

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ІВАНА ФРАНКА

ХРИСТИНА ВОРОК

**ПОЕТИКА
СНОВИДІНЬ
У ПРОЗІ
ІВАНА ФРАНКА**

*ПРОЕКТ
«НАУКОВА КНИГА»
(МОЛОДІ ВЧЕНІ)*

КИЇВ • НАУКОВА ДУМКА • 2018

У праці досліджено проблему поетики сновидінь у науковому та художньому дискурсах Івана Франка. Уперше комплексно на основі літературно-критичних, фольклористичних праць та епістолярію письменника окреслено власне Франкове розуміння процесу сну, його ролі у художній творчості, генези та природи сновидінь загалом. Визначено особливості художнього онейросу прози письменника, осмислено символіку, сюжетно-композиційні функції сновидінь, з'ясовано структурно-семантичні, стильові особливості та зображально-виражальні можливості онейризму (при цьому простежено власне авторські сновізії), здійснено інтерпретацію сновізієного часопростору та диференційовано сни, марення та галюцинації.

Для літературознавців, викладачів і студентів-філологів. Монографія стане в нагоді усім тим, хто цікавиться проблемами поетики сновидінь в українській літературі й художній спадщині І. Франка зокрема.

Науковий редактор
канд. філол. наук *М. З. Легкий*

Рецензенти:
д-р філол. наук, професор *В. С. Корнійчук*,
канд. філол. наук *Л. П. Куца*

*Рекомендовано до друку вченою радою
Інституту Івана Франка НАН України
(протокол № 6 від 8 вересня 2016 р.)*

***Видання здійснено за кошти Цільової комплексної програми
«Створення та розвиток науково-видавничого комплексу
НАН України»***

Науково-видавничий відділ філології, художньої
та словникової літератури
Редактор *І. Л. Яловнича*

© Інститут Івана Франка НАН України,
2018
© Х. Б. Ворок, 2018
© НВП «Видавництво “Наукова думка”
НАН України», дизайн, 2018

ISBN 978-966-00-1649-1

КРИЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖНЬОГО ОНЕЙРОСУ

Сновидіння — один із тих феноменів людського буття, що дуже часто перебував у полі зору Івана Франка — особистості, письменника, перекладача, науковця. Так, у поважному зібранні «Народні вірування на Підгір'ї» у розділі «Народна антропологія» віднаходимо чимало повір'їв, пов'язаних зі сновидіннями людини: «Коли сняться коралі, то се віщує сльози; бійка віщує якусь новину або якогось гостя; пес значить ворога або сварку; г... значить гроші; радість у сні віщує смуток на яві; діра в одежі віщує згубу; чиста вода віщує здоров'я, радість, а каламутна — віщує нещастя або слабість» [т. 54, с. 152]¹ тощо. Фундаментальна Франкова збірка «Галицько-руські народні приповідки» містить 144 приказки на тему «Снитися» і 27 на тему «Сон».

У сюжетах його велегранної художньої творчості (поезії, прозі, драматургії) віднаходимо найрізноманітніші описи сонних візій персонажів і споріднених з ними марень та галюцинацій. «На роботі», «Ріпник», «На дні», «Місія», «Захар Беркут», «Для домашнього огнища», «Основи суспільності», «Перехресні стежки», «Похорон», «Каменярі», «Чого являєшся мені у сні», «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє...», «Украдене щастя» — ось далеко не повний перелік тих творів письменника, в яких під певним кутом зору оприявлено й описано онейричні видіння особистості. Введення їх у художні тексти завжди пов'язано з певною метою; сновидіння виконують свої функції та мають специфічні механізми творення. Ба й більше, сновидіння особистості Франко досліджував у наукових працях (зокрема, в трактаті «Із секретів поетичної творчості», студіях «Темне царство», «З остатніх десятиліть ХІХ віку», «Старе й нове в сучасній українській літературі», «Принципи і безпринципність») і нерідко описував власні сонні візії у листах до різних адресатів (Ольги Рошкевич, Ольги Франко та ін.), а також в особистісних нотатках.

¹ Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у 50 томах. К.: Наук. думка, 2011. Т. 54. С. 152.

У прозових творах — від раннього роману «Петрії і Добощуки» до пізніх новел «Неначе сон» та «Син Остапа» — засіб сновидіння письменник застосовував вельми плідно й продуктивно. Мало який прозовий твір Івана Франка обходиться без опису сонних візій персонажів: той чи той текст може бути написаний у формі сну; сновидіння може вмонтовуватися в сюжет твору як його епізод (низка епізодів); нарешті, важливими для автора є психосоматичні реакції сновидців на власні візії.

Незважаючи на це, комплексного дослідження семантики, поетики та функціональності сновидень у прозі Івана Франка, а також його здобутків у царині наукової онейрології, в літературознавстві досі немає. Монографія Христини Ворок «Поетика сновидень у прозі Івана Франка» покликана заповнити цю прогалину. Таке дослідження є сьогодні надзвичайно актуальним, а його новизна полягає в новаторських підходах до осмислення Франкової прози крізь призму художнього онейросу. По суті, ця праця започатковує комплексні студії на полі франкознавчої онейрології.

Ясна річ, демонстрування та описи сновидень персонажів для письменника не самоціль; він вводить їх у свої оповідання, новели, повісті, романи з певною метою. Христина Ворок взяла собі за завдання з'ясувати семантику сонних візій (марень, галюцинацій), їхнє поетикальне навантаження, образну природу, роль у сюжетно-композиційній структурі й наративному ході, в процесах характеротворення особистості. Робота молодшої дослідниці дає чітке уявлення:

- про Франкове розуміння природи сновидень, марень та галюцинацій як вагомих складників людського психобуття;
- про письменника — майстра словесних сновидних описів;
- про поетику, семантику й функції сновидень у структурі художніх прозових текстів;
- про онейричні образи (символи) у системі сновидень персонажів.

Аналіз сновидень, що їх письменник моделює у власній творчості, дає змогу зазирнути за лаштунки психіки самого Франка. Вона, психіка творчої людини, є багатющим джерелом для постановки ірреальних образів та картин. Якщо сновидіння Франкових персонажів і не є точними копіями авторських, то запозичують від них певні деталі, чи засоби поєднання цих деталей, чи, врешті, й сам матеріал сонної візії. Тут, мабуть, не варто цілковито нехтувати й книжний характер цих явищ: алюзії, ремінісценції, інтертекстуальні зв'язки тощо. Та, поза всяким сумнівом,

переважна більшість їх все ж має індивідуальне авторське походження.

Художник Олаф Стефензон, персонаж однойменного оповідання Володимира Винниченка, у дискусійному запалі висловлював своє творче кредо, яке, гадаю, є універсальним для мистецтва ХІХ—ХХ ст., зосібна й для літератури: «Людина — це рух переживання, це думка, радість, печаль, мрія, страждання, надія. Техніка? Форма? Давайте її сюди, давайте найкращу, найдосконалішу форму: імпресіонізм, примітивізм, натуралізм, чорт-біс, все, що може *найкраще обкреслити людину*, давайте все сюди!» (курсив мій. — М. Л.)². Демонстрація сновидінь (поруч із іншими засобами) дала Франкові змогу повніше, рельєфніше окреслити характери персонажів. Сонні візії, які подає читачеві Франко, пронизані струменем аналітизму — митець досліджує глибини психіки своїх героїв, з'ясовує мотиви їхніх учинків, незрідка витлумачує сенси сновидінь, проникливим оком немовби пробираючи наскрізь душу героя: розкажи, людино, що тобі снилося, і я скажу, хто ти, чим живеш, що тебе турбує, на що ти здатен у певний (здебільшого екстремальний) момент свого існування. Он Гринь-ріпник («На роботі») по першому ж заглибленні в штольню твердо вирішує залишити Борислав, бо спершу уві сні, а згодом у галюцинаторному видінні догледів знак-пересторогу від уроборичної Задухи — цариці підземних мертвотних просторів. А онде Антось Ангарович («Для домашнього огнища») після довгої розлуки з рідними бачить сон, у якому губить коштовний камінь, і це сновидіння бентежить та тривожить його, сіючи в душу перші зерна сумніву й підозри. А там Євгеній Рафалович із «Перехресних стежок», зболений нещасливим коханням до Регіни, несподівано зустрічається з нею в домі Стальського (вона тоді вдягнула шлюбну сукню), а в нічному видінні з гіркотою зауважує, що не потрапив на весільну дарабу, а відтак кинувся в каламутну воду ріки рятувати наречену...

Така увага автора до виявів ірреального не випадкова, адже сновізії являють собою немовби місток, перехід до іншого, з артистичного погляду нераз яскравішого й цікавішого, способу буття, інтерес до якого Франко завжди виявляв. Примітно, що сновидіння його персонажів здебільшого жахливі, кошмарні, важкі, але й напружені та цікаві для читача. Нерідко джерелами їх є власні Франкові візії, пов'язані з певними колізіями його жит-

² Винниченко В. Олаф Стефензон // Винниченко В. Краса і сила: Повісті та оповідання. К.: Дніпро, 1989. С. 628.

тя. І, крім того, у частому зверненні до сновидінь значною мірою реалізується модерністський, зокрема сюрреалістичний, дискурс письменника.

Про все це також (прямо чи опосередковано) йдеться в монографії Христини Ворок. Дослідниця впевнено веде читача стежками сновізійного світу Франкової прози, прагнучи водночас показати суто франківську специфіку моделювання цього світу, іманентну творчим засадам та пошукам Майстра слова впродовж другої половини ХІХ — першого десятиліття ХХ ст.

