

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Микола КЕБАЛО

© 2002

СЕМАНТИКА МІФОПОЕТИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА НІМЕЦЬКОМУ НАТУРАЛІЗМІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ СТ.

Наративні стратегії літературного твору розгортаються залежно від того, в якому напрямі відбувається рух міфологічної образності. Н.Фрай стверджував, що назагал існує два типи таких напрямів: від демонічного до апокаліптичного та в рамках природного світу, який сам по собі вважається демонічним [1]. Хоча для літератури, на думку вченого, властивим є рух від демонічного до апокаліптичного, який таким чином означає рух до бажаного, до того, що очікується в ідеалізованому майбутньому, протягом ХІХ ст. література все більше характеризується наративним рухом у межах природного простору [2]. В цей спосіб заперечується сама можливість виходу людини із світу демонічної образності в світ ідеалу, довго очікуваного, яке пов'язується із результатом людських домагань. Як згодом виявилось у натуралістичній літературі, людство прийшло до розуміння того, що в земному житті людини детермінуючу силу мають не стільки особисті зусилля індивідуальності, а об'єктивні зовнішні та внутрішні чинники, які усвідомлюються письменниками останньої третини ХІХ ст. як передумови фатальної долі людини.

У праці про теорію архетипних значень Н.Фрай на базі міфологічного світу Біблійного Апокаліпсису розрізняв три категорії реальності у формі людського бажання, які стосувались людського вираження рослинного, тваринного і неорганічного світу [3]. В типології вченого з кожною із них ідентифікуються божественний і людський світи. Специфіку людського світу натуралістичної літератури тлумачимо через призму його уподібнення із фазами трагедійно-іронічного жанру літератури, які пояснювались архетипікою структур Великого Батька і Великої Матері. Для міфологічного героя затримка на цих фазах розвитку та становлення значила смерть та демонічну невпорядкованість. Щоб практично переконатись у справедливості наших суджень щодо образності міфопоетики натуралістичного твору, джерелом ілюстрацій обираємо художні твори німецьких натуралістів М.Крецера та Г.Гауптмана та українського письменника І.Франка, стиль якого визначаємо як натуралістичний. Тому нашим завданням буде розгляд і аналіз кожної із виділених теоретиком категорій людського вираження бажаного, які знайшли втілення в літературі натуралізму.

Демонічний божественний світ, як відзначав Н.Фрай, виражається величавими, загрозливими і тупими силами природи, які, без сумніву, на натуралістичному ґрунті означувались за допомогою тенденцій та ідей, запозичених із теорії Ч.Дарвіна [4]. Відтепер людина та її екзистенція не знаходили свого пояснення через певні конструкції духовно бажаного, ідеалістичного світу апокаліптичної реальності, на

заміну прийшли конструкції, запозичені із науки природознавства, які стверджували, що людське життя від початку є детермінованим, таким, що підпорядковується багатьом чинникам, котрі керують світом. Найбільш плачевним у цьому контексті визнавалось те, що всі ці зовнішні стосовно людської свідомості умови були позбавлені будь-якої гуманістичної ознаки, тобто вони не мали ніякого співчутливого ставлення до людської дійсності.

Розглядаючи художню картину світу натуралістичного твору української та німецької літератур, хотілося б зауважити, що специфіка їх дискурсів розрізняється за приналежністю до двох відмінних структур демонічної та „аналогічної” образності. У контексті відмінностей між літературами двох народів варто відзначити, що два типи міфологічної образності відрізняються між собою відповідно до того, що виноситься в центр уваги художньої картини світу: внутрішня сутність людського ества, яка вимірюється біологічними потребами задоволення своїх бажань, чи детермінованість людської долі зовнішніми обставинами, які задля свого вивільнення людина намагається подолати. Перспективи першої парадигми розгортались у межах архетипу Адама, який наприкінці XIX ст. став виразником суті людського виду. „Аналогічна” форма міфологічної образності, яка характерна для української літератури, хоча і стосується реального світу природної дійсності, все ж певним чином засвідчує етап перехідності, який, без сумніву, включає у себе дві крайнощі людської природи, як дві грані людського бажання [5]. Аналізуючи літературу другої половини XIX ст., зокрема натуралізм, Н.Фрай відзначав, що тут „ми вступаємо у світ, який можна назвати аналогією досвіду, який пов’язаний із демонічним світом, а також відповідний до романтичного невинного світу і до апокаліптичного” [6]. Йдеться відтак про те, що картині світу „аналогічної” образності властивою є синтетична структура людської дійсності. Однак ця синтетичність не є синтетичністю модерністичної культури, про яку писав Ф.Ніцше, вона є ознакою культури попереднього етапу, яка характеризується суперечністю індивідуального та колективного, особистого та трансперсонального. У найзагальнішому сенсі типологія художнього світу „аналогічної” образності натуралістичної літератури І.Франка визначається суперечливою єдністю двох світів натуралістичного і романтичного плану. Якщо, з одного боку, на базі властивої всім натуралістичності вимальовується підґрунтя тенденційної у той час потреби загальної зрівнялівки, то, з іншого – за допомогою романтичного дискурсу народжувалась модель боротьби за кращі гуманістичні цінності, їх розвитку в душі простої людини.

