

МОДЕЛЬ ЦИКЛІЧНОГО ЧАСУ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ І.ФРАНКА

Предметом дослідження пропонованої статті є специфіка вияву та функціонування циклічного часу в художній прозі І.Франка. Розглядаються зовнішньо-об'єктивний та внутрішньо-суб'єктивний аспекти реалізації народнопоетичного календарного мотиву. Циклічний час осмислюється у річній, добовій, пейзажній площинах зображення дійсності. Ідеться також про особливості авторської модифікації міфологічної моделі "круглого" часу, зокрема виділено образи-втілення так званого екстремального часу.

In the article interpret peculiarity of disclose and existence cyclic time in I.Franko artistic prose. Considered external objective and inner subjective aspects of realizations national poetic calendarical motive. Make attempt comprehend cyclic time in the annual, daily, landscapely areas of the portrayal artistic time. Investigate about peculiarity author's modification mythological model of the "round" time. Apart separate the manners of the "extreme time".

Художній час – це багатовимірне поняття, що функціонує на всіх рівнях системи прозової творчості І.Франка (і на структурному – як сюжетно-подієвий, фабульний, хронотопний, конкретно-історичний, соціально-психологічний час; і в межах підсистеми – час набуває смислороздільної функції і дає змогу авторові експериментувати: розширювати, звужувати, розмикати, замикати, ущільнювати, стягувати часові межі, персоніфікувати, метафоризувати, одухотворювати, символізувати перебіг часу, зміщувати, уповільнювати, прискорювати плин років, днів, годин, хвилин тощо), характеризується суб'єктивними вимірами та об'єктивними закономірностями, залежить від жанрових форм і стильових тенденцій конкретних творів, концептуально пов'язаний з історичним часом, перебуває у тісному зв'язку з міфологічними, народнопоетичними традиціями. Поруч з лінійною системою відліку, часова художня умовність Франкової прози репрезентована моделлю так званого "круглого" часу, що в своїй основі є міфологічною і ґрунтується на ідеї циклічного розвитку буття та уявленнях про колоподібний добовий і річний рух астральних світил навколо світової осі [див.: 7, 18-19], водночас акумулює традиційні календарні мотиви українського народу, пов'язані з вегетативним язичницько-аграрним розподілом

року на чотири фази [див.: 8, 318-328]. Як уже відомо, у міфопоетичній моделі світу мотив вічного коловороту часу втілює передусім універсальний образ-континуум року: в ньому, немов у замкненому колі, час невинно рухається – починається, триває, закінчується, але що важливо – він щораз заново "народжується" у вигляді нового року.

Модель "круглого" часу в прозовій спадщині письменника має два аспекти вияву: *зовнішній*, визначений об'єктивно-темпоральною фіксацією часового циклу; *внутрішній*, зумовлений психологічним фактором – індивідуально-суб'єктивним сприйняттям, відчуттям невинного "колообігу" часу. І внутрішня, і зовнішня форми фіксації часоплину моделюють образи річного та добового циклів, що, своєю чергою, проступають в *повному/частковому* вигляді.

Річний перебіг часу фокусується крізь призму народнопоетичного календаря шляхом відтворення перманентного наступання та чергування основних річних фаз або через традиційне взаємо-протиставлення певних пір року, скажімо зими/весни, осені/літа. При цьому модель року як циклу виводиться через стадіальне і парадигматичне зображення його образу.

Художній ефект *повного календарного "кола"* створюється у зображенні стадіального протікання основних календарних циклів – зими,