Не маю сумніву, що цікава й оригінальна праця дослідниці, що інтегрувала здобутки не лише з царини науки про літературу, а й філософії, психології, психоаналізу, культурології, фольклористики; праця, яка відкриває нові горизонти для студій з художньої онейрології, стане гідним набутком сучасного літературознавства.

Микола Легкий

ВСТУП

За останні десятиліття у літературознавстві, українському зокрема, виникли потреби комплексного дослідження художнього зображення людини, її біологічного та соціального генезису, психології, анатомії й фізіології, суспільної діяльності, контактів із навколишнім світом, досвіду, світогляду, духового життя тощо. Одним із аспектів антропологічного кола проблем, який донині достатньо не вивчений, є художній онейрос Івана Франка, що виявився вже у його ранній творчості та еволюціонував у її наступні етапи, набуваючи при цьому своєрідного, суто франківського змістового наповнення. У сучасному літературно-теоретичному дискурсі проблема поетики сновидінь дедалі частіше привертає увагу літературознавців, культурологів, філософів. Попри це в науці досі немає загальної теорії сновидінь, яка би вичерпно пояснила цей важливий феномен людського буття. Навіть у загальновідомих культурологічних системах немає цілковитої однастайності. Багатогранність інтерпретацій сновидінь викликана передусім неоднозначністю самого предмета дослідження. Не існує єдиної правильної та визнаної методології аналізу і пояснення причини їхнього існування у психології, їхнього місця у структурі свідомості у філософії, відсутня спільність інтерпретацій сновидних елементів у літературознавстві.

Кожне покоління науковців, філософів, митців по-своєму обґрунтовує існування феномену сновидіння, його місце і роль у житті людини, своєрідно тлумачить функції сновізій, з'ясовує джерела виникнення, вплив на людську свідомість, взаємозв'язок з іншими психічними процесами і станами. Це й не дивно, адже сновидіння виникає та протікає за своїми законами, які цілковито і докладно з'ясувати ще не вдалося. На окремі аспекти функціонування художнього онейросу та новизни Франкового художнього сноопису звертали увагу Л. Білецький, Л. Бондар, А. Войтюк, М. Гнатюк, Р. Голод, З. Гузар, Т. Гундорова, І. Денисюк, К. Дронь, В. Дуркалевич, М. Ільницький, Л. Каневська, Б. Кир'янчук, В. Корнійчук, М. Ласло-Куцюк, М. Лапій, М. Легкий,

О. Луцишин, Я. Мельник, М. Мочульський, Т. Пастух, А. Печарський, Р. Піхманець, М. Рудницький, Б. Тихолоз, Н. Тихолоз, М. Ткачук, Н. Тодчук, І. Ціхоцький, Р. Чопик, М. Челецька (Барабаш), А. Швець та ін. Незважаючи на це, у франкознавстві немає комплексного дослідження онейричного дискурсу прози, поезії та драматургії письменника під кутом зору поетики сновидінь.

На сучасному етапі розквіту, поступу українського літературознавства (і франкознавства зокрема) поетика художнього онейросу є особливо актуальною, оскільки аналіз генези, семантики, домінантних образів, функцій, структури, основних мотивів, еволюції зображально-виражальних засобів, розвиток сновізієного сценарію в контексті літературних напрямів та стилів, принципів та засобів творення онейричних сюжетів у художній прозі відкриває нові аспекти й перспективи аналізу текстів знаних і малодосліджених авторів. Такий всебічний аналіз поетики й семантики сновидінь у прозі Франка, поєднаний із вивченням його епістолярію, наукових, зосібна літературно-критичних, напрацювань та фольклорних матеріалів дасть змогу глибше зрозуміти ідейно-естетичні та світоглядні пошуки митця в контексті функціонування та розвитку українського та зарубіжного письменства.

На тлі пошавленого зацікавлення сучасних літературознавців художніми сновидіннями у жанровому, стильовому, наративному, часопросторовому, психосоматичному та інших аспектах сьогодні бракує праць із дослідження Франкового художнього доробку, де проблема поетики та семантики сновидінь, хоч і принагідно порушувана, все ж залишається малодослідженою. На нинішній день виникає гостра потреба у вичерпному аналізі, ґрунтовному узагальненні та систематизації велегранного сновізієного матеріалу прози І. Франка. Очевидно, що опрацювання розлогого прозового масиву письменника, його епістолярію, спогадів сучасників (мова йде, зокрема, про хворобливі галюцинації останніх років життя) під кутом зору сновидінь письменника та їх співвіднесеність з художніми творами (наприклад, запозичення всього онейричного сюжету чи принаймні окремих мотивів та образів); інтерпретації семантики, поетики та функціональності онейромотивів та сновидних образів у художній творчості загалом все ще не вистачає у загальній мозаїці сприйняття спадщини українського митця.

Відтворюючи процеси сну, сновидіння, марення, галюцинації, різноманітні візієні стани (мрії, фантазії, уявлення), Франко прагнув оприаянити передусім ту сферу психіки особистості, яку нині називають «нічною свідомістю» чи «пониженням інтенсив-

ності свідомості» (К.-Г. Юнг). Тому важливо дослідити не лише значення та інтерпретації снів, а й поетику сновидінь, акцентуючи увагу на об'єкті зображення та манері і принципах сновізієвих описів.

Вивчення картин сну в художніх творах Франка потребує насамперед їхнього опису, інтерпретації, класифікації на художньо-естетичному, генезному, імагологічному, часопросторовому рівнях, з'ясування функціональної ролі, встановлення функціонально-естетичної природи сновидінь героїв, аналізу значення картин сну у вияві авторської концепції тощо.

Сновидіння персонажа у художньому творі письменник може відтворювати по-різному: у сам момент виникнення та протікання (теперішній час), після самого факту сонної візії (минулий час), про нього читач може довідатися навіть до моменту його відображення (сновидіння в майбутньому часі). Те, що в художній літературі описано як психологічне явище (сон людини — насамперед свідчення діяльності її психіки), не може досліджуватися лише у зв'язку з методами, властивими психології, а смисл сну інтерпретуватися лише відповідно до універсального значення цих образів. Тому наука про літературу в даному випадку виходить на міждисциплінарні дослідження: психологію, філософію, культурологію, медицину.

У літературознавчих працях із царини франкознавства питання поетики та семантики онейричних візій вивчалися побіжно та принагідно, в контексті інших досліджуваних питань. Ця тема й досі є малодослідженою та актуальною, потребує детального студіювання, вичерпної характеристики, ґрунтовної систематизації.

Вартим уваги є той факт, що одним із перших, хто звернув увагу на зміст власне Франкових сновидінь, галюцинацій та їхню роль і місце у його прозі, був сучасник письменника М. Мочульський, який у працях «Одно видіння Івана Франка» та «З останніх десятиліть життя Івана Франка»¹ намагався в'яснити генезу походження окремих сновізієвих, дати власну інтерпретацію поетики позасвідомих станів. При цьому автор студій дійшов висновку, що «одним з найбільших джерел наших снів є наші переживання, зокрема вражіння, поривання й думки, отже, і в сні нашого поета треба нам шукати слідів його переживань, його оновлених спогадних образів колишніх спостережень, вражінь, переживань та ду-

¹ Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. 138 с. (Франкознавчі студії. Вип. 3).

мок»². Перші спроби тлумачення одного онейричного сюжету у поезії «Над великою рікою...» та романі «Перехресні стежки», порівняння їх дослідник зробив у студії «Одно видіння Івана Франка», де автор навів літературні паралелі з творами Конрада-Фердінанда Маєра³. Близький товариш письменника намагався з'ясувати: що саме описав Франко — свій сон чи галюцинацію? Використовуючи новий як на той час метод психоаналітичного аналізу тексту⁴, Мочульський стверджував, що зображена візія у «Перехресних стежках» є власне «спогадом, пережитком колишнього сну»⁵. Він перший звернув увагу на вражаючу подібність краєвиду, описаного в «Історії моєї хвороби», та пейзажу, який колись Франко бачив уві сні й змалював у романі «Перехресні стежки». Припущення сучасника письменника про те, що Іван Франко мав візію майбутнього, підтвердила Я. Мельник, вбачаючи паралелі «між пригодою Івана Франка в Ліпіку (деякими її конкретними деталями) і епілогом поеми “Похорон”, написаних наприкінці 90-х рр.»⁶ При цьому дослідниця ці факти аргументовано зіставила з іншим твором письменника: «Особливо цікавим є епілог Мирона (з поеми “Похорон”) після пережитої вночі візії власного похорону приятелі другого дня знаходять на гробі (5, 87). Після нічної ліпичької пригоди Івана Франка так само знаходять зранку на околиці міста в одній сорочці. І ще один збіг: після пережитого потрясіння поет пролежав кілька днів з дуже високою температурою, перебуваючи на грані поміж життям і смертю (як і герой його поеми)»⁷. Вагомим внеском у дослідження онейрології письменника є також згадана вище праця Мочульського «З останніх десятиліть

² Мочульський М. Одно видіння Івана Франка // Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. С. 107.

³ Там само. С. 110—111.

⁴ Варто згадати, що М. Мочульському було відомо про тодішніх європейських дослідників віщих снів Рібо і Вігана, письменників, які використовували пророчі сновидіння у своїй творчості, Каміля Фламаріона та Моріса Метерлінка (с. 108). Для аналізу сновізій у творах Франка дослідник застосував класифікацію снів за З. Фройдом. Покликаючись на психоаналітичну теорію сонного видіння, М. Мочульський розрізнив і «два змісти сну — явний, себто такий, який зберігає пам'ять людини, і закритий, себто потайні думки, бажання та поривання, з яких повстало сонне видіння. Явний зміст — це образ, пластична сцена; закритий — це потайні думки, бажання та поривання, які саме сонна праця перетворює у видіння, сонні образи, пластичні сцени» (с. 212).

