

УДК 821.161.2-3 Франко 09:27

СТАРИЙ ЗАПОВІТ ЯК САКРАЛЬНИЙ ХРОНОТОП ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА

Лілія Роман. Старий Заповіт як сакральний хронотоп прози І. Франка.

У статті досліджується використання матеріалів Старого Заповіту у казках та оповіданнях І. Франка з метою відкриття важливого пласту літературних прийомів письменника, пов'язаних з мистецтвом створення ефекту поліфонії значень та стереометрії образів на основі старозаповітних сюжетів і символів, які виконують функцію сакрального хронотопу у прозі І. Франка.

Ключові слова: Старий Заповіт, Біблія, сакральний хронотоп, сакральний інтертекст.

Лілія Роман. Ветхий Завет как сакральный хронотоп прозы И. Франка.

В статье исследуется использование материалов Ветхого Завета в сказках и рассказах И. Франка с целью открытия важного пласта литературных приемов писателя, связанных с искусством создания эффекта полифонии значений и стереометрии образов на основании ветхозаветных сюжетов и символов, которые исполняют функцию сакрального хронотопа в прозе И. Франка.

Ключевые слова: Ветхий Завет, Библия, сакральный хронотоп, сакральный интертекст.

Liliya Roman. Old Testament as Sacrochronotop of I. Franco's Prose.

The article presents functional hermeneutic analysis of the Old Testament in the poetics of I. Franco's novels and fairy tales. The Holy Scripture is considered as the source of polyphony and stereometrical effects as well as the implement of steering the time and the style of narration in the writer's prose.

Key words: Old Testament, Bible, sacral chronotope, sacral intertext.

Центральною проблемою даної роботи є дослідження використання матеріалів Старого Заповіту у прозі І. Франка з метою відкриття важливого пласту літературних прийомів письменника, пов'язаних з мистецтвом створення ефекту поліфонії значень та стереометрії образів на основі старозаповітних сюжетів і символів, які виконують функцію сакрального хронотопу у прозі І. Франка і є засобом кодування прихованих соціокультурних значень тексту.

Термін „хронотоп” вперше був використаний видатним російським фізіологом А. Ухтомським у 1923 році для позначення психологічної домінанти, яка пояснює поведінку організму у єдності його фізіологічних та психологічних проявів. Але у філософію гуманітарних наук та у культурологію це поняття ввійшло пізніше завдяки праці М. Бахтіна „Форми времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике”, яка була вперше оприлюднена у 1938 році. Згідно з М. Бахтіним, глибинний смисл будь-якого художнього тексту пов'язаний із реальним або уявним часово-просторовим континуумом. Але пережити позачасове інтуїтивне почуття і світосприйняття автора ми можемо лише за допомогою дискретних квантів соціокультурного простору і часу – хронотопів. Хронотопи можуть виражати плин часу за допомогою просторових форм, переліку якихось предметів чи знаків або ж відображати різні картини буття за допомогою часових координат. „Точка зору, – пише він, – завжди хронотопічна, тобто включає в себе як просторовий, так і часовий момент. З цим безпосередньо пов'язана і ціннісна (ієрархічна) точка зору (відношення до верху і низу)” [2, с. 338].

Виділивши топографічний, психологічний і метафізичний хронотоп, герменевтика М. Бахтіна вже не могла залишатися в рамках вербального тексту художнього твору, тому у працях М. Бахтіна з'являється поняття „інтертекст”. Інтертекст потрібен автору, щоб увійти у смисложиттєвий простір читача засобом усталених і пережитих соціокультурних ритмів, образів і смислів.

Обговорення таких проблем, як „хронотоп” та „інтертекстуальність” художнього твору – характерна риса творчості структуралістів, постструктуралістів та постмодерністів. Проте, вивчення поетики художніх образів у прозі І. Франка показує, що він свідомо користувався вищезгаданими прийомами побудови часу і простору літературного твору ще до постмодерних методологічних відкриттів і дискусій. Часопросторові виміри у художніх творах – сфера потужного