осені, літа, весни. Така форма часоплину виконує важливу структуротворчу роль (хронотопну, змісто- та сюжетотворчу, композиційну, хронологічну): за її допомогою автор подає події, відтворює динаміку життєвих процесів (побутових, соціально-суспільних, історичних, індивідуально-психологічних тощо), монтує епізодичні картини, структурує фабульний рух, окреслює хронологічні рамки текстів, фокусує й обрамлює сюжетний час тощо. Це спостерігається в таких творах, як “Ріпник”, “Навернений грішник”, “Борислав сміється”, “Перехресні стежки”, “Великий шум”, “*Voа constrictor*”, “*Odi profanum vulgus*”. Яскравий приклад функціонування повного календарного часу маємо у панорамних ретроспективних епізодах повісті “*Voа constrictor*”, коли Герман Голькремер поринає у спогади про своє дитинство та молодість. Автор відтворює своєрідний коловорот весни, літа, осені, зими і при цьому крізь призму мінливості народного календаря зафіксує початок кожного наступного важливого періоду життя героя – щасливого чи нещасливого, успішного або фатального, “починаючи від жебрацької торби та дрібної крадіжки”, продовжуючи показом постійних поневірянь, переживань, перебування на вістрі життя/смерті, правди/обману, дружби/підступу. Так, “був сумний осінній день”, коли Германа виписали зі шпиталю і він, самотній, знесилений та покинутий усіма у великому світі, познайомився з Іцком, під опікою якого пройшли найкращі дні його важкого дитинства; зимою переважно вчився читати й писати; початок весни знаменував “тихе щастя, сумирні, погідні дні”, коли разом з Іцком малий Герман мандрував селами “платянки міняти”; фатальна зимова ніч відзначилася кровавими жахіттями і несподіваною смертю Іцка – так перервалося “супокійне сільське життя”; і знову-таки чергове річне “коло” несло нові випробування, страх, біль, злидні, тривогу – весною починався/восени закінчувався нелегкий “либацький сезон”, зимою наймався на якусь дрібну міську роботу, а літом, коли наближався спасівський ярмарок в Лютовиськах, разом з Вольфом заробляв гроші небезпечним баришівницьким ремеслом і т.д. [11, т. 22, с. 118-186]. Як бачимо, календарне “коло” слугує формою подання художнього часу, при цьому автор візуалізує його “повний”, “круглий” образ, навіть коли просто зазначає, фіксує, констатує початок або кінець тої чи тої пори року, наприклад: “Минуло літо, минули жнива” [т. 14, с. 341], “А в часі коляди ... а в часі великодніх свят”, “В часі різдвяних свят”, “На першій тижні великого посту”, “Минули великодні свята”, “Надійшли м’ясниці, сама пора для весілля” [т. 21, с. 46-47, 52, 218], “Провідна неділя” [т. 22, с. 210]. Однак календарна циклічність не набуває властивого міфопоетичного сенсу, а радше функціонує як важлива

структурна категорія, що визначає епічні особливості творів і водночас розвиває відповідну часову панораму наративної оповіді. Епізодично трапляється, що письменник вказує на початок певної пори року через своєрідне очуднення моменту її настання, шляхом одухотворення, персоніфікації простору її тривання крізь народнопоетичні уявлення. Приміром: “Святий Никола “на сивім коні приїхав” [т. 14, с. 287], “Після незвичайно довгої і лагідної осені настала відразу люта, морозна зима [...]. Зима відразу страшним упирем налягла на галицьку землю” [т. 21, с. 92], “Над’їхала осінь, вельможна пані, багата хазяйка [...]. Махнула осінь на ліси – і вони зацвіли пурпуровими, сірими та жовтими красками, зашуміли глибоким та важким стогоном, тугою за минулим літом [...]”, “Наблизилося велике, рокове свято Різдва. Зима приїхала на білім коні і покрила поля білою наміткою” [т. 22, с. 284, 306].

Відтак календарно-вегетативні мотиви розширюють виражальні можливості художнього часу, зумовлюють його багатоплановість, набувають психологічного навантаження і подвійної функції: постають головними чинниками розгортання зовнішніх меж сюжетно-подійного часу і, водночас, – психологічною призмою мікроаналізу глибинного світу людини та засобом вираження динамічності різних психологічних процесів, явищ (мисленневих, емоційно-чуттєвих, настроєвих ритмів, переживань, несвідомих імпульсів, зрушень, суперечливих рис характеру тощо). Таким чином, часовий “коловорот”, річний цикл природного буття синхронно співіснує з психологічним життям людини і постає, за словами А.Швець, як “певний психологічний хронос” [13, 190]. Слушно зазначає з цього приводу також і М.Ткачук – “це не лише хронологія, календар подій людського життя, а й своєрідний простір розгортання епічної дії, засіб саморозвитку характеру” [10, 40]. Для прикладу можемо розглянути новелу “Навернений грішник”, що в ній наявне багатовекторне функціонування моделі “округлого” часу. Насамперед тут спостерігається гармонійний синтез зовнішнього та внутрішнього аспектів інтерпретації календарних мотивів. Спочатку автор відзначає наступання кожної чергової пори року, створюючи таким способом сугестію загального невпинного “часоколовороту” – “поволі, невесело сходили жнива”, “пройшло літо”, “настала осінь” і т.д. Родинні трагедії (смерть двох синів і дружини Василя Півторака) стають точками відліку експериментів з виражальними можливостями художнього часу. Відтоді циклічність починає відігравати магістральну роль у зображенні дійсності: під її впливом хронотоп твору немовби розшаровується на “макропростір” (подійно-побутовий) та “мікропростір” (індивідуально-психологічний) худож-