⁵ Там само. С. 108.

⁶ Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка. Львів, 1999. С. 18.

⁷ Там само.

життя Івана Франка», де науковець висловив влучні спостереження про вплив на Франкову творчість його ж сновидінь, галюцинацій, присутність власне автобіографічних візій у романах «Перехресні стежки» та «Великий шум». У рецензії на збірку «Semper tū» (М. Мочульський першим із Франкових сучасників відгукнувся на цю збірку) дослідник стверджував про вплив на творчість поета ірреальних візій і наявність у них прихованих бажань⁸. Сучасні дослідники (Я. Мельник, Б. Тихолоз) підтверджують слушні зауваження вченого.

Інший сучасник письменника Л. Білецький теж працював у руслі дослідження сновізієно-галюцинаторних елементів в останній період життя та творчості Франка (кінець XIX ст. — початок 1900-х років), «коли ухо поета почало відкриватися для прийняття таємничого, містичного світла»⁹. Окрім цього, саме він одним із перших заговорив про І. Франка як одного з творців жанру візії в українській поезії (згодом на це вказували М. Мочульський, А. Макаров, Я. Мельник). На думку вченого, така «прикмета поетичної творчості», що проявлялася у «моменти епілептичного здегенерування його духа», «не лише не зменшила вартості його поетичної творчості, а, навпаки, підняла їх ще на вищій щабель»¹⁰.

У добу соцреалізму, хоча й зрідка, та все ж з'являлися твердження про те, що у творчості письменника є ірреальні вкраплення. Так, І. Стебун у монографії «Питання реалізму в естетиці Івана Франка» (1958) справедливо зазначав: «Коли свідомість мовчить, із закамарків пам'яті виповзають ті враження, що відбилися в ній, не створивши зв'язаного логічного ланцюга. Виникають дивовижні химери снів»¹¹. І тут є два варіанти для «діяльності» підсвідомого, що виникло з «потаємних глибин психіки»: воно може бути «то першим імпульсом для розвитку мислі (сон Ангаровича, Владка), то несподіваним і яскравим доповненням до попереднього її розвитку (сон Германа Гольдкремера, Рафаловича)»¹².

Р. Гром'як, розглядаючи роман «Перехресні стежки» у світлі трактату «Із секретів поетичної творчості», вказував на сновидін-

⁸ Мочульський М. «Semper tū» Івана Франка: (Замітки і вражіння) // ЛНВ. 1906. Т. XXXVI. Кн. 12. С. 476—488.

⁹ Білецький Л. Хто такий Франко для українського народу? // Іван Франко у критиці: західноукраїнська рецепція 20—30-х років XX ст. / упоряд. і авт. вступ. слова М. Ільницький. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2010. С. 55.

¹⁰ Там само. С. 54—55.

¹¹ Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. К., 1958. С. 124.

¹² Там само.

ня як певну ланку «вмотивування поведінки персонажа», що служать «поштовхом у розвиткові художнього змісту»¹³.

У сучасному франкознавстві про наявність, поширеність та значущість сну та сновидінь у творчості письменника чи не вперше заговорила Л. Бондар, виступивши 1986 р. з доповіддю «Світоглядна й естетична функція міфу у творчості Івана Франка» на Міжнародному симпозіумі «Іван Франко і світова культура» у Львові¹⁴. У своїй доповіді дослідниця виокремила ті твори, де поширеним прийомом, який «виводиться з міфологічної поетики», є сновидіння, і наголосила на актуальності та перспективності такого дослідження.

Розглядаючи психологію літературної творчості, проблеми психологізму у літературі, аналізуючи ідеї психологічної школи у літературознавстві, М. Гнатюк у своїх чисельних працях порушував і питання сновидіння у науковому осмисленні І. Франка, говорив про роль дослідника в утвердженні таких понять в українській науці як роль свідомості, підсвідомого елементу у творчому процесі, закони асоціацій ідей, прикмети поетичної фантазії¹⁵.

Тимчасом як І. Михайлин шукав та віднаходив спільні й відмінні риси у праці З. Фрейда «Глумачення сновидінь» і трактаті І. Франка «Із секретів поетичної творчості»¹⁶, Р. Піхманець трактував цю студію у світлі новітніх наукових відкриттів¹⁷, акцентуючи увагу на ролі неусвідомлюваної психіки в процесах творчого синтезу та особливостях її функціонування у людському житті.

Не оминув своєю увагою сновидінь у творчості Івана Франка і Р. Чопик. У праці «Ессе Номо: добра звістка від Івана Франка»

¹³ Гром'як Р. Повесть І. Франка «Пережесні стежки» у світлі його праці «Із секретів поетичної творчості» // Українське літературознавство. Іван Франко. Статті і матеріали. 1969. Вип. 7. С. 100.

¹⁴ Бондар Л. Діва Марія як художній образ // Українське літературознавство. Львів, 1993. Вип. 58. С. 71–77.

¹⁵ Гнатюк М. Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу. Львів: Каменярь, 1999. 179 с.; Його ж. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ — початку ХХ ст. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2002. 207 с.; Його ж. Іван Франко і проблеми теорії літератури: навчальний посібник. К.: ВЦ «Академія», 2011. 240 с.; Його ж. Заміри глибин: франкознавчі студії. Львів: Світ, 2016. 371 с.

¹⁶ Михайлин І. Іван Франко і Зигмунд Фрейд: питання естетики // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 верес. 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 306–312.

¹⁷ Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 верес. 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 313–319.

автор, охопивши усю творчість І. Франка, прочитав її як єдиний текст, не зважаючи на різні за духом і формою твори¹⁸.

Сучасний дослідник Р. Голод аналізував сновидіння як ірреальні епізоди, які виконують емотивну функцію в натуралістичному творі, а також як невід'ємну складову внутрішнього світу героїв експресіоністичних, імпресіоністичних та сюрреалістичних текстів. У дослідженні «Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ — початку ХХ ст.» з'ясував стосунок письменника до «давніх» і «нових» стильових напрямів і течій: романтизму, реалізму, натуралізму та імпресіонізму, модерністських — експресіонізму та сюрреалізму¹⁹. М. Легкий досліджував окремі онейричні видіння на матеріалі новелістики І. Франка з погляду наратології (теорії форм художнього викладу) у монографії, а також окремі сновидні сюжети у прозі письменника у багатьох статтях²⁰.

¹⁸ Чопик Р. Ессе Ното: добра звістка від Івана Франка. Львів: Львів. відділ. Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 2002. 232 с.

¹⁹ Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ — початку ХХ ст. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. 283 с.; *Його ж.* Експресіонізм у творчості Івана Франка // Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна: Франкознавство = Visnyk of the Lviv University. Series Philology: Frankoznavstvo: зб. наук. праць / ЛНУ ім. Івана Франка; редкол.: Т. Салига (голов. ред.) [та ін.]. Львів, 2004. Вип. 35. С. 195—203; *Його ж.* Імпресіонізм у творчості І. Франка // Українське літературознавство: зб. наук. праць. Вип. 68: Іван Франко. Статті і матеріали. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. С. 84—91; *Його ж.* Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. 108 с.; *Його ж.* Натуралістичний експеримент Франка: передумови й результати // Молода нація / голов. ред. О. Проценко. К.: Смолоскип, 1997. С. 266—279; *Його ж.* Поетика символізму в літературно-критичній рецепції та художній практиці Івана Франка // Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія (літературознавство). 2008. Вип. 17—18. С. 41—48; *Його ж.* Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: зб. наук. праць Міжнар. наук. конф., присвяч. 150-річчю від дня заснування кафедри укр. словесності у Львів. ун-ті. Львів: Світ, 1999. Ч. 1. С. 152—157; *Його ж.* Сюрреалізм в естетичній концепції І. Франка // З його Духа печаттю...: зб. наук. праць на пошану Івана Денисюка. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. Т. 1. С. 340—349; *Його ж.* «Петрії і Довбушки» І. Франка в парадигмі української літературної готики [Електронний ресурс] // Філологічні трактати = Филологические трактаты = Philological Treatises: наук. журн. / Сум. держ. ун-т; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Суми: Вид-во СумДУ; Х.: Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2014. Т. 6. № 1. С. 5—12. Режим доступу: <http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/34971>

²⁰ Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів: НАН України, Львів. відділ. Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка. 1999. 156 с. (Франкознавча серія. Вип. 2); *Його ж.* «Великий шум» Івана Франка: до поетики модернізму // Українське літературознавство. Львів, 2003.

А. Швець у монографії «Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка» (2003) дослідила стани повної (сновидіння) та неповної фактивності (марення) у творах з кримінальним сюжетом. Попри те, що дослідниця основний акцент зробила на візіях переступників, у праці лапідарно простежено вміння Франка, як вдумливого письменника-психоаналітика, пояснити природу протікання цих психічних станів, а також за їхньою допомогою розкрити внутрішнє життя злочинця. Прикметно, що вона звернула особливу увагу на художні сновізії у статтях, що порушують інші проблеми²¹.