новаторства Франка-прозаїка. Специфічна природа цього новаторства здобула вже деяких дослідників. Чимало уваги топографічній проблематиці Франкових творів присвятив З. Гузар. У своїх дослідженнях – „Локальний колорит у романі Івана Франка „Перехресні стежки” [9], „До питання про локальний колорит у прозі Івана Франка (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті „Воа constrictor”) [8], „Деталь, подробиці, образ як засіб створення локального колориту у повісті „Борислав сміється” [7] – автор наголошує на автентичності дрогобицько-бориславського пласту образності великої прози І. Франка. Саме поняття автентичності відіграє для З. Гузара ключову роль у розумінні локального колориту Франкових творів. Зразком відповідного дослідження художнього часу та художнього простору (хронотопу) франкових текстів є монографія М. Ткачука „Жанрова структура прози І. Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції)” (2003). На думку М. Ткачука, поетичний простір у цьому циклі віддзеркалює емпіричний вимір, а також поліфонію мотивів і тем Борислава. Простір аналізованих творів для дослідника – це передусім багатопланове (природний, історико-географічний, побутовий простір) взаємодоповнюване утворення. Водночас таке дослідження художнього часу та простору має важливе значення для рецепції творчості І. Франка у сучасному літературному процесі. На думку Р. Гром’яка, таке дослідження творів І. Франка допоможе перевести дослідження з сфери структури художнього тексту на рівень соціологічних, психологічних і поетикальних вимірів художнього твору, „практично показати, як компоненти художнього світу репрезентують позатекстуальну реальність” [6, 380]. На функціонуванні часопросторового виміру одного тексту – „Роман Івана Франка „Для домашнього огнища”: простір і час” [12] – зосереджує свою увагу Н. Тодчук. Дослідниця проаналізувала кілька основних аспектів реалізації простору у творі, а саме: простір переживання, смисловий лейтмотив безодні, абсолютний (позачасовий, трансцендентний щодо героя та його побуту) простір, авторський простір, локальний простір (здебільшого простір міста). Як засіб характеристики персонажа розглядає художній простір А. Ковальчук (див. зокрема: „Художній простір як засіб психологізму: на матеріалі „кримінальної” прози Івана Франка” [11], „Поетика характеротворення жінки-злочинниці” [10]). Категорію хронотопу дослідниця аналізує як одну з форм психологічного зображення художнього характеру. Але, занурюючись в архітектоніку прози І. Франка, мимоволі дивуєшся: наскільки тісно художні образи І. Франка переплелися з релігійними символами і сюжетами української культури. Біблійні образи і мотиви присутні не лише у вигляді прямих посилань на ті чи інші книги Святого Письма, але й на імпліцитному рівні: у вигляді візій, логічних схем сюжету, при інтерпретації архетипів. При цьому, старозаповітні матеріали у І. Франка пов’язані із комплексом художніх прийомів, які, на нашу думку, відповідають сучасному розумінню хронотопа та інтертекстуальності і відіграють важливу роль у поетиці літературних образів письменника. Особливої уваги заслуговує вивчення Старого Заповіту як засобу конструювання особливого, сакрального часу і простору дійства у життєписі героїв прозових творів І. Франка, адже Біблія є важливим інтертекстом більшості текстів української культури. У вітчизняній літературі цей аспект творчої спадщини І. Франка досліджений недостатньо, а якщо говорити про Старий Заповіт як про сакральний хронотоп та інтертекст прозових творів І. Франка, то такого дослідження ми не знайдемо. Зазвичай, хронотопи та інтертекстуальність творів І. Франка досліджуються на матеріалі великих прозових або поетичних творів, або мова йде зовсім не про дослідження Біблії як об’єкта інтертекстуальності творів письменника. Така ситуація у вітчизняному франкознавстві позбавляє читача можливості відчуття пульсації релігійних мотивів і цінностей у творчості письменника. Прикладом впливу Біблії і християнських архетипів на прозу І. Франка може слугувати висвітлення характерних особливостей рецепції Старого Заповіту у казці „Як звірі правувалися із людьми” [13, т. 20].

З формальної точки зору, тут ми зустрічаємо певний дисонанс із канонічним біблійним текстом. „Старі перекази й книги оповідають нам, що в давню давнину люди були дикі, жили по лісах та вертепах, ховалися в печерах та ясиніях. Їх було мало, розум їх був нерозвинений, вони не знали ні вогню ні заліза, ні жодного металу... Але з часом люди набралися більше розуму, опанували вогонь, навчилися з кременя робити оружжя, викрісувати стріли, сокири та списи, далі пізнали різні метали... присвоїли деяких звірів і при їх допомозі запанували над землею. В міру того, як поступово вони множилися чимраз більше, виходили з лісів, навчилися будувати дома, села й міста і з часом опанували всі щонайліпші часті землі. Звірі, що перед тим були панами

землі, гуляли всюди свobodно і не знали іншої війни, крім тої, якої вимагало їх власне виживлення, тепер почули на світі нового ворога, сто раз страшнішого, як голод” [13, т. 20, 151-152].