ного буття; і не тільки – сюжет твору розвивається по визначеному календарному “колу”, а річне й добове протікання часу набуває сюжетно-змістового та характерологічного навантаження. У зовнішній площині природне “вирування” немов уповільнює подійний час (“Сумно, поволі, важко волікся час у повдовілій хаті” [т. 14, с. 322]), відтак замикає його перебіг і перетворює в закритий континуум, у межах якого деформується аж до остаточного опустіння, знищення побутова сфера – з плином часу “в газдівстві, по обійстю, по полю” Василя Півторака закрадається “нелад, занедбання і опуст”, а сама хата поступово перетворюється в мертву пустку і, зрештою, зникає з лица землі. На індивідуально-психологічному рівні календарне “коло” характеризується парадигматичністю зображення і відтворює подібне руйнування, але вже в плані людського життя (фізичного й духовного). Автор подає крізь епічну панораму календарного року цілу гаму суперечливих психологічних феноменів, пов’язаних з морально-етичною деградацією Василя Півторака, при цьому майстерно виокремлює найбільш напружені епізоди, що відбивають не тільки синхронізацію природного та людського часу (на що вказує Т.Гундорова [3, 57-58]), а й показують, як окремі пори року своїми мінливими станами можуть негативно впливати на свідомість героя, зумовлювати переломи в його роздумах, почуттях, переживаннях породжувати сумний настрій, відчуття самотності, туги за втраченим життям. Наприклад: “Настав один із тих сірих, сумрачних зимових днів, у котрі надворі сніг ліпить, аж дерева тріщать під його вагою, а в селянській хаті і холодно, і понуро, темряво і сумно-сумно, мов у домовині, а ще самому” [т. 14, с. 335]. У такому випадку Василь Півторак знаходить єдиний вихід – сп’яніле забуття у корчмі Шміла, а це, своєю чергою, поступово руйнує і здоров’я, і морально-духовний стан героя, зрештою веде до жалюгідної смерті. Отже, майстерно синхронізуючи природне і людське буття, автор глибинно психологізує мотив “часоколовороту”.

Художня модель *неповного календарного “кола”* в прозі І.Франка базується на парадигматичному принципі його зображення, що передбачає еліптичне замовчування, буквальный пропуск одних і виокремлення з часової парадигми та ідейно-художнє увиразнення за рахунок цього інших періодів року. Виокремлені календарні періоди зазнають персоніфікації, одухотворення, антропоморфізації, метафоризації, символізації у міфопоетичних вимірах і розгортають широкий контекст, підтекст, надтекст на основі міфологічних, фольклорних мотивів про чотири пори року (найчастіше у вигляді чотирьох жінок), кожна з яких по-іншому (позитивно/негативно, животворно/смертоносно тощо)

змінює буття у світі [5, 127]. При цьому автор сам виділяє і міфологізує окремі пори року, або ж вони міфопоетичної семантики набувають власне на індивідуально-психологічному рівні внаслідок міфологемного сприйняття персонажами плину часу, що уявно оживає у їх свідомості, думках, відчуттях, настроях, переживаннях. Наприклад, темпоральну дихотомію осені/весни виокремлено у сюжетній лінії 80-літнього діда Максима в повісті “Петрії і Довбушуки”: з приходом осені персонаж особливо відчував своє старече безсилля, втрачав “всяку охоту до життя”, “марнів, сох видимо аж до відживляючої весни” [т. 14, с. 159]. Акцентується опозиція контекстуально моделює окрему часову площину, циклічна система відліку якої має подвійне навантаження: з одного боку, окреслює часовий простір життя героя; з іншого, характеризує специфіку душевного стану людини відповідного віку. Швидкоплинна пора весняного життя, сонця, тепла, скажімо, обрамлює часовий континуум оповідання “Мій злочин”: вона символічно означає останні миті існування “болотяного пташка”, який ненароком потрапляє у неволю малого “злочинця” й болісно переносить втрату свого життя – “останньої весни”; відтак автор зміщує часові площини, і втрачена “весна” пташки символічно відлунує вже у житті того-таки “злочинця”, котрий “з примхи долі” також опиняється у подібній неволі – в’язниці [т. 20, с. 65-68]. Як символ глибоко особистого щастя і кохання образ весни виділено у часовій парадигмі повісті “Перехресні стежки”. Євгеній Рафалович згадує про цей період (саме тоді він познайомився з Регіною і вперше закохався) “як одну хвилину своєї життя, одну свою весну з усіма весняними чарами і пахощами” [т. 20, с. 241]. Образ весняної пори року, а разом і літа, переростає у символ палкої любові головних персонажів новели “Сойчине крило”. Закохана Маня порівнює весну не тільки з моментом зародження кохання, а взагалі – з найкращим періодом її нещасливого життя, тим-то уявно переймає роль весни й літа, уподібнюється до них, одухотворює їх часове тривання жагою власного кохання, енергією життя, радості. Порівняймо, як героїня звертається у листі до свого коханого: “Чи тямиш мене? Тямиш весну з її пурпуровими сходами сонця, з її теплом і ясністю, з її бурями, мов сварки закоханих, з її громами, мов крики любих дітей, що пустують у широких покоях? Се була я”. Принадна ілюзія літа також постає через метафоричне інакомовлення: “І признайся одверто, перед самим собою, чи ти тоді не був щасливий? Чи я не була квітчастим оазисом у твоєму житті? Чи ти в нашій лісничівці не пережив найкращого літа?..” [т. 22, с. 60, 64]. Натомість часові межі осінньої пори, персоніфікованої в образі “порядної осінньої хмари”, Маня асоціативно розсовує, зумисно затягуючи її

