-реальне», «Я-ідеальне», «Я – в очах інших» (К. Горні), і якщо вони зазнають негативного соціального впливу, то звідси порушується їхнє «нормальне» функціонування. Отже, кризову ситуацію особистісного «Я» можна помилково сприйняти як його психічне роздвоєння. Адже Е. Еріксон довів, що розвиток індивідуума продовжується протягом усього життя, хоча стадії його розвитку, будучи заздалегідь обумовлені біологічними і сексуальними факторами, є певною мірою незмінними.

В аспекті ідентичності та суперечності особистості новела «Поєдинок» І. Франка якоюсь мірою нагадує «Я (романтику)» Миколи Хвильового, де головний герой убиває свою матір, що є символом внутрішньої творчої свободи і любові власного Я. Утім, на відміну від Франкового героя, який усвідомлював своє єство ідентичності й суперечності, у Хвильового героя була скрита форма аутизму. Адже його психіка перебувала у замкненому колі страхів, надуманих підозрінь і фантастичних образів інфатильної природи. У кінцевому результаті, такі люди «часто говорять про себе *-ми-*, а матір (або вихователя) називають займенником *-я-*» [162, с. 294].

«Рухома естетика» любові (батьківська, братерська, еротична, релігійна і т. п.) в творчості І. Франка так чи інакше зводиться до «соціальної ідентифікації», що в епігенетичній теорії розвитку особистості Е. Еріксона визначається як «суб'єктивне відчуття тотожності і цілісності».

Франко водночас є митцем «каменярьського молота» і «зів'ялого листя» любові:

«Я боротись за правду готов,
 Рад за волю пролить свою кров,
 Та з собою самим у війні
 Не простояти довго мені» [118, с. 49].

Це аж ніяк не можна трактувати як роздвоєння особистості, а поетичний перехід від однієї форми самоідентичності до іншої, що викликає так звану допустиму кризу. Вона, за Е. Еріксоном, не є невротичним розладом, а «поворотним пунктом», моментом вибору між регресом, інтеграцією і затримкою. Звідси – ідентифікація і суперечність любовних стосунків Франкових героїв і самого автора, що часто перебувають на перехресних стежках особистісних почуттів і громадського обов'язку. Особливо це стосується, коли персонажі належать до різних сфер соціальної діяльності і національної приналежності. В одних випадках така ідентичність сердечних стосунків для героя є позитивною (наприклад, Борис і Густя («Не спитавши броду»); Владко і Регіна («Лель і Полель»); Євген і Регіна («Перехресні стежки»), а в інших – негативною (наприклад, Калинович і Мільця («Герой поневолі»); Целя і Семіон («Маніпулянтка»); Олімпія і Нестор («Основи суспільності»); Борис і панночка («Дріада») тощо.

Так у «Дріаді» І. Франка хлопець спочатку закохався в чаруючий голос і вроду незнайомої дівчини, а потім, усе обміркувавши, дійшов висновків: «Ні, ні, не їй місце у мріях селянського сина, лікаря, що має перед собою важкі й національні задачі. Правда, Борис не знав, хто вона і до якої народності зачисляє себе. Вона співала по-українськи, і Борис не міг утаїти перед собою того, що власне ця українська пісня найдужче вхопила його за серце, ще заким він побачив співачку. Вона й говорила з ним потім по-руськи, але з якимось неруським акцентом, з неруським, горляним відтінком у голосі. Та й уся її поведінка – не руська. Було щось фантастичне, романтичне в її рухах і словах, зовсім манірне, претенсіональне, незвичне і майже неможливе у русинки. Борис аж тепер пригадав собі все те ясно і, підвівши суму своїх спостережень, рішуче захитав головою.

– Ні, ні, се не для мене! Се чужий елемент. Се небезпечний демон. Дріада, покуса. Что мні і тобі, жено?» [121, с. 108].

Далі Борис наче хотів відмахнутися рукою від вимріяної спокуси, але натомість в його уяві знову виринув образ тої привабливої дівчини і він тужливо зітхнув. Так закінчується оповідання.

Як бачимо, художній матеріал ілюструє патологічну ейфорію, що супроводжується порушенням душевної рівноваги психічних інстанцій «Я» і «Над-Я» героя. Адже його пронизує відчуття нібито власне «Я» виходить з-під влади «Над-Я», стаючи незалежним, і отримує звитягу над ціннісними установками, які насправді є закоренілими стереотипами. Звідси – затримка емоційних відчуттів Бориса й страх: – «Ні, ні, се не для мене! Се чужий елемент. Се небезпечний демон. Дріада, покуса. Что мні і тобі, жено?» [121, с. 108].

Психобіографічна основа твору – очевидна, якщо зважити особисті стосунки І. Франка із Целіною Журовською-Зигмунтовською та Юзефою Дзвонковською, які були іншої національності і соціального статусу, але привабливі і жіночі у сприйнятті закоханого в них письменника. Франкові подібні життєві ситуації можна охарактеризувати як «опір ідентичності» (Е. Еріксон). Адже особистісна любов письменника була нероздільна від соціологізованої. «Головну увагу, – говорив Франко, – у своїй промові на 25-літньому ювілеї творчої діяльності, – клав я завсіди на здобування загальнолюдських прав, бо знав, що народ, здобуваючи собі загальнолюдські права, тим самим здобуває собі і національні права» [143, с. 309]. Національне громадське й внутрішньо особистісне у житті письменника йшли поруч. Звідси – його суперечність інтимних та раціональних порухів душі. Можна назвати це Едіповим комплексом чи любов'ю до батьківщини, але так чи інакше з погляду психоаналізу мова йде про письменникову едіпальну та соціологізовану антропологію любові, її ідентифікацію та суперечність.

Досліджуючи ігрову природу дитини (*Homo Ludens*), Е. Еріксон спостеріг, що «ідентичність зводить мости між стадіями дитинства, надаючи їм культурних конотацій [див.: 35, с. 135]. Він вважав, що формування ідентичності*, відчуття цілісності починається там, де закінчується ідентифікація*. Таким чином динаміка Его людини виконує інтеграцію психосексуальної та психосоціальної функцій на певній стадії розвитку особистості.

Е. Еріксон виділяє вісім основних стадій розвитку особистості, в яких з погляду ідентичності й суперечності виникають такі протидії: базальна довіра / базальна недовіра; ініціатива / почуття провини; автономія / стид і сумнів; інтимність / ізоляція; продуктивність / почуття неповноцінності; ідентичність / невизначеність ролей; продовження роду / стагнація; інтеграція Я / відчай. Він, як і З. Фройд, дотримується думки, що надзвичайно важливу роль у формуванні структури особистості і любовних стосунків відіграє її дитинство.

Отже, психоаналітичний код едіпальної любові творчості І. Франка (з психобіографічного погляду чи з ракурсу художньої містифікації) слід шукати в дитячих оповіданнях письменника.

Так у свідомості головного героя в автобіографічному оповіданні «Малий Мирон» І. Франка чітко простежується конфлікт між соціальною сутністю та існуванням особистості ще змалечку, що спричинює «базальну недовіру» до світу: «Сусіди тихо шептали собі, що Мирон «якесь не таке, як люди»: іде та й розмахує руками, гуторить щось сам до себе, візьме прутик, швякає по-повітрі або стинає головки з будяків та ластів'ячого зілля. Серед інших дітей він несміливий і непроворний, а коли часом і відізветься з чим-будь, то говорить таке, що старші як почують, то тільки плечима стискають» [127, с. 65].

* Ідентичність – почуття тотожності людини самій собі. Відчуття цілісності самого себе у всіх своїх діях і відношенні до навколишнього середовища.

* Ідентифікація – процес ототожнення однієї людини (суб'єкта) з іншою (об'єктом). Ідентифікація здійснюється на основі емоційної прив'язаності до іншої особи.

Зрештою, такої ж думки була і мати Мирона – перший об'єкт любові. Дитина при цьому втрачає впевненість і самоідентичність. Вона намагається бути такою, якою її хочуть бачити «інші». Звідси – розрив між відчуттям справжніх природних здібностей дитини і необхідністю відповідати вимогам соціуму.

Уміння «подати себе» для малого хлопчика закінчується невдачею: «Бідний Мирон, хоть і як мучився, не міг нічого ліпшого придумати, може, для того, що його насилу заставляли думати «так, як люди». Сміх, регіт, звичайна нагана матері враз із «туманом вісімнадцятим» – бідний Мирон заплакав. – Та що ж, коли я не вмію мислити так, як люди! – сказав він, обтираючи сльози» [127, с. 70]. А надприродні здібності у Мирона таки були. Пригадаймо оповідання «Під оборогом», в якому маленький хлопчик-мольфар відводить від села грозову хмару. «Дослідники погоджуються, – як зауважує Богдан і Наталя Тихолози, – що цей епізод швидше за все таки мав місце у дитинстві Франка» [див.: 152].

Жорстоке, караюче соціальне око Над-Я в образі вчителів-диктаторів простежується в оповіданнях «Оловець», «Під оборогом», «Schonschreiben» та ін., де в малого Мирона загострюється почуття провини. Прояв страху, докір сумління і моральне самобичування дитини яскраво проілюстровані в оповіданні «Оловець», в якому випадково знайдений Мироном дорогий записувальний інструмент обернувся для його власника Степана «трагедією». Зрештою цей афективний стан хлопчика переростає в давню дружбу – братерську любов. Він «заговорив до мене добродушно, мов нічого й не було між нами; про оловець ані споминки» [137, с. 84].

Е. Еріксон, як і З. Фройд, вважає, що стадії розвитку особистості, будучи детерміновані біологічними і сексуальними чинниками, наперед – визначені, і в своїй динаміці є незмінними. Ця думка має практичне значення й в інтерпретації прозової творчості І. Франка. Так у новелі «Мій злочин», що побудована на матеріалі сповідальних переживань і роздумів героя, в маленького хлопчика з підсвідомості прокидається прадавній атавістичний

інстинкт і він скручує головку пташині, яку зловив. Докори сумління і почуття провини відразу почали ятрить душу. Згодом історія забулася. «Минуло цілих двадцять літ, і коли на мене звалився перший удар нещасливої долі, коли я, молодий, з серцем, повним жаги, бажання жити і любити, посеред чудового літа сох і в'янув у тюрмі <...> тоді серед тривожної безсонної ночі явився мені той маленький гарний пташок, шпигонував мене в саме серце його сумні, повні тихої резигнації оченята, прошептали мені його повільні рухи ті несамовито страшні слова: – Ах, моя весна пропала! Я в неволі! Знаю вже, знаю, чим-то воно скінчиться!» [130, с. 68]. З тих пір цей дитячий вчинок ніколи не покидав сумління героя, зрештою як і автора твору.

Від написання новели «Мій злочин» І. Франка минуло півдесятка років і образ пташини як жертви людської жорстокості знову появляється в його творах, але вже в статусі любовних стосунків закоханої молодої пари. Мова йде про оповідання «Сойчине крило», в якому Марія у запалі ревностів до коханого вбиває лісову пташку. Після розпачу і жалю вони обоє на обід з'їдають її смажену.

«Але я тоді вже знала, – писала Марія в листі до Массіно, – що нам не бути в парі, що та сойка – то наша розлучниця. Я заховала її крильця, поклала їх між обложками і картки свого молитовника і нерозставалася з ними ніколи. Отак зо мною заїхали вони аж сюди, до Порт-Артура. 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 прилетить і друга. Коли в твоїм серці є ще хоч іскра любові до мене, хоч крапельночка бажання – побачити мене, то се буде та сила, яка притягне й друге крило, другу половину моєї душі до тебе» [145, с. 67–68].

Ось які художні метаморфози образу пташини як символу дитячої («Мій злочин») і зрілої («Сойчине крило») любові оприявлюють неусвідомлену екзистенційну сутність індивіда.

Е. К. Адамс зауважував: «Інтеграція Я, про яке говорив Еріксон, уособлює завершальний синтез усіх частин особистості і, можна сказати, кульмінаційний пункт розвитку всіх властивостей Я. Людське життя перетворилось у єдине ціле. Воно набуло смислу і порядку...» [35, с. 194].

Однак у капіталістичному суспільстві при ринкових відносинах людина розглядає свої можливості як «товар», відчужений від неї самої. Найважливіше для її «екзистенційного Я» стає не власна сутність, а попит і пропозиція: уміння «подати себе» і найдорожче «продати». Звідси – взаємопов'язані причини невротизації, фетишизації, законсервовування в «мертвий предмет» любові (релігійної, братерської, материнської, еротичної і т. п.) в сучасному суспільстві з накопичувальною установкою «мати» [див.: 160].

Таку динаміку любові, яка перебуває під непосильним тягарем комерційного матеріалістичного мислення людини, показав у своїх творах І. Франко, зокрема в «Перехресних стежках», «Для домашнього огнища», «Основах суспільності», «Воа constrictor» та ін. До речі, символом такої любові знову ж таки виступає образ пташини як жертви людської жорстокості, що яскраво описано в повісті «Борислав сміється» І. Франка, коли зв'язаного червоною ниткою щиголя кидають на купу золота, замуруючи біля фундаменту будинку капіталіста Леона Гаммершляга, щоб велось і множилось його багатство.

Психоаналітичний код любові в прозовій творчості І. Франка (1880–1900-х років), що перебуває на роздоріжжі особистісних та національно-патріотичних почуттів, відчитуємо в образах Бориса і Густі («Не спитавши броду»), Владка і Регіни («Лель і Полель»); Євгена і Регіни («Перехресні стежки»), Калиновича і Мільці («Герой поневолі»); Целі і Семіона («Маніпулянтка»).

З психобіографічного погляду усі ці чоловічі образи є художніми «масками» самого автора, його інтимні порухи закоханого серця, яке розбивається об твердий патріотизм справедливості. До речі, «базальну

недовіру» до світу, яку можна простежити в дитячих творах Франка, а саме в образах психосоціального розвитку його замаскованих «маленьких героїв», він компенсував згодом своєю неймовірною любов'ю до батьківщини.

Так соціологізована антропологія любові, що виникає з «почуття солідарності» (А. Адлер) простежується і в оповіданні Франка «Моя стріча з Олексою», де головний герой Мирон Сторож проявляє внутрішню необхідність служити для загального добра: «Ні, брате, – тепер найвища, найкраща наука – вміти чесно жити на пожиток бідним, а не на їх нужду! Тепер найвища наука каже, що треба робити, працювати для громадського добра. Тепер наука каже, що то, що я вчився через тільки літа, – то то я так якби довг зотягав у всіх людей, що мене вдержували, давали ми книжки, одіж, страву, – бо на все то я прецінь не заробив» [132, с. 57].

Філософія імені Мирона Сторожа якоюсь мірою навантажена автобіографічним елементом. Адже відомо, що Франко підписувався цим псевдонімом. Зрештою, не в цьому суть. З погляду психоаналізу – головне, що у героя, як і в автора твору, простежуються подібні революційні уподобання, віра у краще майбутнє свого народу.

Головний код Франкової соціологізованої антропології любові втілює уявлення про те, що людина як особистість уже з народження пов'язана із соціумом, і не може існувати ізольовано від нього. Для внутрішньої структури індивіда наслідки такої робінзонади – трагічні. Пригадаймо, що сталося із Франковим Массіно («Сойчине крило»), коли він, переживаючи «поразки любові», усамітнися, чи з отцем Нестором («Основи суспільності»), Бовдуром («На дні»), Бараном («Перехресні стежки») і т. п. Подібні аналогії мають різні наслідки, але одну причину. Це відсутність ідентифікації в соціологізованій любові.

Цей людський феномен основоположник індивідуальної психології А. Адлер інтерпретував як «стиль життя», що обумовлюється здатністю індивідуума вирішити для себе три екзистенційно важливих питань: «у відношенні між Я і Ти, в продуктивній діяльності та в любові» [3, с. 13].

У цьому аспекті І. Франко як проникливий письменник-психолог був близьким до світогляду А. Адлера, котрий говорив своїй аудиторії: «Якщо ми хочемо зрозуміти людину, то повинні закрити вуха; нам потрібно тільки дивитися. Завдяки цьому ми розпізнаємо весь гештальт*, наче в пантомімі» [цит. за: 45, с. 43]. Звідси – уявлення про Франкову «літературну психотерапію», суть якої полягає в тому, щоб збагнувши прихований сенс нашого буття, донести його до читача крізь призму свідомості своїх героїв, як це було з Миколою Кучеранюком («Терен у нозі»), Массіно («Сойчине крило»), Юрою Шикманюком («Як Юра Шикманюк брів Черемош»), Германом Гольдкремером («*Boa constrictor*») та ін.

Соціологізована антропологія любові в оповіданні «Муляр» І. Франка оприявлена внутрішньою суперечністю Едіпового комплексу. Мова йде про наївне піддобрювання муляра до свого підмайстра, котрий волів вигнати його з роботи. Працівник, невитримавши моральної наруги підмайстра, мав необережність зачіпити в пориві гніву комплекси меншовартості свого супротивника:

«– Хлоп хлопом! Мудь мудьом! Не дай Боже з хлопа пана!

Підмайстер на хвилю немов застиг на місці при тих словах. Очевидно, примівка муляра вразила його в саме болюче місце: він був з хлопського роду і тепер, ставши «паном підмайстром», дуже стидався свого походження» [133, с. 60–61].

Відтак, щоб згладити ситуацію, муляр віддав свої останні гроші за декілька гальб пива для свого кривдника, бажаючи не позбавляти його роботи, бо вдома жінка і малі діти чекають куска хліба. Утім підмайстер, скориставшись простодушністю муляра випив усе пиво, а виходячи з шинку, сказав, щоб на роботу він всеодно не виходив, бо узяв на його місце іншого.

* Гештальт – результат інтеграції багатьох чинників, що актуалізується в процесі психотерапії між пацієнтом і лікарем. Фігура, що входить в гештальт, є найактуальніша в даний момент, а саме її бажання, емоції, прагнення, помисли і т. п. Усе, що оточує фігуру – фон, а динаміка її життя – це перехід фігури у фон і з фону у фігуру за допомогою «контакт відхід».

Ідентифікація і суперечність соціологізованої любові муляра полягає в тому, що у певній ситуації він поводить себе доволі наївно: як мала дитина до батька, незважаючи на те, що перед ним «ворог». Такі дії підносяться до символічного рівня зображення. Адже едіпальна прихильність героя наче виходить з серця простого народу, формуючись із варіацій реальних стосунків і стереотипного світосприйняття.

І. Франко завжди глибоко проникав у суть зображувального явища. Викривальну тенденцію невротичної спотвореної форми любові у суспільстві він яскраво відобразив в одному із епізодів оповідання «Яндриси» (1880): «Діти з німим подивом гляділи на прегарного звірика, але ніхто не поважився крикнути, тим менше кидати за ним патиками або сполошити його. Пощо сполошити? Адже воно не робить нікому нічого злого, та й діти також у тій хвили не хотіли робити нікому нічого злого. Се вже не згряя львівських вуличників і шанталавців, аспірантів до криміналу та шпиталів, подення суспільності, – се купка добрих, тихих дітей, що бажають пестощів і любові, здібні до всього, що добре й великодушне, тулилася в яру коло коріння могутнього, старого дуба, біля огнища.

На жаль, се огнище швидко загасне, чудовий день добіжить до кінця, мине хвилина упоєння тишею та красою природи, а суспільність як була, так і лишиться байдужна на долю того подення, як була, так і буде вдесятеро прудкіша до пімсти і кари, ніж до любові, пробачення та материнської дбайливості» [149, с. 222].

Як бачимо, едіпальна та соціологізована любов – це не елемент душі якогось з героїв. Вона формується протягом усього життя людини, в якому велику роль відіграє соціальне середовище.

Психоаналітичний код любові в художній прозі І. Франка 1880–1900-х років втілює собою процеси ідентичності та ідентифікації, які в силу соціально-культурних факторів (Е. Еріксон) активізують внутрішній конфлікт людини. Таким чином художній ефект цілісності – це результат «десексуалізованої і сублімованої енергії» Я-героя письменника, оскільки, як

слушно зауважував Е. Еріксон у своїй епігенетичній теорії розвитку особистості, «формування ідентичності індивідуума починається там, де ідентифікація уже непридатна».

І. Франко у своїй творчості розкрив доволі цікавий феномен соціологізованої антропології любові: люди, чим більше стають матеріально багатшими, тим більше відчують себе психологічно нещасливими. Наприклад, Гольдкремер («*Boa constrictor*»), Олімпія («Основи суспільності», Жень («Великий шум»), Анеля («Для домашнього вогнища») та ін. Втрата особистого щастя в капіталістичному суспільстві перехідного етапу цілком закономірна річ. Адже людина просякнута духом ринкових відносин, як регулятора усіх соціальних стосунків, дивиться на любовні взаємовідносини теж крізь призму володіння «капіталу». Скидається на те, що під впливом матеріалізму відбувається зміщення психологічної установки індивідуума, котрого можна охарактеризувати в дусі Е. Фромма так: «Ми є те, що ми любимо», замість того, щоб сказати: «Ми є те, кого ми любимо». Таким чином суб'єкт стає об'єктом, дія перетворюється на предмет, а «любляче» Его не віддає, а забирає.

Отже, едіпальна ідентифікація Я індивідуума спотворюється і набуває невротичних аномальних вимірів, наприклад у повісті «Великий шум» І. Франка, де соціальний статус людини впливає на її особисте життя. Йдеться передусім про епізод, коли заміжня дочка у своєму листі до батька розкриває усі свої інтимні таємниці, зокрема першої шлюбної ночі з багатим чоловіком – графом.

До речі, цей еротизований фрагмент твору в тогочасному галицькому середовищі здебільшого сприймався як творчі ознаки авторової загостреної психічної недуги [див.: 73]. Утім з погляду класичного психоаналізу наведемо його: «Дорогий мій батечку! Я в тебе вдалася. Я горда і не легко зігнуся. <...> тобі першому признаюся, перед тобою сповідаюся, як перед конфесіоналом власного сумління. <...> Ти мій батько, ти маєш право, маєш обов'язок послухати все до слова.

У нього, як висловлювалися старі поляки, *rudendum equinum* нечуваних розмірів. Про щось подібне я й сном не снила і слухом не чувала. Хвилинку він стояв передо мною, немов готуючися до нового скоку. Його ніздрі роздувалися, як у расового коня, груди дихали важко і уривано, очі горіли диким огнем пристрасті, руки тремтіли і корчилися під дотиком мого теплого тіла. В тій хвилині він ухопив мене, як перце, на руки і, смокчучи завзято мої уста, ніс, очі і лиця, поклав мене горілиць на подушках. І тут почалося щось нечуване, страшне, болюче, чого більшої половини я не чула, попавши майже від першої хвилині в стан повного зомління. Я зомліла в тій хвилині, коли в своїй матиці почула страшенний тиск, немовби шкіра тріскала і кості розсувалися, і рівночасно його очі впивалися в мене з виразом звірячої кровожадності, і його зуби скреготали і вишкірялися, мов у вовка, і його руки стискали мої ребра, мов здоровенні гадюки.

Я не тямлю, що було далі. Він мучився зо мною ще довго, може, годину або, може, й дві, та я лежала зомліла, як труп, і не відчувала нічого, безпам'ятна, розбита. Він не то цілував, не то гриз мене, торгав за коси, душив мої груди, щипав моє тіло, що рано було повне синців, навіть дряпав нігтями, мов ошалілий, – не знаю, чи щоб розбудити мене, чи догоджаючи своїй дикій жадобі» [109, с. 292–294].

Така манера сексуальних зносин графа свідчить про те, що він, перейнявши садистичну модель інтимної поведінки «пристрасного чоловіка», просто скопіював її, мабуть, у свого батька. Подорожі сексуальних звичаїв графового «Воно» призводять у «неусвідомленому психічному» відмову від еротичної установки на користь порнографічної. Їхню відмінність чітко сформулював Е. Фромм, вказавши на ненависть до жінки останньої установки.

П'ять років Женіних замовчувань і встиду сексуального насильства з боку чоловіка свідчить про звичну соціально-культурну еротизацію жіночого підкорення. Шлюб «з розрахунку» став для героїні шляхом сексуальних поневірянь, що замикається в коло гегемонної маскулінності.

Проблема соціалізованого Едіпового комплексу героїні полягала не так у вивірянні своїх інтимних бід батькові, як у повстидному замовчуванні. У цьому проміжку часі Женіне караюче око Над-Я виявилось значно сильнішим, ніж її жіноче природне волевиявлення Воно. Звідси – проблематика моногамного ідеалу в подружньому житті. К. Горні пояснювала це так: «Гіркота розчарування залежить, з одного боку, від ступеня фіксації, а з іншого – від ступеня розбіжностей між набутиим об'єктом і досягнутим задоволенням і специфічними несвідомими сексуальними бажаннями.

Таким чином, Над-Я загрожує небезпека зцілення старої заборони інцесту – цього разу щодо шлюбного партнера; і що інтенсивніше здійснюються несвідомі бажання, то сильніша ця небезпека. Воскресіння заборони інцесту в шлюбі є цілком типовим і *mutatis mutandis* приводить до тих же результатів, що й у стосунках дитини з батьками, а саме до того, що прямі сексуальні цілі дають місце стосункам прив'язаності, які накладають заборону на сексуальні цілі» [165, с. 48].

Тепла любов до рідні, онтологічна життєва незахищеність, розчарування у першому сексуальному досвіді, почуття встиду і т. п. відчитуємо у Женіному листі до батька («Великий шум»). Емоційна прив'язаність до батьків на фалічній стадії психосексуального розвитку є нормою, а патологічною вона стає «у тому випадку, якщо подібні стосунки, – як зауважував Г. Штольце, – сексуалізуються й разом з віднесеними до них захисними механізмами зберігаються включно до пубертарного періоду і після нього» [170, с. 624].

Якщо вдатися до психоаналітичної інтерпретації героїв «Великого шуму», то Субота – це Женіне «Над-Я», її психічна інстанція, яка є спадкоємцем Едіпового комплексу й виступає в ролі караючої совісті, викликаючи в неї почуття провини. Зрештою ці почуття доньки бумерангом вернулися до батька, який крізь призму своєї провини на силу погоджується на шлюб своєї молодшої доньки Галі, закоханої в революційно настроєного

робітника Костя Дум'яка. Утім едіпальна антропологія любові головного героя несе й соціальний підтекст, на що вказує кінець історії: «А вечером у присутності привезеного з міста нотарія уложено між паном і громадою плян викупу сервітутів, за які селяни одержали знатний шмат ліса і толоку. Се була одна з немногих у Галичині корисних, добровільних угод у тій справі. Сусідні пани ніколи не могли дарувати її Суботі» [109, с. 317].

Навіть у традиційній, здавалося б, манері оповіді автор виступає як глибокий психолог, що дає збагнути патологічні форми розладу любові в деградованому старому кріпосницькому та новому капіталістичному суспільствах. Символічний є вчинок Жені, яка дає тисячу лір своєму чоловікові як милостиню задля його ігрових пристрастів: перегонів гондол, що закінчилися для нього трагічно.

«— То був мій розвід. Так море дало мені свободу» [109, с. 317]. Це були заключні слова доньки до батька, що якоюсь мірою характеризують зневажливе ставлення героїні до існуючого соціального ладу.

Як бачимо, вчинок знедоволеної дівчини є частиною універсального символічного образу «великого шуму», що розкриває емоційний стан повсталого народу проти панського свавілля. Якщо образ Жені з погляду психоаналізу уособлює особливості едіпальної любові, то образ її поміщика батька — особливості соціологізованої любові. Хоча в дійсності обидва феномени є нероздільними і доповнюють один одного.

У белетристиці І. Франка соціологізовану любов умовно можна поділити на два види. Перший характеризується національною ідентичністю, почуттям приналежності людини до свого народу, нації, іншими словами те, що прийнято називати патріотизмом, а другий — усе те, що тісно пов'язує особистісні відносини індивіда із конформізмом.

Дослідження едіпальної та соціологізованої любові художньої творчості І. Франка 1880–1900-х років показало зв'язок дитячих автобіографічних оповідань письменника з подальшою творчістю, що дає можливість

обґрунтувати причини ідентичності та суперечності героя, прототипа, наратора, автора в «рухомій естетиці» цього феномену.

Література до розділу

3, 9, 20, 25, 31, 35, 39, 41, 45, 46, 48, 56, 58, 66, 73, 76, 79, 88, 91, 96, 98, 101, 109, 116, 118, 119, 120, 121, 124, 126, 127, 130, 132, 133, 136, 137, 141, 143, 145, 149, 152, 154, 156, 160, 162, 165, 167, 170.

РОЗДІЛ IV.

ПРОБЛЕМА ЛЮДСЬКОЇ ДЕСТРУКТИВНОСТІ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА 1880–1900-х РОКІВ

4.1. Інтерпретація феномену перенесення і соціально-психологічної реальності

У художній прозі І. Франка 1880–1900-х років прослідковується закономірність інтерпретації людської деструктивності, яка здебільшого має соціальний характер, а не індивідуальний. Адже у світосприйнятті письменника людина є передусім *Homo politikon* (звір суспільний за Арістотелем), а розвиток її динамічної природи залежить передусім від соціально-культурного середовища. Можливо, тому Франкові «негативні» герої народжуються як чистий пергамент (*tabula rasa*), на якому суспільство, родина, сім'я залишають свій відбиток. Наприклад, захланний характер мільйонера Германа Гольдкремера («*Boa constrictor*») мотивований його голодним, знедоленим, позбавленим материнської любові дитинством. Подібна мотивація щодо озлобленості на весь світ характерна і для збідованого злочинця Бовдура («На дні»). До тих же результатів призводять соціальні стереотипи й відсутність батьківської любові, як у випадку шахрайської мстливої вдачі Олімпії («Основи суспільності») чи кримінальної діяльності Анелі («Для домашнього вогнища»).

Як бачимо, з Франкових «вершин і низин суспільства» характери людей та їхні вчинки є різними, а психологічна мотивація – одна: голод і любов. «Голод (боротьба за існування. – В. С.), – писав І. Франко у своїй науковій праці «Що таке поступ?», – се значить матеріальні і духовні потреби чоловіка, а любов – се те чуття, що зроджує чоловіка з іншими людьми» [147, с. 348].