У процитованому вище та в інших місцях виголошується теза, що спершу звірі були панамі на землі. Така думка явно суперечить як ученню церкви, так і біблійній логіці. Адже, згідно зі Святим Письмом, людина від самого початку була задумана як цар усієї природи – про це чітко сказано в першій главі книги Буття: „І сказав Бог: Створімо людину за образом Нашим, за подобою Нашою, і хай панують над морською рибою, і над птаством небесним, і над худобою, і над усією землею, і над усім плазуючим, що плазує по землі” (Бут. 1: 26, 27).

Дисонанс переказу і Старого Заповіту в наведеному уривкові полягає в тому, що оповідь про життя перших людей пристосована радше до теорії еволюції, аніж до церковного вчення про походження і буття людини. В іншому місці складається враження, що в цілому І. Франко погоджується із твердженнями книги Буття, але немов би намагається „виправити”, пристосувати до рівня тодішньої природничої науки біблійну істину. „Усе те правда, – мовив людський відпоручник, що тут сказано з боку оскарження ... Сказано в оскарженні, що звірі зразу були панамі землі, а люди пасинками природи. Але чому ж і яким способом зробилася зміна? В боротьбі з тою природою і з її противностями люди виробляли свої сили, а поперед усього виробили свій розум і добилися панування, а звірі, горді на своє колишнє верховодство, перестали працювати над собою, занедбали свій розвій і зійшли на вигнанців або невольників” [13, т. 20, 155]. Тут відчувається явна тенденція вкратити у біблійну екзегетику елементи теорії природного відбору. Якби фрази такого роду мали на меті лише відтінити характер персонажів казки, а не виражали поглядів співзвучних із думкою оповідача, то премудрий Соломон, який був уповноважений тлумачити Закон Божий і проголошувати вічну мудрість, змушений був би скорегувати неадекватні вислови, чи застерегти, що вони не збігаються із змістом Біблії загалом і задумом книги Буття зокрема.

На противагу теорії прогресу, згідно з ученням святих отців, людина спершу була досконалою. Якби розум Адама був слабкий і нездатний пізнавати логосів всесвіту з математичною точністю, то Бог не доручив би йому дати назви усьому творінню (й ангелам також). Але після гріхопадіння перших людей розхристані душевні сили людини значно ушкоджені і потребують зцілення за допомогою постійного каяття, молитви та Благодаті Божої. Іншими словами, з богословської точки зору, історія людства в основному репрезентує поступовий регрес, хід від гармонії і досконалості до занепаду.

У казці стверджується, що існують старі перекази і книги, які „оповідають нам”, що спершу розум людини був нерозвинутий, людина розвивалася від примітивного до більш складного і досконалого мислення. Але з невідомих причин автор не вказує, яке відношення мають ці джерела до того Святого Письма на яке посилаються люди і звірі. І сам премудрий цар Соломон веде себе в цій казці зовсім не так, як біблійний пророк і мудрець: у Франкового Соломона не має місця для молитви, протягом усього суду він не згадує ні про Бога, ні про Закон Божий, хоча й визнає, що прорікає владою даною йому вище. Соломон постає у казці не як божа людина і не як пророк, а як цар, хоча і справедливий, але і не без сваволі.

Що ж означає формальна невідповідність думки наратора і Закону Божого: скепсис щодо церковних істин, незнання Біблії чи продуманий художній прийом? Те, що варіанти неадекватної інтерпретації Старого Заповіту не є результатом некомпетентності автор дає чітко зрозуміти у III та IV частині казки, де він пише: „Хіба ж у Святім Письмі не стоїть, що Бог створив землю і все, що на ній та в ній, а на кінці чоловіка, щоб володів нею і всіми її засобами?” [13, т. 20, 155]. Отже, за формальною невідповідністю інтерпретацій у казці та архітексті стоїть свідомий крок письменника, певний задум і смисл. Виявити особисту позицію автора нелегко, адже І. Франко побудував свою оповідь за класичною схемою античної драматургії, використаною у діалогах Платона: думка Платона прихована в діалогах Сократа із опонентами. У цьому сенсі казка „Як звірі правувалися із людьми” продовжує традиції філософських творів Г. Сковороди. Істина не подається у готовому вигляді – читач повинен ознайомитися з різними точками зору, аби, зваживши всі аргументи, зробити свій висновок.