У цьому аспекті найбільш доречно, на нашу думку, згадати драматичні твори Г.Гауптмана, серед яких особливе місце належить п’єсі „Перед сходом сонця”. У ній аналізу піддається не якась вигадана дійсність, але глибоко сучасний, життєво гострий зміст. Передусім йдеться про те, що автор відтворює людину такою, якою вона є насправді. Нічого не приховується в суперечливому світі людських обставин, більше того, найбільша увага зосереджується на актуальних проблемах характеру людини тогочасної дійсності: проблемі спадковості, алкоголізму та жіночої емансипації. Характерною ознакою, котра по-особливому різнить дискурс німецького натуралізму Гауптмана та українського – І.Франка, є специфіка ставлення до свого героя. Якщо у Гауптмана, як і в М.Крецера, демонічні сили людської природи є визначальними тенденціями всіх без винятку представників людської маси, бо всі є насамперед природними істотами, то в І.Франка, особливо у його ранніх творах онтологія художньої дійсності складалась з двох парадигм, які суперечили одна одній. В українській літературі, з одного боку, натуралістично змальована демонічна дійсність обставин зовнішнього середовища людської екзистенції, з іншого – апокаліптична образність внутрішнього світу людини з народу. Відбувається боротьба між демонічними умовами життя людини та силою і багатством її внутрішнього світу. Це, зокрема, видно на прикладах героїв „бориславського” циклу, у якому виділяється повість „Борислав сміється”. Образ ідеального Бенедя Синиці, вихованого на

протистоянні труднощам життя робочої людини, мав стати, на думку автора, образом людини-героя, героя творчої меншини, на плечі якої покладена особлива місія вивести масу робітничого люду до кращого життя. Іншу картину художнього світу малювали німецькі натуралісти Г.Гауптман та М.Крецер. Згідно з їхніми поглядами, характерними для натуралізму західної літератури, натура людини складається з двох суперечностей, серед яких визначальною є тенденція особистого задоволення своїх інтересів. Відповідними образами саме такого плану є персонажі Гауптмана: старий Краузе, Гофман, соціаліст Лот. Специфіка цього погляду викристалізовується саме на прикладі образу Лота, який має відчутну симпатію з боку автора, однак проявляє характерну для людини слабкість. Це символ того, як людина у реальній дійсності життєвих обставин передусім керується власною вигодою незалежно від того, як результат її вчинку відіб'ється на благополуччі іншого. Трагізм тої життєвої ситуації, котра склалась у цій п'єсі, надзвичайно сильно демонструється структурою натуралістичної драми, для якої характерною є двоетапність побудови. На першому етапі змальовується середовище дріб'язкових людей, умови їхнього проживання, котрі разом взяті у своїй послідовності не породжують ніякого конфлікту, поки на другому етапі не з'являється персонаж, чия поведінка, оскільки протистоїть цьому середовищу, здатна подолати своїм прикладом світ злої буденності та відчуженості [7]. Однак навіть ця людина, натхненна якимось зовнішніми ідеями, котрі не є до кінця властивими її внутрішній, особистісній характерності, не може протистояти йому, тому втікає звідси, від обов'язків, які вона змушена була б покласти на себе. Це означає, що в утвердженні позитивних ідей вона – лише доктринер, герой не дії, а слова. Справедливо у цьому сенсі зауважувала Т.Сільман, що „самозакоханий резонер Лот діє у драмі настільки елементарно, що не може бути ні головним героєм, ні навіть „рупором” авторських ідей” [8].

Н.Фрай у рамках міфологічного світу виділяє три форми реалізації можливостей людської особистості: індивідуальну, статеву і соціальну [9]. Кожну з них ми спробуємо розглянути на прикладі творів натуралістичної літератури останньої третини ХІХ ст. Індивідуальна форма реалізації людського фактору у світі натуралістичної літератури, на думку вченого, означається через призму стосунків між тираном і жертвою, яка служить для того, щоб зміцнити першого. Ненаситність тирана є характерною рисою „того, хто виживає”. Таку структуру міжособистісних стосунків пояснював Дж.Фрезер, маючи на увазі ритуал вбивства божественного царя, що в психоаналітиці розглядається у параметрах архетипу Великої Матері [10]. Як бачимо, еволюційна теорія Ч.Дарвіна, як і виникнення концепції натуралістичної літератури, були на часі, оскільки закон боротьби за виживання, як закон правди з точки зору того, хто виживає, стає найбільш характерним для типології людини, героя художньої картини дійсності останньої третини ХІХ ст.