Звісно, проблема людської деструктивності у творчості І. Франка не виключає індивідуальних властивостей героїв, але вирішальними у формуванні їхніх характерів є суспільні відносини, на що вказують чимало

символічних заголовків творів: «На вершку», «Основи суспільності», «Воа constrictor», «Для домашнього огнища», «На дні», «Борислав сміється», «Великий шум» та інші.

Аналізуючи феномен перенесення* Франкових героїв щодо психічної реальності, можна спостерегти, що він тісно пов'язаний із одними і тими ж особистісними та соціальними мотиваційними конфліктами. З погляду психоаналізу Франковий соціальний релятивізм є близьким до індивідуальної психології А. Адлера та неофройдизму Е. Фромма. Отже, феномен перенесення, який являє собою форму міжособистісних неусвідомлених об'єктних відношень, у творчості українського письменника має соціологічну спрямованість. Це чітко простежується в казці І. Франка «Хома з серцем і Хома без серця». Хоча в цьому творі на ґрунті перенесення чимало літературних критиків (С. Луцак, Л. Канівська, К. Дронь) небезпідставно вбачають мотиви «двійництва» самого автора, який за допомогою головних героїв-інтелектуалів намагається викласти власні соціологічні погляди.

Зав'язка твору починається зустріччю двох майбутніх університетських друзів Бідолахи (Хоми з серцем) і Галабурди (Хоми без серця), яка відбувається за дивного збігу обставин – допомогти п'яному чоловікові, що лежав посеред дороги. Хома з серцем відразу кинувся підводити людину, а Хома без серця – подався викликати поліцію. Відтак п'яниця намагався ошукати свого рятівника, брехливо звинувативши його в крадіжці, але врешті-решт потрапляє у відділ поліції.

Далі сюжет розгортається дискусіями Хоми з серцем і Хоми без серця про соціальний благоустрій свого знедоленого народу. Як бачимо, п'яниця

* Перенесення (трансфер) – універсальне загальнолюдське явище, що спостерігається в переживаннях, фантазіях, взаєминах і поведінці індивідуума як зміщення неусвідомлених уявлень, бажань, Едіпових комплексів, поривань, стереотипів мислення з однієї особи на іншу. Отже, досвід минулого стає моделлю неусвідомлених теперішніх стосунків індивіда, що призводить до спотворення реальної дійсності. Поняття перенесення в науковий обіг ввів З. Фройд. У своїй праці «Про динаміку перенесення» психоаналітик розрізняв «негативне» і «позитивне» перенесення, яке має місце в терапевтичному процесі невротиків, психотиків, а також в повсякденному житті здорових людей.

символізує сам робітничий одурманений народ, який без провідника не усвідомлює, що насправді з ним коїться. Допомогти підвестися нещасному та перейти дорогу – це означає окреслити перспективний шлях життя простого народу, а викликати поліцію – засудити його, покарати.

Любов чи справедливість, гаряче серце чи холодний розум повинні бути рушійною силою?! Ось дилема, яка виникає в дискусії на соціальну тему між Хомою з серцем і Хомою без серця.

У психоаналітичному аспекті художнього сюжетотворення п'яна людина на роздоріжжі – це символ несприйняття реальної дійсності, нужденної безпорадності, що призводить до безвідповідальності та «втечі від свободи» (Е. Фромм). Адже в Австро-Угорщині, зокрема в Галичині, не так давно часів І. Франка відбулася селянська реформа (1848) – скасування панщини й зародження «дикого капіталізму» (стадія первинного накопичення капіталу). Простий народ із погляду формування соціально-економічної системи ще не встиг адаптуватися до нових жорстоких реалій. Отримана бажана свобода, лозунгом якої є «кожен сам за себе», стає нестерпним тягарем для більшості людей.

За Е. Фроммом подібні психологічні механізми, де досвід минулого призводить до спотворення реальної дійсності, треба називати «соціальним перенесенням».

Утім, поняття свободи стає суперечливим у розумінні Хоми з серцем, котрий говорить: «Всяке становище в суспільстві накладає пута на душу, на волю, на язык, а я хочу бути свободним» [146, с. 13]. Отже, за логікою героя, якщо будь-яке становище в суспільстві узалежнює свободу індивідуума, то навіщо він докладає зусиль, щоб шляхом революції добитися кращого соціального становища для свого народу?! Адже свобода немає нічого спільного з матеріальним благом людини.

Клубок суперечливих думок розмотує Хома без серця, запевняючи: «Ми всі, бідні й багаті, всі ми пригнетені й визискувані. Але наші визискувачі й тирани сидять у нас самих. Се наша апатія, наша дурнота і наша трусливість.

Ніякий соціальний переворот не увільнить нас від них. А доки вони панують, доти й ніяка переміна на ліпше неможлива» [146, с. 14]. Утім, Хома з серцем доводив своє: «—Мусимо любити народ, що вигодував нас працею своїх рук і потом свого чола!... [146, с. 10]. Новий лад принесе з собою також нове виховання...» [146, с. 15].

Таке почуття примусового внутрішнього обов'язку перед батьківщиною та вияв пристрасної революційності з погляду класичного психоаналізу є нічим іншим, як інтроекцією та ідентифікацією, що є основою Едіпового комплексу. Інакше кажучи, Хома з серцем переносить на соціально-психологічний ґрунт ті почуття любові, щирості й турботи, які він з дитинства плекав до своїх батьків. Таке позитивне «соціальне перенесення» призводить до патріотизму, віри й ціннісного виміру буття людини. Утім, воно не завжди співпадає із соціально-психологічною реальністю, на що звертав йому увагу Хома без серця: «А на мою думку, ти помиляєшся. Всього того потребують не люди, а ті наші старі тирани та визискувачі, що сидять у нас самих і яких ми пре побожно, нетиканих і невменшених, передаємо своїм дітям і внукам, неважаючи на всю нашу освіту й цивілізацію. Наша духовна лінь і без критичність, наша трусливість та апатія – ось хто потребує віри, догми, неомінальної рецепти на те, що буде і чого ніхто не знає і не може знати» [146, с. 20–21].

У фокусі світоглядного пріоритету Хома без серця намагається переконати свого приятеля, що хвора людина нездатна побудувати здорове суспільство. Спочатку їй потрібно змінити свою пошкоджену природу, а вже тоді, як писав Е. Фромм, «цілі суспільства співпадуть із цілями людськості та суспільство припинить спотворювати людину і сприяти злу» [159, с. 372].

Урешті-решт Хомі з серцем не вдається подолати ілюзорні бажання щодо побудови справедливого суспільного ладу. У своєму неусвідомленому перенесенні герой розривається між інфантильними бажаннями та потребами суспільства. Його смерть від інфаркту символізує передусім несприйняття суспільством того ціннісного виміру буття, якого він дотримувався. Відтак

справедливість Галабурди ґрунтується на соціально-психологічних реаліях, а любов до ближнього, загострене почуття соціальної несправедливості Бідолахи – на перенесенні власних ілюзій, бажань й емоцій, які далекі від реальної дійсності.

Проблеми людської деструктивності крізь призму феномену перенесення і соціально-психологічної реальності ще з більшою силою розкриваються у повісті «*Voа constrictor*» І. Франка.

В аспекті психоаналізу повість «*Voа constrictor*» І. Франка слід розглядати з позиції індивідуального та соціального неусвідомленого, що за А. Адлером є основними поняттями антропології особистості. Сама ідея твору поглиблює екзистенційну дилему головного героя: «синдром мільйонера» чи «комплекс меншовартості», які постають перед ним як гамлетівське «бути чи не бути». Адже з погляду жанрової окресленості, як слушно зауважував І. Денисюк, «концентруючу функцію у названій повісті виконує прийом лейтмотивної деталі – так званого «гейзівського новелістичного «сокола» – образ змія-полоза, що переростає у символ задущлиивих обіймів капіталу» [28, с. 145].

У центрі уваги письменника – життя мільйонера, нафтового магната Германа Гольдкремера та психодіагностика рівня розвитку його бізнесових здібностей, які розкриваються поступово. Усе починалося з бідного дитинства, становища безбатченка і занедбаного виховання. Далі – епідемія холери, осиротіле скитання світом і довгий шлях гендлярства, що привів його до матеріальних благ. Здається усе складалося найкращим чином. Він зумів вилізти з життєвої ями нужди, обзавестися сім'єю і оминати синдром «несподіваного багатства». Утім радості від життя нафтовий магнат Герман Гольдкремер так і не відчував. У нього від нафтового смороду постійно крутилася голова. «Та й ще й люди, що снуються навкруги його помешкання, поміж брудні шопи, поміж глинисті гори, що, мов мурашки, невпинно нишпорять коло закопів, – тьфу, чи то люди? Чи такі на світі люди? Зачорнені скрізь нафтою та глиною, мов ворони; на них пошарпані шмати –

не то шкіра, не то якесь невидане полотно; від них на сто кроків віє нестерпний дух нечисті, сопуху, шинків, зіпсуття! І голоси у них – ні, се не людські голоси, а якийсь крик глухий, охриплий, немов дзенькіт розбитого баняка <...> Від їх поглядів йому стало якось моторошно.

«Такі люди, – подумав собі, – якби виділи мене в багні, то не то що не витягли б, а ще би глибше пхнули».

І ось у яким товаристві приходить йому, аристократові, проводити цілого півтора дня» [150, с. 109–110].

Людина чи бідна, чи заможна стає заручником у своїх пристрастей до збагачення. Різниця полягає лише в тому, що в одних є така життєва необхідність, а в інших її немає. Але в обох випадках, не людина керує грошима, а гроші людиною, позбавляючи її найдорогоціннішого скарбу – щастя. Це і є «синдром мільйонера», закорінений у фетишизації капіталу.

Ось яку соціально-психологічну проблему порушує в повісті І. Франко, закодувавши її зміст в символічній назві «*Boa constrictor*». Це картина, придбана Германом Гольдкремером, на якій зображено сцену смертельної хватки страшного змія-удава, що міцно стискав шию і хребет антилопи. Нафтовий магнат полюбляв годинами вдивлятися в цей кровожерливий диявольський погляд змія і у великі очі його жертви, сповнені неймовірного жаху передсмертної муки.

Своїм гостям пояснював сенс картини так:

«– Що ж, *Kampf ums Dasein!** Коза хоче жити й вуж хоче жити. А хто тому винен, що вуж не може жити травою, лише козою? А ти, коза, будь мудра, не лізь вужеві в зуби! А бир-бир!

Але на самоті Герман якось не міг жартувати ані з вужа, ані з кози. Він чув якийсь темний, забобонний страх перед тими гадючими очима, – йому здавалося, що сей вуж колись оживе і принесе йому щось незвичайне: велике щастя або велике горе» [150, с. 111].

* Боротьба за існування (нім.)

Взагалі *Voа constrictor* – багатозначний художній образ, що символізує принцип самого життя «боротьба за існування»; патологічну нездоланну пристрасть людини до збагачення; жорстоку суть капіталістичного ладу. Утім, вихідною точкою у Франковому осмисленні головної ідеї твору є проблема людської деструктивності. Адже, що у кінцевому результаті отримав Герман Гольдкремер?! В особистому житті – божевільну жінку Рифку, недорозвиненого із садистськими нахилами сина Дувідка, а в бізнесі – озлобленого, несповна розуму конкурента Іцка Цаншмерца, який занапастив себе і його. Отже, письменник дає можливість збагнути усю життєву ситуацію Гольдкремера і оцінити кому символічно він уподібнюється змієві-удаду чи антилопі. З цього аспекту З. Гузар, характеризуючи образ головного героя в повісті «*Voа constrictor*», звернув особливу увагу на «реалії, взяті з бориславського життя, які часто сублімуються в образи-символи, що становить собою один з характерних штрихів творчої манери автора» [22, с. 111].

Щоб збагнути наріжний камінь щербатої долі Франкового героя, його внутрішню дилему «синдрома мільйонера» чи «комплекса меншовартості», то варто порозмірковувати над психоаналітичним спостереженням А. Адлера: «Формування душевного життя людини здійснюється за допомогою фіктивної телеології,* завдячуючи постановці цілі, під тиском телеологічної апперцепції,* і тому кінець кінцем виявляється, що у всіх психічних явищах ми виявляємо характер цілеспрямованості, згідно з яким впорядковуються усі сили, психічні інстанції, переживання і осторога, дефекти і здібності. <...> Із цього випливає, що кожний індивід сприймає події і веде себе згідно із своєю індивідуальною телеологією, яка діє наче фатум до тих пір, поки залишається для нього незрозумілою» [3, с. 53–54]. Її проблеми так чи інакше закорінені в ранньому дитинстві. «Отже, ціль

* Телеологія (від грец. (...) «заклучний, довершений» – філософське вчення, за яким всі процеси є реалізацією наперед визначеної мети.

* Апперцепція (від лат. *adperceptio* – сприймання) – залежність сприймання від попереднього досвіду особистості.

душевного життя людини, – на думку засновника індивідуальної психології, – стає диригентом, *causa finalis**» [3, с. 54].

У ранньому дитинстві розвиток душевної фіктивної телеології Германа Гольдкремера формувався під впливом тяжких нестерпних життєвих обставин, що породили «комплекс приниженості» (А. Адлер). «Ох, ті страшенні ночі дитинячих літ... йому вони були першим і найтяжчим пеклом! Його вони до старості пекли й морозили; сама гадка про них запирала йому дух у груді, наповнювала його відразою, глухою, смертельною ненавистю до всього, що бідне, обдерте, нужденне, повалене в багно, придавлене нещастям» [150, с. 114].

Звідси в підсвідомості героя гартувався характер цілеспрямованості. Він відчував потребу за будь-яку ціну вилізти із життєвої ями нужди. Отже, формувалася «компенсація», що корегувала психологічні відчуття між «комплексом меншовартості» і «комплексом переваги». Утім, добившись матеріальних благ і високого соціального статусу, Герман Гольдкремер не зумів справитися зі своїм перенесенням (трансфером). Адже він несвідомо переносив дитячі пережиті почуття і стосунки, своє минуле соціальне становище на іншу теперішню свою ситуацію. Звідси – своєрідний емоційний «дальтонізм», зневага і нерозуміння простих людей. Власне це та психоаналітична ситуація, що влучно охарактеризована в народі крилатим висловом: «Нема ніц гіршого, як з діда пан».

Звідси – вузькість матеріалістичного світогляду героя. «– Гроші велика річ, – говорив не раз Герман у своїм домашнім крузі. – Слухай, синку, гроші – то всемогучий пан! З грішми ти мудрий, а без грошей дурень. З грішми ти пан, а без грошей капцан. З грішми тебе шанують, а без грошей на тебе плюють» [150, с. 186].

Утім дилему «синдрома мільйонера» чи «комплекса меншовартості», свого героя письменник вбачав здебільшого в соціальному факторі, а не в індивідуальному. Незважаючи на те, що кращі роки Германа Гольдкремера

* Кінцева причина (*лат.*)

проминули в бідності, «його уява не була розвинена та здеморалізована образами розкоші, та пишноти, та великоміського зиску» [150, с. 137]. Тому, «коли його тягло до краю, «де великі гроші ростуть», то він не уявляв собі панського лінивого життя, гри в карти, пиятики та розпусти...» [150, с. 137]. Отже, І. Франко людську деструктивність розглядав не як вроджену якість індивіда, а як наслідок соціальний.

Зрештою прагматичне ставлення нафтового магната до своїх робітників більшою мірою нагадує не психологію маніпуляції, а механізми самозахисту від свого нестерпного минулого.

Герман Гольдкремер пережив інфекційну епідемію холери, але заразився іншою психологічною епідемією – агедонією, суть якої полягає у зниженій здатності отримувати від життя задоволення. Задоволення викликав лише бізнес і гроші, які стали не засобом для реалізації певних ідей, бажань, а самоціллю, сенсом усього життя. Фортуна «чимраз щедріше сипала йому зі свого чарівного рога достатки, зиски та матеріальні добра, а другою рукою, бачилось, відбирала йому задоволення, можливість розкошування надбаним добром, затруювала його промислові та спекуляційні тріумфи зовсім» [150, с. 170]. Адже одруження для Германа стало лише вигідною оборудкою для продовження власного нафтового бізнесу. Для того, щоб надати цій ситуації якнайбільше трагічних нот, автор зарядом життєвих негараздів свого героя-магната вимислює йому божевільну дружину Рифку і недорозвиненого із садистичними задатками сина Дувідка.

Здавалося б, у цьому випадку за логікою психології конфлікт героя між соціальним та особистим – неминучий. Але він витісняється за допомогою феномену перенесення власних бажань героя і соціально-психологічної реальності тих часів, тобто «невтомної погоні за капіталом, за багатством, гешефтом» [150, с. 137]. Надто спрощено було б вважати, що в образі антилопи письменник волів показати знедолений робітничий клас, а в образі вужа-удава – кровожерливих капіталістів. Адже сам нафтовий магнат Герман стає заручником власного капіталу, а в кінці твору його жертвою. Отож,

капітал – це своєрідна фата моргана, яка наче збагачує людину матеріально, але водночас психологічно не дає їй можливості насолоджуватися тим багатством або скористатися ним. Зрештою, символ картини «*Boa constrictor*» – це метаморфоза усього життя Гольдкремера, що уподібнювався то образу антилопи, то змієві-удаду – цією безглуздою пристрастю, яка керує долею людини, а в кінцевому результаті пожерає її.

Крізь призму феномену негативного перенесення І. Франко розкриває проблему людської деструктивності, зокрема садистичних нахилів, і в образі малого Дувідка, який «любив мучити звірів і людей, дивитися на терпіння і конання, обливав покойових собачок своєї матері окропом, випікав їм очі, вирізував вуха і хвости і сердечно реготався при їх болісному скомлінні» [150, с. 184].

Можна замислитися, звідки в малій дитині стільки садистичних нахилів?! Вони не позбавлені і причинно-наслідкового характеру. Адже відомо, що його мати Рифка мала важкі пологи, після яких в неї появились ознаки божевілля, бо «поривалася з'їсти свою дитину» [150, с. 181]. Згодом усе минуло і вона пройнялася сліпою материнською любов'ю до сина, обожнюючи в ньому усе.

Отже, динаміка несвідомого перенесення Рифки своїх деструктивних емоцій і бажань, по суті, виступає в цьому випадку як невротична «метафора любові», умовно рефлексійні «уявні» й «реальні» зв'язки якої можна прослідкувати в подальшому розвитку її сина Дувідка. «То він, вітаючися з дівчинкою, яка йому дуже подобалася, покусав її лице або запалить на ній сукульку і плече в долоні та регочеться, коли дитина верещить і в'ється з болю; граючись з хлопцями, він ні з сього ні з того одного посадить у кропиву, або поб'є терном, або вдарить каменем у голову» [150, с. 184–185].

Так діалектизація «уявного», себто материнських канібалістичних емоцій і бажань, має своє символічне продовження в «реальних» синівських садистичних нахилів. З погляду психоаналізу – це так звана невротична любов у перенесенні, що є не лише повторення «уявного», а повторення

«реального» запиту нереалізованих бажань когось іншого. З цього приводу – слушні міркування Ж. Лакана: «Коли ми перебуваємо у внутрішній будові мовлення, усе, що утверджує в реальності якусь іншу реальність, зрештою, набуває свого сенсу і своєї гостроти лише залежно від самої цієї будови мовлення. Якщо емоція може піддаватися зміщенню, інвертуванню, гальмуванню, якщо вона локалізується в певну діалектику, то саме тому, що вона охоплена символічним порядком, з якого випливають інші порядки, «уявне» й «реальне» стають на свої місця і впорядковуються» [60, с. 312].

Звісно систему художніх образів-символів повісті «*Boa constrictor*» І. Франка, зокрема Дувідка, можна звести і до рівня соціалізації ідей. Тому слушно зазначає Р. Голод: «Можливо, І. Франко зумисне ввів саме такий образ спадкоємця справи Германа Гольдкремера, щоби підкреслити безперспективність подальшого розвитку капіталізму з його безмежною владою грошей, падінням моралі, втратою людяності у суспільстві» [18, с. 16]. Підтвердженням подібних міркувань може бути й образ іншого типу капіталіста – Іцка Цаншмерца, у якого жадоба зробити Германові шкоду була більшою, ніж «жадоба зиску» [150, с. 208].

Загадка незрозумілої ненависті Іцка до Германа з погляду індивідуальної психології – в загостренні «комплексу меншовартості» і особистісно-соціальному конфлікті, що характеризується, за А. Адлером, порушенням почуття солідарності. Притім психоаналітик основну увагу акцентує на ролі близької людини, що може призвести до любові або ненависті.

У випадку Ілька доля зіграла злий жарт: його дружина, вкравши ледь не всі їхні заощадження, утекла з іншим. Отже, в Ілька зароджується конфлікт між вродженим почуттям солідарності і життєвим розчаруванням. Відтак замість того, щоб цей конфлікт привести у дію механізмів «компенсації» (А. Адлер) з метою подолати душевну травму, а відтак «комплекс меншовартості», він вдавався до вдаваної компенсації (А. Адлер), при якій спекулював своїми недоліками: «і з затисненими зубами бігав по Бориславу,

нібито за ділом, а найчастіше лише як той павук, що замість меду збирає отруйні соки» [150, с. 204].

Звідси – формування заздрісної, егоїстичної установки героя, наслідком якої є «зверхкомпенсація», що трансформується у невротичний комплекс влади і перенесення усіх своїх невдач на іншого. Тим іншим, за збігом життєвих обставин, виявився Герман.

Зрештою сам автор дає інтерпретацію феномену перенесення і психологічну характеристику своєму героєві: «Бувають такі ненормальні, кліщові натури, що ні з сього ні з того мусять причепитися до сильнішої, багатшої індивідуальності і ссати, томити та путати її – іноді своєю любов'ю, іноді ненавистю. І Ілько належав до таких натур. Зосередивши раз усю гіркість своєї душі, всю свою ненависть на Германовій особі, він дійшов до того, що метою своєї діяльності замість шукання зиску зробив майже виключно старання зробити якнайбільше пакості своєму противнику» [150, с. 204].

Як бачимо, в цьому випадку психологічний механізм перенесення відіграє негативну роль. Адже Ілько не прикладає жодних зусиль, щоб розібратися в установці свого Его і отримати від власної діяльності психологічні та матеріальні «дивіденди». Йому простіше перенести причину усіх своїх проблем і життєвих невдач на іншого й паразитувати. Відтак феномен перенесення героя суперечив соціально-психологічній реальності, тому йому не щастило. «Люди дивилися на нього як на заповіреного, оминали його склеп, і він мусив продати все, щоб рятуватися від повної руїни» [150, с. 203].

Образи Ілька й Германа – два різні типи людей в сфері нафтового бізнесу. Перший у коловороті особистісних життєвих проблем переносив власні вади і нереалізовані бажання на інших, а другий за допомогою конструктивної реалізації цілей власного Его намагався справитися з гіркою долею свого минулого.

Утім, на глибоке переконання А. Адлера, важливо не те, що успадкував індивід, а те, що він робить зі своєю спадковістю протягом усього життя. У цьому йому може допомогти творче «Я» і «фіктивний фіналізм», який при певних умовах виконує мотиваційні функції для багатьох досягнень і цілей. Але коли людина не може вийти за межі цих «фікцій» і зустрітися віч-на-віч з реальністю, тоді виникає нав'язливий невроз, як у випадку Ілька.

Фінал повісті – трагічний. У розгулі безтямної жадоби до збагачення обидва бізнесмени гинуть в своїх нафтових копальнях. Такою несподіваною розв'язкою письменник волів показати тогочасне деградоване суспільство, в якому любов, Бог, духовність «перетворилися на далекого від нас генерального директора фірми «Всесвіт Інкорпорейтед» [159, с. 165]. Знаменно, що життя головного героя Германа Гольдкремера в повісті «*Voа constrictor*» І. Франка є символом протиприродних міжособистісних стосунків в загубленому капіталістичному суспільстві, які врегульовуються не внутрішнім переживанням сутності індивіда, а соціальними взаємовигідними зв'язками, правилами гри, якими диктує ринок праці.

Отже, для психоаналітичної дилеми: «синдром мільйонера» чи «комплекс меншовартості» в антропології особистості головного героя повісті «*Voа constrictor*» І. Франка не існує одного правильного розв'язання. Адже діалектика душі людини значно глибша і складніша від розумових процесів виведення її нових наукових суджень.

Феномен перенесення індивідуума у співвідношенні до соціально-психологічної реальності можна розглянути і в повісті «Основи суспільності» І. Франка. Твір створений на матеріалі документальних фактів кукізовського процесу 1889 року, що розглядав злочин поміщиці села Кукізова Марії Стшелецької та її сина Олександра, які намагалися вбити й обікрати священика Яна Тхуржницького. Цей факт набув розголосу та сколихнув тогочасну громадськість, особливо панівну верству населення, яка стала на захист Стшелецьких. Адже підозрювані належали до знатного дворянського роду. Поміщицю села Кукізова та її сина суд визнав невинними, незважаючи

на всі докази їхнього злочину. Польський письменник Ю. Рогош у своїй повісті «Могильники» теж намагався виправдати кримінальні дії представників старовинного шляхетського роду.

Ці події послужили до написання повісті «Основи суспільності», в якій І. Франко об'єктивно розвінчує несправедливий суспільний лад. Утім, питання впливу життєвого матеріалу на художню канву твору досить висвітлене в літературній критиці. Центром нашої уваги в повісті є передусім феномен перенесення із розумінням його «норми» та «невротизації», де чистота інтимних почуттів і свободолюбність людини, зокрема Олімпії та Нестора, скаламучені стереотипами, грошолобством і жадобою зиску.

Зокрема, у повісті «Основи суспільності» І. Франка основна причина злочину з погляду психоаналізу – це передусім брак любові. Адже все починалося з ідилічного світобачення Олімпії, її першого кохання до Нестора, що розбилося в скалу соціальної ієрархії, де головну роль відіграли її батьки. «Пані Олімпія тямить і досі ті гіркі сердечні сльози, що проливали, сховавшись в густі корчі парку по вислуханні сеї вісті. Але і вона, так само як її родичі, ані словечка не сказала нікому про свою любов, ані одною сльозиною, ані одним спомином не виявила її перед ніким із домашніх. Німо і глухо поховала своє чуття на дні серця, залила слізьми і присипала пилом забуття. Була ще молоденькою дівчиною, та все-таки знала, що графській доньці іменно так треба зробити, коли їй трафілося таке нещастя полюбити плебей» [138, с. 148].

Така «культура нарцисизму» дворянських гнізд витісняє природні почуття індивіда, формуючи відчужений характер любові та шлюбу в стосунках між людьми. Подібні взаємовідносини, за інтерпретацією Е. Фромма, нагадують добре «злагоджену команду», де все відпрацьовано до автоматизму. «Автомати, – справедливо зауважує наналітик, – не можуть любити; вони можуть обмінюватися власним «набором якостей» і сподіватися на справедливу угоду» [159, с. 155].

За іронією долі «справедлива угода» не відбулася між Олімпією та її майбутнім чоловіком графом Торським, що розтратив майже все їхнє спільне майно, а потім захворів, зліг на інвалідний візок, морально добиваючи свою дружину. «Той полутруп, безсильний і безпомічний, власне через свою слабкість зробився її найлютішим катом. І коли б хоч іскорку співчуття, хоч крапельночку любові, признання і тепла мав він для неї! Ні, тільки цинічні жарти, напруги і шпигання, від котрих уся кров у ній ледом стиралася» [138, с. 149].

Мимоволі можна задатись запитанням: любов'ю чи ненавистю для Олімпії було зроджене серце?! І хоча від одного почуття до другого один крок, проте жіноче єство Олімпії прагнуло першого. Однак в її підсвідомості відбулося перенесення певних соціальних стереотипів дворянства, завдяки яким вона не лише витіснила інтимні почуття, але й позбавила себе «внутрішньої свободи». Власне, це одна з основних причин, чому вона не змогла в житті стати щасливою. Адже для того потрібно було відчутти своє істинне «Я» як «орієнтацію, складову частину структури характеру зрілої, повністю розвинутої, продуктивної особистості» [159, с. 155].

Повість «Основи суспільності» І. Франка – один із небагатьох творів у творчості письменника, де чітко простежуються ті нюанси перенесення та соціально-психологічної реальності індивіда, про які говорив А. Адлер у своїй праці «Наука жити». Йдеться про почуття солідарності, колективізму й соціальну орієнтацію, які формуються ще з дитинства та є рушійною силою «стилю життя» індивіда. «Дуже важливо, – писав засновник індивідуальної психології, – збагнути індивідуальний контекст, ціль життя людини, яка визначає керунок усіх її вчинків і бажань. Розуміння цілі життя робить для нас можливим збагнути прихований сенс, що лежить в основі різноманітних дій, оскільки ми починаємо бачити їх частинами єдиного цілого. І, навпаки, ми краще проникаємо в сенс цілого, коли досліджуємо окремі частини, за умови, звичайно, що ми бачимо їх як частини цього цілого» [див.: 2].

Подібні психоаналітичні рефлексії були яскраво репрезентовані образами Олімпії та Нестора, у характерах яких прослідковується суперечність між інстинктивними природними проявами та соціальною детермінацією несвідомого. Це стало наслідком внутрішнього конфлікту Воно і Над-Я, що впливає із самої ситуації. Адже проблема людської деструктивності, зокрема кримінальні вчинки Олімпії, в повісті І. Франка виступає як акт помсти головної героїні за свою скривджену любов, причина якої є прагматична, інтелектуально-раціональна схема речей, унормована ієрархізованим суспільством. Звідси – матеріалістичне розуміння любові як взаємовигідного контракту між партнерами. Тому Олімпія не стала відстоювати свою любов перед батьками, а виходить заміж за нелюба.