тривалість, і накладає на своє трьохлітнє поневір'яння по світу: “О, пізніше, аж геть пізніше прийшла вона, але вже не хмариночка, а порядна осіння хмара, що затяглася на триденну – що я кажу! – на трилітню сльоту!” [т. 22, с. 77].

Календарні пори року визначають семантико-змістові та функціональні аспекти, зумовлюють глибинно-асоціативний смисл *міфологізованих пейзажів*, що виконують роль ліричних відступів, вступів до окремих розділів певних творів (“Триць і панич”, “Неначе сон”, “Перехресні стежки”). Наприклад, антропоморфна постать осені виявляється несподівано в одному з пейзажно-ліричних вступів роману “Перехресні стежки”: “Ходить осінь по долині і снує свої сіті. Обснувала димами гори, заповнила мрякою яри, потяглася по гілляках дерев, суне туманами [...]. Під її дотиком тихнуть голоси, співи та викрики, жовкне листя, стуляються чашки немногих запізвених квіток і серце корчиться з болю і жалю за минулим. Вона закриває перспективу, відбирає ясність, оживлює сумніви та знеохоту” [т. 20, с. 286]. Картина міфологізованої осінньої пори майстерно інтегрована у сюжетну лінію Євгенія Рафаловича з важливим ідейно-художнім та психологічним навантаженням, проступаючи після епізодичних зустрічей героя з Регіною. Осінній пейзаж своїм сірим, мокрим, тісним та холодним краєвидом постає “головним джерелом” душевного неспокою героя, викликає меланхолію, сумний настрій, переживання непоправимої втрати кохання. Власне персоніфікована осінь набуває ролі нещасливої долі-фатуму; в її образі, як здається, проступає постать самої Регіни, яка, подібно до Мані, перехоплює роль осені і обновує безвихідною павутиною усе життя Євгенія, закриває світлі перспективи його майбутнього, породжує самозневіру, розчарування в житті, безнадію у душі, відбирає бажання працювати тощо.

Таким чином, *внутрішньо окреслений часовий цикл* створюється внаслідок психологізації календарних мотивів, пейзажів (вони набувають статусу суб’єктивно пережитих) і своєрідної космологізації людського життя, а також шляхом уподібнення, порівняння, взаємонакладання, паралелізм природного часу та емоційно-чуттєвих станів, думок, душевних поривань, бажань, злетів і падінь персонажів. У зв’язку з цим пори року модифікуються у своєрідні часові континууми з двоїстою площиною – людським та природним буттям. При цьому автор сугерує ілюзію “коловороту” часу не стільки в природі, скільки в індивідуально-особистому житті людини. Очевидно, у психологізації, символізації і навіть ліризації епічного циклічного часу більшою мірою дається чути талант Франка-поета, адже ліричні сюжети багатьох циклів, відомих збірок поета розгортаються у календарних масштабах (цикли “Веснянки” та

“Осінні думи”, збірка “Зів’яле листя” та ін.), а самі пори року осмислюються як своєрідні континууми “вершинного”/“низинного” буття ліричного героя, що у їх темпоральних межах він духовно переживає відродження, піднесення, “згасання” і смерть.