М. Ласло-Куцюк у монографії «Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка» (2005) відвела окремий розділ про візії та галюцинації у творах І. Франка²². Авторка зосередила увагу на вибір-

Вип. 66. С. 78—93; *Його ж.* За лаштунками психіки автора (Сновидіння у Франкових сюжетах) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2000. № 6. С. 68—77; *Його ж.* На шляху до модернізму (Іван Франко у пошуках нової комунікації) // Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. Вип. 35. С. 141—149; *Його ж.* «Неначе сон, неначе ясний привид...», до генези одного мотиву «Зів'ялого листя» // Дзвін. 2006. № 8. С. 159—162; *Його ж.* «Син Остапа»: до генези тексту // Українське літературознавство: зб. наук. праць. Львів, 2006. Вип. 68. С. 98—105; *Його ж.* Перший незавершений роман із тюремного життя // Українське літературознавство. Львів, 2008. Вип. 70. С. 130—137; *Його ж.* «Потік свідомості» в прозі Івана Франка // Літературознавство: матеріали IV конгресу Міжнар. асоціації українців. Кн. 1. К.: Обереги, 2000. С. 515—522; *Його ж.* Проза Івана Франка: проблеми класифікації // Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2011. Вип. 55. С. 15—20; *Його ж.* Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: зб. наук. праць Міжнар. конф., присвяч. 150-річчю від дня заснування кафедри укр. словесності у Львів. ун-ті. Львів, 23—25 жовт. 1998 р.: у 2 ч. / редкол.: Т. Салига (відп. редактор) [та ін.]; ЛНУ ім. Івана Франка. Ч. 1. Львів: Світ, 1999. 740 с. С. 202—207; *Його ж.* Ще одна загадка Франкового тексту // Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2010. Вип. 51. С. 10—16.

²¹ *Швець А.* Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка; НАН України. Львів. відділ. Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Львів, 2003. 236 с. (Франкознавча серія. Вип. 5); *Її ж.* Художня функціональність кольоративів у прозі Івана Франка // Дивослово. 2006. № 6. С. 54—58; *Її ж.* «Цвіт — се кокетерія рослини...» (флористичні образи у творчості Івана Франка) // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від Дня народження І. Франка (Львів, 27 верес. — 1 жовт. 2006 р.). Т. 1 / М-во освіти і науки України, ЛНУ ім. Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. С. 825—832.

²² *Ласло-Куцюк М.* Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка. Бухарест: Мустанг, 2005. 257 с.

кових прозових та поетичних творах письменника, шукаючи джерел онейричних видів в авторській реальності чи ж віднаходячи конкретні елементи запозичення з текстів світової літератури.

У монографії «Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти)» (2005) Н. Тихолоз один із параграфів присвятила філософсько-сновізієним казкам (поетичний твір «Святовечірня казка», поетичний і прозовий варіанти «Рубача», казка «Без праці» та віршовий драматичний твір «Сон князя Святослава»). Дослідниця простежила генезу сновидінь у цих текстах, акцентувала увагу на семантиці та значущості онейричних образів у контексті європейських сюжетів. Н. Тихолоз також належить ґрунтовне дослідження міфопоетики лісового ейдосу, де окреме місце надано сновізієним лісам у творах Франка²³.

Н. Тодчук досліджувала функції онейричних видінь у повісті «Для домашнього огнища» (2002) у контексті художнього хронотопу²⁴. Своє трактування Франкових художніх сновидь подав Т. Пастух. Так, у статті «Польська повість Івана Франка “Для домашнього огнища” (своєрідність психологічних спостережень)» він розглянув психологічні підстави утворення такого феномену, як «літературне сновидіння», а також символіку онейричних видінь²⁵. А в студії «Печать недужого духу в повісті Івана Франка “Великий шум”», досліджуючи поетику ірреальних образів, простежив, як власне його сновізії та галюцинації функціонують у його ж повісті²⁶. М. Челецька (Барабаш) крізь призму Франкової онейрично-візієної поетики розкрила особливості жанру «пленеру»²⁷.

²³ Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). Львів, 2005. 316 с.; *Ї ж.* «Той ліс — зразок ще первісного світа...» (міфопоетика лісу) // Міфопоетичні образи в художньому світі І. Франка (ейдологічні нариси) / за наук. ред. Б. Тихолоза / НАН України, Львів. відділ. Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Львів, 2007. 336 с. (Франкознавча серія. Вип. 11). С. 268—301.

²⁴ Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час / НАН України, Львів. відділ. Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка / відп. ред. Н. Х. Копистянська. Львів, 2002. 204 с. (Франкознавча серія. Вип. 4).

²⁵ Пастух Т. Польська повість Івана Франка «Для домашнього огнища» (Своєрідність психологічних спостережень) // матеріали Міжнар. славіст. конф. пам'яті професора К. Трофимовича: у 2 т. Т. 2. Львів, 1998. С. 198—202.

²⁶ Пастух Т. Печать недужого духу в повісті Івана Франка «Великий шум» // Укр. літературознавство: зб. наук. праць. Вип. 64. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 2001. С. 26—32.

²⁷ Челецька (Барабаш) М. Жанр «Пленеру» у творчості Івана Франка крізь призму онейричної поетики // Франкознавчі студії: зб. наук. праць /

У монографії «Франко не Каменяр. Франко і Каменяр» (2006) Т. Гундорова запропонувала нову інтерпретацію життя та творчості письменника у парадигмах ідеалізму, натуралізму, психоаналізу, гуманітаризму. Авторка не лише досліджувала конкретні сновізійні образи, аналізувала психологічні стани героя до і після сну, а й наголошувала на Франковому зацікавленні «хворобливими станами людської психіки (галюцинації, майже шизофренічне сприйняття в моменти особливого зворушення, психоаналітичний характер снів тощо)», справедливо відносячи його до «модерної школи європейського художнього мислення, яку започаткував натуралізм і розгорнули такі літературні течії, як імпресіонізм, символізм і неоромантизм»²⁸. Таким чином, погоджуємось з дослідницею, що саме Франко був «чи не першим українським письменником модерного типу в українській літературі»²⁹.

К. Дронь у руслі дослідження міфопоетики Франкового тексту простежила функціонування в ньому реального та трансцендентного, видимого та невидимого і в цьому контексті характеризувала окремі сновізійні моделі підземелля, вертикалі, гори, безодні, лісу, саду та ін.³⁰

Осмилюючи поетику психологічного пейзажу у літературі кінця XIX — початку XX ст. у прозі Івана Франка та «молодомузівців» М. Яцкова, Б. Лепкого, В. Бірчака, М. Лапій у своїй праці вела мову і про сновидовізійні пейзажі пам'яті, уяви³¹. Дослідниця послідовно простежила стильові особливості, функціонування та роль таких краєвидів у багатьох художніх текстах письменника, підкреслила значення різного роду сновізій, галюцинацій, фантазій, споминів персонажів.

Пізній період Франкової життєтворчості глибоко осмислила Я. Мельник у монографії «І остатня часть дороги... Іван Франко: 1908—1916» (2006), де на основі джерельного матеріалу вела мову

голов. ред. Є. Пшеничний; Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. І. Франка; філол. ф-т. Дрогобич: Коло, 2007. Вип. 4. С. 408—419.

²⁸ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр: [наукове видання]; Український наук. ін-т Гарвард. ун-ту; Ін-т Критики. К.: Критика, 2006. С. 99.

²⁹ Там само. С. 99.

³⁰ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект); НАН України, Ін-т Івана Франка. К.: Наук. думка, 2013. 241 с. (Проект «Наукова книга» (Молоді вчені)).

³¹ Лапій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої Музи»: Семантика й поетика; наук. ред. Є. Нахлік / НАН України, Ін-т Івана Франка. К.: Наук. думка, 2016. 275 с. (Проект «Наукова книга» (Молоді вчені)).

про біографічну зумовленість його творчості, часті сновізії та галюцинації, які наповнювали буття письменника ірреальними картинами та образами, перетворювалися на нав'язливі ідеї³². Загалом про останні роки життя письменника, зокрема про його галюцинації, візії містично-релігійного характеру написано багато спогадів його сучасників. Ці важливі матеріали³³ дають можливість детально і всебічно проаналізувати творчість «смеркального» періоду життя письменника.

Заслужують на увагу окремі розвідки літературознавців, в яких порушено окремі проблеми онейрології Франка. Це статті О. Антонюк, М. Гірняк, В. Дуркалевич, Л. Залеської-Онишкевич, Д. та М. Ільницьких, О. Козир, Б. Тихолоза, С. Хороба³⁴.

³² Мельник Я. І остання часть дороги... Іван Франко: 1908—1916. Дрогобич: Коло, 2006. 437 с.

³³ Величко Г. Спомини про Івана Франка // Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і прим. М. І. Гнатюка. Львів: Каменяр, 1997. С. 288—292; Гриневичева К. Спомини (Іван Франко) // Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і прим. М. І. Гнатюка. Львів: Каменяр, 1997. С. 140—150; Грозикова О. Останні дні Франка // Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і прим. М. І. Гнатюка. Львів: Каменяр, 1997. С. 541—543; Лукич В. Іван Франко // Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і прим. М. І. Гнатюка. Львів: Каменяр, 1997. С. 104—107; Монджеєвська-Гончарова З. Спогад про Івана Франка // Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і прим. М. І. Гнатюка. Львів: Каменяр, 1997. С. 545—546; Охримович В. Причинки до біографії і характеристики Івана Франка // Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і прим. М. І. Гнатюка. Львів: Каменяр, 1997. С. 87—92; Щуровський В. Іван Франко серед Українських січових стрільців // Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і прим. М. І. Гнатюка. Львів: Каменяр, 1997. С. 548—550.