Е. Фромм стверджував, що «любов за своєю суттю неподільна, оскільки це стосується зв'язку між *об'єктами* любові й особистості люблячого» [159, с. 141], а в ієрархізованому суспільстві з відчутним поділом на бідних і багатих, система виховання скерована передусім на егоцентризмі та нав'язуванні певних стереотипів мислення, що зрештою призводить до депресивного стану індивіда.

А. Бек, основоположник когнітивної психотерапії, на Міжнародному конгресі психотерапевтів доводив, що депресія є не емоційною, а пізнавальною хворобою, яку можна подолати лише власним інтелектом. Адже її наріжний камінь – світогляд людини, її викривлене уявлення про світ і саму себе.

Яскравим прикладом подібних психоаналітичних неусвідомлених рефлексій у повісті «Основи суспільності » І. Франка є сновидіння Олімпії: «Їй снилось, що вона була молоденькою дівчиною. Цвітуча, мов рожа, в рожевім убранні, вона рожево глядить на світ. Усе їй усміхається, усе її пестить, усе любить нею. І сонце, і цвіти, і повітря, і люди. Молодіж липне до неї, паничі з найчильніших родин у краю роєм крутяться довкола неї. Молодечі лиця, то круглі, то подовгасті, облиті здоровим рум'янцем то сентиментальною блідістю, з чорнявими пещеними вусиками і без них, з

очима то огнисто блискучими, то немов ув'ядаючими від гарячого чуття, хмарою носяться довкола неї, мов лица ангелів довкола Сікстинської мадонни. І не диво! Вона молода, вродлива дочка графа Лісовицького, властивця обширних маєтностей і великих капіталів, – значить, хоч не одиначка, то все-таки одна з перших великопанських партій у краю. І вона знає се і ходить гордо, холодно, насмішливо серед тої хмари лиць, під градом палких, закоханих поглядів, серед шепоту подиву та здавлюваного бажання. Їй люба ота душна атмосфера подиву, зазвисті та бажання, але її не тягне ані до одного з тих лиць, ані до одної з тих гнучких та елегантних фігур у фраках, циліндрах і глянтованих рукавичках» [138, с. 146–147]. Відтак її серце прагнуло теплих стосунків із простим непоказним домашнім учителем Нестором. Дівчина опиняється на роздоріжжі власних почуттів і соціальних умовностей, тої атмосфери в якій пройшло її виховання.

Даючи Олімпії психологічну характеристику, Гапка вдало підмітила внутрішню суперечність своєї господині, яка з темних глибин неусвідомленого не може досягнути цілісності, мучиться у своєму «Я» і спалахує ненавистю до «Іншого»: «Мара її зрозуміє, оту нашу графиню! Добра вона, чи лиха? По правді говорить чи бреше? Ні як не змірюю. Здається, говорить часом як людина, а збоку глянеш – відьма якась. Адже ж я бачу, як вона ненавидить усіх! Навіть отого свого синочка коханого. Кажуть, що вовчиця таку натуру має натуру, що іноді леститься буде, а в іншу пору кидається на чоловіка чи навіть на вовка і гризе та рве зубами» [138, с. 171].

Ця міфологічна образна паралель заплутаного клубка емоцій, дуалістичного світовідчуття, що прагне бути вираженням, якнайкраще пояснює спотворену звіроподібну сутність Олімпії. Проблема деструктивності її характеру закорінена в травматично минулому. Йдеться про перше кохання графині та силуване заміжжя за підстаркуватого графа Торського, що «товаришував ще з її батьком за... молодих часів» [138, с. 148]. Життя з чоловіком виявилось нестерпним, а його постійна подружня зрада, гра в

карти, пиятика й садистичні нахили призвели до розчарування та емоційного відчуження Олімпії.

К. Горні, розкриваючи проблематику людської деструктивності в подружньому житті, зауважувала: «Гіркота розчарування залежить, з одного боку, від ступеня фіксації, а з іншого – від ступеня розбіжностей між набутим об'єктом і досягнутим задоволенням і специфічними несвідомими сексуальними бажаннями.

Отже, Над-Я загрожує небезпека зцілення старої заборони інцесту – цього разу щодо шлюбного партнера; і що інтенсивніше здійснюються несвідомі бажання, то сильніша ця небезпека. Воскресіння заборони інцесту в шлюбі є цілком типовим і *mutatis mutandis* приводить до тих же результатів, що й у стосунках дитини з батьками, а саме до того, що прямі сексуальні цілі дають місце стосункам прив'язаності, які накладають заборону на сексуальні цілі» [165, с. 48].

Отже, за ширмою дивного послуху Олімпії щодо власного одруження та шлюбної терплячості приховується Едіпів комплекс, сповнений любов'ю та ненавистю, яку з плином часу графиня перенесла на свого колишнього коханого Нестора. Причому в кривому дзеркалі своєї спотвореної уяви та кримінальних намірів убити його й заволодіти чужим багатством вона не відчувала докорів сумління.

Раціональне пояснення певним почуттям можна знайти в загостренні Едіпової ситуації, яка проявлялася в маренні графині. Адже батько віддав її за нелюба:

«— Спати! Спати! Спати! Шепче висока постать, розпливаючись у небуття, та в тій же хвилі пані Олімпія, поступивши пару кроків, бачить перед собою спальню, вбоге ліжко, мізерне стареньке покривало, з-під котрого виглядає сива стареча голова з розхиленими синюватими губами, навислим над верхньою безвусою губою носом і глибоко запалими очима. Се отець Нестор, – пані Олімпія знає се; їй ані раз не страшно, ані не дивно. Вона йде далі – образ щезає.

– Жаль мені його! Такий був у сні похожий на мого батька!

Хто се сказав? Де се сказано? Не час думати» [138, с. 271]

Як бачимо, у шеренгу психічних явищ Олімпії стає і вимріяна уявою «висока постать», що уособлює Воно – неусвідомлену психічну інстанцію її особистості. Також на горизонті сновидіння вияскравлюється і перенесення образу батька на отця Нестора. З погляду класичного психоаналізу в цьому випадку феномен перенесення може розглядатися як опір, що характеризується несприйняттям і запереченням героїні своїх витіснених неусвідомлених бажань. Адже у «Тлумаченнях сновидінь» (1900) З. Фройд довів, що перенесення часто спостерігається під час аналізу неврозів у сновидіннях людини.

Наприклад, «третя персона» Олімпії збіглася з особистістю отця Нестора. У героїні відбулося «оманливе асоціативне з'єднання» та проснулися ті афективні почуття, що в минулому примушували її виганяти зі свідомості заборонені інцестні бажання.

Утім, проблему людської деструктивності в повісті «Основи суспільності» І. Франко вбачає не в Едіповій ситуації, комплексі та конфлікті індивіда, а в його соціальних зв'язках. В аспекті конкретизації цих міркувань характерні слова Чапського: «– Нічого я не признаю! – різко мовив Едзьо. – Що маю признавати? Залізниці? Телеграфи? Машини? Коли мірилом поступу візьмемо те, що для чоловіка найвище, найцінніше – його особисте щастя і вдоволення, то я скажу, що XIX вік виявляє не поступ, а регрес. Ніколи різниці і противенства між сильними і слабкими, багатими і бідними, ситими і голодними, освіченими і темними не було такі страшні та болючі» [138, с. 256].

Проблему людської деструктивності І. Франко порушує і в повісті «Для домашнього вогнища», що виявляється в егоцентризмі образу Аграновича, його «кривому дзеркалі» духовно-моральних цінностей. Адже мораль і справедливість індивіда за своєю суттю пізнається, переживається й видозмінюється залежно від розуміння тих чи інших речей, а не піддається

соціальній нормі чи стереотипам. У цьому причина особистісної трагедії головного героя, що не знайшов сили простити свою дружину Анелю, звільнити власне серце від кайданів осудження.

Справедливість! Честь! Гідність! Мораль! Цими чеснотами Агранович волів підтримувати домашнє вогнище, забувши про всепрощення любові. Він загубився в лабіринтах соціального середовища людської дволикості, що призвело до безглузлого вбивства на дуелі свого товариша Редліха.

Агранович перед дуеллю «чув навіть якесь дивне роздвоєння в своїм нутрі, дізнавав такого вражіння, немовби той чоловік у військовій блузі, з руками в кишенях, що так уважно придивляється літографії на стіні, – се якась людина, чужа йому, далека і нецікава, на котру його таємне «я» поглядає збоку з якимсь легеньким зачудуванням» [115, с. 99].

Причина надмірної запальної вдачі Аграновича, загострене почуття справедливості й душевної вразливості закорінена ще в дитинстві. Хоча цей момент автор не коментує у творі, проте з учинків героя видно, що він схильний до завищеної самооцінки як захисного невротичного механізму у функції віддзеркалювального об'єкта. Тому трансформація особистості героя у військовій службі визначалася надмірною активізацією та возвеличенням власного Его, що за А. Адлером є наслідком зверхкомпенсації.

Відтак аналітик вважав, що людині змінити свою модель поведінки, засвоєну ще в дитинстві, практично неможливо. «Навіть зміна соціальної установки у зрілому віці не обов'язково призведе до зміни моделі поведінки. Душа не міняє своєї основи; в дитинстві і в зрілості особистість зберігає ті самі нахили, із чого можна стверджувати, що її життєва ціль також є незмінною» [4, с. 56].

Ця думка кореспондується й із лейтмотивом повісті «Для домашнього огнища» І. Франка, а саме капітана Аграновича. Адже, що таке справедливість, честь, гідність, мораль – як не стан душі людини, котра по-справжньому любить?!

Соціальні проблеми людської деструктивності простежуються і в оповіданні «На дні» І. Франка, де наратор виявляє симпатії до знедолених соціальних низів, які терплять наругу від працедавців. Навіть найтяжчий злочин Бовдура, якому немає прощення, лягає незагоєним шрамом на сумління верхівки суспільства, що довела його до відчаю, зубожіння та жебрацтва. Перерізавши за гроші горло Андрія Темери, Бовдур стояв навколішках перед трупом і волав, лементував у розпачі: «— Прокляття на вас, посіпаки! — казав він. — Адіть! — і він приложив руку до зіваючої рани Андрія, переділяючи її долонею впоперек на дві половини, — адіть, отсе моя половина, а отсе ваша половина! Се моя, а то ваша! Не бійтися, тутка я спокутую за обі, але там є ще Бог, справедливий, то він буде вмів розпізнати, котра моя половина, а котра ваша!..» [135, с. 163].

Так автор устами свого героя натякає на справжні причини злочину, які хоч і залягли на «дні душі» Бовдурого апокаліптичного звіра, але тягнуться аж до бездушного чиновництва *Homo Politikon*, що є справжнім розсадником духовно-моральних нечистот суспільства.

Своєрідним продовженням певної проблематики є оповідання «На вершку» І. Франка, в якому розповідається про розбещене життя багатой молоді. У центрі уваги – Жан, котрий украв у родича значну суму грошей і пропивав їх разом зі своєю компанією. Веселе балювання швидко закінчилось, коли друзі довідались, що невідомого злочинця розшукує поліція. Усі покинули хлопця, окрім люблячої дівчини Тані. У розпачі Жан зізнається, що не гідний її кохання: «Що я за чоловік! Відмаленьку пещений, розпусканий, вихований паничем, недоумком і неробом, відмаленьку серце моє відвертано від людей, від людського горя і щастя, від людського життя, а прив'язувано до пустих забавок, до псів, коней та блискучих іграшок, поки вкінці все не стало для мене блискучою іграшкою, – і люди!» [134, с. 177].

Втім, любляча дівчина щиро вірить хлопцеві і ладна разом із ним понести покарання, проте коли до будинку ввійшла поліція, то, крім неї, нікого не виявилось, лише вітер свистів крізь відчинене вікно. Цим

боягузьким порятунком Жана (розпещеного багатством юнака) автор волів показати лицемірство молодого покоління, що походить із самих «верхів суспільства». Адже хлопець втечею покидає дівчину, яка чи не єдина кохає його усім своїм єством.

Отже, як бачимо, проблему людської деструктивності І. Франко вбачав у відсутності чи недосконалості любові. Показовим у цьому зредукованому питанні є не лише оповідання «На вершку», але й ціла низка творів художньої прози письменника 1880–1900-х років, зокрема «Основи суспільності», «Воа constrictor», «Для домашнього огнища», «На дні», «Хома з серцем і Хома без серця» та інші. У контексті проаналізованих творів І. Франка доходимо висновку, що перепорою до вирішення проблем людської деструктивності є едіпальні, егоцентричні та невротичні розлади характеру людини.

4.2 Психічне неусвідомлене як джерело пізнання злочину

Своїм психологічним оповіданням «На дні» (1880) І. Франко повністю перевернув традиційні погляди на мотиви злочину і кари. Уперше в українській белетристиці «психічне неусвідомлене» стало джерелом пізнання злочину, що виявляє психоаналітичне розуміння проблем людської деструктивності в словесній творчості. Уже пізніше в українській літературі появляються такого рівня твори як «Новина» (1899) В. Стефаника, «Persona grata» (1907) М. Коцюбинського та ін.

Щоправда, «перший крок, – як слушно зауважує А. Швець, – в освоєнні й зображенні кримінальних сюжетів Франко зробив у романі «Петрії і Довбушуки». Але цей первісний зразок сюжетоскладання зовсім відмінний від сюжетів наступних Франкових творів. Тут переважає подієвість, надмірна ампліфікація злочинств, кривавих, тривіальних сцен, немає психологічного аналізу злочинця, відсутня логічна мотивованість його поведінки» [169, с. 15]. Неспроста, словенський філософ Славој Жижек знаходить паралелі детективного жанру з класичним психоаналізом, яких об'єднує

пандетермінізм, а саме: твердження про те, що будь-яка поведінка людини не є випадковою. Так А. Швець, досліджуючи кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозовій творчості українського письменника, виявила типологічну закономірність: «У пізніх творах Франка, – пише дослідниця, – можна помітити модифікацію фройдівської схеми структури особистості. Якщо у психіці персонажа першого Франкового твору Олексі Довбушука домінує неприборкане «Воно», що постійно виявляється у стихії жорстоких учинків, то у свідомості Семка Тумана, Флавіана, діда Гарасима, Юри Шикманюка уже перемагає, хоча й після тривалих рефлексій вагань, внутрішня сила особистості – рівень «Над-Я» – людське сумління» [169, с. 52]. Хоча в науковому світі психоаналізу простежується дещо обернений підхід до цієї проблеми. Адже у кримінальній свідомості етичні критерії є спотвореними, бо деструктивна мотивація вчинків розходиться з природним істинним єством людини. Виявляється, що Над-Я не виконує своєї належної «соціальної функції», пов'язаної з контролем Воно, і набуває ознак доленосної та деструктивної тенденції Я. Ця провідна думка породила у кримінальній психології ряд дискусійних презумпцій і теорій.

Так американський психоаналітик Вільям Уайт вважає, що людина не стає, а народжується злочинцем, бо ще в дитинстві у неї простежується понижена здатність до формування повноцінної психічної інстанції Над-Я. Отже, руйнування стає причиною самоствердження індивідуума, а більшість мотивів злочинної поведінки співпадають із бажанням і цілеспрямованістю звичайної людини. Втім уперше теорію природженого злочинця висунув ще італійський криминолог Ч. Ломброзо у своїй праці «Злочинна людина, вивчена на основі антропології, судової медицини і тюрмознавства» (1876), в якій детально описано типові фізіологічні та психологічні ознаки певного типу особи.

Фройдівська теорія психічного апарату людини використовувалася багатьма психологами-криміналістами, зокрема А. Мергеном, котрий стверджував, що тенденція до скоєння злочину притаманна кожній особі ще

від народження. На відміну від звичайної людини, на думку німецького вченого, у злочинця вона набуває неймовірно домінуючих патологічних ознак. Цієї презумпції притримувався і норвезький судовий психоаналітик Девід Абрагамсен. Він вважав, що будь-який злочин є проявом агресії на несвідомому чи свідомому рівнях, а здатність його контролювати так чи інакше залежить від розвитку психічної інстанції Над-Я. Основну причину кримінальної поведінки аналітик розглядав в негативних емоційних стосунках між батьками і дитиною як майбутнім злочинцем. Звідси – абрагамсенівська концепція «потенційного злочинця», яку психоаналітик схематично представив у вигляді формули:

$$З = \frac{T + C}{K}$$

де З позначено як *злочин*; Т – злочинні *тенденції*; С – «миттєва» *ситуація* в кримінальному середовищі; К – *контроль*, що характеризується силою опору Над-Я.

Ось такий збіг факторів, на думку Д. Абрагамсена, потрібно, щоб схильна до криміналу людина стала злочинцем.

У художній прозі І. Франка 1880–1900-х роках ці проблеми людської деструктивності актуалізуються в багатьох творах, зокрема в оповіданні «Панталаха» (1902), що репрезентує своєрідну сторінку психопатології – негативна фаза Едіпового комплексу, kleptomania, oligofrenia, невротичне почуття провини і т.п.

У центрі уваги – три головні персонажі: тюремний ключник Спориш, психічно хворий убивця Прокіп, котрий розрубав своєму молодшому братові голову сокирою, і уславлений в околиці злодій Панталаха.

По суті образу Панталахи притаманні усі ознаки рідкісної психічної хвороби – kleptomania. Адже ціллю крадіжки для героя був не спосіб збагачення, а самий процес здійснення, від якого він отримував неймовірне задоволення, адреналін чи просто внутрішнє полегшення. «Красти для самого зиску він уважав нечестю для своєї професії. Шукав перешкод, трудностей, які мусили б були відстрашити звичайного злодія» [139, с. 228].

Для Панталахи важливим є не матеріальні цінності, а сам акт крадіжок, пагубна пристрасть до яких у нього межує із марнославством. Тому здійснював їх «з дитинячою легкомисністю і з повним недбальством на замазанні слідів злочину» [139, с. 228] <...> Йому місцеві гендлярі навіть запропонували платити «місячну пенсію по 30 ринських, аби лише жив собі спокійно й неробив їм шкоди» [139, с. 230]. Утім, прийнявши вигідну пропозицію, Панталаха дотримався обіцяного лише на три місяці, а потім «повідмикав усі склепи і всі брами, повиймав із ляд усі дрібні гроші, мідяки та срібняки, та посіяв по ринку» [139, с. 230]. Він «попросту мав пасію до відчинювання замків, дороблювання ключів, витрихив і тому подібних знарядів» [139, с. 230].

Суттєвою ознакою про наявність клептоманії у Панталахи є те, що крадіжки він здійснює без спільників, і здебільшого спонтанно без ретельного планування. Адже ціллю є не матеріальний зиск, а отримання особливого задоволення від ризику шахрайства.

«Бажання обдурити, обікрасти, експлуатувати або розладнати справи інших само по собі, – як слушно зазначала представниця неофройдизму К. Горні, – не є невротичним. Воно може бути прийнятим в певних культурах, виправдовуватися даною ситуацією або вважатися питанням доцільності. Однак у невротичних людей ці тенденції мають сильний емоційний заряд. Навіть якщо вигода і переваги, які вони витягують з них, незначні, вони відчують себе переможцями і приходять в гарний настрій, передчуваючи успіх. Наприклад, для того щоб знайти вигідну угоду, вони можуть витратити непропорційно багато часу і енергії в порівнянні з отриманою вигодою. Їх задоволення від успіху має два джерела: свідомість, що вони перехитрили інших, і свідомість, що вони завдали іншим шкоду. <...> На наявність тенденцій до позбавлення інших чого-небудь можуть вказувати нав'язливі сновидіння про крадіжки або свідомі спонукання до крадіжок, які насилу стримуються, що веде до клептоманії» [164, с. 116].

Особливості цієї психічної хвороби детально були розкриті французьким письменником-натуралістом Е. Золя в романі «Дамське щастя» і канадійським белетристом А. Гейлі в знаменитому творі «Колеса» (1971).

Проте у Франковій художній інтерпретації оповідання «Панталаха» клептоманія відіграє другорядну роль. Для письменника було важливим інше: показати криміналістичну облуду і суспільні проблеми осудності щодо людей певної категорії. Адже усі вони повинні вирішуватися у кожному випадку індивідуально, бо клептоманія, як невротична саморуйнуюча форма поведінки, небезпечна насамперед не для соціуму, а для самої людини. Психологіки-криміналісти наполягають на тому, щоб правосуддя обходилося більш поблажливо до засуджених з певними психічними проблемами. Для розкриття цієї суспільної проблематики І. Франко обрав оригінальний детективний сюжет із різким поворотом подій і кінцем твору. Адже Панталаха крав матерію зі своїх хворобливих спонукань, а державна влада, зокрема судовою справедливістю і тюремними законами, обкрадала і збіднювала саму душу людини.

Ось яка філософія твору! Неспроста у тюрмі закріпилась характеристика про одного із працівників: «Спориш у службі собака, а поза службою чоловік», – такий був загальний суд арештантів про сього ключника» [139, с. 232]. Ключ до розкриття таємниці душі безбашеного злодія Панталахи є образ ключника Спориша. Франко не випадково наділив такою професією свого героя, даючи можливість збагнути, що ключ це алегоричний образ, який символізує державний порядок, виняткове становище, зрештою відібрану свободу людини. Адже неспроста Панталаха був одержимий ідеєю втечі з тюрми і саме ключник Спориш, виконуючи свій службовий обов'язок, запобіг його втечі.

Утім Спориш на відміну від Панталахи був добровільним заручником, маленьким гвинтиком соціальної всемогутньої системи. «Ах, та тюремна служба! Те вічне дозорування людей, як череди, вічне лаження по кишенях та пазухах, вічне ревізування, нишпорення, надслухування та ходження на

пальцях! Вічне підглядання тих здичілих, споганених зіпсуттям, пристрастями або духовою хворобою лиць, підслухування розмов, цинічних або роздираючих своєю страшенною простотою! Вічне віддихання важкою, затроєною атмосферою тюрми, затухлих стін, темних коридорів і вонючих, перелюднених казень! Вічне слухання обопільних оскаржень, дрібних та тим нікчемніших доносів, лайок та проклять! Вічний вид повзання перед властю, сцен брутальної самоволі, топтання людської гідності там, де тої гідності не раз лишилась лиш маленька іскорка, яку б одначе лагідним подувом можна ще було роздути на живе, гарне полум'я! Ах, та проклята тюремна служба!

Спориш чув себе глибоко нещасливим майже від першої хвили свого вступлення в сю службу, чув себе й сам в'язнем, засудженим без вини на досмертну в'язницю, і з тим самим важким та болючим почуттям отсе вже двадцять літ двигав своє ярмо» [139, с. 264–265].

Життєві обставини склалися несприятливо для Спориша. Вернувшись з дванадцятилітньої військової служби, він уже не застав своїх рідних в живих. Батько розорився і лишив лише мізерних шість моргів поля своєму синові – молодшому братові Спориша, котрий зі своєю сім'єю ледве кінці з кінцями зводив. Тому Спориш відмовляється від власної частки землі, дає рідним усі свої зароблені гроші і йде далі служити. Згодом його брат, так і не вилізши з нужди, помирає, діти розбігаються по всьому світі, а хата й город дістаються чужим людям. Споришу не було куди вертатися. Влаштувати особисте життя не мав уже бажання, тому пішов на урядову службу тюремним дозорцем.

З тих пір сплило чимало часу. Спориш постарів, отрух, усамітнився і цілими днями міг просиджувати у своїй самотній кімнаті. Виїжджав за місто на природу, щоб відпочити від людської суєти. Часто його охоплював песимістичний депресивний настрій. «– Страчене життя! Песе життя! – зітхав ключник і почував чимраз більше обридження до того життя й до себе самого» [139, с. 266].

Симптоматичне прочитання біографії героя дає змогу збагнути його психопортрет: добродушний, м'який характером меланхолік із хворобливим

почуттям провини. Звідси – загострення морального і громадського обов'язку, що значно обтяжувало вже й так надломлену життям психіку.

В образі Спориша Франко намагався показати як несправедливий суспільний лад безжально нівечить життя простих людей. Утім для надмірно вразливого характеру героя потрібно було лише невеличкий поштовх несприятливих життєвих обставин, щоб остаточного його зіштовхнути у безодню пагубного депресивного стану. І ця мить настала. Сумлінно сповняючи свій службовий обов'язок щодо викриття втечі Панталахи з в'язниці, Спориш випадково стає причетним до його нещасного випадку. Панталаха під час втечі падає з високого даху тюрми і розбивається на смерть.

Почуття провини за втрачене життя в'язня ще більше загострилося в душі Спориша і не давало йому спокою ні вдень ні вночі. «Занадто глибоко зазирнув він у душу того чоловіка, щоб не пересвідчитися, що під грубою корою зопсуття крилося в його душі багаті золоті жили чесних і людських почувань, сильної волі й енергії. Чим довше роздумував Спориш, тим більшу пошану для Панталахи збуджувало в ньому поперед усього власне оце хоробливе, екзальтоване бажання свободи, той дивний одур, що попихав сього чоловіка на очевидну загибель, до найрозпучливіших кроків...

– А все-таки я сповнив лише свій обов'язок, алярмуючи сторожу та гонячи втікача, – шептав у ньому якийсь голос.

О горе! Сей шепіт не то що не впокоїв його, але навпаки, відригнувся в душі як безконечна гіркість. Він почув сором за своє людське єство, що дало себе знизити в ярмо власного такого обов'язку» [139, с. 268].

З погляду класичного психоаналізу цей обов'язок Спориша є ніщо іншим як авторитарним «караючим поглядом» власного Над-Я. Ця психічна інстанція в інтерпретації З. Фрейда тісно пов'язана з Едіповим комплексом і уособлює батьківський авторитет [див.: 154]. У випадку тюремного ключника його Над-Я стає гіперморальним і веде безпощадну інтровертну боротьбу з Я, що в кінцевому результаті розвиває страх смерті.

І. Франко цю хворобливу психодинаміку свого героя розкриває цілком правдоподібно і реалістично – за допомогою непередбачених сюжетотворчих подій. Так після нещасного випадку з Панталахою Спориш не може спокійно спати, відчуваючи свою провину. Понівечине розбите обличчя нещасного втікача часто ввижалося йому. І знову для вразливої душі й хворобливої уяви ключника потрібно було ще «ледь-ледь», щоб скотитися на дно «пропащої сили». І цікаво, що те «ледь-ледь» скоїв не хто інший, як хворий на олігофренію Прокіп – співкамерник Панталахи, в якого Спориш несправедливо відібрав даровану втікачем розламлену половинку ринського, де була схована англійська пилка для різання металу.

Затаївши на Спориша злість, недоумкуватий Прокіп почав фантазувати як він сокирою розрубав голову своєму кривднику, кине його в гарячий котел, де вариться каша для в'язнів, повісить ще сплячого на банти, розпече в кухні гачок і виколе очі.

На перший погляд це виглядало смішно. Але розвиток подій покаже зворотню картину. На нічному чергуванні Спориш не міг спати, бо постійно чув звуки тої англійської пилки, якою Панталаха ще за життя розрізав ґрати і намагався скоїти втечу. А коли заходив до камери Прокопа і питав його, чи він нічого не чув, то отримував одну й ту саму відповідь: нічого не знаю і не чую. Уява ключника розігрувалася донеможливого, аж до містичної появи самого Панталахи, котрий волів йому помститися.

На перший начебто нічого загрозивого в тих химерах не було. «Але є у фантазуванні, – як слушно зауважив К. Бютнер, – і небезпечний бік: несвідоме пізнання в чужій фантазії свого власного витісненого бажання може стати спокусою для його актуалізації. Адже в порушенні рівноваги між реальністю і фантазією здається, що долається межа, за якою бажання стають всемогутніми. Тоді фантазії можуть все більше і більше владно заповнювати людину, зрештою, це буде так здаватися з боку, хоча сама вона може вважати, що її фантазії і є справжньою реальністю. Або незалежно від її волі будуть повторюватися певні фантазії або фантастичні структури...

Відтак людина втрачає здатність жити по-людськи і комунікувати з оточуючими, як психічно тяжко хворі люди, світ яких складається саме з таких нереальних уявлень про людей, що живуть поруч з ними, з надуманих страхів, нав'язливих ідей...» [10, с. 172–173].

Власне подібний стан охопив і ключника Спориша, котрий у кінцевому результаті сходить з розуму. Відтак у тюрмі ніхто не розумів у чому справа. Таємниця кульмінаційної розв'язки розкривається, коли директор тюрми навідується до камери психічно хворого Прокопа і дізнається, що то він, так граючись, відтворював звуки подібні до англійської пилки втікача Панталахи. Коли Прокіп довідавшись, що Спориш умер, почав з радістю скакати: «– А так! А так! Так йому треба! Нехай би був не відбирав мені того, що моє! А я зате йому заграв, так, як грав нанашко Панталаха тої ночі, як мав утікати. А я ніби спав, але чув усе добре. А ключник ускочив до мене вночі до казні, шукав чогось, та не знайшов нічого. А потім уже до казні не вскакував, лише стояв під дверима, і слухав, і кричав. А я йому грав так гарно! Га, га, га! А він узяв та й умер. Так йому треба!» [139, с. 279–280].

У наведеному фрагменті простежується афективний стан деструктивних закутин душі героя. Як не парадоксально, але це специфічний прояв загостреної інфантильної форми Едіпового комплексу. Адже поведінка і реакція Прокопа якоюсь мірою нагадує злорадну малу дитину, батьки котрої незадовольнили її примхи. Ситуація поглиблюється змістовністю, коли її співставимо з іншим епізодом: пригадаймо як Прокіп зізнавався Панталасі, що взагалі не хоче виходити з тюрми, бо тоді його відправлять додому до тата, якого він боїться як вогню.

Отже, едіпальне психічне неусвідомлене Прокопа є джерелом пізнання скоїного злочину героя. Так автор дає змогу збагнути, що проблема людської деструктивності не виникає сама по собі, а має вагому психологічну причину в минулому. Зрештою kleptomaniya, неймовірне свободолобство Панталахи і внутрішнє самобичування ключника Спориша, що призвело до трагічних наслідків, теж певною мірою можна пояснити Едіповим комплексом,

ситуацією і конфліктом. Але І. Франко у своєму творі волів показати не так індивідуальні виміри людської деструктивності, як соціальні, тому головну роль у сюжетотворенні відіграють негативні суспільні фактори, які впливають на душу індивіда.