Добовий цикл сприймається у Франкових текстах як мікромодель “круглого” часу, осмислюється в духовно-особистому просторі персонажів і характеризується двома образними схемами часообігу: *бінарно-протиставною* – базується на опозиції дня/ночі і проектує замкнений, обмежений, ущільнений рух часу по асоціативному “мікроколу”; *чергувально-наступальною*, що відтворює одвічний рух буття, а художній механізм цієї умовної схеми визначається швидкоплинним, стрибкоподібним або монотонним, уповільненим ритмом взаємозаміни дня (днів)/ночі (ночей). Добовий цикл – це також важлива епічно-нарративна, сюжетно-змістова, характерологічна, психоаналітична категорія. В окремих творах прозаїка наявні міфологічні аспекти реалізації добового часоплину: монотонний “коловорот” дня/ночі втілює ідею вічності, зупиненого часу, натомість їх рвучкий опозиційний ритм у підтексті уподібнюється до протистояння життя/смерті. Оригінальність семіотичного коду добової опозиції полягає в тому, що вона розгортається як розлога метафора не тільки невпинного ритму, динамічності, руху буття у зовнішньому світі, а й своєрідного пульсування внутрішнього життя людини на мікрорівні циклічного часу. Властиво міфопоетичний відлік руху добового “кола” встановлює індивідуально-психологічний фактор: перебіг часу подається крізь призму боротьби Чорнобога/Білобога – світлого, доброго бога дня та чорного, злого бога мороку, ночі – глибоко в душі людини, її роздумах, почуттях тощо.

Так, у змальованих картинах душевного неспокою, тривоги, розпачу, смутку Василя Півторака звичайний перебіг добового часу немов уповільнюється, стягується і переводиться в окрему площину монотонного тривання “страшних днів, страшних ночей”. У такому часоконтинуумі персонаж співіснує з абстрактними персоніфікаціями власної душі – “нудою”, “самотою”, “гарячкою”, “страшищами” – усе це хтонічне побратимство (прообразом якого постає Чорнобог) асоціативно мучить, спалює, пожирає, підриває “останки життя в дряхлім організмі” Василя [т. 14, с. 362]. У романі “Борислав сміється” образне нагнітання на епічно-часовий стрижень “днів за днями” за принципом психологічного паралелізму відбиває наростання у людському світі відчуття нестерпності умов праці й життя. При цьому абстрактний образ часоплину по-міфологічному персоніфікується через промовисту метонімічну деталь людського руху – “звільна, важкою ходою повзли

однотайні робучі дні в Бориславі” [т. 15, с. 367-368]. Динамічний добовий “коловорот” перетворюється у простір змагання добрих/злих душевних сил, напружених роздумів, переживань, настроєвих перепадів, емоційно-чуттєвих зривів Яця Зелепуги, натомість уповільнений перебіг дня/ночі співзвучний із нестерпним очікуванням появи нафтового сопуху у ямах: “день і ніч думав”, “не спав цілу ніч, увесь день ходив як божевільний”, “енергія його не то що не слабла, але з кожним днем щораз більше змагалася”, “ночі були для нього ще гіршою мукою, ніж дні” [т. 16, с. 358, 366]. Міфологічну експресію вічності, зупиненого часу викликає зображення монотонного плину днів, ночей, чергування днів/ночей, що кодує ретроспективну площину нещасливого життя пані Олімпії з графом Торським (“Основи суспільності”). З розвитком сюжету розмірено-спокійний добовий перебіг часу набирає рвучкого, бурхливого ритму. Яскраво дихотомічний “коловорот” дня/ночі стає своєрідним дзеркалом, що відображає змагання злих/добрих, темних/світлих, чорних/білих первнів у роздвоєній жіночій душі. Наприклад: “Вдень їй здається, що ходить здорова, а скоро вночі голова до подушки, зараз у крові починає грати гарячка, в мізку ворухаються страшні мислі”, “[...] тільки вечорами нападало паню таке сновання, а вдень, поза садом, вона була зовсім спокійна, тямуща і говірлива” [т. 19, с. 156, 268]. Має рацію А.Швець, що прискорення часового ритму “спричиняє розвихреність, хаотичність мисленневих образів у пам’яті Торської, відображає симптоми хворобливої психіки, спалахи афективних реакцій” [13, 190]. Епізодично одухотворений плин добового буття увиразнюється і ремінісцентно-семантична основа опозиції дня/ночі експліцитно виявляє міфологему двоюбою Білобога/Чорнобога: “Легенький вітерець похитав гілками, – се було мов останнє зітхання конаючого дня. Пані Олімпія стрепенулася і зупинилася на хвилю. [...] Кітвиця її волі, сильна і ціпка за дня, нараз робилася мов глиняна, тратила свою силу, пропадала зовсім [...]”. З цього моменту хронотоп модифікується у всеохопний часовий континуум тривання сили Чорного бога, який повністю опановує свідомістю не тільки пані Олімпії, а також її сина, та розкриває межі несвідомого, таємничого, незбагненого, зумовлює хаос переживань, вражень, думок, дивоглядів, галюцинацій, дивну гру надприродних сил людськими життями тощо.