³⁴ Антонюк О. Психоаналітична інтерпретація новели «Сойчине крило» Івана Франка // Вісник Черкас. ун-ту. Філологічні науки. Вип. 198. Черкаси: Черкас. нац. ун-т ім. Б. Хмельницького, 2011. С. 106—110; Гірняк М. Образ автора у збірці Івана Франка «Semper tūo» // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від Дня народження І. Франка (Львів, 27 верес. — 1 жовт. 2006 р.). Т. 1 / М-во освіти і науки України, ЛНУ ім. Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. С. 493—503; Дуркалевич В. «Неначе сон» і «Син Остапа»: презентація онейричної діалогії // Франкознавчі студії. Вип. 4 / голов. ред. Є. Пшеничний. Дрогобич: Коло, 2007. С. 118—121; Залеська-Онишкевич Л. Погляд Івана Франка як теоретика і практика на основі драматичної поеми «Сон князя Святослава» // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від Дня народження І. Франка (Львів, 27 верес. — 1 жовт. 2006 р.) / М-во освіти і науки України, ЛНУ ім. Івана Франка. Т. 1. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. С. 551—556; Ільницький Д. Оніричне і реальне: психологія художньої творчості у концепціях Івана Франка і Богдана-Ігоря Антонича // Українське літературознавство.

Як бачимо, цікава та багатогранна проблема функціонування картин сну в художніх творах ледь окреслена. Це передусім зумовлено тим, що наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. ця проблематика розглядалася переважно в психологічному аспекті, а з середини минулого століття інтерес до неї помітно пригас: картини сновидінь у художньому творі майже не досліджувалися. Тим-то вивчення сонних візій у Франковій прозі, як і в його творчості загалом (включаючи поезію, драматургію), видається досить перспективним.

В основі наукової роботи — концептуальні положення літературно-критичних, історико-літературних і теоретичних праць І. Франка, М. Бахтіна, Г. Башляра, Л. Бондар, Л. Гінзбург, М. Гнатюка, О. Білецького, Р. Голода, З. Гузара, Т. Гундорової, І. Денисюка, В. Дуркалевич, М. Ільницького, Н. Копистянської, В. Корнійчука, Ю. Кузнецова, М. Легкого, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, М. Моклиці, Н. Мочернюк, Д. Нечаєнка, С. Павличко, Т. Пастуха, Я. Поліщука, Б. Тихолоза, М. Ткачука, В. Топорова. Різномісна теоретико-методологічна основа книги об'єднала праці вітчизняних та зарубіжних дослідників сновизійної поетики (монографії, дисертації, статті Д. Анцибор, Т. Апинян, В. Баняса, Ж. ле Гоффа, С. Вівчар, З.-В. Дудека, В. Лейбіна, А. Макарова, Н. Мочернюк, Д. Нечаєнка, О. Нікітіна, Ю. Охоровича, О. Ситник, Д. Спендель де Варди, І. Страхова, Т. Теперик, О. Ткаченко, Я. Томковського, С. Хороба). Монографія поєднала різномісні праці з філософії, психології, психоаналізу, культурології, фольклористики, в яких учені всебічно вивчали сновидіння, а також літературно-критичні, історико-літературні і теоретичні студії зі сфери життєпису письменника, міфопоетики, символіки, стилістики тексту, естетики, часопросторової та наративної

Львів, 2012. Вип. 76. С. 132—147; *Козир О.* Онейрологія Івана Франка: психоаналітична версія // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від Дня народження І. Франка (Львів, 27 верес. — 1 жовт. 2006 р.). Т. 1 / М-во освіти і науки України, ЛНУ ім. Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. С. 562—571; *Тихолоз Б.* Телеграми духів (автопсихографічні нотатки Івана Франка 1915—1916 років: між сном і дійсністю) // Іван Франко: Тексти. Факти. Інтерпретації: зб. наук. праць / НАН України, Ін-т Івана Франка; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, редкол.: М. Жулинський (голова) [та ін.]. К.: Львів, 2011. Вип. І: Огляди. Статті. Твори. Листування. Спогади. Бібліографія. С. 331—343; *Хороб С.* Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Івана Франка — драматурга // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від Дня народження І. Франка (Львів, 27 верес. — 1 жовт. 2006 р.). Т. 1 / М-во освіти і науки України, ЛНУ ім. Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. С. 556—561.

проблематики (І. Франка, К. Абрахама, А. Адлера, О. Вейна, Г. Башляра, М. Бахтіна, А. Борбелі, М. Арнаудова, М. Гнатюка, Р. Голода, З. Гузара, Т. Гундорової, І. Денисюка, К. Дронь, В. Дуркалевич, М. Еліаде, Н. Зборовської, М. Ільницького, Л. Каневської, Н. Копистянської, В. Корнійчука, М. Ласло-Куцук, М. Легкого, М. Моклиці, С. Павличко, Т. Пастуха, Е. Тайлора, Б. Тихолоза, Н. Тихолоз, М. Ткачука, Н. Тодчук, В. Топорова, З. Фрейда³⁵, А. Швець, К.-Г. Юнга³⁶ та ін.).

Отож проблема сновидінь у творчості Івана Франка як на рівні теоретичного осмислення, так і на рівні практичного втілення у художній прозі досі порушувалася досить побіжно. У сучасній літературознавчій науці безперечно існує значне зацікавлення сферою несвідомого, однак, у дослідженні художніх творів, де зображено сновидіння героїв, наявна чимала прогалина. Це стосується і творчості письменника. Актуальність та новизна пропонованої праці полягає в тому, що це перше в українському літературознавстві, франкознавстві зокрема, комплексне та системне дослідження по-

³⁵ До Фрейда хоча й робилися певні спроби у дослідженні сновидінь (адже за кілька століть до появи його вчення було сформульовано поняття про несвідому складову психіки), проте саме його дослідження викликали масштабний резонанс у науці, низку дискусій, відгуків, заперечень та схваленень, стимулювали дослідників до подальших студій на вказаному шляху. Більшість учених на той час вважали сновидіння або сукупністю механічних спогадів про прожитий день, або безглуздим набором зашифрованих спогадів. Праці «Інтерпретація снів» (1900), «Галюцинації і сни у “Градіві” Ен-сена» (1905), «Леонардо да Вінчі і пам'ять його дитинства» (1908) стали основною базою для психоаналітичних досліджень.

³⁶ К.-Г. Юнг у праці «Психологія та поезія» (1930; доповнений варіант — 1950) писав про два типи творчості — психологічний та візіонерський. Швейцарський учений стверджував, що «матеріалом для змісту твору психологічного типу є те, що обертається всередині впливів людської свідомості, наприклад, життєвий досвід, зворушеність переживань, страждання, людська доля взагалі — все, що звичайній свідомості відоме або принаймні є для неї можливим» (Юнг К. Г. Психология бессознательного. М.: ООО «Изд-во АСТ-ЛТД»; «Канон +», 1998. С. 123). На противагу цьому у візіонерському типі «все перевертається з ніг на голову, матеріал або переживання, що стають змістом зображення, зовсім невідомі, їх сутність незвичайна, їх природа глибока, вони ніби походять з глибини віків, від первісної людини або з царства світла й темряви, царства надлюдської природи» (Там само. С. 123—124). Саме при візіонерському переживанні «сни, нічні страхи і зловісні передчуття із темних закутків душі оживають» (Там само. С. 125), отож психологічний тип — це, умовно кажучи, денний, а візіонерський — нічний. Таке потрактування двох типів творчості характерне і для Франка: верхня і нижня свідомість — це відповідно психологічна та візіонерська модель.

етики сновидінь у його прозі. Цей сегмент поетики художнього твору досі ще ґрунтовно не вивчався, за винятком кількох дисертацій, у яких побіжно розглядалася запропонована проблематика на матеріалі творчості окремого письменника³⁷. У даній монографії вперше проведено всебічний аналіз теоретико-літературних, літературно-критичних, фольклористичних, загальноестетичних праць, у яких побіжно, оглядово розглядаються окремі питання сновізійного характеру. Зацікавлення народною творчістю, певні фольклорні архетипи, розповіді про випадки з життя, з якими Франко був знайомий, вплив біблійної традиції, світові мотиви і власне авторські сновидіння стали джерелами появи онейричних сюжетів та їхніх елементів у письменниковій художній творчості. В інтерпретаційних розділах його теорію доповнено власне «життєвими» прикладами з художніх творів, проілюстровано конкретні випадки із повсякденного життя крізь психіку окремих персонажів.

Таким чином, здійснено комплексне дослідження художньої прози письменника з погляду функціонування у його творах різноманітних сновізійних образів. Франко експериментував над персонажами, досліджував глибини їхньої психіки, зокрема «нижньої» свідомості, і дійшов тих висновків, на які психологія здобулася лише в ХХ ст.: сприймаючи зовнішні подразники, сновидець усвідомлює їх у момент сну не в їхньому прямому значенні,

³⁷ *Фенько Н.* Естетичні функції картин сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини ХІХ—ХХ століть: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.05 «Українська література». Дніпропетровськ, 1999. 19 с.; *Ї ж.* Картини сновидінь в українській прозі другої половини ХІХ—ХХ століть. Кіровоград: РВВ КДПУ, 2014. 148 с.; *Баняс В.* Міфологічний оніризм у творчості Жерара де Нерваля: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». К., 2009. 19 с.; *Бідюк О.* Психоаналіз художнього тексту (на матеріалі творчості Ліни Костенко): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Тернопіль, 2009. 19 с.; *Вівчар С.* Художні доміанти постмодерної літературної фантастики: (на матеріалі хорватської лірики): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Львів, 2014. 20 с.; *Жовновська Т.* Онірично-міфологічний дискурс прози В. Шевчука: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Одеса, 2000. 16 с.; *Комісаренко К.* Фантастична проза братів Бориса і Аркадія Стругацьких та Олеся Бердника: порівняльна типологія і поетика: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Бердянськ, 2015. 19 с.; *Мочернюк Н.* Сновидіння в поезиці романтизму: часопросторова специфіка: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Тернопіль, 2005. 20 с.; *Сдобнова С.* Онірична парадигма в малій прозі Германа Гессе: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Сімферополь, 2013. 20 с.