До речі, у сюжетотворчому калейдоскопі соціальних обставин майже всі начальники тюрми у Франкових творах («На дні», «Івась Новітній», «Лель і Полель», «Панталаха» та ін.) зображені як негативні персонажі із деструктивною людською поведінкою. Наприклад, керкермайстер Куфа із незакінченої повісті «Івась Новітній» мав садистичні нахили. Фізично здоровий, високого зросту, із низьким чолом, злісними очима – уся його зовнішність свідчила про те, «що в голові того чоловіка мало розуму і образования, а зато багато примх, тиранської сваволі і непросвітньої, глибоко врослої ненависті до всього, що не кориться, не підлягає, не знає субординації» [123, с. 451]. Коли вперше керкермайстер побачив малолітнього арештанта Івася Новітнього, «йому любо було бавитися тривогою бідного хлопця, та на ті білі пасмуги вздовж зачорненого сажею лица, котрі промили сльози» [123, с. 453]. А в романі «Лель і Полель» начальник тюрми хотів хитрістю і підлабузництвом вивідати в хлопців близнюків про захований скарб в'язня діда Семка Тумана.

Звідси висновок – у художній прозі І. Франка професія тюремника висвітлюється як така, що ламає психіку людини і накладає свій відбиток на все життя людини. Хоча чимало психоаналітиків стверджують, що сам вибір професії не є випадковим, а мотивований характером індивіда.

У певному сенсі можна говорити й про садизм не лише як фактор тюремного життя, а як такий, що стає своєрідною нормою. З погляду психоаналізу, і взагалі науки, сутність цього деструктивного феномену розглядається в двох аспектах. Перший – у вимірах алголагнії (від *algos* – біль і *lagneia* – бажання), яка, за Альбером фон Шренком-Нотцінгом (піонером в галузі психотерапії і парapsихології) ділиться на два типи прояву: активний (садизм) і пасивний (мазохізм). На думку німецького лікаря

сутність садизму полягає в бажанні причинити біль, що не залежить від свідомих чи несвідомих сексуальних мотивів. Другий – у вимірах феномену лібідо (З. Фройд). Іншими словами за класичним психоаналізом будь-які садистичні нахили, не залежачи від внутрішньої психічної мотивації чи зовнішніх соціальних факторів, мають несвідоме сексуальне забарвлення.

Яскравим прикладом такого садистичного типу людини є образ Стальського в повісті «Перехресні стежки» І. Франка. Психічне неусвідомлене героя є, по суті, джерелом пізнання його прихованого морального злочину щодо поводження зі своєю дружиною, яке не підпадає під жодні юриспруденські закони, що могли б хоч тінь підозри кинути на «чесне» ім'я чоловіка. Це десятирічне «штучне мовчання» і водночас задушевна розмова з собакою при жінці, щоб дати зрозуміти, що до тварин у нього краще ставлення, ніж до неї. Гроші давав лише на найнеобхідніші речі для прожиття. Жодних інтимних стосунків, притім встановлений пильний нагляд, щоб була часом не закрутила з кимось роман. Коли пізно приходив додому в поганому настрої, то не міг оператися спокусі налякати сплячу дружину: тихо зайти в її спальню і одним махом стягнути з її ліжка ковдру. «Вона схопиться зі сну, мов укинена нагло в воду, зривається на ноги, в першій хвилі не знає, що сталося, потім побачить мене, як стою край ліжка зо свічкою в руці, і на її лиці виступає вираз дикого страху, зеленого переляку. Вона стоїть, мов задеревіла, мабуть, боїться, що я колись отак заріжу або задушу її. І стоїть отак, жде мого руху і збирає дух у груди, щоб крикнути. А я постою, постою, полюбуюся її жахом, а потім відвертаюся і йду спати» [140, с. 214].

Пояснення такій поведінці Стальського можна давати різні: вимушене одруження заради інтересу служби в Судовій владі, звільнення дружиною домашньої кухарки, з якою крутив роман, чи недостатній прояв інтимного інтересу з боку жінки. Усе це є лише зовнішні способи приховати справжні мотиви поведінки, сутність яких прихована у психічно неусвідомленому Стальського. Мова іде про садизм, який проявився в нього ще замолоду, коли

в дворі знущався з дітьми, або за шматок ковбаси майже тиждень мучив kota (бив у мішку, підвішував за шию, викидав з лап пазурі, колов і випікав очі, напихав у ніздрі товченого скла і т.п.) поки той не здох.

З цього приводу можна навести слушні міркування Е. Фромма: «Жадоба влади, жадібність або нарцисизм – усі ці пристрасті певним чином проявляються в сексуальній поведінці. І насправді, немає такої сфери діяльності, в якій характер людини проявлявся б точніше, ніж в статевому акті: саме тому, що тут найменше можна говорити про „завчену” поведінку, про стереотипи або наслідування» [161, с. 402].

Психічне неусвідомлене як джерело пізнання злочину в повісті «Перехресні стежки» І. Франка опосередковується і на ґрунті травматичних інтимних стосунків. Так Баран, таємно переживаючи нервовий зрив щодо зради своєї коханої дружини, захворів на епілептичне божевілля, а згодом не витримав і втопив її. Цікаво, що в родині Барана ніхто не був епілептиком і він сам був здоровим. Пастка його свідомості – в стресових ситуаціях, що виникали на ґрунті невзаємної зрадливої любові. Рафаловичу цю історію Стальський оповідав так: «Я сам, грішний чоловік, хоч жонатий, не раз у Баранихи гостював. Та й чи я один! А він усе бачив і ніколи ані слова. Зразу очам своїм не вірив, потім мовчав мов остовпілий, плакав по ночах, пальці свої гриз, а далі почав діставати напади тої слабості. Крився з тим, бідолаха, не говорив нікому, а як чув, що зближається напад, то тікав від людей, ховався десь у кут і там розщипався досхочу. Та се було ще гірше. І ось у його хорій голові зародилася думка – вбити жінку. Він довго носився з сею думкою, аж раз, заставши її вночі п'яною в хаті, та ще й не саму, вхопив її на руки, як помело – силач страшенний! – обвинув коцом, щоб не змерзла, виніс за місто, там сонній зв'язав руки, здушив горло, а потім кинув у воду. А сам з коцом вернув додому, накрився тим самим коцом і заснув» [140, с. 199]. Утім психологічні причини таких явищ трапляються в реальності вкрай рідко, бо епілепсія здебільшого має спадковий або фізично травмуючий характер ураження головного мозку, про який говорив ще Гіппократ (V ст. до н. е.).

Епілепсія, як хвороба втрати свідомості (апасмара), була описана і в давній індійській медицині в «Аюрведі» Чарака Самхіта (4500–1500 років до н. е.).

Один із перших, хто на фізіологічному рівні розглядав судоми епілепсії як симптом, «надмірний, безладний розряд нервової системи м'язів», а не самостійне захворювання, і науково це обґрунтував, був англійський невролог Джон Х'юлінгс Джексон. Він висунув новаторську ідею, що не існує тотожності тіла і когнітивних процесів людини, бо її розумова функція не локалізується взагалі, оскільки нервова система є виключно сенсомоторною. Звідси Д. Х. Джексон висуває наукову презумпцію, що психічні захворювання можуть мати місце в епілепсії, але за своєю природою вони не входять у компетенцію медичної науки, яка вивчає фізіологічну основу активності емоцій, тривоги, фантазії і т. п. [див.: 162]. Цю ідею пізніше розвинув З. Фройд.

З погляду класичного психоаналізу епілепсію Франкового героя Барана можна інтерпретувати як фізичний прояв психічного самобичування героя, котрий під час розслідування зізнався у своєму злочині. Відтак суддя виносить смертну кару через повішання і в той момент у Барана починаються приступи епілепсії. «Пополох у суді. Що? Як? Відколи? На розправі був якийсь лікар зі Львова, оглянув його й каже: епілептик, часами доходить до божевілля. Тоді мій суд, як непишний, відсилає акти до апеляції, Барана шлють до шпиталю на обсервацію, а по шістьох місяцях його без розправи випускають на волю, бо, мовляв, забив у приступі епілептичного божевілля» [140, с. 198].

Отже, І. Франко, як проникливий психолог, розкриває за допомогою психічного неусвідомленого героя його злочин. Найцікавіше те, що епілептичне божевілля Барана стало причиною вбивства ним своєї дружини і водночас виправданням його судовим вироком в кримінальній справі, що трактував здійснення злочину у стані афекту.

Пізніше Баран виконував брудні завдання Стальського, а відтак знову безкарно губить ще одну людину – Регіну, яка перед своєю фатальною

прогулкою також у стані афекту вбиває ненависного чоловіка-садиста Стальського. «Простягає руку до креденсу, бере в ліву сікач, у праву молоток – тихо. Буря виє, сніг сипле в вікна, хробачок стукає в стіні: раз, два, три, чотири – і знов замовк. Чому лише чотири стуки? «А, більше не треба, – мовить у її нутрі грубий, брутальний голос. – Чотири вистарчить». Тихо. Вона простується, сміло йде до стола, легенько прикладає вістря сікача до тім'я Стальського – рука її не тремтить, підносить праву з молотком – і швидко щосили чотири рази б'є по тупім краю сікача.

Сікач, широкий на добру долоню, весь, аж по тупий край, затонув у мізку. <...>

Регіна стоїть і дивиться на нього. В її вухах знов бринить мелодія:

Ой, вербо, вербо кучерява,

Ой, а хто ж тебе скучерявив?

Надворі реве хуртовина. В її спальні щось немов зітхнуло важко-важко. «Се моя мама», – мигнуло їй у голові, і їй зовсім не було дивно ані страшно. Хробачок застукав у стіні: раз, два, три, чотири. «Так, чотири досить», – сказав у її нутрі якийсь голос...» [140, с. 435].

Ось так проходять в повісті «Перехресні стежки» І. Франка деструктивні метаморфози неусвідомленого психічного людини, що і є джерелом її злочину. Зрештою безнаказане божевілля Барана, котрий свobodно розгулює світом, стало важливим засобом розкриття деградованого суспільного ладу, що приховує своє лицемірство і псевдоморальність під маскою гуманізму.

Ця провідна ідея проілюстрована і в оповіданні «До світла!» (1890) І. Франка, де в камері застрілюють арештанта лише за те, що він вчасно не зліз з вікна, читаючи книжку, щоб бути ближче до світла. Буквально за якусь хвилину приходить повідомлення про його звільнення за вироком суду. Ця іронія долі героя яскраво символізує уже *колективне неусвідомлене психічне*, злочинність якого завжди залишається безкарним. Зрештою, як і у випадку Барана («Перехресні стежки»), котрого не засуджують через епілептичне божевілля. Виявляється, що наявність тяжкої психічної хвороби за

кримінальним законодавством виправдовує будь-який злочин особи, яка вчинила його у стані осудності. Хоча світова статистика свідчить, що кількість злочинів у різні часи та епохи з боку психічнохворих мізерна (1,5%) у порівнянні із здоровими людьми. Відповідно й у кримінальному світі душевнохворі здебільшого стають жертвою злочину, а не злочинцями.

Загалом Франкова важливість відтворення лейтмотиву злочину і карі з погляду психоаналізу полягає в тому, що автор поглиблює розуміння психологічних процесів і духовно-моральних етичних цінностей людини, які є взаємозв'язані і не можуть існувати відокремлено. Цю думку пізніше у своїй праці «Людина для себе» (1947) висловив американський неофрейдист Е. Фромм: «Мій досвід психоаналітика-практика запевняє, що вивчаючи особистість як у теоретичному, так і в терапевтичному аспектах треба крізь призму етичних проблем. Етичні цінності визначають наші дії, впливають на духовне здоров'я. Якщо розглядати їх лише в статусі раціоналізації несвідомих, нераціональних бажань (вони можуть бути і такими), картина цілісної особистості звужується й спотворюється. Адже неврози по суті є нічим іншим як результатом моральної поразки (це означає, що «пристосування» – це симптом моральної перемоги). Здебільшого невротичний симптом є виявом конкретного морального конфлікту, а ефективність терапевтичного лікування цілком залежить від розв'язання моральної проблеми» [158, с. 370–371].

Совість арештантів-убивць часто пробуджується уві сні, а їхнє спотворине Над-Я починає приходити до «норми»: сублімувати важливі риси характеру інтроєктивних персон і керуватися вимогами духовно-моральних цінностей і суспільних норм. Так в оповіданні «В тюремнім шпиталі» (1902) І. Франка з цього приводу відбувається цікава розмова між засудженими:

«Дід знов закашлявся. По хвилі, відхлипавшись, додав:

– Ади, мене дванадцять літ у слідстві мучили. Очей збавили і ще на двадцять літ засудили. Не треба й твоєї вічності, бо я їх певно не дожию. А

накладати на себе руку – борони мене Боже. Що завинив, то буду терпіти. І ти так.

– Та я не відпираюся терпіти, – мовив якимось м'якше далекий голос. – Тільки ті чотири роки і ті цегляні ребра... І знаєте, щоночі на тих цеглах таке сниться... таке сниться... Ой діду! А вам чи снилися... що ви їх вирізали?

– Старі ні, лиш малі... та одна... Така розкішна була... І все мені сниться вся в білім, коса розпущена аж до пояса... і все ніби йде до церкви хреститися... і всміхається, і моргає на мене. За інших мене карають люди, а за неї ще Бог каратиме...» [110, с. 152–153].

Твір закінчується найвищою душевною мірою покарання совісті діда Гарасима, котрий перед смертю не встиг сказати співкамерникам, де заховані його кроваві гроші. Отже, автор волів розкрити не юридичне значення судового процесу вбивці, а психологічне, де в підземеллі його неусвідомленого нутрує своє, значно жорсткіше, судилище над душею.

Можна провести цікаві паралелі між Над-Я діда Гарасима («В тюремнім шпиталі») й Над-Я діда Семка («Лель і Полель») і задатися дискусійним питанням: чому не зважаючи на те, що скарби одного й іншого розбійників були несправедливими, одному вдається сказати людям, де він захований, а іншому – ні?! Отже, Франко ставить не лише проблему етичних та психологічних дилем людини, а й духовну. Над-Я дідів Семка і Гарасима – це обернений код їхньої Самості. Подібним міркуванням передують логіка подій. Адже дідові Гарасимові («В тюремнім шпиталі») час від часу снилася жінка, яку він убив і просила в нього хреста. «Я вже пару разів з попом говорив... признався, що в мене є гроші закопані. Каже: дай на церкву. Та мене щось мов за руку тримало... аж тепер бачу, що то був якийсь добрий дух. Що церкві з тих грошей? А ви обернете їх на добро для бідних...» [110, с. 157].

Ці слова героя є свідченням того, що він так і не збагнув свою власну Самість, що з'явилася йому уві сні в образі вбитої ним жінки, котра просила в нього хреста. Адже жертвам діда Гарасима можна допомогти лише

духовно, а не матеріально. Так заблукала слабка віра діда Гарасима як вигнання зі свідомості помислів про вищу божественну силу (Самість) не повернулася до нього. Адже він надав перевагу звичайній життєвській суєті, вважаючи, що не віра, а добрі справи можуть оправдати його надбані «лихварські гроші».

К.-Г. Юнг, розмірковуючи над нашим загробним життям, писав: «Я можу собі уявити, що деяким душам перебувати в тривимірному просторі менш обтяжливо, ніж у Вічності» [172, с. 317]. Звідси – метафізика психоаналітичного пояснення заземленому покаянню діда Гарасима.

Якщо спробувати висвітлити очима людини далекого Сходу духовний і психологічний дисбаланс Франкового героя-в'язня, то це буде ніщо інше, як онтологічне загострення даоського і конфуціанського світогляду.

«Духовні елементи у *чан* в даоському архетипі, – запевняє китайська філософія, – функціонально пов'язані із бездіяльністю (无为 *увей*) і замкнені у колі вселенсько-космічного єства (自然 *цзіжань*). Відтак, *лі* (礼) у конфуціанському архетипі – це індивідуально-колективна дія, замкнена на штучних нормах соціального космосу. Даоська бездіяльність і конфуціанське діяння є несумісними. Тому *лі* перебуває на маргінесі архетипного складу духовних елементів і позбавлене можливості керувати онтологічним коловоротом першооснов. *Лі* (礼) може викликати лише сум, а відтак і переформатувати усі інші елементи духовного архетипу у *чан* (禅)» [68, с. 68–69].

Звідси – висновок: заземлена матеріалізована свідомість діда Гарасима («В тюремнім шпиталі» І. Франка) була цілком охоплена соціальним *Лі* (礼) (Над-Я), що сприяло віддаленню героя від духовного архетипу *Дао* (Самості). Ось чому засуджений так і не встиг перед смертю відкрити власну таємницю, про те, де лежать заховані ним «лихварські гроші». Заразом автор символічно волів показати змарноване життя героя.

Проблема людської деструктивності в криміногенному світі яскраво представлена й в оповіданні «Микитичів дуб» (1880) І. Франка. Як відомо фабулу твору автор написав на тлі реальної історії дітовбивства неповнолітньої матері, яка скоїла смертельний злочин, жертвою якого стала її власна дитина. Ця трагічна подія трапилася в письменниковому рідному селі Нагуєвичі [див.: 19, с. 52]. Утім в художній канві свого оповідання І. Франко розставляє інші акценти на причини та наслідки злочину, які можна звести до слів одного із його героїв оповідання «Між добрими людьми», де сирота Ромця каже: «Бідність наша робить нас злими і завидючими, а не зле серце» [129, с. 214]. Іншими словами – соціальні умови несправедливого державного ладу.

Уже сама назва оповідання «Микитичів дуб» І. Франка вказує на істинну причину злочину бідної знедоленої, загнаної у безвихідну ситуацію жінки дітовбивці Напуди. Це згвалтування її Микитичем, хоча у творі жодним словом не сказано про подібні дії його як господаря Напуди. Утім реакція Микитича на місці злочину дає натяк на цей прихований від людського ока злочин. «З-під глини визирало посиніле, запухле личко дитини. Микитич, поглянувши на нього, закусив зуби і страшенно-страшенно поблід» [128, с. 107]. А також реакція Напуди виявляє ситуацію, коли після скоїного злочину люди повели її в хату Микитича. Жінка пручалася і кричала:

«– Ні, я не піду до хати! Він мене заб'є! Господи, він мене заб'є!

– Хто такий? Який „він”?

– Я вже знаю який. Ні, не піду! Радше в могилу» [128, с. 107].

На суді Напуда так і не зізналася, хто батько її дитини. Отже, Микитичів дуб – це символ таємного соціального джерела злочину, який з погляду абрагамсенівської концепції «потенційного злочинця», можна графічно відобразити так:

$$З(СД) = \frac{T+C}{K}$$

де З позначено як *злочин*; СД – стадія дзеркала (соціум / індивід); Т – приховані злочинні *тенденції* соціуму; С – «несприятлива» *ситуація* в середовищі; К – *контроль*, що характеризується силою опору Над-Я індивіда.

Зрештою чимало Франкових злочинних героїв можуть підпадати під виведену формулу. Наприклад, Бовдур («На дні»), Анеля («Для домашнього огнища») та ін.

З. Фройд у свій час зробив велике відкриття. Адже на відміну від тогочасної психіатрії, яка була виключно наукою свідомості і когнітивного мислення, він значно поглибив розуміння психічних процесів, увівши поняття *неусвідомленого*. Ці розбіжності призвели до розколу між двома дисциплінами: психіатрією і глибинною психологією.

І хоча, як слушно зауважила А. Швець, що «Франко так і не знаходить якоїсь однієї домінантної причини злочину, бо, фактично, це й неможливо» [169, с. 50], утім з погляду психоаналізу певною мірою ця «кровава константа» простежується. Йдеться про *психічне неусвідомлене*. Адже майже усі вбивства чи злочинні наміри у Франкових творах до кінця так і неусвідомлені героями. Утім ця константа їхнього психічного неусвідомленого справді має свої різні деструктивні причини злочину: садистичні нахили, що межують із комплексом неповноцінності (Бовдур («На дні»); клептоманія (Панталаха в однойменному оповіданні); олігофренія із загостреною формою Едіпового комплексу Прокіп («Панталаха»); епілептичне божевілля (Баран «Перехресні стежки») та ін. Отже, доходимо висновків, що у Франкових художніх прозових творах 1880–1900-х років з елементами кримінального сюжету, психічне неусвідомлене людини є джерелом пізнання її злочину.

Література до розділу

2, 3, 4, 10, 18, 19, 22, 28, 60, 68, 110, 115, 123, 128, 129, 134, 135, 138, 139, 140, 146, 147, 150, 154, 158, 159, 161, 162, 164, 165, 169, 172.

РОЗДІЛ V

ХУДОЖНЯ ПРОЗА ІВАНА ФРАНКА 1880–1900-х РОКІВ У КОНТЕКСТІ НОВОЇ КИТАЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (现代文学) : ПСИХОАНАЛІТИЧНІ ВИМІРИ

5.1 Полярність смислових «універсумів любові»

Пізнавальне осягнення «своєї» та «чужої» психічної реальності у загальнолюдських вимірах колективного позасвідомого (К.-Г. Юнг) є головною метою літературної компаративістики з погляду психоаналізу. Звідси – етнопсихологічна перспектива дослідження творчості І. Франка, яка не замикається виключно в колі своєї національної літератури, а перебуває у «живому» міжкультурному діалозі з іншими світовими літературами.

Полярність смислових «універсумів любові» стало об'єктом нашого дослідження, що є своєрідним видозміненим продовженням попередніх розділів роботи. Таке інтерпретаційне «повторення» лейтмотивів вмотивоване пізнанням циклічної моделі розвитку людської психіки та культурно-історичного процесу загалом. Зрештою, якість будь-якої літературознавчої теорії визначається мірою її здатності якнайповніше і якнайадекватніше відтворити художню практику. Відтак спростовується знаменитий вираз Гегеля: «Якщо факти суперечать моїй теорії, тим гірше для фактів». Це дало підставу засновнику рецептивної естетики В. Ізеру визначити чітку різницю між поняттям «інтерпретація» та «рецепція». У психологічному ракурсі перша, на думку літературознавця-мислителя, надає уяві «семантичного визначення», а друга – відчуття «естетичного предмета». Отже, «інтерпретація» функціонує у рамках «семантичних орієнтирів» літературознавства, а «рецепція» – у межах культурно-історичного контексту. «Узагальнюючи досвід попередників, Ізер, – як слушно зауважує З. Лановик, – вважає, що сьогодні найбільш прийнятним прийомом герменевтичного аналізу є «повторювана петля» (recursive loop) – повторюваність дає змогу і пояснити досліджуваний суб'єкт, і водночас відкоригувати інтерпретативну стратегію» [61, с. 55].

Коли заходить мова про сходознавчий дискурс у доробку І. Франка, то саме китаїстика постає як *tabula rasa*. Її серцевиною в перекладознавчій творчості митця стала старокитайська народна пісня «Дівчина-воячка». Цікаво, що мотив дівчини-воячки, яка йде на війну й вирізняється серед чоловіків, поширений і в українських народних піснях. «Тут маємо діло, – влучно зауважив І. Франко, – з організацією правильного війська, до якого кличуть охочих; мати, не маючи синів, шле свою дочку, яка, по одних варіантах, визначається в битві, по інших – попадає в неволю» [114, с. 225]. Як бачимо, ці паралелі окреслюють амазонську проблему у фольклорі обох народів.

І. Денисюк слушно зазначав: «Історія легенди про амазонок бере свої витоки у Гомера, відтак у Геродота, який жив у п'ятому сторіччі до нашої ери. А взагалі вона розповсюджена по всьому світі й поширювалася скоріше всього не лише шляхом міграції мотиву, а й виникала автохронно, будучи своєрідним відображенням місцевих реліктових явищ матриархату. <...> На Україні перша звітка про амазонок є вже у «Повісті врем'яних літ» [26, с. 59– 62].

Інтерес до войовничих жінок-амазонок, сприйманих на межі міфу і реальності, засвідчений і китайськими археологами, котрі розкопали більше сотні таримських мумій у неглибоких піщаних могилах «між передгір'ями Тянь-Шаня з півночі і оазисами пустелі Такла Макан – із півдня» [див.: 80].

Невипадково І. Франко вважав, що висока культура будь-якого народу визначається його ставленням до жінки. Саме в контексті цих поглядів і пояснюємо зацікавлення письменника давньокитайською народною піснею «Дівчина-воячка». Адже фабула її пронизана наскрізною темою – звеличенням палкої любові, боротьби й відваги Моу-Лян в ім'я національних інтересів своєї країни. Несподівана, неждана річ вельми подивувала воїнів, адже вони у своєму побратимі по зброї не розпізнали жіночу сутність. Дівчина воячка не забарилася з філософською відповіддю:

«Та коли в страху смертельнім

Навздогін обоє скачуть,
 Хто тоді пізнати може,
 Котре він, котре вона?» [113, с. 434].

Розуміння природи цих даоських ідей давньокитайської народної пісні в перекладі І. Франка віднаходимо в інтерпретації А. Печарського, котрий опрозорює основні елементи семантики художнього тексту як «органічний зв'язок і рівновагу вселенської зрілості принципів «Інь» (阴) і «Ян» (阳) – психоенергетику жіночого і чоловічого начал» [86, с. 202].

До художнього китаєзнавчого дискурсу І. Франка варто залучити також епізод з оповідання «Сойчине крило», де героїня пересилає листа до коханого з допомогою китайця.

Мимоволі виникає питання: а що ще, крім побіжно наведених фактів, об'єднує творчість І. Франка і нову китайську літературу (现代文学) з погляду психоаналізу? Передусім це Каменярів образ «перехресних стежок» – перехрестя людських доль, розкраяних гострим лезом несправедливого соціального ладу, що становить загрозу самоідентифікації Я героя.

Звідси – полярність смислових «універсумів любові», революція духу людини, а не соціальних прошарків, революція правди, а не паперових законів. У цьому аспекті віднаходимо аналогію до властивостей трагічного символу в образі духовно хворого, морально здичавілого суспільства в оповіданнях «Свинська конституція», «Звірячий бюджет» І. Франка і у «Щоденнику божевільного» Лу Сіня, який вважають першим прозовим твором нової китайської літератури.

Щоправда, ці тексти різняться за стильовим і художньо-образним викладом ідей, але мимоволі збігаються й розкривають провідну думку з погляду класичного психоаналізу про те, що «більша частина того, яка реально існує всередині нас, не усвідомлюється, – як зазначав Е. Фромм, – а значна частина того, що усвідомлюється – нереальна» [159, с. 336].

Наприклад, в оповіданні «Щоденник божевільного» Лу Сіня герой глибоко переконаний, що живе поміж людоджерів і що рано чи пізно і його

самого з'їдять. Автор у монологах використав прийом незрозумілих намірів, сумнівів, недомовленостей і натяків персонажів, що виконують особливу функцію втаємничення й напруженості епізодів. Так письменник очима божевільної людини воліє показати, що за буденною ширмою справедливості, моралі й так званої доброти приховано здичавілий жорстокий світ, де сильніший пожирає слабшого. Герой воліє схопитися бодай за соломинку морального порятунку, відкрити очі людям, допомогти їм усвідомити жахливий стан їхніх душ. Проте всі його намагання – марні, і він із розпачем і тугою в серці промовляє: «Я, чиє минуле нараховує чотири тисячі років людоджерства, лише тепер зрозумів, як важко знайти справжню людину! Може, ще є діти, які не їли людей? Врятуйте, врятуйте дітей!..» [69, с. 25–26].

Так закінчується оповідання. Насправді ж у ньому значно більше людяності, ніж людодідства! За словами одного із сучасників, твір справляє враження «бомби, кинутої в табір феодальних сил».

Доцільно зіставити лейтмотив «Щоденника божевільного» Лу Сіня з гіпотезою З. Фрейда про виникнення тотемізму, пов'язане з убивством і актом поїдання синами авторитарного батька; унаслідок цього виникло почуття провини, а відтак і табу – неусвідомлена первісна заборона на вбивство й інцест. «Тотемічна трапеза, – на думку психоаналітика, – можливо, була першим святкуванням людства, а також повторенням і спогадом цього знаменного злочинного діяння, від якого багато взяло своє начало: соціальні організації, моральні обмеження й релігія» [157, с. 164]. Звідси – виникнення й формування на світанку цивілізації Едіпового комплексу, а згодом і психічної інстанції Над-Я людини.

Провідна ідея «Щоденника божевільного» Лу Сіня не лише узгоджується із Фрейдівською гіпотезою про первісне виникнення Над-Я індивіда чи моральним обличчям суспільства, а і якоюсь мірою кидає їм виклик, коли герой запитує себе: «Що ж це – споконвічна звичка не вважати

людожерство за злочин чи цілковита втрата совісті, коли людина ладна свідомо чинити злочин?» [69, с. 22].

Подібну проекцію колективного несвідомого, де панує анархія і правило «виживання сильнішого», характеризує з гіркою іронією й І. Франко в алегоричному оповіданні «Звірячий бюджет»: «А треба вам знати, що в звірячій царстві була вже віддавна така конституція: необмеженої власті ніхто не мав, а кождий їв тільки того, кого міг зловити, задушити і обдерти зі шкіри. Перед царем усі були рівноправні...» [122, с. 28].

Предмет розповіді – не особистість, а суспільно вагома масштабність проекції зображуваного, у якій письменник дотримувався відомого афоризму: «Якби люди більше вчилися людяності у звірів, світ був би менше озвірілим». Таку аморальність тодішнього ладу підтверджують слова старого Грицуняка з оповідання І. Франка «Свинська конституція»: «Хлоп мусить завидувати простій свині» [144, с. 13].

Проблема канібалізму, яку яскраво увиразнює маніакальна хвороблива психіка героя зі «Щоденника божевільного» Лу Сіня, порушена й у поемі «Мойсей» І. Франка, де сатана розкриває перед пророком жахливі майбутні випробування його народу:

«Онде мати голодная їсть
Тіло свого плуду!
Онде тисячі мруть на хрестах –
Цвіт твого народу» [131, с. 257].