Модель часового “кола” зазнає у творчості І.Франка особливої модифікації: колоподібний часоплин “переривають” так звані *часові інтеграли*, що уможливають своєрідний прорив у позачасовий простір і моделюють площину “екстремального, кризового часу” (за визначенням Н.Копистянської [6, 124]). Репрезентують

ідею межового, так званого нульового часу традиційні образи-втілення, персоніфікації ночі (чарівної, фатальної, сакральної-різдвяної), полудня, світанку. Прикметно, що в образах-втіленнях екстремального межичасся реально-об’єктивний час персоніфіковано в живу істоту.

Мотив чарівної ночі виявляється у міфологемній анімізації відповідного добового періоду. У багатьох народів ніч персоніфікована в образі богині, вкритої вуаллю із зірками, або фатальної богині Марі, що приносить на землю смерть і сон [2, 336]. Уявлення про ніч як пору виявлення потойбічного, надприродного фіксує й сам І.Франко у “Людових віруваннях на Підгір’ї”: “Уночі від півночі аж доки перші кури не запіють, усяка нечиста сила, упирі, дідьки, – все має міць ходити по землі” [12, 162].

Фольклорні аналогії фокусують рецепцію образу ночі-чарівниці у міфологізованому фіналі першої частини роману “Основи суспільності”. Ув антропоморфному вигляді старої жінки одухотворена ніч “пускається на чари”: розсипає “жменю золотого піску”, що метафорично змінюється і перетворюється спочатку на “золоті зернятка”, потім – на “блудні огники”, далі гіперболізується у “кришталеви горіх”, що вже володіє магічною силою впливу на свідомість та вчинки людини [див.: т. 19, с. 294-295]. Персоніфікована ніч живе за власними законами; і що цікаво, ці закони фатально діють в межах буття “грішної землі”. Міфологізовані дії “ночі-чарівниці” обумовлюють несподіваний поворот основних сюжетних ліній твору, особливо загострюють емоційно-експресивну напругу авторської оповіді, трагічність та майже детективну загадковість, пікантність змальованих подій. Через психологічний паралелізм зображення чари персоніфікованої ночі немов зливають дійсне й надприродне, відлунюють у градаційному наростанні всеохопного “німого очікування”, “мертвої хвилі мертвого перестрашу” і в природі, і в людському світі. Поступово персоніфікована стара чарівниця гіпертрофується у всеохопну живу субстанцію з “тисячами таємних очей”, що стає “непожаданим свідком” й водночас головною призвідницею кривавих злочинів, аморальних вчинків персонажів [т. 19, с. 294-300]. Сам автор пояснює причину трагічних подій якоюсь надприродною фатальністю опівнічної пори: “Се був привид, була мара, був жарт, страшливий жарт старої чарівниці-ночі” [т. 19, с. 301]. Ніч у Франковій прозі – це також пора неможливого, чудесних перевтілень (“Як пан собі біли шукав”), ворожіння та вгадування долі (“Хмельницький і ворожбит”), дивоглядів, страшних сновидінь (скажімо, Германові Гольдкремеру ввижається кістяк Івана Півторака (“*Voа constrictor*”), Ганці вночі не дають спокою спогади про вбивство Фрузі (“Ріпник”), а Миколі Кучеранюку сниться привид-потопельник або його біла рука у

бухливому Черемоші (“Терен у нозі”), це час виявлення магічно-духовної таїни людського буття та посилення боротьби добрих/злих первнів у людській душі (“Як Юра Шикманюк брів Черемош”).