Специфіка індивідуального фактору у парадигмі натуралістичної літератури характеризується тим, що трансперсональні риси попереднього канону, яких мала дотримуватись людина, всяким способом руйнувались у період останньої третини ХІХ ст. Особливо вражало те, що така послідовність культурних особливостей мала місце не лише стосовно деяких соціальних рис, але й пробралась на рівень особистісних переживань суб'єкта. Знаменно було те, що спосіб життя за принципом того, хто виживає, став властивим і в стосунках між найближчими родичами в сім'ї, тобто елементами та цінностями індивідуального внутрішнього несвідомого. В даному випадку йдеться про специфіку відносин між батьком і сином, котрі через призму архетипної критики розглядаються в контексті архетипу вбивства Великого Батька. Однак, якщо у сфері апокаліптичного становлення героя місце і значення цього архетипу було чисто символічним, то на прикладі художньої картини світу натуралістичної літератури бачимо посилення демонічної структури мислення людської особистості. Яскравим прикладом такого стану справ є твір М.Крецера „Майстер Тімпе” [11], у якому стосунки між батьком і сином, згідно з трансперсональною

специфікою, виходять за межі сімейного середовища і проектуються на загальнокультурний контекст тої епохи. Хоча батько Йоганн Тімпе і дід Готфрід Тімпе поклали багато надій на свого сина і внука Франца Тімпе в плані продовження їхньої справи та подальшого розвитку їхнього ремесла, проте сподівання були марними. Франц будь-якими силами намагався стати вище своїх прародичів, відмовився від них, викрав їхні ідеї і навіть, коли його сім'я гинула, не прийшов їм на допомогу, хоч мав усі можливості для цього. Без сумніву, образи батька і сина у контексті цього художнього твору є надзвичайно символічними, оскільки в такий спосіб автор прагнув проілюструвати читачеві ті проблеми, перешкоди та складність стосунків, які доводилось переживати людині у другій половині XIX ст., у час надзвичайної гонитви кожного за самозбагаченням. З іншого боку, це був також час зміни епох, зміни поколінь. Відомо, що будь-що нове має пройти у своєму розвитку від демонічної структури до апокаліптичної, в якій те, що колись заперечувалось, починає функціонувати цілком в інших обставинах і набуває ідеалістичної форми, тобто проходить висхідну еволюцію. Так, у цьому творі вбивство батька, майстра Тімпе, у контексті загальнолюдських цінностей засуджується, проте у перспективі майбутнього знаходить належне схвалення в автора. Звернемось до тексту. Наприкінці твору батько Тімпе залишається повністю самотній, навіть його будинок, обгороджений навколо цілком іншим, чужим йому світом, світом, котрий забрав у нього останню надію, якої він до останніх хвилин свого життя не покидав любити – його сина. Але він так нічого і не робив для того, аби вирятувати себе із заручників нового часу: „Його байдужість до життя, апатія, яка примушувала його просиджувати цілими годинами на одному місці, були настільки великі, що він навіть не намагався подумати про який-небудь крок, щоб вирятувати себе” [12]. Схожу ситуацію розлучення із минулим на прикладі стосунків між образами батька і сина бачимо у творі Г.Гауптмана „Свято перепросин”, проблема у якому однак переходить трохи в інший контекст більш особистісних стосунків героїв.

Міфологічний світ художньої картини творчості І.Франка також фіксує новаторські риси сприймання позалітературної дійсності та відтворення її у тексті. Однак форма переосмислення нової парадигми в українській літературі останньої третини XIX ст. залишалась перебувати на роздоріжжі, хитаючись між двома гранями міфологічної образності. Дуальність як загальний принцип художнього наративу, властивого для українського мислення в літературі, стала виразником перехідності мистецтва того часу. Вагання між минулим і теперішнім, між колективним та індивідуальним пояснюється в українському контексті неможливістю остаточного розлучення з трансперсональними архетипами людської долі, як це можна спостерігати у літературі Західної Європи, зокрема Німеччини. У плані становлення українського героя, який змінив би стан справ в українському суспільстві, підняв би на вищий рівень ступінь національної самодостатності, українська культура, в розумінні, зокрема, І.Франка, все ще перебувала в стані розвитку. Отож, з одного боку, йшли віяння із західної культури, відчуття теперішнього часу, демонічного духу реальності та перспективи майбутнього, з іншого – бажання піднятися із епохи безгеройності і з середовища національної реальності виплекати героя, який був би здатен своєю активністю привести до індивідуальних та соціальних змін в українському народі. Саме тому структура міфологічного світу у творах І.Франка продовжувала все ж таки залишатись на засадах образності, яку Н.Фрай відносив до аналогії досвіду, організуючими чинниками котрої були образи процесу боротьби існуючих суперечностей [13]. Віра в ідеал та можливості простої робочої людини, яка за силою зовнішніх обставин вимушена боротись за свободу проти сильних світу цього звучить у багатьох творах письменника. Символічним у цьому сенсі є оповідання „На дні”, де двійництво сягає більш широких масштабів, оскільки стає структуротворчим чинником поезики літературного твору. Два персонажі – Андрій Темера і Бовдур – не лише є означниками двох суперечливих тенденцій авторського світогляду того часу. Вони є ще й прототипами двох стильових