Чимало авторитетних дослідників уважають, що в такий спосіб письменник інтуїтивно передбачив Голодомори українського народу 1921–1923 й 1932–1933 років [див.: 71]. Проте, як видається, саме стрижень «колективного неусвідомленого» виступає головним «інтегратором» творчості І. Франка і Лу Сіня, а єдиний кодекс психоаналітичних вимірів їхньої художньої прози – життя.

Крім цього, слід зазначити великий інтерес до буддизму І. Франка як перекладача й дослідника, що має вагоме місце в його творчості [див.: 83]. З

цього приводу доречно порівняти вірш Франка «Уклін тобі, Буддо!» з поезією китайського митця Ван Вея, за яким закріпився імідж «буддійського поета».

Що стосується психоаналітичного розкодування архетипних образів-символів, «універсумів любові» в поезії українського митця з погляду наратології, то цілком слушними видаються застереження М. Ткачука: «Франко застосовував таку суб'єктну форму ліричного наративу, який ведеться від імені першої особи множини «Ми». Іntenція автора не виділяється із загальної множини, але є органічною частиною єдиного суб'єкта. Такий суб'єкт наділяється своєю точкою зору, яка, немов у фокусі, об'єднує різні позиції: погляд колективу, авторитетного і всезнаючого спостерігача, який дивиться на події з позиції істини; учасника описуваних подій, ліричного наратора...» [103, с. 63]

Попри віддаленість у часі, відмінні типи культур народів Заходу і Сходу, різноманітність їх ментальності й релігійного світовідчуття, ми простежуємо за певними властивостями схожість ознак художньої прози І. Франка і китайських письменників першої третини ХХ ст. Це – так звана психоаналітична інтерпретація за аналогією, що розглядає деякі аспекти індивідуального і соціального характеру людини. Хоча відповідне тлумачення художніх текстів як носіїв трансцендентної функції образів-символів детерміноване різними типами культури: «індивідуалістична – колективістська» за Г. Хофштеде; «конфігуративна – постфігуративна» за М. Мід; «провини – сорому» за Р. Бенедиктом; «великої дистанції влади – малої дистанції влади» (Г. Хофштеде) та ін.

Звідси можна за аналогією зі здобутками класичного психоаналізу зіставити відмінні антропологічні ознаки творчості І. Франка і китайських письменників певного періоду. Наприклад, якщо європейська свідомість українського автора тяжіє до «соціологізованого індивідуалізму», то в ментальності китайських митців Его людини скривджене чи певною мірою зазнає осуду з боку соціуму, бо затуляє її від Дао – істинної природи. Це

пояснюється передусім різними типами культури народів, до яких належать митці. Адже колективізм – одна з характерних особливостей китайців [див.: 53], тоді як індивідуалізм притаманний європейській, зокрема українській ментальності [див.: 52].

За теорією стадій психосоціального розвитку й концепцією ідентичності Е. Х. Еріксона, у багатьох країнах Східної Азії існував конкретно визначений патерн колективної ідентифікації, у якій проблема належності до певної групи полягала в тому, що індивід більше боявся людського поговору, осуду суспільства, ніж свого «внутрішнього голосу совісті». Мотивація колективних світоглядних орієнтацій – це одночасно функція потреби індивіда увійти в якусь спільноту чи групу, аби позбутися страху залишитися чужим. Це нерідко призводило до особистісних та між-особистісних конфліктів.

Нова китайська література (Лу Сінь 鲁迅, Ху Ші 胡适, Мао Дунь 茅盾, Лао Ше 老舍, Ба Цзінь 巴金, Го Можо 郭沫若, Шень Їньмо 沈尹默 та ін.) вражала тематичним розмахом у психологічному опрацюванні проблем взаємодії між соціумом та індивідом. Наприклад, в оповіданні Лу Сіня «Справжня історія А-к'ю» індивідуалістичному світогляду головного героя протистоїть колективне вороже Над-Я, що асоціюється із поглядом голодного, кровожерливого звіра. «І тепер, дивлячись на юрбу, А-к'ю вперше побачив такі страшні очі, – тупі й водночас пронизливі. Вони невідривно стежили за ним і, поглинувши його слова, хотіли поглинути і його самого» [69, с. 110]. У повісті Мао Дуня «Пошуки», де спроби героїв – скептика Сюнь та ідеаліста Чжан Цілю – знайти свій власний шлях у суспільстві завершуються фатально. Також залишилися імперсональними стосунки між людьми й в оповіданнях «Серп місяця» й «Сонячне світло» Лао Ше, де з темним началом (Інь) асоціюється місяць, а зі світлим (Ян) – сонце. Але суспільство, на думку письменника, настільки жорстоке, що як місячне так і сонячне світло могли сіяти лише щось нудне і безпросвітне на злиденну долю жінки.

Як бачимо, Его людини – безсиле, кволе супроти колективного Над-Я. Звідси «ще одна важлива риса ментальності стародавніх китайців – їхня здатність бачити все виключно в чорно-білому варіанті, без пів тіней...» [53, с. 131]. Якщо людина зла, то її в суспільстві ніщо не змінить, навіть смерть – переддвер'я світу тіней. Ця філософсько-світоглядна засада реалізована в багатьох творах нової китайської літератури, зокрема в оповіданні «Біля храму великої скорботи» Лао Ше, де образ похмурого, мовчазного Дін Гена справляє моторошне враження пропашої душі людини, котра заплуталась у містичних тенетах зла. Випадково вбивши свого вчителя, який простив йому перед смертю, Дін Ген так і не розкався у злочині. Більше того, учень-убивця ночував неподалік могили вчителя у храмі Великої Скорботи, «щоб зручніше було ходити сюди і щодня проклинати його» [64, с. 55].

Утім ментальна особливість зображення героя полягає в тому, що він підноситься до ступеня символу, щось на кшталт чорного, холодного, смертоносного Інью. У сюжетну канву твору автор умонтовує вже виразно соціологізований, «готовий характер» індивіда без будь-яких сподівань на його внутрішні якісні зміни.

Звісно, індивідуалістичні настрої властиві кожній людині, героєві, тому в літературі Піднебесної є чимало прикладів, де соціальний елемент перебуває в тіні особистого життя героя. Проте загалом ці винятки радше підтверджують правило, ніж суперечать йому.

Якщо в китайській художній прозі відповідного періоду відчуваємо владну перевагу суспільних обов'язків над особистими прагненнями людини, то в епічній творчості І. Франка індивідуальний і соціальний характери персонажів більш гармонійні, за винятком хіба що кількох творів («Батьківщина», «Сойчине крило» й ін.), у яких «суспільність, держава, народ» сприймалися головними героями як «подвійні кайдани», бо «живе, реально живе, працює, думає, терпить і бореться, паде й тріумфує тільки одиниця» [145, с. 55]. Звідси – полярність смислових «універсумів любові».

Наприклад, в «уривку з повісті» «Дріада» Борис Граб рішуче відкидає своє любовне захоплення панночкою заради соціальних інтересів: «Ні, ні, не їй місце у мріях селянського сина, лікаря, що має перед собою важкі особисті й національні задачі» [121, с. 107]. Це саме робить і Оля, коли бачить політичну обережність свого коханого, який не хоче виступати на народному вічі. Романи «Лель і Полель», «Основи суспільності», «Перехресні стежки» та ін. пройняті такими ж мотивами активної соціальної діяльності індивіда як непримиренного поборника народної правди.

Єдиний життєвий кодекс психоаналітичної антропології любові в художній прозі І. Франка – це соціалізація особистості. Згодом письменник заманіфестує своє поетичне кредо:

«Який я декадент? Я син народа,
Що вгору йде, хоч був запертий в льох.
Мій поклик: праця, щастя і свобода,
Я є мужик – пролог, не епілог» [112, с. 186].

Подібні соціальні аналогії можна віднайти й у китайського «буревісника революції» Лу Сіня, який, ідентифікуючи себе із простолюдом, запевняв: «Якщо не вибухнути в мовчанні, то в мовчанні згинеш» [176, с. 122].

У прозовій спадщині І. Франка є один дуже цікавий із психоаналітичного погляду твір, за своєю світоглядною ментальністю близький до китайської. Це оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош», у якому опрозорюються зневажний культ предків, що призвело до матеріального зубожіння головного героя, містичні джерела живої віри, зумовлені появою доброго і злого демонів, і потойбічний характер магізму, себто вірування старого гуцула в те, що померлі людські духи могли навідувати живих.

Психологія образу Юри Шикманюка – одна з небагатьох у творчості І. Франка, яка детермінована залізною логікою конфуціанства. Адже після смерті дружини і порушення Василем сяо цін 孝经 («канону синівської шанобливості») усе в нього пішло шкереберть. Власне, через синівську

недбалість старий гуцул вимушений шукати моральної підтримки та притулку в шинкаря Мошка, котрий урешті решт вишахрував у нього все майно.

«– Не пожалували мого сирітства! Не пошанували сивого волоса, ні! – приговорював він. – Марш, старий, із хати! Задармо хліб їси! Копнули, як собаку! <...> – Слухай, Мошку! – мовив Юра. – Ти чоловік письменний. Чи стоїть у ваших книгах що про таке... про таких дітей, що так збиткують свого вітця? Адже я думаю, що пан Біг мусить ховати щось для них... мусить порахувати їм се...» [148, с. 431].

Юру Шикманюка огорнуло передусім не «почуття провини» за те, що занедбав своє господарство, а «почуття сорому» за те, що не зумів належно виховати сина. Це якоюсь мірою нагадує історично сформовану психологічну настанову китайця – турботу про власну репутацію. Він не усвідомлює себе поза колом сім'ї, громади й народу, тому й орієнтується на думку й оцінку інших.

Ще Конфуцій говорив, що «відчувати сором схоже на мужність». Він уважав: коли людина паленіє від сорому, вона стає більш сміливою, щоби протистояти своїм недостойним діям і вчинкам. Цей душевний стан індивіда, на думку мислителя, набагато ефективніший у запобіганні злочинам, аніж найсуворіше кримінальне право соціуму.

Отже, вищі універсальні цінності і принципи поведінки людини здебільшого регулюються не власним волевиявленням, а каральним оком Над-Я. Так у народів Східної Азії виник феномен «культури сорому», на відміну від європейської «культури провини», в основі якої, на думку Р. Бенедикта, лежить поняття гріха, боргу – перед батьківщиною, нацією, Богом.

Звідси – почуття помсти Юри Шикманюка за те, що Мошко вишахрував у нього весь маєток: « – Ні, не буду мав гріха! Бог мене простить. Я не йду для рабунку... Я лише за свою й людську кривду» [148, с. 441].

Кульмінаційний момент новели починається з переходу Юри через Черемош, аби вбити свого кривдника Мошка. Перехід гірської швидкоплинної річки символізує не лише безповоротне рішення помсти, але й «нове життя» гуцула, переміну самого його духа, зумовлену появою Чорного і Білого демонів. Між містичними істотами зав'язується філософська дискусія на тему добра і зла з приводу здійснення Юринового злочинного наміру. Чи перебреше Юра Черемош? Чи реалізує свій намір? Убивство лихваря – злочин чи справедливість? Що таке добро і зло? Усі ці екзистенційні питання автор залишає відкритими. Відповіді на них не дає ні Білий демон, ані Чорний, котрий спочатку тішився з майбутньої смерті крамаря, а потім вирішив, що більшим злом буде все-таки лишити його живим: «Умираючи тепер, він не буде міг робити свого ремесла завтра, позавтра і далі, далі, рік за роком. Значить, міра його індивідуальних злочинів буде тепер менша, ніж би була завтра, позавтра, за рік чи за десять літ» [148, с. 453].

Як бачимо, містична істота мислить матеріалістичними земними категоріями, що не характерно для християнського світогляду. Адже Юра Шикманюк, здійснивши злочин, занапастив би свою душу, а для потойбічного світу зла це значно важливіше, ніж просто погані вчинки Мошка.

Чорний демон сприяє тому, щоб Юра зловив величезну рибу-головатицю й загубив у річці сокиру, а відтак замість убивства свого ворога, волів продати йому вдалий улов за мізерну ціну. Так автор знов актуалізує проблему добра і зла, ставлячи запитання без відповіді: образ риби – це алегорія людської захланності чи порятунок її душі?! Адже у природі речей будь-яке явище, досягнувши крайності, неодмінно перетворюється на свою протилежність.

Цікаво, що Білий демон не чинить жодної дії (у-вей 无为)*, тобто поводить пасивно, що характерно для чорної полярної сили «Інь», а Чорний демон, навпаки, виявляє активність, що притаманно білій полярній силі «Ян». У цьому аспекті споконвічні космічні начала сприймаються як взаємодоповнювальні, створюючи стабільність і рівновагу, що характерно для даоського світосприйняття. Хоча насправді автор показує реальне протистояння добра і зла у християнському річищі, а пасивність Білого демона пояснює «волею Божою». Отже, у Франковому оповіданні маємо унікальне перехрестя християнського і даоського світобачень.

Подібну релігійну амплітуду «універсумів любові» простежуємо й в оповіданні «Біля храму великої скорботи» Лао Ше, де злочинця Дін Гена все життя переслідували слова його жертви – учителя Хуана, який перед смертю промовив: «Хто б не кинув камінь, я на нього зовсім... зовсім не... гніваюсь!» [64, с. 47]. Так учитель, перебуваючи в гармонії з Дао (道), в абсолюті осягнув закони природи і її закономірності.

На жаль, Дін Ген, заблукавши в містичних лабіринтах зла, неправильно сприйняв щиросердечне прощення Хуана, який зібрався в безповоротну дорогу. «Одружений, а без сім'ї, не чернець, а ночую в храмі. Навіть сам не знаю, хто я такий!» [64, с. 55]. Це були останні слова зловмисника. Отже, Лао Ше все залишає на своїх місцях космічної стабільності й рівноваги Всесвіту добра і зла.

У статті «Пам'яті Лао Ше» Ба Цзінь, цитуючи репліку одного з героїв п'єси «Чайна» Лао Ше, пише: «Я не йму віри в чортів і духів, але я сподіваюся, що все ж існує так зване «царство тіней», де я зможу побачити багатьох, кого любив. І якщо раптом я зустріну Лао Ше, і він, як колись, запросить мене в ресторанчик і почне розпитувати про все минуле, що я йому відповім?.. Я згадаю поставлене ним запитання: «Я люблю батьківщину, а

* У-Вей (无为) – буквально *не-дія* – розуміння того, коли потрібно діяти та не діяти, перебуваючи в гармонії з Дао (道) – буквально *шлях*, у даосизмі – духовність.

хто любить мене?» Я міцно потисну йому руку і скажу: «Ми всі любимо тебе, ніхто не зможе тебе забути, ти вічно будеш жити в китайському народі!» [цит. за: 97, с. 18].

Це саме можна сказати і про І. Франка, про його тиху, а водночас безмежну любов до України.

В аспекті глибинної психології літературний діалог різних культур здійснюється через мову «універсумів любові», символів, архетипів, мітів чи «школу життя». В душі ми всі, як дві краплини води подібні, і багаті, й бідні – страждаємо від власних пристрастей. Так розмірковував і ловив себе на думці класик китайської літератури Лао Ше (老舍). Він писав: «Я ненавиджу поганих людей, але і в поганій людини може бути своя гідність; я люблю добрих людей, але й у доброї людини можуть бути свої недоліки» [63, с. 489]. У результаті дозрілості даоських міркувань автора важко відшукати надто позитивних чи негативних героїв у його творах. Адже психологічна глибина задуму письменника полягала в тому, щоб показати наскільки людина слабка і безпорадна у шаленому коловороті жорстокої соціальної дійсності.

Подібна філософія життя простежується і в художній прозі І. Франка. Утім на відміну від китайського класика український – більше схилявся до онтології «раціоналістичної» [див.: 40, с. 260]. Зрештою сам Лао Ше зізнавався, що «емоції у мене завжди наздоганяють розум» [63, с. 488]. Звідси – відмінна особливість підходу обох митців до змалювання жіночого образу. І. Денисюк звертав увагу на те, що «франківський герой – людина інтелігентна, думаюча – замислюється й над засобами психоаналізу, зокрема, над аутопсихоаналізом» [30, с. 127].

Утім сутність «міфологеми долі» [див.: 177] індивідуума, що, за К.-Г. Юнгом, є своєрідною формою колективної несвідомості як невід’ємної частини людського роду, мало чим різниться у творчості українського та китайського письменників. Їхні герої постають у творах як сумарна величина едіпової ситуації. Вони мовби надягають на себе шапку-невидимку, щоб приховати внутрішні порухи справжнього авторового Я.

Зрештою, спогади чи епістолярна спадщина митців іноді розкривають дійсне обличчя їхніх персонажів зсередини. Так Лао Ше у своєму есеї писав: «Я з дитячих років виростав у злиднях і перебував під сильним впливом особистості матері. <...> Бідність виховала в мені невдоволеність до навколишнього середовища; материнська твердість духу – критично дивитися на інших...» [63, с. 489]. Із певними домішками емоцій суголосними є слова І. Франка, який у листі до А. Кримського зізнавався, що «значний вплив на моє життя, а значить також на мою літературу мали мої зносини з жіноцтвом...» [116, с. 114].

Існує давнє повір'я народу Піднебесної про червону нитку долі (红线), якою боги пов'язували на зап'ястях двох людей, котрим суджено бути разом.

Ця утаємничена, містична нитка у житті чоловіка і жінки здатна намотуватися, безладно перевиватися, переплітатися, розтягуватися або скорочуватися, але ніколи не може бути розірваною. Вона з плином часу стає все коротшою і коротшою, поки майбутня пара не зійдеться.

Подібний «символічний образ нитки як метафори людського життя, на думку О. Босого, поширений в українському фольклорі» [7, с. 26]. Вишиті весільні рушники переважно червоними і чорними кольорами на щасливу долю молодят вважалися магічними і свідчили про життєдайну енергію кохання: сонця і землі. «Історичні джерела, – продовжує свої міркування дослідник, – доносять до нас архаїчну символіку нитки (мотузки) як символічного образу «пуповини світу» [7, с. 26].

У кліматі глибинної психології «мітологема долі» людини стала предметом наукових досліджень угорського психоаналітика Л. Сонді, який, перебуваючи під впливом ідей З. Фрейда і К.-Г. Юнга, розробив власну концепцію долеаналізу. Для нього доля – це «сукупність усіх екзистенційних можливостей людини, яка визначається факторами примусу (спадковістю, інстинктивною природою, соціальними і ментально-ідеологічними факторами) і свободною долею (Я і духом)» [166, с. 471]. Іншими словами «примус» і «внутрішня свобода» зумовлюють долю індивіда. І з того огляду

відповідні ідеї поширені й у літературній психоаналітичній практиці Китаю [див.: 178].

На думку багатьох науковців, зокрема А. Гакслі, долеаналіз представляє собою трьохвимірну систему координат у розв'язанні екзистенційної проблеми людини «хто я є насправді?!» – це сукупність того, що ти успадкував; сукупність того, що зробило із тебе навколишнє середовище; сукупність того, що у вільному виборі ти зробив із свого навколишнього середовища і спадковості.

Ознаки відповідних інтенцій виявляються в художній прозі І. Франка та Лао Ше, причому виявляються органічно, що впливає із самої природи речей, із життя людини, а не накиненого абстрактно-теоретичного мислення, умовиводу чи апріорі.

З усією очевидністю бачимо в повісті «Для домашнього огнища» І. Франка вплив «родового неусвідомленого» на трагічну долю жінки, що проявляється насамперед у сукупності пристосувальних реакцій і форм поведінки, які свого часу забезпечували існування її предків. І що особливо прикметно, незважаючи на самовпевненість, гордість, працелюбність і рішучість характеру у справі захисту власної сім'ї, Анеля постає як жертва тогочасного суспільства. Автор сам дає нам психологічну мотивацію її жіночої долі: «Вихована в достатку і розкошах, в тісних середньовічних поглядах, здалека від дійсного життя і його боротьби, здалека від терплячих і упосліджених людей, відки ж могла навчитися співчуття до них? Не привикла до ніякої позитивної праці, в часі своєї молодості на те тільки була приготовувана, щоби бути куклою, ідеалом, надземною істотою, божеством і забавкою мужчини, але не людиною, не горожанкою. <...> А потім сталося те, що мусило статися!» [115, с. 116].

Тобто Анеля, дбаючи про сімейний затишок, з огляду на виховання, соціального осередка, життєвих обставин і рис власного характеру не звикла заробляти хліб в поті чола звичайною повсякденною працею. Цілком закономірно, що вона пішла хибним, злочинним шляхом, що вів до

сутенерства – «брудної справи» з торгівлею дівчатами. Адже у дитинстві, будучи позбавлена батьківської любові, виховувалась багатим фабрикантом дідусем Гуртером, який «затроїв її душу... вщепив у неї ту пиху, ту погорду супроти нижчих, нужденних, упосліджених... той страх перед недостатком і вбожеством» [115, с. 115]. Зрештою, чимало психоаналітиків-неофрейдистів (Е. Фромм, К. Горні, Г. С. Салліван та ін.) сходяться у думках, що допомогти подолати невротичний страх перед бідністю – може тільки бідність. Утім доля начеб усміхнулась Анелі й вона супроти дідусевої волі покохала і вийшла заміж за капітана Антіна Ангаровича. Згодом колесо жіночої фортуни покотилося в інший бік: чоловік їде у Боснію, залишаючи дружину напризволяще вдома із малими дітьми, а Гуртер відмовляє внучці у будь-якій фінансовій допомозі. Внаслідок певного збігу обставин Анеля стає на шлях сутенерства.

Ця кардіограма паталогічної любові заради «домашнього вогнища» червоною ниткою долі проходить крізь усю сюжетну лінію твору. Художня амплітуда своєрідного долеаналізу героїні не надумана. Адже відомо, що в основу сюжету повісті «Для домашнього огнища» І. Франка, написаної польською мовою, покладено реальні події, які відбувалися у Львові – судові розгляди кримінальних процесів 1883 і 1892 рр. у справах продажу молодих дівчат до публічних будинків [див.: 77].

Якими життєвими невдачами можна виправдати продаж власної совісті?! Здається жодного морального оправдання немає учинкам Франкової героїні. Автор й не намагається давати оціночні судження, бо зміщує установку читача на соціальний деструктивний характер любові індивіда. Людина уподібнюється, за слушними спостереженнями Е. Фромма, до живого товару й «сприймає свої життєтворчі сили як капітал, який повинен приносити її максимальні прибутки за існуючими ринковими умовами» [159, с. 154].

Генезу психології злочину Анелі письменник вбачає в аморальному, хворому та деградованому суспільстві. Загнана в глухий кут сутенерка

чинить самосуд над собою – стріляє з револьвера собі у скроню. Далі німа сцена. І коли комісар поліції запитав знедолених дівчат, чи саме ця пані вербувала їх, то почув рішучу негативну відповідь. У тій хвилі Антось відчув неймовірне почуття провини: «А коли ті нещасні, покривджені і втопані в болото могли простити його жінці, то яке ж право мав він розставатися з нею з гірким ненависним почуттям?» [115, с. 143].

Спільні точки дотику, що стосуються проблеми щастя та нетривкого успіху «маленької людини» у соціальній несправедливості, знаходимо і в романі «Рикша» (骆驼祥子) Лао Ше, де розповідається про щирого, робітного, сільського хлопця Сяндзи, який мріє заробити гроші на двоколісну ресорну коляску і працювати у місті. Це дало б йому можливість вийти із життєвого коловороту нужди й бідності, але починається війна й хлопця грабують та обкрадають до нитки солдати. Утікаючи із полону, пригнічений Сяндзи знову працює у поті чола, щоб здійснити свою заповітну мрію, але зазнає невдачі. Згодом його змусила одружитися, імітуючи вагітність, мало знайома дочка дуже багатого й впливового чиновника. Але на обмані щастя не побудуєш! Жінку спіткало горе. Вона помирає під час пологів. Усі ці негаразди ламають добру вдачу Сяндзи. «Життя вчить! А яке життя – така і людина! <...> Він більше не був білою вороною, а чорних, своїх, в зграї не клюють» [63, с. 171].

Логіка розвитку подій та психологічних ситуацій у творі свідчать, що Лао Ше так само, як і Франко, проблему щастя «маленької людини» узалежнює від життєвих обставин і соціальних умов. Бути як усі – це означає знеособити внутрішні духовні сили, втратити своє «Я». Таким чином китайський письменник намагався пояснити динаміку природи характеру свого головного героя у зв'язку із «соціальним неусвідомленим» (Е. Фромм), відкриваючи нові горизонти психологічної істини. Адже людина відчуває, мислить, реагує, діє, задовольняє власні потреби, уподобання згідно зі своїм характером, і саме по тій причині «характер – це доля», як справедливо запевняв давньогрецький філософ Геракліт.

Скільки героїнь І. Франка: Регіна («Перехресні стежки»), Кишенька («Батьківщина»), Анеля («Для домашнього огнища»), Ромуальда («Між добрими людьми»), Олімпія («Основи суспільності»), Марія («Сойчине крило») та ін.) та Лао Ше: Сяо («Рикша»), дівчина-незнайомка («Химерний сон»), дочка і мати («Сerp місяця»), донька Лао Лін-си («Своєрідний трикутник») та ін.) могли змінити свою долю?! Але з огляду на свій характер не зробили цього. Це наче легкий пунктир колективного неусвідомленого, що переростає в доленосний для людини вибір. Так і Сяндзи із роману «Рикша» Лао Ше не зміг вчасно розгледіти ніжну душу чесної й доброї дівчини Сяо, дочки пияка, яка вимушена займатися проституцією. До речі, саме ім'я дівчини з китайської перекладається як «маленьке щастя», а в художньому контексті – це алегорія, яка набирає глибокого сенсу. Автор таким чином дає усвідомити, що щастя людини може існувати будь-де, навіть на дні аморальності суспільства.

Із часом фінансові справи Сяндзи налагодилися і він намагається розшукати Сяо, щоб запропонувати їй своє серце і руку. Але було вже надто пізно! Хлопець з гіркотою серця дізнається про те, що його кохана дівчина утекла із публічного будинку і повісилася у лісі.

Червона нитка щасливої долі Сяндзи обірвалася. Невже такими необхідними були ті юані?! Чи дали гроші життєвий спокій, принесли веселість душі?! Аж тепер хлопець усвідомив, що його «украдене щастя» знівечене на дні власної заболоченої душі, а не в соціальних злиднях. «Чого ще йому чекати? На що надіятися? Дивлячись, як худий, з опуклими ребрами пес сидить поблизу продавця батат в очікуванні, коли йому що-небудь кинуть. Сяндзи думав, що він і сам, як той пес, мріє тільки про те, як би щільніше набити собі черево. Ні, ліпше не думати! Жити як-небудь, і все! І ні про що не думати...» [63, с. 182].

Мотиви жіночої долі у романі «Рикша» Лао Ше віднаходять свої аналогії в повісті «Для домашнього огнища» І. Франка: як повія Сяо так і сутенерка Анеля – обидві жертви соціальної несправедливості, а подекуди –

це іронічна і печальна метафора хвороби духу цілого суспільства, що стало рабом власних пристрастей. У цьому контексті пригадуються слова Лао Ше: «Нещодавно я відкрив для себе, що для бідного хитрість є засобом добитися справедливості...» [63, с. 489].

За мотивами і художніми елементами долеаналізу людини близькими є також оповідання «Батьківщина» І. Франка і «Химерний сон» Лао Ше. Обидва сюжети про любов, розсіпані крихти чистих почуттів, продажу занедбаного батьківського обійстя, розпусту і смерть коханої жінки. В епіцентрі думки і настрою творів українського та китайського письменників поставлене одвічне питання: що таке любов – хвороба, ілюзія чи благо для душі?!

Об'єктом любові для своїх головних персонажів митці обрали образ привабливої фатальної жінки, доля якої – трагічна. Цікаво, що імена героїнь І. Франка і Лао Ше не конкретизують у творах, підносячи тим самим їх людську природу до образу-символу: шерше ля фам (фр. *cherchez la femme*).

З погляду психоаналізу в оповіданнях простежуються майже усі стандартні форми патології любові, що наче обкрадає людей своєю злою долею. Так в Франковій «Батьківщині» гімназист Опанас Моримуха, який прив'язаний до своїх батьків, в емоційному плані залишався малою дитиною. Про його сімейну едіпову ситуацію з тексту дізнаємося мало. Відомо лише те, що тато був дуже багатим і надзвичайно скупим. Це дає привід вважати, що Опанас виростав в атмосфері так званої «коректності», де батьки не любили один одного, але намагалися відкрито не демонструвати проблем своїх узаємин чи невдоволень. У результаті син-одинак жив у власному замкненому світі, «позаочі називав їх жартуючи «батьківщина» та «материзнина» [108, с. 392].

Подібна внутрішня замкненість веде за собою безупинне сильне хвилювання, неспокій і психологічну відсутність тривкого життєвого ґрунту, що інколи призводить до мазохістських установок, які залишаються єдиним джерелом сильних відчуттів людини – сурогатним любовним задоволенням.

Так нетерпляче чекання інтимних зустрічей із привабливою дівчиною Киценською водночас надихали і виснажували Опанаса. У нього тремтіли руки, прискорювалось серцебиття, в горлі щось пекло, у вухах шуміло, а голова не переставала боліти. «Я покинув ходити на університет, покинув думати про себе, про свою будущину... Я, бачилось, навіть не любив її так, як люблять закохані. Я тільки, – зізнавався хлопець, – почував невідхильну потребу щодня бачити її, так, як відчуваємо потребу світла та повітря» [108, с. 406–407].

Опанас відчував, що власні сили покидають його з кожним днем, що він вже не належить собі, а повністю підкоряється волі іншої людини. Звідси – «ідолопоклонницька любов» героя і його «невротичний альтруїзм», який, за Е. Фроммом, «не є чимось окремим від симптомів, а одним із них, і нерідко, за своєю суттю, найважливішим» [159, с. 142].