Лише ретельний контекстуальний аналіз старозаповітної символіки в казці „Як звірі правувалися із людьми” доводить, що невідповідність посилань героїв на Святе Письмо – не результат авторської неграмотності і свавільної фантазії, а спосіб контрастно показати вплив егоцентризму кожного з персонажів казки на сприйняття об’єктивної істини. Звірі згадують ті

місця, які їм вигідні і опускають ті, які сприяють невідповідному для них тлумаченню. Звірям не хочеться поділяти страждання і труднощі покараної людини і тим більше вони не хочуть, щоб їх убивали задля їжі. Тому вони бачать лише приємні для них місця у книзі буття: „Коли чоловік через свою захланність і глупоту переступив божий наказ і був вигнаний із раю, то бог іще раз наказав йому виразно: „Мусиш кормитися польовим зіллям”, а до того додав: „В поті твого чола будеш їсти свій хліб. Та ніде не сказано, щоб чоловік здобував собі хліб потом воловим, чи коневим, чи ословим, чи верблюдовим” [13, т. 20, 157]. Так само і представники роду людського наївно „не пам’ятають” однозначних і категоричних заповідей, які б одразу поставили у супереччі „крапки над і”, але виправдовують себе прикладами з селянського побуту та наївними розмірковуваннями над претензіями звірів.

На нашу думку, важливу роль у рецепції старозаповітних текстів у творі І. Франка відіграє його ставлення до потенційного читача. Підкреслена фольклоризація біблійних символів, образів, тем і сюжетів, вкраплення простацьких міркувань від поручників людей, яку використовує наратор, виконує функцію „Я – свій” для галицького селянина, який потенційно міг прочитати або почути цю казку. Для автора важливі не стільки формальні теологічні відповідники, скільки відповідники культурно-історичні та психологічні: щоб селянин міг впізнати свої власні, реально діючі настанови егоїстичної самовпевненості і нечутливості до чужих страждань. Принагідно можна зазначити, що свідомо чи несвідомо автор обирає для зображення прогресу людства картину дуже схожу до старозаповітної історії нащадків Каїна. Згідно з логікою книги Буття, характер життєдіяльності і розвитку каїнітів відображає прогресування успадкованих від Каїна гріховних нахилів і розриву із природним божественним устроєм світу (лиття металу використовувалося каїнітами для виробництва зброї, будівництво міст було вираженням егоцентризму каїнітів, оскільки внаслідок дії гріха гармонія із флорою і фауною була втрачена, міським муром каїніти бажали відмежуватися від природного життя). Тут на якусь мить проявляється ледь відчутна, але дуже важлива інтенція творчості І. Франка. Формально він розповідає про факти, які лествять ейфорії інженерно-технічної думки поч. ХХ ст., але, по суті, його картина прогресу людства показує ті місця Старого Заповіту, які у теології служать для викриття егоцентризму і гордині людей. Водночас саме нарцисизм і егоїзм людей є об’єктом критики у творі І. Франка „Як звірі правувалися із людьми”. „Ні не нашим невольником став чоловік – промовляють сили природи, – а невольником своєї власної захланності, своєї гордості та своїх примхів” [13, т. 20, 157]. Як і в багатьох інших працях, ціннісні висловлювання, мораль оповіді та критичні зауваження автора дивовижно співпадають з різними місцями Євангелій або листів євангелістів. Хоча з богословської точки зору у тексті казки є приховані і явні спотворення тлумачення Біблії, світоглядні і аксіологічні ідеї твору виявляють чітко виражений християнський континуум думки письменника, його глибоку повагу до Біблії і знання релігійних архетипів української культури.

Коли особиста філософська точка зору І. Франка завуальована, то важлива роль біблійного матеріалу у формуванні хронотопу тексту очевидна.

По-перше, старозаповітну символіку тут використано у якості психологічного прийому, за допомогою якого автор переводить думку читача у феноменологічний позачасовий вимір. Міркування і дії персонажів казки оцінюються не стосовно певної іншої історії, а з точки зору вічності та позачасової премудрості, яку символізує постійна апеляція діючих осіб до премудрого Соломона і Закону Божого.