а перетворює їх згідно зі змістом сновиддя («На дні», «Перехресні стежки», «В тюремнім шпиталі» та ін.). Чимало явищ художньої практики Франка випереджували свій час, а подекуди визначали й певні тенденції для молодших письменників. На рівні дослідження аномалій душевного механізму, природи психопатології, спостерігаючи певну невідповідність у психічній природі людини, письменник демонстрував свою обізнаність з тими питаннями, на які шукатиме відповідь психологічна наука у ХХ ст.

Іван Франко описував сонні візії не лише у художніх творах («Ріпник», «Воа constrictor», «Каменярі», «Перехресні стежки», «Сон князя Святослава» та ін.), а й аналізував їх у своїх теоретичних працях («Література, її завдання і найважливіші ціхи», «Темне царство», «Із секретів поетичної творчості»), випередивши таким чином на декілька років наукові спостереження психологів ХХ ст. Тому доцільно буде, аналізуючи сновидіння як засіб психологізму, для порівняння та наукового обґрунтування запропонованої теми залучати досвід психоаналізу (вчення З. Фрейда, Е. Фромма) та аналітичної психології (К.-Г. Юнг). При цьому не варто забувати, що Франковий психологізм проектувався більше у моральну та соціальну площину, тимчасом як новітній психоаналіз орієнтувався на фізіологічні ознаки особистості.

З. Фрейд одним з перших поділив людську психіку на три системи: *свідомість*, *несвідоме* і *підсвідоме*, і обґрунтував їхню постійну взаємодію. Свідомість і несвідоме перебувають «в стані напруженої боротьби між собою»³⁸. Ці три системи потрібно розрізнити, а особливо не плутати дві останні.

Так, *свідомість*, за визначенням З. Фрейда, включає в себе лише те, що усвідомлюється в кожний момент життя людини. Головна її роль зводиться до сприйняття зовнішніх подразнень, почуттів задоволення і невдоволення. *Несвідоме* «відрізняється від свідомості тим, що реальність, яка нею відбивається, зливається з переживаннями суб'єкта, з його ставленням до світу; тому в несвідомому неможливі довільний контроль дій і оцінка їх результатів»³⁹. Воно проявляється на ранніх стадіях пізнання дитиною навколишнього світу, у гіпнозі, сновидіннях, звичках, а також у почуттях і вчинках, причини яких не усвідомлюються. Несвідомі психічні процеси є

³⁸ Бахтин М. Фрейдизм. Формальний метод в літературознавстві. Марксизм і філософія мови. Статті / сост., текстолог. підготовка І.В. Пешкова [и др.]. М.: Лабиринт, 2000. С. 114.

³⁹ Шапар В. Сучасний тлумачний психологічний словник: близько 2500 термінів. Х.: Прапор, 2005. С. 335.

«іраціональними і підкоряються лише одному з пари основних принципів, що керують функціонуванням психіки — принципів задоволення»⁴⁰. У теорії психоаналізу *підсвідоме* означає «той рівень, через який повинен пройти сприймаючий матеріал, перш ніж він дійде до свідомості», в той час, як дослідники когнітивної психології позначають так «стан, коли спогади не активні у свідомому розумі, але можуть бути відновлені у будь-який час»⁴¹.

Іван Франко, в свою чергу, говорив про двоповерхову структуру свідомості, виділивши *нижню і верхню частини*. Він, не будучи знайомим ні з З. Фройдом, ні з його теорією, вказував на те, що нижня свідомість — це скарбниця, куди верхня заховує враження, почуття, думки. Подібне визначення поняття підсвідомого дає відомий австрійський психоаналітик.

Чим приваблювало Франка-практика і Франка-теоретика питання підсвідомого? Чому і чим є важлива проблематика онейричних видінь у його творах? Як сонні візії художнього світу пов'язані із життєвою дійсністю, психологічним станом, світоглядною та естетичною еволюцією письменника? Як сновидіння пов'язуються з центральною сюжетною лінією твору? Цей перелік питань, на які ми спробуємо дати відповідь, далеко не вичерпний. Усі вони потребують ґрунтовних, заснованих на максимально досконалому аналізі та інтерпретації художніх творів і теоретичних праць, відповідей.

В основу монографії лягла кандидатська дисертація, написана у відділі франкознавства Інституту Івана Франка НАН України в межах науково-дослідної теми «Літературна і наукова спадщина українських письменників у європейському контексті (І. Франко, Т. Шевченко, П. Куліш, Н. Кобринська та ін.). Франківська енциклопедія» (№ 0112U001636). Робота виконана під керівництвом Миколи Зіновійовича Легкого.

⁴⁰ Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 456.

⁴¹ Кордуэлл М. Психологія. А—Я: Словарь-справочник / пер. с англ. К. С. Ткаченко. М.: Фаир-Пресс, 2000. С. 228.

«ЯКИЙ ЖЕ СОН ВАЖКИЙ»: ОНЕЙРИЧНІ СЮЖЕТИ У ЛІТЕРАТУРНИХ ТЕКСТАХ

*В сплячого сон настільки
ж бурхливий, як і його день.*

Сенека

*Хіба життя не бистроплинний сон,
а сон не життя?*

М. Коцюбинський. Сон

У запропонованому розділі простежено функціонування онейричного сюжету від старозаповітних часів та античної літератури, висвітлено традицію наукового осмислення порушеної проблеми, формування новітніх поглядів на інтерпретацію художніх снів, наголошено на поліаспектності такого дослідження в українському та зарубіжному літературознавстві, запропоновано дефініцію центральних теоретичних понять «онейрологія», «онейрична література», «марення», «галюцинація», з'ясовано роль сновізій при аналізі прозового тексту.

Насамперед слід провести деяку межу у визначенні термінів «сон» та «сновидіння». За нашими міркуваннями, *сон* варто вживати у двох значеннях. По-перше, це природний періодичний психічний феномен (фізіологічна потреба), що характеризується переходом від стану ясності свідомості до його зміни при засинанні і знову до ясності (час пробудження). По-друге, цей термін використовуємо як синонім до «сновидіння». *Сновидіння* (*сновиддя*, *сновізія*) — серія картин, подій та образів, які з'являються людині під час сну, або, як твердив З. Фрейд, це «психічна діяльність під час сну, — діяльність, близька до діяльності нашої психіки в стані неспанья і все-таки вкрай відмінна від неї»¹. Окрім цього, сюжет сновидіння «в символічній формі відображає основні мотиви і настанови індивіда, фрагменти його душевної діяльності»². Сновізійні образи не підвладні раціональним законам реальності, а їхнє виникнення пов'язують з емоційним станом сновидця. На думку З. Фрейда, сновидіння є «душевним життям під час сну», а сон — це стан, що супроводжується втра-

¹ Фрейд З. Толкование сновидений / изд. подгот. Б. Г. Херсонский. К.: Здоровье, 1991. С. 80.

² Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. С. 414.

тою інтересу до зовнішнього світу. Іншими словами, сон і сновидіння співвідносяться як форма і зміст.

При цьому важко не помітити, що спектр досліджень позасвідомих (за визначенням Т. Бовсунівської, холотропних³) станів, пов'язаний з онейрокритикою (онірокритикою) чи онейрологією⁴, — поліаспектний.

Так, у наше поле зору потрапляють стани повної та неповної фактивності⁵ (сновидіння, марення, галюцинації, стани хворобливої психіки, позалюдські ірреальні явища). Повна фактивність (антифактивність) — це стан абсолютної позасвідомої екзистенції. Неповна фактивність — стан часткової позасвідомої екзистенції, коли людина перебуває на межі свідомого та позасвідомого. Важливу роль у розкритті характеру героя, його сприйняття дійсності та ставлення до навколишнього світу відіграють галюцинації та марення.

Здебільшого у сновидіннях синтезовано денні враження сновидця із «архетипами минулого», реалізовано потаємні мрії, бажання, оприявлено наявні страхи. У сфері позасвідомої психічної діяльності персонажів художніх творів межа між сновидіннями, з одного боку, й мареннями та галюцинаціями, з іншого, буває дуже тонка, майже не помітна. Такі лімінальні (перехідні, межові) психологічні ситуації по-особливому глибоко (а не звичайно, поверхнево) та досить легко фіксують та передають психонапругу, драматизацію, психологізацію та символізацію відчуттів героя.

³ Бондар Л. Діва Марія як художній образ. С. 200.

⁴ У сучасному літературознавстві слід вести мову про дві окремі дисципліни, що займаються вивченням сновісійного матеріалу, але між якими варто провести тонку межу. Термін «онейрокритика» походить від однойменної назви збірника давньогрецького філософа Артемідора Далдіанського, що містив численні вірування, пов'язані з тлумаченням сновидінь, і що на нього покликалися впродовж багатьох віків (причому навіть у ХХ ст. дослідники, зокрема З. Фройд та О. Ремізов, застосовували окремі тлумачення Артемідора у своїх студіях). Онейрологія (походить від гр. слів *oneiros* — сон та *logos* — слово, наука) — наука, що вивчає та інтерпретує сновидіння. Онейрологія значно розширила свої межі і природно увійшла до літературознавства, яке вдається до неї, коли має справу з художнім зображенням сновидіння і, навпаки, онейрокритика запозичує свій матеріал з художньої літератури, адже здавна поетичний твір і сон принципово уподібнювали, шукали їхнє споріднене походження.