парадигм. Образ Бовдура і вся сукупність, пов'язаних з ним структурних елементів твору, куди відносимо опис побуту, інтер'єру в'язниці, належать до натуралістичних компонентів твору. В душі поетики натуралізму моделюється цей персонаж, котрий яскраво демонструє те, що людина є продуктом, результатом суспільних відносин та свого оточення, де основним законом розвитку є боротьба за виживання. Натомість образ Андрія Темери згідно з цією парадигмою відповідає загальнолюдським цінностям, вартість яких, на думку письменника, ніколи не зникне. Однак у той час подібна дуальність не знаходила справедливої відповіді у свідомості людини, котра розвивалась та жила за принципами позитивістської концепції світу.

Особливе місце у рамках системи персонажів натуралістичної літератури має демонічний еротичний зв'язок, який, за визначенням Н.Фрая, стає сильною деструктивною пристрастю, яка діє супроти вірності і руйнує того, хто нею володіє [14]. Якщо, як писав учений, звичайно таку пристрасть символізують повія, відьма, сирена та інші образи спокусливих жінок, які вважаються символами архетипу злісної Матері, то у парадигмі натуралістичної тематики ними, як правило, стають або шановані дами, яким здавалось би нічого не бракує для їх загального благополуччя, або дівчата, котрі, прагнучи, хоч би якимсь чином виправити ситуацію своєї неволі, ставали покритками. Для ілюстрації таких образів жінок варто пригадати всім відомий твір М.Крецера „Обдурені”, в якому головні героїні – це „дочки пролетаріату” – Франциска, Женні, Луїза, Марія, Ліна, Фрейганг. Автор намагається дослідницьким поглядом простежити характерність найбільшої, на його думку, хвороби суспільства – проституції. При цьому, як відзначає Л.Шпак, у цьому творі накреслений диференційований підхід до відтворення типів, характерних відповідній сфері людського середовища. Так, одні з них – еротомани, одержимі демонічною силою невгамованих інстинктів, інші – люди слабовольні, нетверді, які стоять на межі деградації [15]. Цій сюжетній моделі відповідають фази становлення міфологічного героя, у яких він потрапляє під вплив архетипу злісної Матері, котрий керує силами матеріальних, фізичних інстинктів [16]. Тоді ж герой ніколи не стає переможцем конфлікту із представниками демонічного світу Великої Матері. Внаслідок такого внутрішнього протистояння, яке в реальному світі відбувається між людиною та її зовнішнім світом, представленим злими силами, що впливають на не зміцнілого ще героя, індивід або сам потрапляє в полон зовнішніх обставин, або надломлений архетипом Великої Матері приносить себе в жертву. Сутність натуралістичного твору визначається тим, що автор стає суддею об'єктивної дійсності, тих пороків, котрі властиві людині. В цьому активізується поєднання двох граней натуралістичної типології: катастрофічність впливу на людину соціальних обставин та специфіки розпутності людської натури. Характерною ознакою художньої картини світу цього твору, як і багатьох інших творів Крецера, є тенденція, за якою те, що автор піддає осуду в характері людини, вважається ним властивим всім без винятку, бо всі у своєму житті керуються природними інстинктами особистого задоволення. Тим не менше, Крецер, категорично засуджуючи низьку поведінку людини, продовжує вірити у те, що людина народжена на світ для гідного високого життя, а не ганебного животіння, на яке кидає її екзистенція. Тому у цьому творі бачимо, як і жінки-героїні, так і чоловіки-герої натуралістичної літератури потрапляють під вплив демонічного світу архетипу Великої Матері, в результаті чого в людей руйнується світ високого духовного потенціалу, людина втрачає те, що було набуто віками, батьківські традиції, відтак йде за покликом своїх низьких інстинктів, живе за принципом найменшого опору, бо так легше, так врешті роблять всі.

Характерними у цьому ж значенні є оповідання М.Крецера „Жебрак” і „Граф”. У першому розповідається про те, як одного разу в будинок столоначальника Теселя попросився поїсти молодий чоловік, котрий тільки що покинув в'язницю, де він перебував через те, що вбив свою наречену, котра зраджувала йому з іншим. Проте в самій мадам Тесель, яка спочатку з небажанням впустила непроханого гостя, син теж

сидів у тюрмі за шахрайство, на яке його скомпрометувала молода легковажна дівчина, „яка зовсім заплутала його у своїх сітях, не дивлячись на те, що у неї самої був наречений-механік”. Кульмінацією твору став той момент, коли юнак, котрий просив милостиню у домі Тесель, на фотографії сина господині впізнав одного з тих, з ким зраджувала йому його наречена. В іншому оповіданні йдеться про графа Леопольда, який, програвши остаточно своє багатство, вирішив закінчити життя самогубством. Однак перед смертю він не має що пригадати у своєму житті, нічого вартого уваги він не здійснив, окрім того, що грав на гроші та фліртував із жінками: артистками, баронесами і простими селянками. Саме з однією із них він зустрічається перед своїм самогубством...