По-друге, культурні символи і архетипи, які ввійшли у християнську культуру зі Старого Заповіту (люди, звірі, мудреці, нелукаві духи, велика зала, Суд, Закон, Престол і Премудрий Цар), відіграють важливу роль у побудові художнього простору казки. Тут можемо сказати, що І. Франко показує себе не лише вправним письменником, але й умілим художником іконічного зображення тексту казки. Картина суду у байці І. Франка побудована за всіма правилами зображення біблійних подій на стінах храму. У центрі престол, на якому сидить найсвітліший цар Соломон. Праворуч і ліворуч позасідали вчені члени його трибуналу. Для ефекту об’ємності простору при зображенні подібних сцен у іконописі використовують різницю між світлим фоном заднього плану та темнішими тонами переднього плану, окрім того перед центральним об’єктом композиції повинні бути розміщені якісь предмети, щоб підкреслювати простір між глядачем і центром ікони. У своїй оповіді І. Франко не забуває цих секретів і використовує їх у всій повноті: „У величезній [простір, велич Судді і величність значущість події] залі засів цар Соломон на

своїм престолі. Тоді впущено післанців і уставлено їх перед трибуналом – праворуч людей, а ліворуч звірів. Перед найсвітлішим (оптичний фокус композиції) Соломоном і його найсправедливішим трибуналом стають присутні тут післанці... Один із звірячої громади виступив наперед, поклонився до самої землі перед царем і цілим світлим збором” [13, т. 20, 153].

Опис дійства у судовій палаті ведеться у плані теперішнього часу, і якщо автор вживає доконаний вид чи минулий час дієслова, то лише для того, щоб підкреслити, що даному суду передувало багато складних процесів. Богословські думки і релігійні істини передаються за допомогою дієслів в інфінітиві чи в теперішньому часі. Таке використання мови у творі повинно підкреслити актуальний, позачасовий і довічний характер істин, що висловлюються у казці. Тут проявляється філософічність творів І. Франка, його орієнтація на довічні і непорушні закони природного та духовного буття людини. Подібно до творів У. Шекспіра, об’єктом осмислення у казці постає увесь світ. Старозаповітна символіка у І. Франка постає як засіб позначення водночас сакральності древнього світу й актуальності описаного дійства для читача. Але специфічною рисою цього твору є те, що увесь світ людей і звірів, неначе у Ноевому ковчезі, поміщається у храмі з престолом премудрого Соломона у центрі.

З точки зору архетипів несвідомого, система образів і символів казки „Як звірі правувалися із людьми” цілком прийнятна як інтроспективна модель процесу прийняття рішення у свідомості індивіда. Величезна простора зала, зображена у творі, є символом свідомості або ж соціокультурного смислового простору мислення людини. Речники звірів могли б символізувати „голоси” і „вимоги” інстинктів або ж імпульси правої півкулі мозку. Речники людей, відповідно, можуть бути символом лівої півкулі відповідальної за логічний аналіз норм і символів культури. Мудреці і радники царя – образ цілком прийнятний для відображення порівняльної і класифікаційної роботи розуму. За таких умов премудрий Соломон стає символом „царя в голові” – інтелектуальної духовної основи світорозуміння, яку у патристиці названо „розумне душі”.

І навіть якщо вищезгадану паралель між образно-символьною структурою тексту казки та інтроспективною картиною свідомості не брати до уваги, очевидним є застосування старозаповітних і християнських символів для компресії фізичного простору і часу згідно з канонами хронотопу. Іншими словами, аналіз змісту і форми казки „Як звірі правувалися із людьми”, приводить нас до висновку, що у даному тексті Старий Заповіт є саме сакральним хронотопом, за допомогою якого передається прихована світоглядна настанова.

Ще один цікавий випадок використання старозаповітного символу з книги Буття знаходимо у праці „Куди діваються старі роки”. Йдеться про ім’я Мелхіседека, який є первосвященником того ж Бога, якому служить Авраам. (Мелхіседек – постать, про яку Старий Заповіт не залишає ніяких достеменних відомостей, окрім того, що він є священником Бога істинного).