⁵ Повна фактивність (антифактивність) — це стан абсолютної позасвідомої екзистенції. Неповна фактивність — стан часткової позасвідомої екзистенції, коли людина перебуває на межі свідомого та позасвідомого.

1. СОН ЯК ПРИРОДНИЙ ТА КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН, ЙОГО РОЛЬ У ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

*О сон! з тобою забуваєм
Все горе і свою напасть;
Через тебе сили набираєм,
Без тебе ж мусили пропасть.
Ти ослабівших укріпляєш,
В тюрмі невинних утішаєш,
Злодіїв сниццями страшиш;
Влюблених ти до купи зводиш,
Злі помисли к добру приводиш,
Пропав – од кого ти біжиш.*

І. Котляревський. Енеїда

*Тепер я добре знаю, що дар передчуття
існує, що навіть сни, які неможливо роз-
шифрувати як попереджувальні знаки,
перестороги чи натяки на щось дуже ва-
жливе в житті людини, не є абсурдною
випадковістю. Сни не завжди підказують
людині, як треба жити, але майже зав-
жди карають її за щось нею необдумано
скоєне, являють їй фантастичну реаль-
ність, казку, підпорядковану законам ви-
димого уявою, але якогось начебто по-
тойбічного світу.*

Д. Павличко. Мої сни

Тисячі років люди тлумачать сновидіння, розгадують їх, здогадуються про таємниці їхнього походження і врешті-решт вірять у їхнє пророкування. Суть сну та сновидінь як важливого феномену людського буття завжди цікавила дослідників усіх культурних епох: філософів, психологів, культурологів, літературознавців, медиків, етнологів, фольклористів, антропологів. Ми проводимо більш ніж третину свого життя у стані сну (одній з найцікавіших і найтаємничіших форм нашої позасвідомості), тому з найдавніших моментів існування на Землі замислюємося над цим загадковим психічним феноменом. Сон супроводжує нас від моменту нашого народження; це місце розкриття другого «Я», дещо іншої реальності буття. Тому у сучасному літературознавстві варто вести мову про онейричну літературу⁶.

⁶ Під цим поняттям розуміємо ту літературу, «сєнс якої виражається або завдяки мотиву сновидіння, або через особливості зумовленої ним композиції» (Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. С. 153). Письменницька традиція зображення та тлумачення сновидінь бере свій початок ще від старозаповітних біблійних і

Сновидіння протягом усього існування людства відігравали вагомую роль у повсякденному житті багатьох народів. Передусім це зумовлено глибокою вірою, що сни збуваються, що вони містять пророчу інформацію, за якою можна детально визначити майбутнє не лише окремої людини, а й племені, нації, ширших соціально-культурних спільнот, а то й усіх людей на землі. Окрім того, у сновізіях прагнули знайти численні вістки від божественних сил. Вважали, що «все бачене уві сні — реальність, навіть якщо побачене суперечить даним, які отримані в стані неспання»⁷. Пророфетичні сни беруть свій початок ще з часів античності. Відійшовши від традиції міфів, у давньоримській літературі з'являється багато віщих снів, що впливали на рух сюжету та давали характеристику окремим постатям («Метаморфози», «Героїди» Овідія та «Метаморфози, або Золотий осел» Апулея). Цю традицію продовжило і християнство, адже Святе Письмо містить численні згадки про віщування у снах, а також їхнє трактування. Така традиція збереглася і у ХХ ст. Всесвітньо відомими тлумачами снів впродовж існування людства вважалися біблійний пророк Йосип, Нострадамус, Густав Міллер, Девід Лофф, міс Хасе, Зигмунд Фройд, болгарська проповідниця Ванга та інші.

У світовій словесності, мабуть, не існує широковідомого письменника, який залишив значну творчу спадщину і в ній не звернувся б до проблем внутрішнього життя людини, в тому числі й до снів своїх героїв. Традиційно сон у літературі — спосіб художньо-психологічного аналізу, шлях до досягнення потаємного в людині або мотивування фантастичного повороту подій. На думку вчених, саме позасвідомі стани «як своєрідна мізансцена промовляють до читача у формі невиразних знаків»⁸, а їхній аналіз дає змогу краще осмислити очевидні та приховані мотиви вчинків персонажів.

Упродовж віків з уст в уста передавалися спостереження над снами і дійсністю. Здавна люди цікавилися причинами виник-

античних міфологічних сюжетів (наприклад, вже у Книзі Буття читаємо: «Тоді Господь Бог навів глибокий сон на чоловіка, і коли він заснув, узяв одне з його ребер і затулив те місце тілом» (Святе Письмо Старого та Нового завіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами. 1990. Старий завіт. С. 5); відома пісня «Ліади» про сон Агамемнона).

⁷ Апилян Т. Мифология: теория и событие: учебник. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2005. С. 90.

⁸ Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману. Х.: Вид-во «Діса Плюс», 2015. С. 14.

нення сновізій, походженням і значенням різноманітних онейричних образів. Адже сновидіння вже протягом багатьох тисячоліть — незамінний комунікаційний канал між людиною та сферою позасвідомого, можливість отримати конфіденційну інформацію з власної «схованки» (про яку, до речі, вона навіть і не здогадується), пов'язану з певними змінами у житті. Окрім того, «сон — спосіб орієнтації в магічному і міфологічному просторі», які «не є цілком вигаданим предметом, а духовною реальністю, нумінозним місцем: присутністю сакрального світу або дверима в нього»⁹. Донауковий період зацікавлення сновидіннями тісно пов'язаний із забобонами, віруваннями, релігійними культурами.

Важливим є той факт, що ще в дохристиянський період у багатьох національних міфологіях було божество, яке відповідало за сон чи уособлювало його. Зокрема, в грецькій міфології був поширений культ сну та сновидіння: Гіпнос — персоніфікований образ сну, Морфей — бог, що формує сновидіння, Онір (або ж Онейрос) — бог віщих і неправдивих сновидь, Фоберт — бог сну, який набував вигляду тварин та людей. Ефіальта та Інкубона — демони, які викликали нічні жахи відповідно у греків та римлян. У слов'янській міфологічній традиції божество сну уособлювали нічниці, а в скандинавській — Мара.

З початком ХХ ст. ототожнюємо прорив у всесторонньому науковому вивченні сновізій, адже саме тоді опубліковано праці, в яких висвітлюються різні підходи до вивчення такого матеріалу: «Таємниця сну» (1906) Д. Бігелоу, «Сон та міф. Нарис народної психології» (1912) К. Абрахама, «Іконостас» (1912) П. Флоренського, «Театр як сновидіння» (1912) М. Волошина, «Архетип і символ» (1912) К.-Г. Юнга. А вже у 50-х роках ХХ ст. вчені почали проводити різнобічні та детально документовані дослідження процесу сну, котрі тривають і донині. Поступово сформувалася нова галузь психології і психіатрії — онейрологія, яка має сьогодні доволі поважний вік, свою довгу самобутню історію, зафіксовану в численних матеріалах — друкованих та усних¹⁰.

Окрім природничо-наукового та психофізіологічного трактування загадкових процесів, спричинених діяльністю підсвідомості в час виникнення і функціонування сновидінь, учені почали

⁹ Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману. С. 91.

¹⁰ Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов // Фромм Э. Душа человека / пер. с нем.: В. А. Закс, Э. М. Телятникова; пер. с англ.: Т. В. Панфилова, Т. И. Перепелова. М.: Республика, 1992. С. 179—245.

звертати увагу й на проблеми «сон і релігія», «сон та історія», «сон і мистецтво», «сон та філософія», «сон і художня література» тощо. Дослідження складних станів людини — спання і неспання, двох світів — реального та ірреального, художньо-естетичного функціонування картин сновидінь у системі художнього твору, диференціювання філософського тлумачення неспання, сну й сновидінь (концептуальний аспект цього явища), осягнення його естетичної ролі в конкретному творі через вплив на різні грані форми й стилю — лише невеликий перелік тих проблем, які порушує ця новітня галузь.

Загалом сновидінню притаманні особливі механізми побудови дії, які з появою мистецтва почали використовуватися в малярстві, скульптурі, театральному мистецтві, кінематографі. Символічна природа сну цілком дозволяє нам назвати сновидіння культурним текстом. Адже будь-який текст, як феномен культури, існує в знаковій, символічній формі. Вивчення величезної кількості літературних снів крізь призму філософії, релігієзнавства, культурології, естетики, психології — проблеми, які донині через різноманітні причини глибоко і всебічно не вивчені.