У найзагальнішому сенсі в натуралістичних творах німецької літератури можна виділити цілий ряд характеристик, чия онтологія дійсності функціонувала за принципом демонічного сексуального зв'язку. Причому кожен окремий випадок, зображений у художній картині світу, свідчить про трагічний наслідок душевної колізії індивідуального світу такого героя.

У рамках натуралістичної картини світу І.Франка також відчувався зсув у бік демонічності силового поля архетипу Великої Матері, що є свідченням того, що і в творчості українського письменника розвивалась тенденція демонічного еротичного зв'язку між героями. Причому в І.Франка така риса розгорталась переважно двома шляхами: щоб відобразити складність нестерпного життя простої людини маси, яка змушена мучитись під гнітом важких обставин свого життя, і щоб показати розбещеність багатой верстви населення, яка у своєму житті, нічим не обмеженому, однак позбавленому всяких цінностей, здатна низько впасти заради особистого задоволення. Для ілюстрації першого типу назвемо оповідання „Ріпник” із „бориславського” циклу, у якому герої, щоб заробити собі на хліб, без сім'ї, батьківської духовності, живуть у бараках. У таких умовах людина, кинута на призволяще, втрачає орієнтацію у своїх цінностях, тому легко потрапляє під всякий вплив. Другий тип відтворений письменником у повісті „Борислав сміється”, зокрема у стосунках між матір'ю Рифкою та сином Готлібом, які протистояли позиції капіталіста Германа Гольдкремера; між Борисом Грабом і молодою дружиною його вчителя із роману „Не спитавши броду” та інших творах. Однак неминучою ознакою творчості І.Франка залишається протиставлення демонічних образів багатих, які формували неможливі умови подібного середовища, із апокаліптичними образами трудящого люду.

Третя форма людської самореалізації у рамках демонічного міфологічного світу стосується суспільного зв'язку між персонажами. В натуралістичних творах, за визначенням Н.Фрая, він розгортається на прикладі людського натовпу або маси людей, яка шукає собі жертву [17]. Цьому фактору міфологічної дійсності відповідають висловлювання Г.Лебона про демонічність поведінки людини у натовпі, оскільки, коли людина опиняється у натовпі, вона входить у винятковий стан і набуває схильності до таких реакцій та вчинків, які їй цілком не притаманні поза натовпом, які вона пізніше засуджує [18]. У натовпі серед інших представників людської маси, людина потрапляє під вплив колективного несвідомого, нею керують низькі, часом ганебні інстинкти, до яких вона ніколи не вдавалась би на самоті. Специфіка суспільного фактору стала особливо актуальною саме в період другої половини XIX ст., в час поширення ідей соціалізму, підґрунтям для яких був масовий рух нової верстви населення – пролетарів. У цьому аспекті суть німецького натуралізму полягала в тому, що письменники зображеними характерами намагались довести, що всі представники масового суспільства, яке формувалось у другій половині XIX ст., рівні, бо всіма керують ті самі інстинкти „колективного несвідомого”. Всі схильні до негативної реакції на зовнішню реальність, а також усі в сприятливих для цього умовах здатні на негативні вчинки, оскільки всі живуть згідно з принципами боротьби за виживання. В час нещадної гонитви за збагаченням або, з іншого боку, боротьби із бідністю за найменший шматок