Інтерпретуючи не зовсім вдале тлумачення Старого Заповіту свого колеги, І. Франко діє згідно зі словами Ісуса Христа, які він адресує фарисеям: „Кажу ж вам, що за кожне слово пусте, яке скажуть люди, дадуть вони відповідь судного дня! Бо зо слів своїх будеш виправданий, і зо слів своїх будеш засуджений” (Матвія, 12; 36-37). Очевидно, що І. Франко виявляє приховане лицемірство своїх інтелігентних співрозмовників, через завуальований спосіб їх висловлювань та через химерні цитати з їх статей. „Ні, мабуть, не з сього боку я взявся до річі! – пише І. Франко, – ...Думав було йти до Богдана Андрійовича Дідицького та розпитати його дещо ближче про „море вікових времен”, а далі роздумав. Адже й сам Богдан Андрійович не знає сього докладно або знає стільки ж, як про того Мелхіседека, що був взірцем священства для батька Михайла Качковського! Краще розпитати в якої старої баби, що зуби з’їла” [13, т. 16, 191]. Без урахування відомих публікацій сучасників І. Франка, з самого тексту не зовсім ясно, чому автор згадує про Мелхіседека. Ключ до розуміння виразу знаходимо у примітках до відповідної фрази, в якій І. Франко вказує, що один із героїв твору „Куди діваються старі роки” – Б. Дідицький – у першому томі біографії М. Качковського (написаної Б. Дідицьким), батька Качковського називає „іерея по чину Мелхіседекову” [13, т. 16, 191]. Те, що для Б. Дідицького є незначною дрібницею, у контексті висловлювання І. Франка постає як неспростовне свідчення поверхневості або ж неграмотності суджень автора біографії М. Качковського. У Святому Письмі Мелхіседек згадується 11 разів: у книзі Буття (14:18), у псалмах Давидових (Пс. 109: 4) та у посланнях до Євреїв (Євр. 5: 6,10, 20; 6: 20; 7: 1, 10, 11, 15, 17, 21). У всіх цих місцях „іереєм по чину Мелхіседекову” названий Месія –

Ісус Христос. Щодо тлумачення старозаповітного образу „Мелхіседека”, то позицію І. Франка виявляємо через непрямі, але переконливі свідчення:

а) через критичну оцінку хибного розуміння Старого Заповіту у Б. Дідицького;

б) на основі того, що у процитованому вище висловлюванні І. Франко уникає навіть повторення хибної фрази Б. Дідицького та говорить „про того Мелхіседека, що був взірцем священства для батька Михайла Качковського” [13, т. 16, 191] (підкреслення наше. – Л. Р.) вочевидь, маючи на увазі Ісуса Христа, який є прикладом для кожного священника.

Як бачимо, у праці „Куди діваються старі роки” старозаповітна історія і символіка тлумачаться у контексті християнських традицій і цінностей, а біблійний текст використовується для додаткової характеристики персонажів та кодування особистої позиції автора.

Водночас, еднаючись із позачасовою мудрістю Біблії, твори І. Франка набувають глобального значення. Як пише І. Бернштейн: „Саме звернення до вічних досягнень людського генія пов’язане з глибинними законами сприйняття традиції – і з її збереженням, і з її постійною актуалізацією, і переосмисленням” [4, 89].

Схоже смислове навантаження має згадка старозаповітної постаті Мелхіседека у творі „Куди діваються старі роки”. Однак, характер і мотиви звернення до старозаповітної символіки тут дещо інші, аніж просте цитування одвічної істини. У творі „Куди діваються старі роки” об’єктом розмірковувань стає інтерпретація старозаповітного образу у творі іншого автора. Ця специфіка старозаповітної символіки робить його чудовим зразком для вивчення інтертекстуальності у творах І. Франка.

Старозаповітна символіка є важливим елементом інтертекстуальності казки „Фарбований Лис”. Уже на початку казки знаходимо фразу: „Сьогодні рано святий Миколай уліпив мене з небесної глини – придивіться яка вона блакитна! І ожививши мене своїм духом, мовив: ...Іди на землю і будь звірячим царем, заводи лад, суди по правді і не пускай нікому кривдити моїх звірів!” [13, т. 20, 126-127]. На нашу думку, це місце перегукується із відповідними місцями з першої та другої глави книги буття (Бут. 1: 26-27; Бут. 2: 7-8), де йдеться про те, як Бог створив людину за образом і подобою своєю і, вдихнувши в неї життя, наказав правити усім тваринним і рослинним світом.

Про те, що Фарбований Лис посилається саме на біблійну історію, а не на якусь байку з неаврамістичних релігій свідчить згадування про св. Миколая. Пошанування єпископа Мир Ликійського Св. Миколая – специфічна традиція християнського світу. Як відомо, саме християнське передання затвердило біблійний канон, тому, поза всяким сумнівом, мовиться про старозаповітну історію з книги Буття. Другим важливим для нас етапом дослідження старозаповітних матеріалів у прозових текстах І. Франка, є з’ясування поетики вжитку тих чи інших образів, тем і сюжетів.