Міфологема *смертоносної богині-ночі* зумовлює семантичне наповнення асоціативно-абстрактного образу фатальної ночі у кримінальних сюжетах Франкової прози. Безпосередньо персоніфікована ніч не виявляється, проте максимально діє у художньому просторі її фатальна сила. Сам автор підкреслює неоднозначність цього добового періоду епітетом “фатальна”. Смертоносну роль міфологізованої ночі переймають персонажі, ступаючи на шлях переступників: Бовдур (“На дні”), Ганка (“Ріпник”), Напуда (“Микитичів дуб”), Регіна, Баран, Шварц і Шнадельський (“Перехресні стежки”), Адаєв Торський (“Основи суспільності”) та ін.

Образ *сакральної-різдвяної ночі* Франко виводить шляхом деміфологізації астральної космогонії: на небі не з’являється новонароджена зірка, відсутня сакральна екстаза з приводу появи нового життя; замість неї вириває “кроваве око”, що приносить у світ страх, тривогу, “хвилю омертвіння”, антропоморфну смерть на бричці із демонськими кіннями з кривавими очима [т. 22, с. 311-313] (“Великий шум”). Не здійснюється асоціативна духовно-сакральна вертикаль між астральним світилом різдвяного неба і людським світом. Натомість темпоральні рамки епізодичної опівнічної доби обрамлює сугестивно всеохопний образ-втілення “зловіщо тихої і глухої ночі”, що її демонічним породженням виступає химерне “кроваве око”. Тоді, коли традиційно повинні лунати радість і коляда, душу людини проймає наростаючий із безодні моторошної тиші “тричвірковий такт” стукоту серця одухотвореної різдвяної ночі: “Але слухай! Що се? Чи тиша різдвяної ночі прокидається зі сну? Чи то в ній починає чути битися її таємне серце? Тук, тук, тук! Тук, тук, тук, тук! [...] у бездонній глибині різдвянської тиші, стукає цупко, швидко, тричвірковим тактом [...]” [т. 22, с. 311].

Завершення пори володарки ночі-чарівниці – “від сеї хвилі всі чари ночі безсилі” – стає точкою відліку іншого часового інтегралу – *світанку*, що висновується “першим признаком неблизького ще сходу сонця” [т. 19, с. 301]. Відтоді володарем часу стає персоніфікований ранок, що символічно будить людський світ “до нового життя, до нових турбот, до нової праці і нового страждання” [т. 19, с. 301] (“Основи суспільності”). При цьому міфопоетична символіка світанку висновується у космогонічно забарвлених пейзажах сходу сонця: “Тільки на сході легко, несміло блідніли грубі хмари, набираючи поволі більше краски, – знак, що уже близький був схід сонця, близьке було світло, близька була перемога дня над ревучою бурєю, над

тьмою” [т. 14, с. 44] (“Петрії і Довбушуки”). Контекстуально у краєвидних обрисах світання імпліцитно виявляється міфологема двоюбою темних сил ночі та світлих провісників дня. Динамічний пейзажний опис співзвучний із подіями, що відбуваються у Гошівському храмі (знахідка загадкового рукопису, опівнічна зустріч отців Методія та Спиридона у старовинній келії із таємничим старцем, магічно закономірна сповідь безсмертного месника). “Страшна борба стихій”, опісля котрої символічно настає пожежаний світанок, відлунує у зображенні амбівалентних відчуттів людини, спричинених надприродністю змальованих подій, особливо накладається на життєво-доленосні перипетії незвичайної долі Довбуша, проклятого на вічне скитання у межичассі.

Часовий контраст до образу опівнічної пори творить абстрактний образ полудня у новелі “Неначе сон”. *Полудневий межичасовий простір* розгортається у міфологізованій схемі координат дійсного/ірреального, відомого/невідомого, шлюб/перелюбу, морального/аморального. Відтак полудень увиразнює апогей жнивного “кола” літньої пори і водночас означає “мить” людського щастя, а в його зображенні домінує індикатор еросу – “непереможної вітальної сили й жаги, розкутої діонісійської гри життєвих сил” [9, 258]. Особливу роль у міфологізації полудневої пори відіграє образ сонця: полудень сприймається як добова точка централізації солярного первня “часоколовороту” та максимального виявлення сонячної животворчої енергії, позитивного впливу на людський світ. Увесь художній простір осяяний “блиском літнього південного сонця”. Так молодиця Марися перед раптово-несподіваною чи наперед спланованою (із тексту це не цілком зрозуміло) зустріччю зі своїм коханням, молодим дяком Нестором, немов набирається животворної сонячної сили – “Її палкі очі впираються красою природи і сонячним блиском, її дівочі груди підносяться і хвилюють, мов у якімось зворушенні, її рум’яні, калинові уста розхлюють, з них дзвінким, альтовим голосом вилітає відома дівоча пісенька” [т. 22, с. 320]. У континуумі піку полуденного світла і тепла експресивно вимальовується “концентричне коло”; власне крізь нього проникає сонячне світло, енергія, народжувальної сили, еротична стихія і здійснюється магічно-духовна таїна зачаття нового людського життя. Влучно схарактеризував образ автора в аналізованій новелі І.Денисюк, називаючи його “співцем полудня”, а тривання цього позитивного межичасся доби – порою “дивовижних несподіванок”, “полуденних див” [4, 75]. Цікаво, що власне в образі дня тавтологічно увиразнена міфологічна риса завуальованого Білого бога із натяком на те, що надприродні події (скажімо, коли у коморі молоко само по собі починає