хліба людина розгублює ті цінності, за які змагались покоління минулого. Вона, врешті, хитається між різними течіями, які час від часу стають популярними в масі. Характерними в цьому плані стають твори „Двоє товаришів”, „В бурю соціалізму”, „Майстер Тімпе” М.Крецера та „Ткачі” Г.Гауптмана. Серед проблем, які порушувались у них, важливе місце мають специфіка поведження юрби в час її найбільшої активності та особливості стосунків між її членами та лідером. Перший аспект найбільш детально розглядається Гауптманом у п’єсі „Ткачі”, головним героєм якої стає маса людей, котра протестує проти принижень з боку роботодавців, піднялась на повстання, наслідком якого стали розруха та смерть людей. Однак не варто думати, що така картина у творі була єдиною, що автор хотів показати лише небезпеку масових заворушень. Окрім цього драматург наголосив, що в силу тих обставин, в яких жила робоча людина того часу, повстання було єдиним засобом нагадати сильним світу цього про свою розпуку. Саме тому, врешті, головним героєм твору ще називають злидні, в яких доводилось жити пролетарям [19]. Справедливими у цьому сенсі можна вважати слова І.Франка про те, що ця п’єса подає „страшенно вірний, яркий і мікроскопічно докладний малюнок одного моменту в житті цілої маси людей, їх визиску, їх страждання, їх бідних радощів, нужденних надій і їх бездонної розпуки” [20]. Але прагнення маси людей змінити своє положення, певним чином покращити ситуацію свого життя, як показували письменники-натуралісти, не завжди мали в перспективі позитивний результат, оскільки в нагопті людина могла потрапити як під позитивний, так і негативний вплив, наслідки яких могли бути драматичними. Саме тому натуралістичні твори, зокрема романи М.Крецера, порушували проблему відносин між масою та її героєм. Відомо, що у процесі ініціації героя велике значення має наставник, котрий своїм особистим прикладом та повчаннями допомагає неофітові пройти відведені йому випробовування [21]. В міфологічному світі наставник відповідав образу „батька”, певній сфері духовних цінностей, дотримання яких сприяло б ідеалізованому становленню героя. Однак у фазі впливу архетипу Великої Матері, який наступив внаслідок руйнування старого традиційного канону духовної вишості трансперсональних ознак, значення наставника віддається на поталу особистісних архетипів, внаслідок чого герой потрапляє під вплив особистісних марень та фантазій, легко стає об’єктом зовнішніх чинників. Ілюстрацією цієї тенденції в суспільстві того часу є такі твори М.Крецера, як „Двоє товаришів” і „В бурю соціалізму”. І в першому, і в другому проблематика стосується актуальних подій та явищ епохи останньої третини ХІХ ст., а саме поширенню ідей соціалізму. Хоча назагал у творчості митця наявні схвальні оцінки соціалістичних тенденцій, проте, на думку автора, соціалізм, як явище масового суспільства, повинен здійснюватись обов’язково шляхом поступового, еволюційного розвитку, а не за допомогою революцій. Така думка стверджується Крецером у цих творах, тому що нема потреби ідеалізувати будь-який спосіб міжлюдських стосунків та організації, як нема потреби ідеалізувати людей, прихильників соціалістичної ідеї. Як відзначав Е.Золя, всі люди, незалежно від приналежності їх до тієї чи іншої верстви населення, однакові, тому і в таборі популярних тоді соціалістів є люди дуже небезпечні, які, можливо, тимчасово ховаються за маскою позитивного героя. Таким, зокрема, є „запеклий” соціаліст Густав Расман із твору Крецера „Двоє товаришів”, який, приїхавши до свого товариша Вільгельма Шорна, успішного бізнесмена, зумів своїми шахрайськими махінаціями не лише відібрати в останнього велику суму грошей і заволодіти його жінкою, але й засадити його у в’язницю, сфабрикувавши крадіжку грошей, яку нібито Вільгельм здійснив. На виручені таким чином гроші, які мали йти на агітацію народу за ідеї соціалізму, на збори представників соціалістичної організації, на вибори до парламенту, Густав Расман розважався із своїм другом, таким же соціалістом Антонієм Пецольдом, та повією Розою в шинках. Такими були справжні вчинки „товариша”, який здатен був піти на все, щоб отримати особисту вигоду. Однак Расман у робітничому середовищі був більше відомим завдяки своїм виступам, в яких він

проголошував своє співчуття важкому становищу пролетарів: „Земні блага розподілені в загальному досить нерівномірно. Люди, покликані здійснити світовий переворот, поневіряються по світу, не маючи куди голову приткнути, а пустоголові відпочивають в м'яких перинах” [22]. Як відзначив автор, такі погляди Расмана приносили у його життя роздвоєність і робили його незадоволеним принципово: „такий небезпечний світогляд, який є євангелієм комунізму, був для нього більш небезпечним, більш жорстоким, бо це приводило до порівняння його особистого жалюгідного життя із щасливим життям Шорна, його товариша та однопумця” [23], що врешті стало надзвичайно великою трагедією.

У творчості І.Франка суспільний фактор людського світу міфологічної образності розгортався знову ж згідно із загальними принципами просвітницької концепції. Людина ставала об'єктом впливу зовнішнього середовища. Зміни, які відбулись у системі світогляду людини того часу, були чітко зображені в антропологічній картині світу українського письменника. Перш за все вони стосувались розкладання та поступового руйнування попередньої традиції, канону, що визначав життя людини до цього моменту. На заміну патріархально-релігійній парадигмі приходила пізнавально-наукова, для якої самоусвідомлення людини здійснювалось не за принципами, встановленими надматеріальними чинниками, за факторами та категоріями внутрішнього та зовнішнього світу суб'єкта. Тому герой, якого пропагував і моделював І.Франко, мав, на думку автора, відповідно до положень матеріального вчення бути вихованим середовищем та підноситись над ним, що в поезиці натуралізму змалював письменник у своїх творах. Така думка вважається справедливою, бо, як стверджує Л.Гаєвська, „романтична означеність героя виконує в просвітительській структурі художнього зображення 70—90-х років функцію мотивування й реабілітації його земної прагматичної діяльності, пояснює психологічну неминучість або необхідність тих чи інших його вчинків” [24]. Причому таку ознаку творчості І.Франка можна простежити не лише на прикладі повісті „Борислав сміється”, „Воа constrictor”, але й на багатьох інших творах, зокрема оповідань „На дні”, „Борис Граб”, „Яць Зелепуга” та інших. Однак загальною ознакою всіх цих сюжетних побудов залишається трагічна доля ідеальних настанов. Це, проте, не передбачає ситуації, властивої, зокрема, для німецького натуралізму, згідно з якою герой низько падає в парадигмі його внутрішньої біологічної суті та в умовах антигуманного середовища. У парадигмі української літератури герой, на якого покладена місія підняти вище умов зовнішнього середовища, щоб побороти його і таким чином принести визволення народу, сам стає об'єктом середовища та зовнішніх сил, які примушують його відступити.