Дослідження паралелей із старозаповітними оповідями і казкою „Фарбований Лис” цікаве з погляду інтертекстуальності та архетипів української культури. Біблійна символіка у казці вибудовує імпліцитну наративну схему, яка щораз нагадує про себе через слова, що відображають культурні реалії українського народу, натяки на події, які залишаються поза текстом і зрозумілі лише у ментальному просторі відповідного культурно-історичного досвіду. „Лис Микита був добрим царем, справедливим і м’якосердим... Все готове, зарізане і навіть обскубане і обпатране, приносили йому міністри. Та й справедливість у нього була така, як звичайно у звірів: хто був дужчий, той ліпший, а хто слабший, той ніколи не виграв справи.

Жили собі звірі під новим царем зовсім так, як і без нього... А про те всі були дуже раді, що мають такого мудрого, могутнього і ласкавого царя, а надто так неподібного до всіх звірів” [13, т. 20, 127]. Негативні конотації з даного уривку прив’язані до образу царя та міністрів. Лис Микита стверджує, що він створений з особливої блакитної глини. Тут маємо натяк на „блакитну кров” шляхетного панського роду царя і дворян. За словами Фарбованого Лиса, його обрано для того, щоб бути гарантом закону, справедливості і моралі. Тоді як Фарбований Лис – „Остромисл” мав би „заводити лад, судити по правді і не допускати нікому кривдити божих звірів”, при ньому, „хто був дужчий, той ліпший, а хто слабший, той ніколи не виграв справи”. Як бачимо, прихований зміст казки натякає на політичну ситуацію, в якій перебувала Україна в роки І. Франка. Сатира спрямована проти тих, хто носить в жилах „блакитну кров”: шляхти й цісаря. З тексту казки не можемо достеменно твердити що саме цісар якоїсь імперії є прообразом Лиса Микити (можливо, ключем для ідентифікації слугує фраза: „От цар! От добродій! От премудрий Соломон! Та за таким царем ми проживемо віки вічні, мов у бога за дверми!”), яка могла бути взята

з тодішньої преси). Але ясно, що „лисом Микитою” стає будь-який місцевий панок, узурпатор, який обманом утримує владу над людьми і паразитує на їх пристрастях та недолугості.

Нерозсудливість, легковірність та інертність звірів є ще одним об’єктом критики І. Франка. Незважаючи на проголошену Лисом Микитою вищу місію його існування, звірі живуть при ньому, як і без нього. Але при цьому „... всі були дуже раді, що мають такого мудрого, могутнього і ласкавого царя, а надто так неподібного до інших звірів” [13, т. 20, 127]. Це місце суголосне з Шевченковим „Неначе люди подуріли...”, „Од молдованина до фіна на всіх язиках все мовчить – бо благоденствує!”, проте, на відміну від Шевченкових рядків, байка І. Франка звучить оптимістичніше: „І від того часу пішла приповідка: коли чоловік повірить фальшивому приятелю і дасть йому добре одуритися; коли якийсь драбуга отуманить нас, обідре, оббреше і ми робимося хоть дрібку мудрішими по шкоді, то говоримо: „Е, я то давно знав! Я на нім пізнався, як на фарбованім Лисі!” [13, т. 20, 128].

Для чого ж І. Франкові знадобилася старозаповітна біблійна символіка у цій казці? На нашу думку, казка, окрім загальнолюдської моралі, має і політичний підтекст. Звернення до старозаповітних матеріалів зумовлене паралелями між образно-символьною структурою тексту „Фарбованого Лиса” та ідеологічними прийомами тодішньої політичної пропаганди. Як слушно зауважує В. Антофійчук: „Універсальність євангельського сюжетно-образного матеріалу дозволяла в таких випадках надавати конкретним проблемам всезагального звучання, а також маскувати (з огляду на цензуру) цю національну конкретику” [1, 313]. Адже у кожній імперії вимога покори і пошанування влади виправдовувалася Законом Божим. Й Австрійська, і Російська імперії, які контролювали українське населення, опиралися на добре розроблену релігійну псевдо християнську ідеологію. Так само і Лис Микита обманює звірів. Він приходить до них під виглядом обіцяного у Старому Заповіті Месії. Він нагадує владу, яка прагне стати намісником Бога на землі. Легковірність, нерозсудливих і пасивність необізнаних у Законі Божому карається приходом того, хто з’являється замість істинного Месії Ісуса Христа.