википати із горшків) відбуваються “у білий день”.

Таким чином, Франків спосіб міфологізації так званого межового, кризового, екстремального часу поєднується із модерними прийомами: час постає об'єктом успішних експериментів – моделюється законами гри уяви, літературної умовності, полісислової сугестії, набуває символічного значення, психологізується, метафоризується; реально-об'єктивні темпоральні параметри розсуваються й активізують виявлення паралельного інобуття; від міфологізованого часу починає залежати життя/смерть, буття/не-буття у людському світі; у межі дійсності вривається надприродна стихія, що їй людина не в змозі протистояти, бо потрапляє у простір позачасового тривання, де свідомість асимілюється під небезпечним впливом несвідомого, сила якого штовхає людину чинити зло іншим, ступати на переступний шлях.

Отож циклічність часу для І.Франка – це передусім світоглядно-естетична категорія, адже своєрідність переосмислення ідеї циклічного розвитку буття пов'язана з авторським світоглядом, зумовлена суб'єктивним уявленням “округлості” часу, відчуттям вічності буття у світі, що набувають певних міфологічних рис (на це вказує також Л.Бондар [1, 309]). У художній прозі письменника вибудовується універсальна

картина світу, основана на міфологічно-фольклорних календарних мотивах, що репрезентують ідею циклічного вирування часу у добовій та річній площинах. Модифікація народнопоетичного календаря характеризується об'єктивно-фіксованою та внутрішньо-пережитою, повною/частковою, стадіальною/парадигматичною формами вияву його основних періодів. Календарні мотиви відіграють важливу роль у формуванні розлогого епічного наративу, слугують фабулярною основою композиційно-сюжетної структури багатьох творів, визначають хронотопні межі тривання і вимір протяжності художньої дії у часо-просторі, а також збагачують та розсувають часову перспективу зображення виражальними структурами. Міфопоетична схема “часоколовороту” стає основним засобом психологізації художнього часу та мікроаналізу, призмою для філософсько-універсального порушення й осмислення злободенних проблем суспільного та індивідуального планів. Зокрема дихотомія річних і добових часовідрізків, що осмислюються у вигляді макро- та мікроконтинуумів людського буття, має концептуальну вагомість у відображенні психологічних механізмів людської поведінки, вчинків, темпераменту, мислення, несвідомих феноменів, суперечливостей та детермінованості характеру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар Л. Світоглядна й естетична функція міфа в творчості Івана Франка // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнар. симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 верес. 1986 р.): У 3-х кн. – К.: Наукова думка, 1989. – Кн. 1. – С. 308-312.
2. Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
3. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996. – 154 с.
4. Денисюк І.О. Казковий чудесний показчик у новелі Франка “Неначе сон” // Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. – Львів, 2005. – Т. 2. – С. 71-86. [У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка].
5. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
6. Копистянська Н. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві // Радянське літературознавство. – 1988. – № 6. – С. 24.
7. Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. / Под. ред. С.А.Токарева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. – Т. 2: К – Я. – 719 с.
8. Рыбаков Б. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1981. – 608 с.
9. Тихолоз Н.Б. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). – Львів, 2005. – С. 247. [У надзаг.: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. “Франкознавча серія”. Вип. 6].
10. Ткачук М.П. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Монографічне дослідження. – Тернопіль, 2003. – 384 с.
11. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1979-1986. (Далі, покликаючись на це видання, в дужках вказуємо тільки том і сторінку).
12. Франко І. Людові вірування на Підгір'ї // Етнографічний збірник. – Львів: Видавництво НТШ, 1898. – Т. 5. – С. 160-218.
13. Швець А.І. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблема художнього психологізму в прозі І.Франка. – Львів, 2003. – 236 с. [У надзаг.: НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка. “Франкознавча серія”. Вип. 5].