Усі інші світи коротко підсумуємо. Рослинний світ не представлений дуже широко, оскільки, на відміну від романтичного твору, в натуралістичному він не виконує функцію містичної реальності. Однак цей світ часто утворює місце „чужої” землі, у якій вбачає своє відчуження герой натуралістичної дійсності. Таким, зокрема, є зловісний ліс із роману М.Крецера „Король лісів” із демонічним дубом, під яким герой вбив свою дружину за те, що вона зраджувала йому з іншим. В українській літературі І.Франка це переважно город або поле, на якому важко працює селянин, тобто це місце, з яким ототожнюється ідея, яку тоді називали „владою землі”.

Тваринний світ для натуралістичної літератури має значною мірою символічне значення, оскільки концепція останньої за своїми принципами організувалась з теорії Ч.Дарвіна про походження біологічних видів. Згідно з уявленнями, за якими людський світ розвивається за тими ж правилами і нормами, що і тваринний світ, то в натуралістичному творі самі люди ставали прототипами тварин, володарями тваринних інстинктів. Причому характерною ознакою міфологічного світу натуралістичного твору було те, що, як правило, йшлося про тварин, символічні ознаки яких в людській культурі асоціюються із чимось негативним, злякисним та небезпечним. В міфології образи вовків, гадюк, змії та інших хижаків – прислужники злісного образу Великої

Матері. Згадаємо у цьому контексті образ змія-полоза із твору І.Франка „*Voа constrictor*”, який, як стверджує Т.Гундорова, уособлює метафоричний образ капіталу, новочасного суспільного фатуму, котрий здатен привести людину до загибелі: „Герман чув, що його смерть близька. Скорими рухами вуж обвивався круг нього і придавлював його zarazом до пня пальми. Холод від тіла гадюки доходив йому до кості, морозив смілість і силу, – він не міг ні крикнути, ні утікати, ні боронитися... Ось паща змії рознімається широко-широко, мов кровава пропасть, і Герман бачить, як під блискучою лускою корчаться залізнi мускули гадюки, щоб послідній раз здавити свою жертву...” [25]. Символічно, що марево боротьби із змієм було сном, а тим, хто справді намагався задушити Германа, був його син Готліб, котрий, ставши жертвою облуди архетипу Великої Матері, прагне змінити ситуацію шляхом вбивства свого батька.

Остання категорія неорганічного світу, можливо, є одна із найбільш визначальних, оскільки всім відомо, що друга половина XIX ст. в загальному розвитку людства пов’язується із посиленням розвитком промисловості та урбанізацією культури. Поширення заводів і фабрик в останній третині XIX ст. передбачало збільшення населення міст, а відтак розвиток міської культури. У великих містах скупчувалась велика кількість людей з різних кінців світу, внаслідок чого міська культура перетворювалась на космополітичну. Тому представники різних верств населення у щоденному житті зустрічались разом в особистих домаганнях боротьби за задоволення своїх фізичних та духовних потреб. Звідси, якщо в рамках апокаліптичного світу Н.Фрай виділяв місто як сферу високої духовності, побудованої за принципами Божественного світу, то в демонічному світі місто перетворюється на грудю каменю, бруду, сміття [26]. Крім того, що це місце приводить до нервового потрясіння: людина не мала ані сімейного затишку, ані комунікації та самотності; нестерпними були самі умови проживання та праці. Словом, місто стає пеклом, царством жадливої ночі, а робоче місце, де змушені працювати пролетарі, ототожнюється з чудовиськом, котре хоче пожерти, роздирти на шматки.