Найяскравішим прикладом певних міркувань є едіпова ситуація і конфлікт, в якій опинився Опанас. Мова іде про передсмертні телеграми батька й хворобливі пошуки зустрічей із Киценською, яка підпрацьовувала у львівських кав'ярнях і публічних будинках. Хлопець, перебуваючи у стані афекту, ніяк не міг збагнути, чому так спішно його викликає батько. «Що за лихо з тими телеграмами? – подумав я і махнув рукою, мов обганяючися від влазливої мухи. Але вдумуватися в положення моєї батьківщини я не мав ані часу, ані охоти, ані сили» [108, с. 411]. Врешті-решт Опанаса здолала нервова недуга і він потрапляє у лікарню, де дізнається про подальший зміст телеграм: смерть батька і матері, а відтак і про оформлення на нього усієї батьківської спадщини.

Далі розгортається драма «мазохістської покірності долі» хлопця. Киценська здійснює Опанасові своєрідний іспит любові, воліючи, щоб за тиждень продав увесь свій спадок і подався разом з нею у світи. Він так і зробив! «Знаєш, я вже почала було сумніватися, чи ти прийдеш. Думала, що твоя батьківщина переможе в твоїй душі мій образ» [108, с. 417].

Однак дівчина на четвертий день у віденському готелі покидає хлопця і забирає усі гроші, залишаючи йому лише на дорогу й на перші потреби. У кімнаті Опанас знайшов лист від неї, в якому радила йому повертатися до рідного краю, закінчити студії і жити своїм життям, але не забувати писати про себе на вказану адресу. «— Ще чути запах тої парфуми, яку вживала вона тоді, — мовив Опанас і по короткій мовчанці додав: — Знаєш, я не забобонний, але поклав собі в душу, доти я певний, що вона живе, і, значить, доти можу надіятися, що вона ще верне до мене» [108, с. 420].

Надія Опанаса справдилась. Кишенька справді аж через п'ятнадцять років повертається до нього, але вже смертельно хворою. Вона прожила з ним ще вісім місяців. На умовляння узяти шлюб рішуче відмовилася, а свою метрику давно спалила. Хлопець так і не дізнався її справжнього імені. На такій сумній ноті, оповитою таємницею, закінчується Франкове оповідання.

Але в чому ж справжнє кохання?! Це подарунок долі чи акт нашого зусилля?! Автор залишає питання відкритими, а їхні відповіді героїня твору забирає із собою в могилу.

Відтак, Л. Сонді, ламаючи життєві стереотипи й інерцію сприйняття, вселяє оптимізм: «Людина, — на його думку, — є носієм багатьох екзистенційних можливостей, тому вона може змінити свою спадково зумовлену соціально-негативну нав'язану долю на вільно вибрану соціально-позитивну. <...> Залежно від обставин вона може за допомогою «Я» — керованого вибором змінити «хворобливу» долю на здорову» [96, с. 410].

Цього також не змогла зробити й героїня твору «Химерний сон» Лао Ше. Доленосна аналогія тут — із тієї ж опери, що й у «Батьківщині». Хоча, варто відзначити, що за голосом люблячих сердець і розуму персонажів, за тональністю й глибиною почуттів оповідання китайського письменника більш споріднене із Франковим «Сойченим крилом». Утім у психоаналітичному аспекті душевні порухи кохання і в цьому сюжетотворенні далекі від зрілої здорової установки людини. Тому неспроста А. Печарський влучно зауважив, що «образ сойчиного крила — це

добрий сніданок віри і надії персонажів, але погана вечера їхньої любові» [89, с. 792].

Епічним розмахом оповідання «Химерний сон» Лао Ше також виростає у проблематику любові, відкриваючи у ній почуття безневинної провини дівчини, яка палко покохала хлопця, але у складних життєвих обставинах збилася на манівці і стала повією. Далі – гірка іронія долі. Герой потрапляє на похорон коханої, яка померла при аборті. І тут автор досягає великої вправності у композиційній побудові твору, застосовуючи «потік свідомості»: асоціації, спогади оповідача, які спонтанно переплітаються між реальністю і його мріями, бажаннями.

Коли герой стоїть біля труни дівчини, йому здається, що у нього за спиною «гойднулася ширма» і за мить він уже бачить померлу живою: то сімнадцятилітньою дівчиною, то зрілою жінкою. Між ними ведеться розмова, в якій вона розказує про життя і кохання, яке сховала на дні свого серця. «Ти запізнився, а я мала померти вчасно. Інакше мені не залишилося б місця навіть у твоїх мріях. А так я живу в твоїх снах, у твоєму серці. Тут немає ні сонячного світла, ні звуків, лише кольори. Вони найдовговічніші, невитравно вкарбовуються в нашу пам'ять. Подивись на ці зелені капці, такі знайомі тобі й мені» [64, с. 139]. Хлопець хотів глянути і на ноги, але вона не дозволила. Він усе ж наполягав на своєму, а коли розірвав одяг, то побачив білу кість. Після цього дівчина його відштовхнула, дорікаючи тим, що мріяла бути хоч у серці коханого, але й «ця надія розвіялась» [64, с. 139]. Далі печаль затьмарює радість героя і він, засмучений, іде за похоронною процесією. В пам'яті у нього «залишилися тільки зелені капці, мов два зелених листочки на вічному дереві, якому мариться весняний сон» [64, с. 139].

За ліричною пеленою твору простежуються і психоаналітичні викривальні тенденції, тобто «зміщення любові в часі», що є різновидом «сентиментальної» (Е. Фромм) – паталогічної форми любові. Вона проявляється у постійних мріях у майбутньому чи спогадах про минуле про

інтимні стосунки закоханих – незважаючи на те, коли це минуле було теперішнім, їхні взаємини залишалися холодними.

Мотиви жіночої долі у художній прозі І. Франка, Лао Ше, Мао Дуня дають можливість збагнути в психоаналітичному аспекті усю складність людської душі, внутрішні порухи якої вирують навколо однієї теми – «мистецтва любити» (Е. Фромм). Так полярність смислових універсумів любові як «буття-для-себе» і «буття-для-іншого» в прозових творах І. Франка 1880–1900-х років та письменників нової китайської літератури репрезентує перспективу подальших компаративістичних досліджень найрізноманітніших художніх текстів народів Заходу і Сходу в аспекті психоаналізу.

5.2 Індивідуальний і соціальний характер персонажів: аналогія та психоаналітична інтерпретація

Психоаналітична модель індивідуального і соціального характерів персонажів у художній прозі І. Франка та письменників нової китайської літератури ґрунтується на розкритті нових типів особистості, притаманні «перехідному суспільству», охарактеризованому Д. Рісменом як «одиноким натовп». До таких особливостей типології характеротворення художніх образів належать чимало творів, зокрема «Герой поневолі», «Перехресні стежки» І. Франка, «Достеменна історія А-к'ю» Лу Сіня, «Павук» Сюй Ді-шаня та ін.

Незважаючи на різноманітні світоглядно-культурні парадигми народів Заходу і Сходу, зміщення психоаналітичних ідей, концептів, що стосуються індивідуального та соціального характерів персонажів, до метафізики художнього тексту І. Франка і Лу Сіня має свою багатоаспектну мотивацію. Обидва письменники стали цілою новою епохою в українській та китайській літературах. Вони були предтечами своєї нової сучасної вітчизняної літератури ХХ століття, просякнувши її революційними ідеями гуманізму.

З огляду на міжнаціональні культурологічні зв'язки відповідну типологічну мотивацію обумовлюють і ті факти, що Лу Сінь переклав на китайську мову твір українського письменника «Мертві душі» М. Гоголя, а І. Франко на українську – китайську народну пісню «Дівчина воячка». За іронією долі обидва письменники не отримали Нобелівської премії. У випадку І. Франка – запізнений лист на заявку номінанта і передчасна смерть, а стосовно Лу Сіня – смертельна хвороба, що стала причиною відмови митця від подачі заявки на міжнародну нагороду.

У літературознавчих координатах теорії психоаналізу таку типізацію матеріалу викликають і науково-творчі зацікавлення письменників. Ідеться передусім про науковий трактат І. Франка «Із секретів поетичної творчості», де автор показав важливу роль несвідомого в творчому процесі, випереджаючи в часі деякі Фройдівські міркування, що стосуються теорії топічної (несвідоме, підсвідоме, свідоме), структурної (Воно, Я, Над-Я) і динамічної моделей психічного апарату людини [див.: 87]. Відтак Фройдівським підтекстом пройняті й твори Лу Сіня, зокрема «Стариган Гао», «Недосконала гора», «Мило», «Ідеологія вдови», в якій з психоаналітичного погляду автор викрив у феодальному суспільстві «оманливий образ добродесних людей цзюньцзи» [13, с. 179]. Китайський письменник, перекладаючи працю «Вісники депресії» відомого японського письменника і психоаналітика-літературознавця Куріягави Хакусона, знаходив у його творчості суголосні ідеї власним міркуванням про те, що «життєздатність зазнає пригнічення, а життєві незгоди та депресії стають основою літератури» [177, с. 87–88]. Узагалі-то ідеї психоаналізу на світоглядних теренах Китаю абсолютизувалися в літературній творчості як щось самодостатнє [див.: 178, с. 35–45]. Адже неспроста Го Можо слушно зауважував, що у драматургії ще юаньської доби «тріумфальні пісні та пам'ятники конфуціанського канону поступилися місцем живим людям» [180, с. 315].

У типологічний ряд психоаналітичної парадигми такі твори як «Герой поневолі» І. Франка і «Достеменна історія А-к'ю» Лу Сіня об'єднують насамперед їх колективні та народницько-соціальні пріоритети, в яких образ «маленької людини» виступає як культурний архетип активного борця за справедливість. Цікаво, що в творах І. Франка і Лу Сіня подвиг «героїчного вчинку» простої людини наскрізь пройнятий іронією, а відтак розвінчино стереотипи його сприйняття.

Написане у 1904 році оповідання «Герой поневолі» І. Франка було задумане як другий розділ повісті «Лель і Полель», в якому постає проблема вибору головного персонажа між особистим щастям та громадським обов'язком, тоді як у творі малого жанру – між інтимним почуттям та тихим усамітненим стилем життя. У першому і в другому випадку Калинович обирає особисте щастя.

В оповіданні «Герой поневолі» відображено не так революційні події 1848 року у Львові, як внутрішню «революцію» душі героя, якого Любов-ерос охоплює вже при першій зустрічі з Ганею. Дівчина в той момент, стоячи на барикадах, подавала стрільцям боєприпаси і раз за разом вигукувала чиєсь розпорядження. «Він стояв неначе заворожений тим голосом. Кулі могли собі свистати побіля його вух, могли зойкати поранені... могли гуркотіти звіддалеки барабани й бойові сигнали та гриміти понад містом гармати, заглушаючи шум подвійної пожежі. Поблизу Калиновича все це мовби не існувало. Його очі, вуха й душа були звернені до одного місця, до огорнутої димом пострілів групки – батька й доньки на барикаді» [111, с. 479].

Відтак батько гине, а дівчину Калинович неймовірним зусиллям і своєю несподіваною сміливістю дивом рятує від неминучої смерті. Цей кульмінаційний момент є ключем до розуміння Франкового ідеалу «цілого чоловіка», що містить у собі гармонійну єдність особистого почуття та громадського обов'язку. Іншими словами – феномен цілісної сутності психіки людини, що, за К.-Г. Юнгом, прийнято називати Самістю. Проте в оповіданні І. Франка головний герой терпить невдачу. Адже віднайти

гармонію усіх своїх психічних інстанцій (Я, Над-Я, Воно) людині не під силу, бо її амбівалентна природа – це протидія «безмірно скомплікованого паралелограму сил». Отже, слабкий, боязливий індивід не перестав бути слабким навіть під впливом «героїзуючих обставин». Він стає таким собі «героєм поневолі».

Так письменник порушив найтонші нюанси душевних переживань героя: проблему любові, неусвідомленого подвигу і вмотивованого обставинами страху, які віддзеркалювали б його внутрішній жалюгідний стан: «Калинович не був героєм. Він не був навіть звичним сміливцем. <...> Боже, що він наробив! Адже ж оця дівчина, яку він тримав на руках, заради якої він ризикував життям, була злочинницею, боролася на барикадах, заслуговує на смерть. Що скажуть, коли довідаються, що він, найлояльніший із лояльних, найпокірніший із покірних вирвав її з рук справедливості? Звичайно, що сувора кара не обмине і його. І вся його хвилинна відвага, що народилася швидше від притуплення свідомості, ніж від почуття сили, щезла без сліду» [111, с. 475, 481].

Символізуючу функцію прояву індивідуального і соціального характеру виконує і колективне неусвідомлене (Над-Я) героя, що перебуває у конфлікті з особистісним Я, яке, будучи зацькованим і припертим жорстокою реальністю, реагує на це безсилля страхом.

Насправді розуміння «Я» як уявної конструкції, колективного неусвідомленого, імпульсів Реального та Уявного мають місце і в сюжетній канві «Достеменної історії А-к'ю» Лу Сіня. Кожний епізод твору ставить проблеми: суспільство–особа–справедливість. Автор не засуджує поведінки своїх героїв, а лише проникливо аналізує їх настрої і помисли.

Ось один із завершальних фрагментів твору: «Що стосується колективної думки, то у Вейчжуані всі сходилися в одному: А-к'ю був негідником. Безпрецедентним доказом того – його смертна кара. Якщо він не був би негідником, то невже його могли б розстріляти? Суспільна думка в місті також не схилялася на його користь. Майже всі залишилися

невдоволеними, вважаючи, що розстріл не таке вже й цікаве видовище, як відрубання голови. А втім, що за дивний смертник! Його так довго возили по вулицях, а він не проспівав жодної пісні! * Даремно за ним стільки ходили, лише час згаяли...» [179, с. 182].

У лусінівській нарації текстуального простору індивідуального і соціального характеру персонажів проблема сприйняття, судження, оцінювання тих чи інших учинків інтерпретується як криве дзеркало суспільства – його спотворена духовно-моральна сутність. Адже за Ж. Лаканом «бажання визнання» панує в світі Уявного [див.: 59], яке пов'язане із пошуком цілісності Я людини.

Як бачимо, через почуття ненависті народ-суб'єкт проектує свій образ на засудженого до страти А-к'ю. Це відбувається на несвідомому рівні з метою позбутися від почуття провини. Тому люди переконують себе в тому, що «якщо він не був би негідником, то невже його могли б розстріляти» [179, с. 182].

Такий спосіб подачі інформації Отто фон Бісмарк називав «умінням брехати за допомогою правди». Але в художньому контексті відповідний самообман людей – це насправді прихована агресивність, садизм, який волає: *Panem et circenses* (хліба та видовищ)! Ось що потрібно було загалу: «Майже всі залишились невдоволеними, вважаючи, що розстріл не таке вже й цікаве видовище, як відрубання голови» [179, с. 182].

Адже агресивність, що виражається людьми як егоїзм, за Ж. Лаканом, означає недооцінку іншого у світі «власного Я», а відтак відсутність любові у перенесенні (за законом задзеркалля) [див.: 59]. Ця збіжність дуальної інтроекції в «Достеменній історії А-к'ю» Лу Сіня з'ясовує і кримінальну тенденцію екстерналізації у психоаналітичних вимірах проблеми: суспільство–особа–справедливість. «Але, збіднюючи людину докорами й картаннями, – слушно відзначала К. Горні, – роблячи її мстивішою і

* «Не проспівав жодної пісні» – у Давньому Китаї засуджена до страти людина, яка має намір продемонструвати твердість духу і зневагу до смерті, повинна була в останній момент свого життя співати пісні (переважно героїчного змісту).

сповненою острахом перед іншими людьми, екстерналізація замінює внутрішні конфлікти зовнішніми, докладніше, вона вкрай посилює той конфлікт, який і послужив першопричиною відруху, приводячи в дію весь невротичний процес: конфлікт між індивідом і зовнішнім світом» [163, с. 168].

Відповідний механізм соціопсихологічного вияву простежується і в А-к'ю. Вернувшись із міста у рідне село Вейчжуан, він із насолодою розповідав як страчують людей: « – А бачили ви, як відрубують голову, – несподівано спитав А-к'ю. – Ой, красиво революціонерів... О-о, це видовище! <...> Усі завмерли при таких словах. <...> – Ш-ша... – прошипів А-к'ю, імітуючи свист меча» [179, с. 84].

Ці розповіді так вразили односельчан, що А-к'ю відразу здобув серед них велику повагу. Утім революція, бунтарство, заколот для нього – це не зміна соціального устрою, а передусім засіб помсти неугідних йому людей, розвага, підвищення власного авторитету і т. п. Він уявляв як його покличуть до революціонерів і всі, стоячи на колінах, будуть просити в нього пощади. Але він нікого не слухатиме, а лише розмірковуватиме кого залишити в живих, а кого ні. Однак герою не судилося приєднатися до революціонерів. Він проспав політичний переворот у своєму селі і дуже шкодував з цього приводу, обурюючись, що його не покликали. «Невже, – думав він, – вони ще не знають, що я вирішив перейти на бік революціонерів?» [179, с. 132].

Саме ім'я героя А-Q – безпритульного наймита, який немає ні дому, ні прізвища, викликає певні смислові психолінгвістичні асоціації. Адже префікс «А» в китайській мові інколи використовували в особових іменах при безцеремонному зверненні до людини, а «Q» має вигляд косички, яку носив на голові герой. У цій авторовій «грі слів» літературні критики вбачали передусім гостру сатиру на буржуазну революцію в Китаї 1911 року, внаслідок чого було повалено маньчжурську династію Цин і відбулося проголошення республіки.

Узагалі-то А-к'ю як і Калинович («Герой поневолі» І. Франка) сприймав революцію як вирішення особистісних психологічно-екзистенційних проблем, а не як зміни соціально-політичного устрою в країні. Тому невідомі були ні прізвище, ні ім'я, ані місце народження А-к'ю, а Калинович, незважаючи на свій героїзований учинок, залишається таки «героєм поневолі».

Психоаналітична рецепція сюжетів творів І. Франка і Лу Сіня дає яскравий приклад того, що за їхніми ідеологічними вимірами індивідуального і соціального характеру простежується синдром Едіпового комплексу, який стає символічним акордом динаміки невротичної любові героїв.

Приміром для боязкого, тихого, нерішучого, безпорадного канцеляриста Калиновича характерна «криза маскулінності», тому його лібідо спрямоване було на жінку із відповідними маскуліnnими якостями: активність, схильність до ризику, здатність до досягнень і т. п. «Якби Калинович у звичайні часи зустрів таку постать на вулиці, він не звернув би на неї ніякої уваги, як і на тисячі подібних до неї, яких зустрічав щодня. <...> І все-таки це був очевидний, безсумнівний факт – те, що ця сама збіджена мала особа безстрашно сиділа на барикаді під градом куль; що ці такі негарні спрацьовані руки так само вправно набивали карабін... Її голос, її слова, сказані на барикаді до батька, й досі виразно бриніли в душі Калиновича, розбуджуючи якесь таємниче солодке відлуння в найтаємніших закутках тієї самотно в'янучої душі» [111, с. 484].

Так в оповіданні «Герой поневолі» ми стикаємося з наріжним каменем гендерної ідентичності людини. І. Франко показав любов свого головного героя як «функцію» з динамічним проявом її норми і невротизованих комплексів. Інтимні стосунки Калиновича набирають найрізноманітніших патологічних форм, а саме: «ідолопоклонницької», «сентиментальної» і «командної згуртованості» (за Е. Фроммом), що є наслідком великого емоційного голоду, відчаю і відчуженості індивіда в соціальних міжринкових відносинах.

Утім, якщо для Калиновича жінка постає як ідеалізований, бажаний і загадковий образ, то для А-к'ю – в іпостасі фатальної і згубної істоти.

«“Жінка!” – думав А-к'ю.

І ось він став задивлятися на жінок, які, на його думку, “завжди намагалися мати на стороні коханця”, але вони навіть не усміхалися йому у відповідь. А-к'ю уважно прислухався до того, що йому говорили жінки, але в їхніх словах нічого не було розпусного. О-о! Ось за що варто ще ненавидіти жінок: усі вони прикриваються “брехливою доброчесністю”» [179, с. 90].

Згодом А-к'ю, слухаючи розмови служниці У-ми про те, що її молода господиня вельмишановного Чжао незабаром має родити, несподівано падає перед нею на коліна і ні з того ні з сього пропонує їй спати з ним. А коли вдова від такого несподіваного вчинку з переляку вибігає з кухні, А-к'ю, розгубившись, почав обнімати лавку.

Так у задзеркаллі еротичних фантазій жінка із «демонічної» істоти перетворюється на «божественну». Звідси – невротизована трансформація ваблення героя, викликана його внутрішнім едіпальним конфліктом.

Взагалі А-к'ю («Достеменна історія А-к'ю» Лу Сіня) і Калинович («Герой поневолі» І. Франка) – люди тривожні, люди світоглядних суперечностей, люди загублені в своєму житті, будучи одержимі ілюзіями чи якимось фатальним передчуттям. Наприклад, коли А-к'ю зазнавав фізичних ушкоджень чи моральних принижень з боку інших людей, то втішав себе філософією вигаданих ним «моральних перемог». За будь-якої невдачі він завжди повторював: «Будемо вважати, що мене побив мій негідний син»^{*}.

Щоправда на відміну від А-к'ю Франків Калинович не мав такої «захисної філософії» на всі випадки життя, тому, перебуваючи в епіцентрі незвичної чи загрозливої ситуації, його завжди охоплював панічний страх.

«– Бомбардують місто? Як це? За що бомбардують, – запитав здивований канцелярист. – Якщо бомбардують місто, то значить, що

^{*} У китайській родині будь-яка образа старшого молодшим, особливо – батька сином, є тяжким злочином проти загальноприйнятих норм моралі. Вона обертається ганьбою для кривдника і звеличує ображеного.

бомбардують і мене? Вони ж стріляють снарядами, правда ж? І наосліп, правда ж? Ну, а снаряди можуть мене першого вбити?

Гомеричний сміх був відповіддю на той сумний висновок канцелярійного щура. – Смійтеся! – відказав Калинович – Але ж це – очевидний факт. Тільки-но я вийду на ринок, а там мене – торох! – та й по мені! А за що? Що я крім зробив злого?

Знову залунав вибух сміху, на цей раз водночас із третім гучним гарматним залпом і новим градом снарядів» [111, с. 475].

Психоаналітична парадигма творів «Герой поневолі» І. Франка і «Достеменна історія А-к'ю» Лу Сіня охоплює велике коло проблем індивідуального і соціального характеру персонажів. Утім, щоб збагнути суть екзистенційно-психологічної концентрації матеріалу варто розшифрувати афоризм, який Лу Сінь навів у своєму творі – «Старець втратив кобилу...». Цей загальновживаний вислів походить із китайської народної приказки, що ґрунтується на розповіді із книги «Хуайнаньцзи» (II ст. до н. е.).

В одного старця, який жив біля прикордонного укріплення, пропала кобила. Сусіди почали виражати свої співчуття. Відповів на те старець: «Хто його знає, а може це на щастя?» І справді, згодом за декілька місяців кобила повернулася і привела з собою ще арабського скакуна від кочівників. На щирі поздоровлення сусідів старець сказав: «Хто його знає, а може це на нещастя?» Незабаром син старця, об'їжджаючи арабського скакуна, впав і зламав собі ногу. Сусіди почали висловлювати свої співчуття. Відповів на те старець: «Хто його знає, а може це на щастя?» Через рік у Китай вдерлись кочівники, і майже всі здорові молоді люди із прилеглих до границі областей загинули у битвах, а син старця через зламану ногу не пішов на війну і залишився живим. Звідси – повчання в життєвому коловороті людини: велике щастя обертається бідною, а біда – знову щастям.

Такий філософський погляд на життя маємо у творах «Герой поневолі» І. Франка і «Достеменна історія А-к'ю» Лу Сіня, психоаналітична

інтерпретація яких дає можливість пізнати різні світоглядно-культурні моделі індивідуального і соціального характеру людини.

Типологічна характеристика творів літератури народів Заходу і Сходу передбачає момент відбору, який ґрунтується передусім на спільних і відмінних особливостях способу відображення художньої дійсності, зокрема лейтмотиву жертвовної любові. Один із яскравих прикладів – прозові шедеври українського і китайського письменників: «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня.

Подібний компаративістичний метод в сучасному науковому дискурсі викликає чимало проблем і запитань, що є наслідком «наріжного каменю» літературної антропології як дослідження діалектичної єдності різнорідних культурно-психологічних вимірів індивідуального і соціального характеру людини в художній дійсності. Чимало істориків літератури задаються питанням: «А навіщо взагалі порівнювати, коли спосіб моделювання і сприйняття «художньої дісності настільки різні між собою?!»

З цього приводу слухні міркування І. Шайтанова: «Що ж стосується питання «навіщо порівнювати?», то намагання відповісти несе негативний характер: відповіді бути не може, оскільки «в теорії літератури порівняльний метод присутній апріорі...» [168, с. 16]. Зрештою, проблема закорінена не в ефективності чи неефективності того чи іншого методу, а в рівні наукового мислення дослідника. Якщо він доцільно застосовуватиме генологічний чи порівняльно-історичний методи, але оперуватиме лише «голими» фактами, то ми не пізнаємо наукової суті речей.

Наприклад, чи дають якісь літературознавчі дивіденди ті факти, коли дізнаємося, що «Перехресні стежки» І. Франка написано в 1900 році українським письменником і за жанром є повістю чи романом, а «Павук» Сюй Ді-шаня – оповіданням, створеним китайським письменником у 1922 році. Чи завжди епоха, ментальність, національна поетика, культура, в яких створювалися художні твори є вирішальними чинниками при відборі типологічної характеристики текстів, зокрема індивідуального і соціального

характеру персонажів?! Відповідь на запитання, наукову проблему та її значення спробуємо дати у контексті матеріалу нашого дослідження. Адже психоаналітична типізація індивідуального і соціального характеру персонажів у творах «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня крізь призму антропології любові й ненависті дозволяє побачити художню прозу українського і китайського письменників в умовах більш загальних і важливих закономірностях літературознавства.

Вся увага антропології любові й ненависті в творах «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня зосереджувалася на змалюванні незвичного «факту», в якому «соціальне» й «індивідуальне», «реальне» й «уявне» нерозривно переплітаються між собою.

На думку американського психоаналітика Е. Фромма, є два основні шляхи пізнати таємниці власного «Я»: конструктивний, що проявляється в любові і деструктивний – в ненависті. Літературний твір як результат метаморфоз цих феноменів людини – єдиний в своєму роді, що дає емоційне та інтелектуальне враження їх художнього синтезу й аналізу.

Щоправда типізація та індивідуалізація зображуваних характерів у творах «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня передбачає момент відбору, що об'єктивно пов'язаний із світоглядно-релігійною проблемою схожості та відмінності між народами Сходу і Заходу – їхнього дуалістичного й моністичного розуміння добра і зла.

Е. Фромм витлумачував у термінах фундаментальну відмінність цих релігійних установок так: «За часів Арістотеля західний світ слідує логічному принципу його філософії. Ця логіка ґрунтується на законі тотожності, який стверджує, що А дорівнює А; законі протиріччя (А не є не-А) і законі виключеного третього (можливе тільки А і не-А, третього не дано – лат. *tertium non datur*) <...> Арістотелівській логіці протилежна так звана парадоксальна логіка; у ній вважається, що А і не-А не виключають один одного як предикати даного Х. Парадоксальна логіка домінувала в китайському й індійському мисленні, у філософії Геракліта, а згодом, під

прибраним іменем діалектики, стала філософією Гегеля і Маркса. Основний принцип парадоксальної логіки чітко висловлений у Лао-цзи: «Велика пряма здається непрямою» [159, с. 148].

Парадоксальна логіка, в основі якої лежить принцип полярності, стверджує, що людина може одночасно любити і ненавидіти, тому «любов» і «ненависть» є різними аспектами однієї і тієї ж системи [див: 177], а звична – запевняє, що «любов» і «ненависть» є діаметрально протилежними, абсолютно різними і непримиренними станами душі, тому вони не мають нічого спільного між собою.

З цього приводу видатний ірландський прозаїк-сатирик Дж. Свіфт влучно сказав: «Ми достатньо релігійні, щоб ненавидіти один одного, але недостатньо релігійні, щоб любити один одного».

Показово, наприклад, те, що метаморфози любові й ненависті в психоаналітичному просторі художніх текстів І. Франка і Лао Ше здійснюються за двома логіками мислення, незалежно від приналежності митців до Східної чи Західної культур і релігій.

Таким чином, можна з більшою чи меншою мірою доказовості говорити про те, що близькість психіки та світогляду між героями творів українського та китайського авторів нерозривно пов'язані з вузлами «колективного неусвідомленого». За К.-Г. Юнгом ця універсальна психічна інстанція розвивається не індивідуально, а передається за спадковістю. Вона складається із одвічних образів, архетипів, які характерні для кожного народу в усі часи та у будь-яку епоху, так би мовити стосується людства в цілому. «Іншими словами, – як запевняє К.-Г. Юнг, – колективне неусвідомлене ідентичне у всіх людей і тому створює загальну основу душевного життя кожного, будучи за природою надособистісним» [171, с. 265].

І справді, взяти хоча б для типологічної характеристики твори «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня, у яких метафори «роздоріжжя» і «павутини» як різних доль героїв є реалізацією архетипу

Самості – Вселенського Ткача, що з'єднує людину з її Творцем. Його міфічний образ присутній у багатьох давніх релігіях.

Так у даоському світогляді стародавніх китайців зміни енергій «Інь» і «Ян» уподібнюються рухові космічного ткацького верстата, який в'яже долі усіх людей. В Україні згідно з народними повір'ями шанобливо ставляться до павуків. Адже існує легенда, що саме ця істота допомогла врятуватися Діві Марії й маленькому Ісусові, коли ті, переслідувані воїнами царя Ірода, сховалися в печері. Павук скрізь навкруги швидко розкидав своє павутиння і відвернув пильну увагу противників.