У контексті інших алегоричних творів (наприклад, твір „Свиня”) байка про Фарбованого Лиса сприймається як певний докір пасивності та інертності людей, коли справа стосується захисту моралі та справедливості. Персонажі „Фарбованого Лиса” наївно чекають, щоб хтось прийшов і зробив їм рай на землі, позбавив потреби робити інтелектуальні і вольові зусилля у боротьбі за життя. У своїх лінощах і хтивостях звірі не хочуть подивитися правді у вічі, що „Богом поставлені” хитруни і самозванці не творять справи Божої, а навпаки, виказують своїми справами, що вони від лукавого.

Таким чином, даючи попередній підсумок до наведених вище аргументів можемо сказати, що:

- дослідження Старого Заповіту у прозі І. Франка привело нас до відкриття важливого пласту літературних прийомів письменника, пов’язаних з мистецтвом створення ефекту поліфонії значень та стереометрії образів на основі старозаповітних сюжетів і символів;
- старозаповітні сюжети, символи і мотиви виконують функцію сакрального хронотопу у прозі І. Франка;
- Старий Заповіт присутній в оповіданнях, казках та новелах І. Франка не лише у вигляді прямих посилань та запозичень, а й у вигляді інтертексту.
- старозаповітні сюжети, образи і символи мають важливе значення у прозі І. Франка як засіб кодування прихованих соціокультурних значень тексту;
- використовуючи Старий Заповіт як інтертекст та хронотоп, І. Франко, однак, ніколи не зосереджується на старозаповітній моралі і світогляді, але ставить у центр своєї творчості актуальні питання української культури і моралі.

Невеликий обсяг нашої роботи не дає змоги висвітлити проблему у всій її повноті. Вибрані для аналізу уривки з текстів прозових творів І. Франка є лише свідченням перспективної і недослідженої у вітчизняному франкознавстві проблеми: звернення І. Франка до Старого Заповіту як сакрального хронотопу та інтертексту своїх творів.

Література

1. Антофійчук В.І Євангельські образи в українській літературі ХХ століття. – Чернівці : Рута, 2001. – 335 с.
2. Бахтин М.М. Форми времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики.– М., 1975. – С.234–407.
3. Біблія, або Книга Святого Письма Старого і Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена. – М. : Видання Московського патріархату, 1986. – 1523 с.
4. Бернштейн И. Новая жизнь вековых образов // Вопросы литературы .– 1985.– № 7.– С. 86–113.
5. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: Пер. з нім.– К. : Юніверс, 2000.– Т. 1 : Герменевтика: Основи філософ. герменевтики. – 464 с.
6. Гром'як Р. Повертаючись до прози Івана Франка ...// Ткачук М. П. Жанрова структура прози І. Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Монографічне дослідження. – Наук. ред. і післямова док. філ. наук, проф. Р.Т.Гром'яка. – Тернопіль, 2003. – С. 377–381.
7. Гузар З. Деталь як засіб створення локального колориту в повісті „Борислав сміється” // Українське літературознавство. – 1969. – Вип. 7. – С. 129–133.
8. Гузар З. До питання про локальний колорит у прозі Івана Франка (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті „Воа constrictor”) / З. Гузар // Українське літературознавство. – 1972. – Вип. 17. – С. 106
9. Гузар З. Локальний колорит у романі Івана Франка „Перехресні стежки” / З. Гузар // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Вип. 1. – Дрогобич, 1995. – С. 122–124.
10. Ковальчук А. Поетика характеротворення жінки-злочинниці (Олімпія Торська та Анеля Ангарович) / А. Ковальчук // Українське літературознавство. – 2001. – № 64 – С. 89–102.
11. Ковальчук А. Художній простір як засіб психологізму / на матеріалі „кримінальної прози” Івана Франка / А. Ковальчук // Слово і час. – 2001. – № 7. – С. 73–74.
12. Тодчук Н. Роман Івана Франка „Для домашнього вогнища”: простір і час / НАН України. Львів. від-ня Ін-ту літ ім. Т. Г. Шевченка; Відп. ред. Н. Х. Копистянська / Н. Тодчук. – Львів, 2002. – 204 с.
13. Франко Іван. Зібр. творів : У 50 т. – Тт. 1-50.– К.: Наук. думка, 1976-1986.