Загальновідомими є натуралістичні описи нестерпних умов, в яких доводилось проживати і працювати людям в час „золотої гарячки”. Символічними в цьому сенсі є п’єса Г.Гауптмана „Ткачі” та твори з „бориславського” циклу І.Франка. Так, у п’єсі німецького драматурга велика сім’я ткачів змушена жити у вузькій кімнатці, менше шести футів висоти, з проваленою підлогою та чорною, закіпченою стелею. Тут живуть дві молоді дівчини Емма і Берта Баумерт, стара Баумерт, розбита паралічем, з лицем худим, як в скелета, із запаленими очима, почервонілими та сльозоточивими від вовняного пилу очима, з великим зобом, із здутими жилами та складками, із запаленими грудьми, обгорнутими брудним ганчір’ям, її син Август, двадцяти років, ідіот з маленьким тулубом і маленькою головою, з довгими, як в павука, кінцівками. Вся кімната наповнена смородом від картоплиння, викладеного на папір для сушки, та гудить від шуму ткацьких верстатів” [27]. Наскільки вражає своїм демонізмом опис ранкового виходу робітників до праці коло нафтових ям, який намалював І.Франко у творі „Ріпник”: „Нічого сумнішого в світі, як товпа ріпників, спішачих на роботу... Край улиць ями та горбки глини, – немов глибоченні гроби, отверті для тисячі живих жертв. Сіре небо над сірими могилами, – чорін ріпники, – стирчачі та звільна бродячі по западні вози з дровами, – ось усе, що зустріне твоє око, крім брудних обшарпаних магазинів та ще брудніших помешкань жидівських” [28]. Поряд з цим особливе місце займають і умови праці, які найбільш вражають репрезентовані у творі українського письменника „На роботі”. Розпука ріпництва доведена до краю настільки, що впливає на психіку, тому робота в ямі, у зв’язку із маренням ріпника, ототожнюється із роботою в царстві темної сили Задухи, яка забирає ріпників, котрі помирають, до себе: „Що парубків, дівчат, жінок, діточок маленьких! А кожному приглянься, то аж ляк перейме. Ту лице страшно змарніле від недуги й голоду,— там обпухле тіло, мов у топельника, другі знов чорні і страшні, як головні на огнищі... Знов я придивлююся. А се що такого?

На землі, кілька оком засягнеш,— усюди люди лежать,— а найбільше парубки, молоді, статні, мов яворі розкішні. Лежать за покотом, густо,— коло них оскарби та рискалі. Лиця сині, кулаки зціплені, очі широко створені... Далеко, далеко тягнесь проклята штольня. Покалічені страшилища, потоплені, голодом, стужею, огнем, хитростю і всякими штуками поморені ріпники наповняли єї. І се ще не всі! Мені затьмилося в голові. Я неначе в обморік попав” [29]. Відтак намагання письменників зобразити життя таким, яким воно було насправді, а подеколи й гіперболізовано, аби вразити читача, примусити його замислитись над тим, що для нього можливо стало вже й буденністю, було характерною ознакою натуралістичних творів, типологія міфологічної образності яких тяжіла до іронічної структури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Frye N. *Anatomy of criticism*. - London: Penguin books, 1990. – P. 135.
2. Ibid. – P. 142.
3. Ibid. – P. 141.
4. Ibid. – P. 147.
5. Ibid. – P. 151.
6. Ibid. – P. 153.
7. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. – М., 1988. – С. 160.
8. История немецкой литературы: В 5 т. – М.: Наука, 1968. – Т.4. – С. 272.
9. Frye N. *Anatomy of criticism*. - London: Penguin books, 1990. – P. 143.
10. Фрээр Дж. Золотая ветвь. – М.: ООО "Фирма "Издательство АСТ", 1998. – С. 104.
11. Кретцер М. Токарный мастер. – СПб.: Издание А.А.Каспари, 1907.
12. Там само. – С. 67.
13. Frye N. *Anatomy of criticism*. - London: Penguin books, 1990. – P. 153.
14. Ibid. – P. 154.
15. Шпак Л. Макс Кретцер и немецкий натуралистический роман 80-90-х годов XIX ст. —К.: Наукова думка, 1982. — С. 78.
16. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания / Пер. с англ. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998. – С. 64.
17. Frye N. *Anatomy of criticism*. - London: Penguin books, 1990. – P. 156.
18. Лебон Г. Психология масс. – Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000. – С. 45.
19. История немецкой литературы: В 5 т. – М.: Наука, 1968. – Т.4. – С. 275.
20. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. - Т. 35. – С. 147.
21. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Наука, 1983. – С. 168.
22. Кретцер М. Товарищи. – СПб.: Издание А.А.Каспари, 1907. – С. 56.
23. Там само. – С. 67.
24. Гаєвська Л. І. Франко. Романтизм, натуралізм, реалізм? // Проблеми історії та теорії української літератури XIX — поч. XX ст. — К., 1991. — С. 150.
25. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. — К., 1978. – Т. 15. – С. 435.
26. Frye N. *Anatomy of criticism*. - London: Penguin books, 1990. – P. 145.
27. Гауптман Г. Полное собрание сочинений: В 3 т. – С.-Петербург: Издание Т-ва А.Ф.Маркс., 1908. – Т. 1. – С. 125.
28. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. — К., 1978. – Т. 15. – С. 280.
29. Там само. – С. 302.