У романі «Перехресні стежки» І. Франка архетип «життєвого шляху», що біжить в різні боки, І. Денисюк інтерпретує як «символ вибору правильної дороги людиною, яка опинилася на розпутьті» [32, с. 161]. Далі літературознавець проводить фольклорні паралелі: «У народній творчості перехрестя доріг («крижові дороги») оповиті серпанком таємничості як непевного місця. Саме тут, за повір'ями, можна записати душу чортові, і як обереги від нечистої сили ставилися там, де сходяться й розходяться дороги, хрести. У Біблії на таких розпутьтях заманювали подорожників блудниці. Розстайні стежки-дороги навівали на людину філософські роздуми» [32, с. 160–161].

Певні міркування наштовхують на думку, що Франковий архетип «життєвого роздоріжжя» людини є близьким до розуміння Дао (道, букв. – шлях). Розкриваючи семантику цього ієрогліфа, варто зазначити, що в ньому міститься не сама думка, а її віддзеркалення, в якому присутні три складові частини: 眼 око (бачити); 头 голова (розуміти); 路 дорога (іти). Це дозволяє усвідомити Дао (道) як духовне прозріння, вічне знання і розумну дію [див.: 177].

У «Перехресних стежках» І. Франка з цього приводу є цікавий епізод, коли адвокат і суспільний діяч за справедливість громадської правди Євген Рафалович зустрів випадково на своєму шляху заблукалого чоловіка із сусіднього села у нього виникли дивні асоціації: «...Чи ж се не символ усього

нашого народу? Змучений важкою долею, він блукає, не можучи втрапити на свій шлях, і стоїть, мов отсей заблуканий селянин, серед шляху між минулим і будущим, між широким, свободним розвитком і нещасним нищенням, і не знає куди йому йти, не має сили ані надії до цілі. “Хто то вкаже тобі дорогу, хто підведе тебе, мій бідний народе?” – зітхнув Євгеній» [140, с. 322].

Відповідь на запитання героя І. Франко залишає відкритим, що червоною ниткою крові і поту проходить крізь усю його творчість. З погляду глибинної психології це не суспільний обов’язок індивіда перед своїм народом, не психічна інстанція караючого Над-Я, а значно більше... Це те, що знаходиться у безпосередній близькості із внутрішнім сумлінням і любов’ю людини, сенсом її життя. Такий «апофеоз індивідуальності» (К.-Г. Юнг) героя в аналітичній психології прийнято називати Самістю.

Узагалі-то автор «Перехресних стежок», задумуючись над історичним шляхом і майбутньою долею рідного народу, у кінцевому результаті волів не соціологізувати людину, а одухотворити. Відповідні думки і пошуки Франкових героїв мають художні паралелі і в оповіданні «Павук» Сюй Ді-шаня. Там у розмові із панею Ші молода і розумна жінка Шан-цзе дає їй філософську відповідь стосовно свого байдужого ставлення до майбутнього: «Ви, мабуть, забули стародавній вислів: “Не турбуйся про завтрашній день, адже не відаєш, що буде з тобою сьогодні”. Ми прийшли із праху невідомості, живем у прасі невідомості і підемо в прах невідомості... Наш шлях затягнений хмарами, оповитий туманом, кому страшно, нехай стоїть на місці. Але хто ризикнув податися в довгу подорож, повинен здолати труднощі та відчай і сміло йти вперед. Іди, не думаючи про майбутнє!» [99, с. 1].

Так «павутини долі» й «перехресні стежки» життя героїв українського і китайського письменників сходилися на духовному небосхилі Дао (道) – шляху Самості. «Хто то вкаже тобі дорогу...?», – запитує себе Євген Рафалович. «Іди, не думаючи про майбутнє!», – говорить Шан-цзе.

Взагалі не думати про віддалене минуле і не забігати в далеке майбутнє, а сконцентрувати увагу на те, що відбувається «зараз» у цьому місці і в цей час радить китайська героїня. Такий стан свідомості індивіда нагадує психоаналітичну ситуацію «тут-і-тепер», що є однією з основних принципів гештальттерапії (Ф. Перлз) і загалом роботи на тренінгу, який допомагає людям із болісними, хворобливими спогадами і надмірною мрійливістю повернутися у реальний світ і подолати власні душевні проблеми.

Промовисті штрихи до розуміння психологічного портрета головного персонажа «Перехресних стежок» містяться в літературознавчих студіях М. Мочульського, який зауважував: «Герой цієї повісті має подвійне обличчя – Франкове і Франкового приятеля, пок. д-ра Євгена Олесницького, прегарного промовця, визначного адвоката й відомого громадського діяча. Коли малює громадську діяльність героя, – виступає на сцену д-р Рафалович Олесницький, коли ж малює переживання героя, бачимо на сцені автора «Зів'ялого листя» [78, с. 41–42].

Отже, із психобіографічного аналізу твору Франка видно як зображення архетипу «життєвого роздоріжжя» людини є виявом і динамікою її інтимних почуттів, що ламає усе на своєму соціальному шляху просвітництва та справедливості. Саме «любов» і «ненависть» героїв стають вирішальними рушійними силами образів-архетипів «перехресних стежок» і «павутини долі».

Що природніше – «любити» чи «ненавидіти»?! Що дорожче – «любов» чи «ненависть»?! Що важче – «любити» чи «ненавидіти»?! Які наслідки від «любові», а які – від «ненависті»?!

Такі екзистенційні питання, що стосуються індивідуального і соціального характеру персонажів, постають в психоаналітичному просторі творів «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня, де головну роль відіграє передусім образ жінки.

Українську і китайську героїнь об'єднує спільна проблема, яку можна сформулювати гострим сарказмом Оскара Уальда: «Щастя одружених

залежить від тих партнерів, із якими вони не одружилися». Як Регіна («Перехресні стежки» І. Франка) так і Шан-цзе («Павук» Сюй Ді-шаня) вийшли заміж за нелюба – проти своєї волі. Обидві жінки з дитинства не зазнали материнської та батьківської любові. Їхня доля – терпляче зносити усі знущання чоловіка.

«Відверто говорячи, я ніколи не могла відрізнити справжню любов від фальшивої, тому що сама жодного разу не любила. Шлюб річ пуста і з любов'ю не має нічого спільного. Любов знаходиться у сфері духовній» [99, с. 2], – зізнавалася Шан-цзе господині Ші. Також була обділена в житті теплом і ласкою Регіна, звертаючись до коханого Рафаловича: «Я так відвикла від подарунків життя, що рука не простягається приймати їх. <...> А моя душа, облита кровавими слізьми, мов Магдалина, припала до твоїх ніг, і цілувала їх, і кричала нечутно: «Не вір устам! Не вір лицю! Не німій, не стій так недвижно! Зупини мене силою! Рятуй мене передо мною самою...» [140, с. 407]. Утім, коли Рафалович запропонував Регіні розірвати нестерпні садо-мазохістські пута із її чоловіком Стальським, то почув несподівану відмову. Адже, на думку «фатальної жінки», це була б подвійна крадіж: її – від чоловіка, його – від благочинних громадських справ, яких так потребує знедолений простий люд. Ці міркування дають змогу збагнути проблему ілюзії «великої любові» Регіни, в якій ще з дитинства в підсвідомості глибоко закорінилась заборона, «табу» на все те, що може зробити її щасливою. «Не вір устам! Рятуй мене передо мною самою...», – криком кричить інфантильний жіночий розпач. Так невротична пожадлива потреба в партнерській любові і водночас сильне почуття провини перед Імаго породжують у героїні страх «відторгнення» – тим, що її сердечні почуття можуть бути відкинутими. Регіна міцно тримається за цей райдужний самообман, оскільки він виконує важливу функцію оправдання її власних претензій на любов у вимріяних стосунках. Чому в «Перехресних стежках» І. Франка героїні так важко по-справжньому любити?! Чому вона не здатна бути щасливою?!

Відповіді на поставленні запитання можна дати, збагнувши певні психоаналітичні міркування неофройдистки К. Горні, котра слушно зауважила: «Загалом невротик до цього (до любові. – В. С.) неспроможний через тривогу і явно скриту ворожість, що виникає в нього у дитинстві як наслідок поганого ставлення до нього самого. У процесі розвитку ця ворожість значно прогресує. Однак через страх перед нею він знову і знову її витісняє. У кінцевому результаті, або через страх, або через ворожість, він стає нездатним відмовитися від себе, тобто підпорядкуватися» [165, с. 163].

Отже, як бачимо, саме «ворожість» і «страх» витісняють «любов» на несвідомі маргінеси невротичного розвитку людини. Інколи вони можуть переростати в «ненависть», як це сталося з Регіною, яка не витримавши знущання чоловіка, знестями вбиває його п'яного і сплячого.

Відтак на відміну від Регіни («Перехресні стежки» І. Франка) Шан-цзе («Павук» Сюй Ді-шаня) спромоглася простити свого чоловіка, виявити до кривдника смиренність. Вона навіть плекала почуття сердечної прихильності до невідомого злодія, коли той, перелізаючи огорожу в її саду, невдало приземлився, зламав собі ногу і сильно розбив голову.

Жінка, подолавши страх, змилостивилася над нещасним. Вона звеліла привести його в будинок і надати допомогу. На обурення слуг Шан-цзи відповіла: «Злодій більш, ніж хто-небудь, потребує жалості. <...> Невже можна не допомогти раненому? Недаром говорять: “Врятуй нужденного, поможи страдаючому”. Ці слова ми згадуємо в найтяжчі хвилини життя. Може, саме ця людина і є нужденною та страдаючою. Як її не пожаліти!» [99, с. 2]

Е. Фромм, розглядаючи різні об'єкти і форми любові людини («братську», «материнську», «еротичну», «любов до себе (self-love)», «любов до Бога» та ін.), слушно зауважив: «І лише в любові до тих, хто не служить жодній взаємовигідній меті, любов починає розкриватися. Неспроста головний об'єкт людської любові у Старому Заповіті – бідняк, чужинець, вдова і сирота, а відтак, національний ворог – єгиптянин і едоміт.

Співчуваючи німці, людина розвиває в собі любов до брата; і в любові до самої себе вона теж любить того, хто потребує допомоги, любить беззахисну, крихітну істоту» [88, с. 135].

Так вчинила і героїня із оповідання «Павук» Сюй Ді-шаня. Щоправда ревнивий чоловік Ке-ван, побачивши її у себе вдома із стороннім чоловіком, навіть не хотів ні в чому розбиратися, а звинуватив жінку у подружній зраді. У розпалі гніву Ке-ван поранив дружину ножом у груди і зі страху усвідомлення страшної провини втік. Згодом, коли з'ясувалося, що із Шан-цзе усе гаразд, він посприям у відлученні її від церковної спільноти як перелюбниці. Дружина, нічого не кажучи, їде від нього геть і продовжує далі жити благочестивим християнським життям.

Згодом через три роки усе налагодилося. Чоловіка навернув на істинний шлях пастер. Ке-ван пише до Шан-цзе в листі, що любов до неї нашкодила йому на негідні вчинки, і тепер він воліє «вигнати із свого серця зло і ненависть» [99, с. 4], тому повинен усамотнитися на острові Пенанг і вести благочестиве життя. Ке-ван переписує в нотаріуса усі свої маєтки на Шан-цзе і сподівається, що вона і їхня маленька донька Пей-хе дочекаються його – уже як іншу людину.

Образ злодія в оповіданні «Павук» Сюй Ді-шаня – це своєрідний іспит любові, випробовування людини Богом. І якщо вона пройде його, то її чекає неймовірна благодать Любові.

Твір закінчується словами малої дівчинки Пей-хе, яка, побачивши в саду розірвану павутину на рожевому кущі, задумано сказала: «Я, наче павук, який плете свою долю-павутину. Павук ковтає комах отруйних і нешкідливих.

<...> Але вмить вранці він бачить, що павутина розірвана, і павук ховається, а потім знову появляється і починає латати павутину. Але навіть розірвана павутина знову виблискує на сонці, а росинки-перли надають їй особливої привабливості. Так і людина. Вона старанно плете свою долю-павутину, не відаючи, в яку мить вона знову виявиться розірваною» [99, с. 4].

Не зважаючи на різноманітність Західної і Східної культур і релігій, треба також визнати, що І. Франко в своєму творі іде за конфуціанським етичним принципом розуміння добра і зла, а Сюй Ді-шань – за християнським. «Адже коли Конфуція спитали – Чи правду говорять, що на зло потрібно відповідати – добром? Він відповів – Якщо ти на зло відповіси добром, то чим ти будеш відповідати на добро? Ні, за добро платять добром, а за зло по-справедливості (善有善报, 恶有恶报)» [51, с. 213].

По-справедливості вчинили із винуватою у злочині Регіною із «Перехресних стежок» І. Франка – її зіштовхнув із моста відлюдкуватий сторож, божевільний епілептик Баран, що в минулому утопив свою дружину і був засуджений до смерті, але через хворобу попав під амністію. Його скоєний злочин щодо Регіни так і залишився не розкритим, зрештою у нього є алібі – божевільня, а хуртовина «майже моментально замітала його сліди» [140, с. 439].

Образ Барана у творі уособлює дух зла, який проникає в душі людей, в їхнє особисте і суспільне життя, кримінальне і цивільне судочинство. Його антипод – Рафалович, який заради загального добра жертвує особистим. Такі перегуки засвідчують парадоксальну логіку принципу полярності світосприйняття, де «добро» і «зло», «любов» і «ненависть» є різними сторонами одного і того ж самого вищого закону буття.

Це є свідченням того, що індивідуальні та соціальні можливості людини обмежені, тому слушно зауважив А. Печарський, що «екзистенційний смисл Номо Амореус не завжди вдавалося відтворити в християнському аспекті» [88, с. 254].

Узагалі-то обидва твори «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня подібні за єдністю психоаналітичного смислового ефекту, утверджуючи думку про те, що сенс нашого життя полягає в любові. Утім на відміну від Сюй Ді-шаньового героя Франковий – перебував не в духовних (релігійних), а в соціальних лабіринтах залізної логіки життя, бажаючи допомогти усім знедоленим і бідним людям. «Хочу доложити всіх сил, щоб

довести сей народ хоч троха до усвідомлення, привчити його користуватися його правами, боротися з його кривдниками, – з запалом мовив Євгеній.

– Ось куди тягне ваше серце! – з жалем мовила Регіна, а по хвилі додала: – Що ж, робіть! Як я жалую, що я не мужчина, що не можу допомогти вам своєю працею, своїм знанням...» [140, с. 413–414].

Згодом Регіна дає Євгенові саквояжик із усіма своїми коштовностями для основного фонду народного віче. Узагалі-то образ-символ «матеріального скарбу» на благо простого народу простежується у багатьох прозових творах Великого Каменяра, що, на його думку, є своєрідним «компасом» праведного шляху інтелігента. Власне на таких Франкових «перехресних стежках» особистого і громадського вторує ідеал любові як нерозривна єдність суспільного та індивідуального первнів.

З цього приводу – слушні слова однієї героїні із драматичного образка українського письменника «Послідній крейцар»: «Ти гадаєш, що любов – то так, як гроші: той лишень повинен брати їх, хто заслужив? Ні-ні, любов – то сонце, що сідає на заслужених і незаслужених!» [142, с. 67].

Стосовно пізнання індивідуального і соціального характеру персонажів у таких творах як «Герой поневолі», «Перехресні стежки» І. Франка, «Достеменна історія А-к'ю» Лу Сіня, «Павук» Сюй Ді-шаня вагомим аргументом є міркування Ф. Б. Сімона про те, що «психоаналіз знаходиться не деінде, як у просторі інтимних комунікацій» [58, с. 8]. Коли здається, що любов і ненависть – «сіамські близнюки», це говорить не про єдність абсолютно різних і непримирених станів душі, а про те, що людині легко заплутатись у тенетах своїх пристрастей.

Поетичний світ «Перехресних стежок», «Героя поневолі» І. Франка, «Павука» Сюй Ді-шаня, «Достеменної історії А-к'ю» Лу Сіня стали в нашої літературознавчій рецепції художнім відкриттям психоаналітичної моделі мислення з погляду екзистенційної проблематики добра і зла. У дослідженні ми дійшли висновку, що незважаючи на різноманітність Західної і Східної культур, зокрема української і китайської, індивідуальний та соціальний

характер персонажів І. Франка оприявлюють конфуціанський етичний принцип розуміння добра і зла, а Сюй Ді-шаня – християнський. Хоча з погляду пріоритетів ментальності повинно бути з точністю до навпаки. Такий парадокс логіки пов'язаний передусім із «колективним неусвідомленим», що, за К.-Г. Юнгом, не має ні простору, ні часу й ідентичне у всіх людей, народів і релігіях.

Література до розділу

7, 13, 26, 30, 32, 40, 51, 52, 53, 58, 59, 61, 63, 64, 69, 71, 77, 78, 80, 83, 86, 87, 88, 89, 96, 97, 99, 103, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 121, 122, 131, 140, 142, 144, 145, 148, 157, 159, 163, 165, 166, 168, 171, 176, 177, 178, 179, 180.

ВИСНОВКИ

У літературознавстві поняття «психоаналітичні виміри» має надто загальне значення в інтерпретації творчості того чи іншого письменника, що зумовлюється розбіжностями в підходах. Утім високу валідність певного типу дослідження можна досягти в тому випадку, коли теорія й методологія органічно впливають з практики. Це стало основним принципом нашого наукового підходу до вивчення психоаналітичних вимірів художньої прози І. Франка 1880–1900-х років, в основу яких ліг концептуальний модуль науки, що базується на сукупності різних теорій, утворюючи парадигмальну «метатеоретичну єдність» (Т. Кун) глибинної психології. Звідси – застосування складових елементів класичного психоаналізу З. Фрейда та Ш. Ференці, індивідуальної психології А. Адлера, аналітичної психології К.-Г. Юнга, екзистенційного психоаналізу В. Франкла, неофродизму Е. Фромма та К. Горні, епігенетичної теорії розвитку особистості Е. Еріксона тощо.

Відтак історія та розвиток психоаналітичного дискурсу франкознавства визначається дискусійністю та потребою наукового осмислення. Адже на основі аналізу франкознавчих праць підсумовано, що чимало з них (наприклад: «Співець боротьби і контрастів. Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка» (1903) С. Єфремова, «Іван Франко: Студії та спогади» (1939) М. Мочульського, «Душевні переживання в'язня в «Тюремних сонетах» І. Франка (До питання закономірності психічних явищ)» (1957) В. Яніва, «Психосоціальні аспекти “Мойсея”» (1957) О. Кульчицького та ін.), будучи обумовлені глибоким інтерпретаційним проникненням у сферу *неусвідомленого психічного* індивіда (наратора, героя, прототипа, автора), не мають наукового статусу психоаналітичної парадигми дослідження.

Отже, з погляду глибинної психології в історії українського літературознавчого процесу постає наукова проблема, яку можна було б окреслити словами С. Павличко: «Сто років без Фрейда». Це означає, що в радянські

часи традиційна психологія усупереч психоаналізу відхиляла *неусвідомлене психічне* як реальний предмет наукового пізнання, мотивуючи тим, що як тільки ми пізнаємо *неусвідомлене*, воно миттєво перестає бути непізнаним, і ми знову маємо справу зі *свідомістю* індивіда. Утім факти, доведені З. Фройдом, свідчать зворотнє: феномен *неусвідомленого* можна пізнати у взаємозв'язку з іншими психічними феноменами індивіда. Звідси – метафізичне тлумачення антропології словесної творчості загалом.

У науковій ментальності українського літературознавства лише в 90-ті роки ХХ століття відбулася справжня зміна позитивістичної парадигми на метафізичну. Це дало новий поштовх розвитку психоаналітичної думки в сучасному франкознавстві. Відтак на основі аналізу наукових праць різних періодів ми дійшли висновку, що психоаналітичний дискурс франкіани здебільшого має міждисциплінарний характер і прочитується у вимірах різних галузей наук та методів: крізь призму *психобіографії* (С. Єфремов, М. Мочульський, Д. Донцов, В. Янів, Я. Мельник), *соціальної психології* (О. Кульчицький), *генеології* (І. Денисюк), *психоісторії української літератури* (Н. Зборовська), *філософії* (Є. Маланюк, Т. Гундорова, Б. Тихолоз), *компаративістики* (М. Ільницький), *християнської етики* (А. Печарський), *нараторології* (І. Папуша), *теорії літератури* (М. Ткачук, Р. Піхманець, М. Гнатюк) тощо.

Було з'ясовано, що внутрішня логіка психологічного пізнання художньої прози І. Франка 1880–1900-х років відповідає основним засадам класичного психоаналізу. Адже у багатьох творах письменника символічна функція художнього образу має «не інтелектуальну, а афективну природу» (Ш. Ференці), локалізовану в неусвідомленій сфері інтимних комунікацій самого автора. Звідси – психобіографічний метод аналізу, що дає можливість розкрити таємниці Франкової любові. Приміром, «близнюковий міф» в романі «Лель і Полель» І. Франка характеризується реальними колізіями «внутрішнього двійництва», де образи Начка і Владка постають як психічні інстанції «слабкої» і «сильної», «чуттєвої» і «раціональної» натури

авторового «Я». Відтак на основі асоціативного аналізу маємо всі підстави вважати, що образ Регіни в романі це не художнє втілення однієї конкретної особи – прототипу, а містифікація ідеального образу жінки в уяві митця, овіяна постатями не лише Целіни Журовської, а й Ольги Рошкевич та Ольги Хоружинської.

Зазначимо, що асоціативний спосіб Франкового «зчеплення» окремих художніх образів, портретів і реальних подій простежується у багатьох його творах, зокрема в оповіданнях «Сойчине крило», «Маніпулянтка», «Батьківщина», «На дні», «Із записок недужого», романах «Перехресні стежки», «Не спитавши броду» та ін. Хоча всі головні героїні в наведених творах різні за складом характеру, проте вони – «фігури авторового неусвідомленого», що віддзеркалюють Едіпову ситуацію замолоду.

Утім І. Франко був соціальною особистістю, що дало йому можливість долати проблеми внутрішньої інфантильної залежності. Звідси – застосування індивідуальної психології А. Адлера, з погляду якої важливо не те, що успадкував митець, а те, що він робить зі своєю спадковістю протягом усього життя, де в багатьох досягнень і цілей головну роль відіграє його творче «Я» і «фіктивний фіналізм». Динаміка едіпальної та соціологізованої антропології любові Франкових героїв і самого автора часто простежується на межі особистісних почуттів і громадського обов'язку. Особливо це стосується, коли персонажі належать до різних сфер соціальної діяльності і національної приналежності. В одних випадках така ідентичність сердечних стосунків для героя є позитивною (наприклад, Борис і Густя («Не спитавши броду»); Владко і Регіна («Лель і Полель»); Євген і Регіна («Перехресні стежки»), а в інших – негативною (наприклад, Калинович і Мільця («Герой поневолі»); Целя і Семіон («Маніпулянтка»); Олімпія і Нестор («Основи суспільності»); Борис і панночка («Дріада») тощо.

Психоаналітичний код Франкової соціологізованої антропології любові втілює уявлення про те, що людина як особистість уже з народження пов'язана із соціумом, і не може існувати ізольовано від нього. Цей тісний

взаємозв'язок акумулює в собі промовисте, смисловизначальне величання письменника як «Великого Каменяра», що символізує його титанічну працю на благо українського народу. У белетристиці письменника, зокрема в романі «Перехресні стежки», розглянуто наративні нумінозні особливості переживань архетипів, які є умовою для «дару передбачення». Про цю містичну таїну українського генія писало чимало франкознавців, а саме М. Мочульський, Я. Мельник, Б. Тихолоз та ін. За К.-Г. Юнгом таке загадкове прозріння обумовлене візіонерським типом творчості митця та унікальним алгоритмом дії колективного неусвідомленого, що має надособистісний характер й архаїчну природу.

У художній прозі І. Франка 1880–1900-х років простежується доволі цікава особливість феномену людської деструктивності, пов'язана передусім із браком любові й внутрішньої свободи. Адже письменник дає можливість збагнути, що люди, чим більше дотримуються принципів радикального гедонізму, матеріально збагачуючись, тим менше відчують себе психологічно щасливими. Наприклад, Гольдкремер («*Boa constrictor*»), Олімпія («Основи суспільності»), Жень («Великий шум»), Анеля («Для домашнього вогнища») та ін. Втрата внутрішнього щастя в суспільстві, де регулятором усіх соціальних стосунків – ринкові відносини, є цілком закономірним явищем, бо людина за інерцією мислення починає дивитися на любовні взаємовідносини теж крізь призму володіння «капіталу». Так Франкова наративна стратегія художніх текстів оприявлює важливий соціально-психологічний момент: індивідуум як суб'єкт стає об'єктом, його дія перетворюється на предмет, а «любляче» Его не віддає, а забирає.

Ці психоаналітичні виміри белетристики українського письменника є світоглядно близькі до концепцій неофрейдистів, зокрема Е. Фромма та К. Горні, в розумінні яких любити – означає відновлюватися, зростати, безкорисливо віддавати, виходити за межі свого ізольованого «Я». Порушення цього природного стану людини призводить до психологічної деструктивності, яка набуває різноманітних метаморфоз у прозових творах

І. Франка 1880–1900-х роках. Наприклад, божевільня Напуди («Микитичів дуб»), Рифки («*Voа constrictor*»), Барана («Перехресні стежки»), Спориша («Панталаха»); Массінова фобія перед кореспонденцією («Сойчине крило»); екзистенційна сутність амнезії Миколи Кучеранюка («Терен у нозі»); фетишизація капіталу Германа та Іцка («*Voа constrictor*»); kleptomaniya Панталахи з однойменного оповідання; садистичні нахили Дувідка («*Voа constrictor*») та Стальського («Перехресні стежки») тощо. Звідси – проблема злочинної діяльності, глибинно-психологічні джерела якої здебільшого мають соціальний характер, а не індивідуальний. Адже у Франковому світосприйнятті людина як особистість є передусім *Homo politikon* (звір суспільний за Арістотелем), розвиток якої залежить передусім від соціально-культурного середовища.

З погляду психоаналізу було з'ясовано, що «негативний» тип героя у художній прозі І. Франка народжується як чистий пергамент (*tabula rasa*), на якому родинні та соціальні стосунки накладають свій кроваво-заплямований відбиток у ролі жорстокого Над-Я. Наприклад, надмірна прив'язаність до грошей мільйонера Германа Гольдкремера («*Voа constrictor*») мотивована його нужденним, знедоленим, позбавленим материнської любові дитинством. Подібна мотивація щодо світоглядної негативної установки характерна і для збідованого злочинця Бовдура («На дні»), і для розбагатілої злочинниці Олімпії («Основи суспільності») чи Анелі («Для домашнього огнища»).

Отже, у прозових творах І. Франка, можна прослідкувати, що розкіш це такий же порок, як і злидні. Тільки якщо першопричиною першого явища є пожадливість і потурання своїм бажанням, то другого – це наслідок соціального деструктивного устрою. Утім, психоаналітичні виміри белетристики українського письменника в аспекті відомої Фроммової дихотомії *-мати-* або *-бути-* оприявлюють не лише «сліди пам'яті переживань», але й психологічні «закони генетичних злиднів», які, на думку Н. Грейс, є своєрідною ментальністю людини, що проявляється в надмірній скупості, в неймовірному стасі втратити щось життєво необхідне і цінне.

Яскравим прикладом подібного деструктивного феномену «генетичних злиднів» є образ отця Нестора («Основи суспільності»), котрий, переживши розчарування в любові, шукав порятунку у своїй «втечі в хворобу» (К. Горні), невротичний симптом якої – відчуженість, матеріальні злидні при невмотивованому механічному накопиченню значної кількості фінансів. З погляду психоаналізу подібні дії героя розглядаються як панічне намагання зберегти животворні сили любові, що призвело до екзистенційного вакууму (В. Франкл).

Головна психоаналітична цінність Франкових творів з елементами кримінального сюжету полягає в тому, що письменник у сюжетотворенні обґрунтував, що безмотивних злочинів не буває, а основні їхні витoki – це неусвідомлене психічне людини, пов'язане із травматичним минулим. Таким чином психологічна деструктивна бівалентність – у центрі уваги мотивації будь-якої злочинної діяльності. Приміром, умисний намір Олімпії («Основи суспільності») убити отця Нестора можна розглядати на свідомому і на неусвідомленому рівнях. Перший характеризується раціональним прагненням заволодіти грошима отця Нестора, а другий – загостренням внутрішньої Едіпової ситуації, суть якої полягає в тому, що в молодості Олімпія кохала свого колишнього учителя Нестора, але батьки завадили її щастю, віддавши за багатого нелюба із садистичними нахилами й надмірними пристрастями до азартних ігор. Відтак ірраціональна помста стала однією із мотиваційних причин злочинного наміру героїні.

До речі, з погляду класичного психоаналізу «негативна» установка наратора до священнослужителів, батьківського чи родинного втручання в міжособистісні інтимні стосунки дітей має психобіографічний характер у прозовій творчості І. Франка. Адже відомо, що перша любов письменника – нещаслива. Йому не судилося одружитися з Ольгою Рошкевич, бо її батько як священник став на заваді шлюбу молодих. Причиною такого вчинку була заплямована репутація Франка як політичного арештанта. Цей біографічний факт у житті письменника набирав найрізноманітніших сюжетотворчих

неусвідомлених метаморфоз у його белетристиці 1880–1900-х років («Терен у нозі», «Перехресні стежки», «На дні», «Не спитавши броду», «Великий шум» та ін.).

Отже, психоаналітичне перекодування образів-символів, інтимізованих у реальних та фіктивних вимірах Франкової художньої дійсності, показало, що всередині душі письменника боролися дві стихії любові як різновидність соціальних (національних) та індивідуальних (особистісних) потреб, останні з яких він волів уярмити громадським обов'язком, а у візіях прозових текстів – утаємничити від читацького ока. Звідси – особливості едіпальної та соціологізованої антропології любові (героя, наратора, автора і т. п.), що в одних випадках розглядаємо з погляду Супер-Его, яке виконує функції цензора, а в інших – в аспекті Самості як архетипу колективного несвідомого («генетичного коду» української нації). Яскравим прикладом едіпальної та соціологізованої антропології любові є такі твори І. Франка: «Лель і Полель», «Не спитавши броду», «Основи суспільності», «Дріада» та ін.

Пізнавальне досягнення психоаналітичних вимірів художньої прози І. Франка 1880–1900-х роках перебуває у міжкультурному діалозі з іншими світовими літературами, зокрема народами Далекого Сходу. Особливості едіпальної, соціологізованої та архетипної антропології любові в белетристиці українського письменника віднаходять свої аналогії в новій китайській літературі 1919–1949-х років (Мао Дуня, Лу Сіня, Лао Ше, Сюй Ді-шаня та ін.).

Такі художні паралелі пов'язані передусім із архетипною структурою образів-символів і «колективним неусвідомленим», що, за аналітичною психологією К.-Г. Юнга мають міжкультурний та позачасовий характер. Наприклад, при порівняльній характеристиці творів «Як Юра Шикманюк брів Черемош» І. Франка і «Біля храму великої скорботи» Лао Ше простежено унікальне перехрестя християнського і даоського світобачень. Адже у сюжетотворенні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» українського письменника вчинки Білого та Чорного демонів сприймаються як взаємо-

доповнювальні космічні начала добра і зла, створюючи стабільність і рівновагу, що характерно для даоського світосприйняття. Відтак в оповіданні «Біля храму великої скорботи» китайського письменника учитель Хуан виявляє християнське бачення добра і зла, прощаючи перед смертю свого вбивцю.

Подібні релігійно-світоглядні аналоги простежено і в творах «Перехресні стежки» І. Франка та «Павук» Сюй Ді-шаня, в яких постають екзистенційні проблеми любові і ненависті, що в обидвох митців вирішуються по-різному. В українського письменника «ненависть» і «страх» витісняють «любов» на несвідомі маргінеси неусвідомленого, як це сталося з Регіною, яка не витримавши садистських знущань чоловіка, знестями вбиває його, а в китайського – головна героїня Шан-цзе спромоглася простити свого судженого, виявивши до нього милосердя й жертвну любов.

З погляду психоаналізу порівняльна характеристика оповідань «Герой поневолі» І. Франка і «Достеменна історія А-к'ю» Лу Сіня дає можливість пізнати різноманітні світоглядно-культурні моделі індивідуального і соціального характеру людини. В основі творів українського та китайського митців порушено проблему Самості людини, що містить у собі гармонійну єдність особистого почуття та громадського обов'язку. Відтак Франків і Лусінів герой під впливом соціально-політичних обставин потерпає внутрішню психологічну невдачу, незважаючи на свої «героїчні» вчинки. Утім з погляду соціальної психології є суттєва типологічна різниця між художньою нарацією письменників, а саме: в українського митця – свідомість Над-Я людини є більш індивідуалізована на відміну від китайського, для якого притаманне «колективістське надсвідоме».

Отже, доходимо висновку, що дослідження психоаналітичних вимірів художньої прози І. Франка 1880–1900-х років відкривають нові горизонти і перспективу для сучасного франкознавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адлер А. Достоевский [Электронный ресурс]. Режим дост.: http://avidreaders.ru/download/dostoevskiy_2.html?f=doc.
2. Адлер А. Наука жить. URL: <http://lib.ru/PSIHO/ADLER/live.txt>
3. Адлер А. Очерки по индивидуальной психологии. Москва: «Когито-Центр», 2002. 202 с.
4. Адлер А. Понять природу человека. Санкт-Петербург: Акад. проект 1997. 256 с.
5. Адлер А. Практика и теория индивидуальной психологии: Лекции по введению в психотерапию для врачей, психологов и учителей. Москва: Изд-во Института Психотерапии, 2002. 214 с.
6. Білецький Л. Хто такий Франко для українського народу? *Літературно-науковий вістник*. 1926. Т. 90. Кн. 7–8. С. 226–232.
7. Босий О. Священне ремесло Мокоші: Традиційні символи і магічні ритуали українців (Типологія. Семантика. Міфоструктури). Київ: Інститут етнології, фольклору та мистецтвознавства ім. М. Рильського НАН України, 2004. 220 с.
8. Брагінець А. Філософські і суспільно-політичні погляди Івана Франка. Львів : Книжково-журнальне вид-во, 1956. 410 с.
9. Бровіньок [Гундорова] Т. Колізія двійництва в романі Франка «Лель і Полель» *Радянське літературознавство*. 1981. № 6. С. 57–65.
10. Бютнер К. Насилие в фантазиях. *Психология человеческого агрессивности: Хрестоматия. Сост. К. В. Сельченко*. Минск, Харвест, 1999. С. 169–227.
11. Ван Сяюй. Иван Франко і нова китайська література (现代文学): психоаналітичний аспект. *Слово і Час*. 2016. № 8. С. 54–60.
12. Вертель А. В., Пасько Е. Н. *Новая психология или современный миф: к вопросу о методологической состоятельности психоаналитических концепций*. Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Психологічні науки. Вип. 2. Т. 1. 2017. С. 138–144.

13. Война М. Психоаналітична теорія З. Фрейда в Китаї: етапи становлення. *Літературознавчі студії*, 2013. Вип. 40 (1). С. 176–182.
14. Возняк М. Пам'яти Івана Франка. Опис життя, діяльності й похорону. Відень: Вид-во Союзу визволення України, 1916. 97 с.
15. Ворок Х. Поетика сновидінь у прозі Івана Франка [Електронний ресурс]. Дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Львів, 2017. Режим доступу : http://www.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2017/04/dis_vorok.pdf.
16. Гнатюк М. Проблеми психології творчості у науковому осмисленні Івана Франка. *Парадигма*. 2010. Вип. 5. С. 69–84.
17. Голод Р. Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу Івана Франка. *Українська філологія: школи, постаті, проблеми. Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті*. Львів: Світ, 1999. Част. 1. С. 152–157.
18. Голод Р. Штрихи до генези франкової повісті «Воа constrictor». *Українське літературознавство*, 2012. Вип. 76, С. 10–19.
19. Горак Р. Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 1: Рід Якова. Львів: Місіонер, 2000. 232 с.
20. Горак Р. Тричі мені являлася любов. Повість-есе. Київ: Дніпро, 1987. 268 с.
21. Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007. Тернопіль: Джура, 2007. 368 с.
22. Гузар З. До питання про локальний колорит у прозі І. Франка. (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті «Воа constrictor»). *Українське літературознавство*, 1972. Вип.17. С. 106–112.
23. Гундорова Т. Жінка і дзеркало *Ї* (незалеж. культуролог. часоп.). 2000. № 17. С. 88.
24. Гундорова Т. Методологічний тиск. *Критика*. 2002. № 12. С. 14–17.
25. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ: Критика, 2006. 352 с.

26. Денисюк І. Амазонки на Поліссі. *Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн.* Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2005. Т. 3. Кн. 4. С. 58–78.
27. Денисюк І. Невичерпність атома. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2001. 319 с.
28. Денисюк І. Новаторство Франка-прозаїка. *Українське літературознавство*, 2008. Вип. 70, С. 138–152.
29. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. Львів: Академекспрес, 1999. 280 с.
30. Денисюк І. Способи оповіді в малій прозі Івана Франка. *Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн.* Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2005. Т. 3. С. 118–128.
31. Денисюк І. Суспільно-психологічна студія або «живопись дна». *Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн.* Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 75–85.
32. Денисюк І. «Усе мистецьке є символом» (Розшифровані й нерозшифровані символи у «Перехресних стежках» І. Франка). *Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн.* Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 151–162.
33. Денисюк І. Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи. *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : Матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.)*. Львів: Світ, 1998. С. 26–34.
34. Донцов Д. Душевна драма І. Франка і його сучасників. *Туга за героїчним*. Лондон: Вид-во СУМ, 1953. С. 67–90.
35. Эдвард К. Адамс Творчество Эрика Х. Эриксона. *Энциклопедия глубинной психологии: В 4 т. Т. 3. Последователи Фрейда. Пер. с нем.* Москва: «Когито-Центр», МГМ, 2002. С. 178–223.
36. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. Пер. с англ. Общ. ред. и предисл. Толстых А. В. Москва: Изд-во «Прогресс», 1996. 344 с.
37. Єфремов С. Зі спогадів про Ів. Франка. *Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. стаття М. Гнатюка*. Львів: Каменярь, 1997. С. 225–228.

38. Єфремов С. Іван Франко. Критично-біографічний нарис. Київ: Слово, 1926. 256 с.
39. Загакайло О. Кохання Франка. *Дзеркало тижня*. 2016. 27 серпня. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://dt.ua/CULTURE/kohannya-franka-_.html
40. Захара І. Українська філософія: навч. посібник. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2014. 354 с.
41. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ: Академвидав, 2006. 504 с.
42. Зборовська Н. Монотойстичний заповіт у поемі «Мойсей» Івана Франка. *Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури*. Монографія. Київ: Академвидав, 2006. С. 142–151.
43. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. Київ: «Академвидав», 2003. – 392 с. (Серія: «Альма-матер»).
44. Зборовська Н. Психометафізика як метод дослідження художньої літератури. *Слово і Час*. 2009. № 4. С. 52–57.
45. Зеельман К. Индивидуальная психология Адлера. *Энциклопедия глубинной психологии: В 4 т. Т. 4: Индивидуальная психология. Аналитическая психология. Общ. ред. А. М. Боковой*. Москва: «Когито-Центр», МГМ, 2004. – С. 42–113.
46. Іван Франко «Зів'яле листя»: тексти, матеріали, дослідження. Упоряд. П. Салевич. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2007. 425 с. (Серія: «Українська філологія: школи, постаті, проблеми». Вип. 7).
47. Ільницький М. Поєдинок із собою: проблема двійництва в «Поєдинку» І. Франка та «Двійнику» Ф. Достоевського. *Слово і Час*. 2006. № 8. С. 18–27.
48. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України, відділ рук., ф. 3.
49. И. Сюй. Различия в языковых средствах для обозначения вкуса в русском и китайском языках. *Язык. Культура. Перевод. Коммуникация : сборник науч. трудов*. Москва: КДУ, Университетская книга, 2018. Вып. 2. С. 278–281.

50. Клочек Г. Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поетики. *Слово і Час*. 2007. № 4. С. 39–45.
51. Конфуцианское «Четверокнижие» («С шу»). Пер. с кит. Москва: Вост. лит., 2004. 431 с.
52. Костомаров М. Дві руські народности. Київ-Ляйпціг: Укр. накладна, 111 с.
53. Крижанівський О. Історія Стародавнього Сходу. Навч. посібник. Київ: Либідь, 2002. 590 с.
54. Кримський А. «В поті чола». Образки з життя робучого люду. Написав Іван Франко. *Твори: В 5 т.* Київ : Наук думка, 1972. Т. 2. С. 307–322.
55. Кульчицький О. Психосоціальні аспекти «Мойсея». *Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Збірник філологічної секції на пошану сторіччя народин Івана Франка*. Ред. колегія. К. Кисілевський, Б. Кравців та ін. Нью-Йорк. Париж. Сідней. Торонто: Вид-во НТШ і Свободи, 1957. Т. CLXVI. С. 67–81.
56. Куца Л. Васне автор як системна свідомість у поетичному триптиху І. Франка «Semper tiro». *Актуальні проблеми слов'янської філології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України. Серія: Лінгвістика і літературознавство*. 2011. Вип. XXIV. – Част. 1. С. 216–226.
57. Куца О. Критичні рефлексії І. Я. Франка у контексті літературних теорій М. Драгоманова. *Наукові записки ТНПУ. Серія: Літературознавство*, 2016. № 44. С. 149–154.
58. Кьонінг К, Сімон Ф. Б. Між кушеткою і однобічним дзеркалом. *Системна терапія для психоаналітиків – психоаналіз для системних терапевтів. Діалог*. Ів.-Франківськ: «Місто НВ», 2006. 144 с.
59. Лакан Ж. Истина возникает из сознания. *Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54)*. Москва : ИТДГК «Гнозис», Изд-во «Логос», 1998. С. 341–356.

60. Лакан Ж. Речь в переносе. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54). Пер. с фр. М. Титовой. Москва: ИТДГК «Гнозис», Изд-во «Логос», 1998. С. 307–375.
61. Лановик З. Новітня літературознавча термінологія в герменевтичній концепції Вольфганга Ізера. *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*. 2006. № 26. С. 54–57.
62. Лановик М. Теорія відносності: проблема посилення «кризи теорії» чи пошуки точного знання в гуманітарній науці. *Питання літературознавства. Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича*. 2008. Вип. 75. С. 318–328.
63. Лао Шэ. Избранное. Сборник. Москва: Прогресс, 1981. 512 с. (Серия: «Мастера современной прозы»).
64. Лао Ше. Серп місяця. Зб. оповідань. Пер. з кит. І. Чирко. Київ: Дніпро, 1974. 304 с.
65. Ласло-Куцюк М. Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка. Бухарест: Мустанг, 2005. 257 с.
66. Лейбин В. М. Словарь-справочник по психоанализу. Санкт-Петербург: Питер, 2001. 688 с. (Серия: «Золотой фонд психотерапии»).
67. Лотман Ю. До побудови теорії взаємодії культур (семіотичний аспект). *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія* / За заг. ред. Д. Наливайка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 195–210.
68. Лукьянов А. Древнекитайская философия. Курс лекций. Часть 2. Философия даосизма. Москва: ИДВ РАН, 2015. 546 с. (Курс лекций и исследовательских работ по духовной культуре Китая)
69. Лу Сінь. Твори. Перекл. з кит. І. Чирко. Київ: Дніпро, 1981. 271 с.
70. Маланюк Є. Франко незнаний. *Книга спостережень: Проза*. Торонто: Вид-во Гомін України, 1962. С. 81–90.

71. Маловідомий Франко. Цікаві факти. Франко: Наживо / Franko: Live. Авторський проект Наталі І Богдана Тихолозів. Елект. режим доступу [<https://frankolive.wordpress.com>].
72. Ман П. де. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Пер. с англ., послесл. С. А. Никитин. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. 367 с.
73. Мельник Я. І остатня часть дороги... Іван Франко 1908–1919. Дрогобич: Коло, 2006. 439 с.
74. Михайлин І. Іван Франко і Зигмунд Фройд: питання естетики. *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.).* : Львів Вид-во: Світ, 1998. С. 306–312.
75. Мних Р. Сучасне франкознавство як проблема. *Питання літературознавства*. 2016, № 94. С. 48–67.
76. Мороз М. Автобіографічний елемент у ліричній драмі Івана Франка «Зів'яле листя». *Іван Франко «Зів'яле листя»: тексти, матеріали, дослідження. Упоряд. П. Салевич.* Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2007. С. 200–216.
77. Мороз М. «Для домашнього вогнища» (творча та видавнича історія повісті І. Франка). *Радянське літературознавство*. 1982. № 4. С. 29–35.
78. Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2004. 139 с. Серія: Франкознавчі студії. Вип. 3.
79. Мочульський М. Одно видіння Івана Франка. *Іван Франко: Студії та спогади.* Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. С. 106–114. (Серія: «Франкознавчі студії». Вип. 3).
80. Непомнящий Н. Сто великих тайн Древнего мира. Москва: Изд-во: Вече, 2010. 480 с.
81. Павличко С. Сто років без Фрейда. *Теорія літератури.* Упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. Київ: Основи, 2002. С. 565–582.
82. Папуша І. (Fr)анко & (Fr)ойд: наратологічна аналогія. *Modus ponens. Нариси з наратології.* Тернопіль: Вид-во Крок, 2013. С. 186–195.

83. Папуша І. *Modus orientalis* Індійська література в рецепції Івана Франка. Тернопіль: «Збруч» 2000. 187 с.
84. Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів. *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : Матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.)*. – Львів: Світ, 1998. – С. 313–319.
85. Печарський А. Іван Франко – «дух, наука, думка, воля»: психоаналітична парадигма творчості. *Дивослово*. 2014. № 10. С. 59–65.
86. Печарський А. Іван Франко – Мо Янь (莫言): екзистенційні пошуки літературного діалогу. *Українське літературознавство*. 2014. Вип. 78. С. 201–208.
87. Печарський А. Психоаналітична рецепція трактату Івана Франка «Із секретів поетичної творчості». *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2013. Вип. 58. С. 22–28.
88. Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя: монографія. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2011. 466 с.
89. Печарський А. Синдром любові і відчуженості в оповіданні Івана Франка «Сойчине крило». *Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.)*: У 2 т. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2008. Т. 1. С. 792–796.
90. Потебня О. Поезія й проза. Їх диференціювання. *Естетика і поетика слова. Збірник*. Київ: Мистецтво, 1985. С. 149–154. (Серія: «Пам'ятки естетичної думки»).
91. Ракочі Й. Спогади про Целіну Зигмунтовську. *Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові*. Львів: Каменярь, 2003. Вип. 3. С. 130–136.
92. Розенталь Т. Страдание и творчество Достоевского. Ижевск: ERGO, 2011. 56 с.

93. Руднев В. Философия языка и семиотика безумия. Избранные работы. Москва: Издательский дом «Территория будущего», 2007. 528 с.
94. Салига Т. Франко – Каменярь! Ужгород, Гражда, 2007. 128 с.
95. Сімович В. Іван Франко його життя та діяльність. Мюнхен: Вид-во Дніпрова Хвиля, 1966. 111 с.
96. Сонди Л. Судьбоанализ. Пер. с нем. А. Тихомиров. Москва: Три квадрата, 2007. (Серия: bibliotheca hungarica. Вып. 8). 480 с.
97. Сорокин В. Жизнь и судьба художника. Избр. произведения. Москва: Худож. лит., 1991. С. 5–18.
98. Стежками Франкового тексту (комунікативні, стилістичні та лексикографічні виміри роману «Перехресні стежки»). За ред. Ф. Бацевича. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2007. 376 с.
99. Сюй Ди-шань Паук. *«Дождь»*. Рассказы китайских писателей 20–30-х годов XX ст. Москва: Художественная литература, 1974. 528 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://litmir.club/br/?b=116437>.
100. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії. Львів: Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 180 с. «Франкознавча серія». Вип. 7.
101. Тихолоз Б. «Zwei seelen leben, ach, in meiner brust» (міфологема дводушництва у життєтворчості Івана Франка). *Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.)*. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. Т. 1. С. 845–858.
102. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції): монографічне дослідження. Тернопіль, 2003. 384 с.
103. Ткачук М. Лірика Івана Франка. До 150-річчя від дня народження І. Франка: Монографія. Передм. А. Толстоухова. Київ: Світ Знань, 2006. 296 с.
104. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. Москва: Прогресс, 1978. 326 с.

105. Ференци Ш. Теория и практика психоанализа: Пер. с нем. Москва: ПЕР СЭ, Санкт-Петербург: Университетская книга. 320 с.
106. Фільц О., Мединська Ю. Проблема наукового статусу психоаналітичної парадигми. *Психологія і суспільство*. 2014. № 4. С. 75–84.
107. Франкл В. Человек в поисках смысла. Сборник. Пер. с англ. и нем. / Общ. ред. Л. Я. Гозмана и Д. А. Леонтьева. Москва: Прогресс, 1990. 368 с. Б-ка зарубежной психологии.
108. Франко І. Батьківщина. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1979. Т. 21. С. 391–423.
109. Франко І. Великий шум. *Зібрання творів: У 50 т.* К.: Наук. думка, 1979. Т. 22. С. 208–317.
110. Франко І. В тюремнім шпиталі. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1979. Т. 21. С. 150–158.
111. Франко І. Герой поневолі. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наукова думка, 1979. Т. 17. С. 474–487.
112. Франко І. Декадент. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1976. Т. 2. С. 185–186.
113. Франко І. Дівчина-воячка. Старокитайська народная пісня. *Твори: В 50 т.* Київ: Наук. думка 1977. Т. 10. С. 431–434.
114. Франко І. Дівчина-воячка. *Твори: В 50 т.* Київ: Наук. думка 1984. Т. 42. С. 225–230.
115. Франко І. Для домашнього огнища. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1979. Т. 19. С. 7–143.
116. Франко І. До А. Кримського (26 серпня 1898 р.). *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1986. Т. 50. С. 113–115.
117. Франко І. До А. Ю. Кримського (22 лютого 1904). *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1986. Т. 50. С. 237.
118. Франко І. Догорають поліна в печі... *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1976. Т. 1. С. 48–49.

119. Франко І. До Ольги Рошкевич (20 вересня 1878 р.). *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1986. Т. 48. С. 108–119.
120. Франко І. До Ольги Рошкевич (26–27 січня 1879 р.). *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1986. Т. 48. С. 146–153.
121. Франко І. Дріада. *Зібрання творів: У 50 т.* К.: Наук. думка, 1979. Т. 22. С. 94–108.
122. Франко І. Звірячий бюджет. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1979. Т. 20. С. 28–32.
123. Франко І. Івась Новітній (Повість із тюремного життя). *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1978. Т. 16. С. 447–468.
124. Франко І. Із записок недужого. *Зібрання творів: У 50 т.* К.: Наук. думка, 1978. Т. 15. С. 198–211.
125. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1981. Т. 31. С. 45–119.
126. Франко І. Лель і Полель. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1979. Т. 17. С. 283–473.
127. Франко І. Малий Мирон. *Зібрання творів: У 50 т.* К.: Наук. думка, 1978. Т. 15. С. 65–71.
128. Франко І. Микитичів дуб. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1978. Т. 15. С. 96–109.
129. Франко І. Між добрими людьми. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1978. Т. 18. – С. 208–226.
130. Франко І. Мій злочин. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1979. Т. 20. С. 62–68.
131. Франко І. Мойсей. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1976. Т. 5. С. 201–264.
132. Франко І. Моя стріча з Олексою (Оповідання Мирона Сторожа). *Зібрання творів: У 50 т.* К.: Наук. думка, 1978. Т. 15. С. 42–58.
133. Франко І. Муляр. *Зібрання творів: У 50 т.* К.: Наук. думка, 1978. Т. 15. С. 59–64.

134. Франко І. На вершку. *Твори: В 50 т.* Київ: Наук. думка 1978. Т. 15. С. 164–197.
135. Франко І. На дні. *Твори: В 50 т.* Київ: Наук. думка, 1978. Т. 15. С. 110–163.
136. Франко І. Не спитавши броду. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1978. Т. 18. С. 325–463.
137. Франко І. Оловець. *Зібрання творів: У 50 т.* К.: Наук. думка, 1978. Т. 15. С. 72–84.
138. Франко І. Основи суспільності. *Т Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1979. Т. 19. С. 144–341.
139. Франко І. Панталаха. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1979. Т. 17. С. 227–280.
140. Франко І. Перехресні стежки. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1979. Т. 20. С. 173–459.
141. Франко І. Поєдинок (зимова казка). *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1978. Т. 16. С. 184–187.
142. Франко І. Послідній крейцар. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1979. Т. 23. С. 49–76.
143. Франко І. Промова на 25-літньому ювілеї. *Зібрання творів: У 50 т.,* К.: Наук. думка, 1981. Т.31. С. 308–310.
144. Франко І. Свинська конституція. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1979. Т. 20. С. 7–13.
145. Франко І. Сойчине крило (Із записок відлюдька). *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1979. Т. 22. С. 53–93.
146. Франко І. Хома з серцем і Хома без серця. *Твори: В 50 т.* Київ: Наук. думка 1979. Т. 22. С. 7–29.
147. Франко І. Що таке поступ? *Твори: В 50 т.* Київ: Наук. думка, 1986. Т. 45. С. 300–348.
148. Франко І. Як Юра Шикманюк брів Черемош. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1979. Т. 21. С. 424–472.

149. Франко І. Яндриси. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1979. Т. 17. С. 212–226.
150. Франко І. Воа constrictor (друга редакція). *Зібрання творів: У 50 т.* Київ: Наук. думка, 1979. Т. 22. С. 109–207.
151. Франко-Ключко А. Іван Франко і його родина. Спомини. Торонто: Вид-во Ліги визволення України, 1956. 132 с.
152. Франко: Наживо / Franko:Live © авторський проект Наталі і Богдана Тихолозів. – [електронний ресурс: <https://frankolive.wordpress.com>].
153. Франко П. Іван Франко зблизька (п'ять портретів). Львів: Накладом Повітового Союзу Кружків Р. Ш., 1937. 32 с.
154. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. Москва: Наука, 1991. 456 с.
155. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство. *Художник и фантазирование. Сб. работ.* Москва: Республика, 1995. С. 285–294.
156. Фрейд З. Психоаналитические этюды. Минск: ОО «Попурри», 1997. 608 с.
157. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии: Сборник. Москва: Олимп; ООО «Изд-во АСТ-ЛТД», 2008. 448 с. (Серия: «Классики зарубежной психологии»).
158. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя. Пер. с англ. Минск: ООО «Попурри», 1998. 672 с.
159. Фромм Э. Душа человека. Москва: Республика, 1992. 430 с. (Серия: Мыслители XX века).
160. Фромм Э. Иметь или быть? Пер. с англ. Н. И. Войкуновской, И. И. Каменкович; общ. ред. В. И. Добренкова. Москва: Прогресс, 1986. 240 с.
161. Фромм Э. Типы агрессии. *Психология человеческого агрессивности: Хрестоматия. Сост. К. В. Сельченко.* Минск, Харвест, 1999. С. 354–427.
162. Хэйес Н., Оррелл С. Введение в психологию. Москва: Изд-во Эксмо, 2003. 688 с.
163. Хорни К. Наши внутренние конфликты. Москва: Эксмо, 2003. 320 с. (Серия: «Психологическая коллекция»).

164. Хорни К. Невротическая личность нашего времени. Перевод с англ. и прим. А. И. Фета. Philosophical arkiv Nykoping, Sweden, 2016. 186 с.
165. Хорни К. Самоанализ. Психология женщины. Новые пути в психоанализе. Санкт-Петербург: Питер, 2002. 480 с.
166. Хут В. Судьбоанализ Леопольда Сонди. *Энциклопедия глубинной психологии. Общ. ред. А. Боковой: В 4 т.* Москва: Когито-Центр, МГМ, 2004. Т. 4. С. 464–503.
167. Чопик Р. «Zwei seelen leben, ach, in meiner brust» (до генези Франкового роздвоєння). Вісник Львівського університету. Серія філологічна, 2004. Вип. 35. С. 130–140.
168. Шайтанов И. Зачем сравнивать? Компаративистика и / или поэтика. *Проблемы современной компаративистики.* Сост. Е. Луценко, И. Шайтанов. Москва: Изд-во ж. Вопросы литературы, 2011. С. 11–29.
169. Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. Львів : Вид-во НАН України. Львівське відділення інституту літератури імені Т. Шевченка, 2003. 236 с. (Франкознавча серія. – Вип. 5).
170. Штольце Г. Эдипова ситуация, эдипов конфликт, эдипов комплекс. *Энциклопедия глубинной психологии в 4 т. Т. 1.* Москва: MGM-Interna, 1998, С. 621–627.
171. Юнг К.-Г. Аналитическая психология и психотерапия: Хрестоматия. Сост. В. Лейбин. Санкт-Петербург: Питер, 2001. 512 с.
172. Юнг К.-Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Перс. с нем. И. Булкиной и др. Киев: AirLand, 1994. 416 с. (Серия: «Citadelle»).
173. Янів В. Душевні переживання в'язня в «Тюремних сонетах» І. Франка (До питання закономірності психічних явищ). *Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Збірник філологічної секції на пошану сторіччя народин Івана Франка.* Ред. Колегія: К. Кисілевський, Б. Кравців та ін. Нью-Йорк. Париж. Сідней. Торонто: Вид-во НТШ і Свободи, 1957. Т. CLXVI. С. 82–97.

174. Янковський Ю. Великі знавці людських душ: (Достоевський і Франко). *Художній світ Достоевського : Літературно-критичні статті*. Київ: Дніпро, 1973. С. 175–203.
175. Яремко Р. Проблема літературної комунікації та спроби її міждисциплінарного вивчення. *Слово і Час*. 2004. № 4. С. 7–17.
176. 鲁迅卷:中华散文珍藏本丛书,《纪念刘和珍君》. - 北京:人民文学出版社, 2008 年版
177. 季广茂。灵魂的秘密:精神分析的社会史和文化史。 - 金城:金城出版社, 2013 年。 - 577 页。
178. 张浩。书写与重塑:20 世纪中国女性文学的精神分析阐释。北京:北京语言文化出版社, 2010 年版。 - 228 页。
179. 鲁迅。阿 Q 正传。 - 广州:花城出版社, 2009 年版。 - 184 页。
180. 孟繁华、程光炜。中国当代文学发展史。 - 北京:北京大学出版社, 2011 年 版。 - 429 页。

ДОДАТКИ

Додаткові публікації

1. Ван Сяююй «Для домашнього вогнища» Івана Франка – «Рикша» («*骆驼祥子*» 老舍) Лао Ше: міфологема долі. *Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи. Зб. Матеріалів I-ї Міжнародної науково-практичної конференції. Ред.-упоряд.: А. Душний, М. Махмудов, В. Ільницький, І. Зимомря.* Баку, Ужгород, Дрогобич: Посвіт, 2016. С. 304–306.
2. Ван Сяююй, І. Яремчук. Післямова. *Антологія українського та китайського письменства: перекладацькі інновації у львівській Alma mater (до 25-ї річниці встановлення дипломатичних відносин між Україною та Китаєм).* За ред. А. Печарського, Сунь Кевеня. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2017. С. 462–467.
3. Ван Сяююй. Психоаналітичні рефлексії роману «Лель і Полель» Івана Франка: поміж фактами і літературною фікцією. *Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи. Зб. Матеріалів II-ї Міжнародної науково-практичної конференції. Ред.-упоряд.: А. Душний, М. Махмудов, В. Ільницький, І. Зимомря.* Баку, Ужгород, Дрогобич: Посвіт, 2017. С. 449 – 452.
4. 乌克兰文学中的伊万·弗朗科 // 04.2017 北方文学.