В українському фольклорі зафіксовано неоднозначні погляди на сновидіння. Сон означається у широкому контексті: він може віщувати народження дитини, смерть, дівочу цноту та її втрату, добру чи лиху новину, здоров'я або хворобу, мандрівку тощо. Так, у піснях, і приказках поруч із вірою у віщі сні бачимо порівняння сну зі смертю, надмірну сонливість — з хворобою, марнуванням життя і часу (порівняймо слова-синоніми: заснути — померти, вічний сон — смерть). Відомо, що залежно від контексту стан сну в народі сприймається по-різному. Ось можливі варіанти:

1) сон як щось наймиліше, найсолодше для людини (народна мудрість каже: «Сон миліший за все» чи «Що є наймиліше і красніше від сну»¹¹);

2) як стан спокою людини, яка веде чесне, праведне життя («Хто чисте сумління має, той спокійно спати лягає»);

3) як щось таке, що ніколи не буде зайвим або завжди стане у пригоді («Сон та їда ніколи не обрида»);

4) як ознака певної тривоги, неспокою («Спить, наче полоханий заєць»);

5) як ознака здоров'я («Спитися — то й здоровиться»; «Кому на сон, тому й на здоров'я», «Спить — як маку наївся»);

¹¹ Тут і далі цитуємо за джерелом з інтернет-ресурсу: <http://aphorism.org.ua>

6) як віщування майбутніх подій («Сон в руку» — такий, що неодмінно збудеться);

7) як зв'язок із потойбічним життям («мертвий сон», «царство сну», «заснути вічним сном»);

8) як порівняння зі способом життя («Яке життя, такі і сни», «Хто пізно встає, у того нічого не стає», «Хто пізно встає, у того хліба не стає», «Ранні пташки росу п'ють, а пізні слізки ллють»);

9) як причина матеріальних нестатків («Зі спання не купиш коня, а з лежи не справиш одежи», «За спанням і лежанням і сорочки не будеш мати»);

10) як настанова до дії, діяльності («Як хочеш багацько мати, то треба мало спати», «Хто рано встає, тому Бог дає», «Зі сном борися як з волом, а рано вставати не лінуйся») і водночас як ознака лінивства, недбальства, марнування дорогоцінного часу («Хто лінивий, той і сонливий», «Не жалкуй на сусіда, коли спиш до обіда», «Хто як постелить, так і виспиться», «За спанням і лежанням і сорочки не будеш мати»).

Український народ у своїх обрядах, пов'язаних з процесом сну, використовував окремі квіти — мак та сон-траву (остання виконувала навіть функцію апотропею (з гр. «той, що відвертає біду») — талісман, якому в давнину надавали функцію оберігати людей, тварин, житло і поля від ворожих сил, виганяти злих духів і т. д.). Мак, або ж квітка Трояна, — священна рослина, поетичний образ української міфології. Схожу функцію мала і сон-трава.

Українська усна народна творчість пов'язує сон з колисковими піснями, які виконуються над колискою дитини для того, щоб її приспати. Тут сон переважно запрошується чи закликається до дітей. Цікавою і слушною є думка Мар'яни і Зоряни Лановик, що саме уві сні «зафіксоване *анімістичне уявлення про сон як істоту, яка може заспокоїти і приспати дитину*»¹². Тому саме у цьому фольклорному жанрі з'являються персоніфіковані образи *Сон*, *Дрімота*, *Сопко*, напівміфічна істота *Кім* (окрім того, «з котом порівнюють людину, яка любить поспати; баба-повитуха клала у дитяче ліжечко кота, — “щоб дитя спало, як кіт”; поколисавши кота, баба викидала його з колиски, а натомість клала дитину (“На кота вуркота, а на дитину дрімота”»)¹³ — за на-

¹² Лановик М., Лановик З. Українська народна словесність: посібник для студентів гуманітарних факультетів в. н. з. Львів: Літопис, 2000. С. 590.

¹³ Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. К.: Довіра, 2006. С. 288.

родними віруваннями, саме він допомагає заколисати дитину), образи тварин, птахів, рослин, вітру, а також їхній антипод *Бабай*, який перешкоджає спокійному сну маляти. Дуже часто сон у колискових вживається саме у пестливих формах: «Ходи, сонку, в колисочку, приспи нашу дитиночку». Також задля наслання сну використовували замовляння, організовані за принципом молитовного тексту, і для яких характерний синтез християнських поглядів та вірувань: «Кури, кури рябенькі! В вас голови маленькі, а у рожденного і хрещеного раба Божого (ім'я) велика голова. Скрикніть ви сон із усіх сторін на рожденного хрещеного раба Божого Івана»; «За горами, за ріками там ми спати лягали. Матір Божа в головах. Ісус Христос у ногах, ангели хранителі по боках хранять мою душу до самого ранку од ножа, од меча, од лихого чоловіка»¹⁴. Подибуємо в українському фольклорі й гумористичні жартівливі тексти, зміст яких виходить за рамки дитячої тематики. Такі пісні — це своєрідна карикатура на колисанки: «Колисала баба діда // Від вечора до обіда // — Ой спи, діду, колишу тя, // Як не заснеш, то лишу тя», або ж «Колисав дід дитину // Та й викинув на кропиву, // А з кропиви на будаче: // — Ходи, мати, дитя плаче»¹⁵.

Згадується про сон і в інших жанрах української словесності: народній пісні («Спать мені не хочеться, і сон мене не бере»), приказці («Сон мов хто рукою зняв»), колядці («Спи, Ісусе, спи»). Також важливе місце онейричні сюжети посідають у казках, де передусім існує «випробовування сном», яке треба витримати і «не зламатися», адже заснути — означає порушити заборону, розпочати нові пригоди й наразитися на небезпеку. А відтак існує й попередження «Не засни!», яке наголошує на негативних наслідках для протагоністів. Дослідники віднаходять спільні елементи у казках і сновидіннях. Про це, зокрема, стверджував Е. Фромм, зазначаючи, що витвори нашої сонної уяви мало чим відрізняються від міфів та казок, адже вони мають спільні характерні ознаки. Найголовніше те, що «вони всі “написані” однією мовою — мовою символів»¹⁶.

Сон, за народними уявленнями, — «кудлатий чоловік з чотирма очима», добрий і зовсім не страшний, який має помічницю Дрімоту та помічника Здухача: «Під час сну людини з нього ви-

¹⁴ Жайворонек В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. С. 288.

¹⁵ Лановик М., Лановик З. Українська народна словесність. С. 595.

¹⁶ Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов. С. 183.

ходить дух, який приводить за собою вітер, що розганяє грозіві хмари, воює з іншими духами. Здухач оберігає від стихійного лиха посіви та поля. Вночі у вигляді дівчаток прилітають у хату *нічниці*¹⁷. За спостереженнями В. Гнатюка, в уяві українського народу Сон з'являється у «білій сорочці і червонім жупані», ходить вулицями, підглядає, де є малі діти. Він входить до хати на запитання матерів і присипляє дітей за допомогою дрімоти¹⁸. Нічниці мали двояку роль: забирали сон від людей, або ж, навпаки, присипляли їх. Вони — то дівчата, «що по смерті їх душі являються чоловікові уночі і відбирають йому сон, а на тих, що стережуть його, насилають сон» і показуються тим, до кого відчувають огиду¹⁹. Кікімора — міфологічна істота в жіночій подобі, яка насилала сни, «уявлялась сонливою, блідою дівою, що жила в людській оселі у комині чи запічку»²⁰. Ще одне шановане божество сну в давньоукраїнській міфології — Нічка, яке «сприяло доброму міцному здоровому сну людей»²¹. У слов'ян відомі мари — безплотні духи нічних кошмарів (у слові «кошмар» учувається ім'я цих істот). Мара, або ж Марена — богиня зла, темної ночі, смерті²². Існує в українській словесності міф, який розповідає про те, як Мара за допомогою Кікімори всі темні закутки оселі заповнила страхітливими сновидіннями, що «вночі обступали людину, жали її, не давали спати». Творець Сокол-Род почув молитву виснажених безсонням людей і повелів богові ночі Трояну вирішити проблему. Троян розсівав порох, по якому ходили боги, по городах, де потім вирости рослини з яскраво-червоними квітами. У кожному квітку Троян вклав сон²³.

Лише уві сні, згідно з віруваннями, душа покидає людину. У той час, коли вона вертається до тіла, сон припиняється, а коли душа відлітає від тіла назавжди, тоді настає смерть. Саме від такого спілкування з іншим світом постала віра у сни та ворожін-

¹⁷ Войтович В. Українська міфологія. К.: Либідь, 2002. С. 495.

¹⁸ Гнатюк В. Нарис української міфології. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. С. 173.

¹⁹ Там само. С. 223.

²⁰ Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. К.: Велес, 2007. С. 131.

²¹ Там само. С. 172.

²² Варто згадати, що Іван Франко у повісті «Захар Беркут» згадував легенду про Морану як богиню смерті та усього злого.

²³ Вертій О. Народні джерела творчості Івана Франка. Тернопіль: Підручники і посібники, 1998. С. 164.

ня по снах²⁴. Не розуміючи самої природи сну і не маючи можливості її пояснити, «різні народи по-різному розуміли цей стан людини, але у всіх давніх уявленнях відбилосся стійке переконання, що сон — не просто властивий людині стан, а привнесений із зовні вплив якоїсь духовної надприродної сили, зв'язок з потойбічним світом духів»²⁵. Тому значимість сновидіння пов'язували з часом доби, коли воно приснилося (вечірній, опівнічний, ранішній), від дня тижня. Неодружені дівчата особливо вірили у сні, які бачили у ніч на Андрія (чи не найбільш значущим було побачити судженого).

Сновидінню притаманні особливі механізми побудови дії. Форма сновидіння у світовій літературі — один зі способів введення героя в казковий, фантастичний світ. Мотив сну притаманний майже для всіх літературних епох. Він завжди супроводжував містичні елементи оповіді, передавав найпотаємніші почуття героїв, яскравіше розкривав їхню особистість. У світовій, зокрема, і в українській літературі завжди панувало велике зацікавлення онейричними візіями та їхніми елементами.

З якою метою письменники використовують сновидіння у своїх творах? Тут можна виокремити декілька мотивів. По-перше, сновидіння — це своєрідний ключ для розкриття виявів несвідомого у житті персонажа. По-друге, саме процес сну дає змогу чи не найкраще розкрити усі думки людини, зрозуміти хід її мислення, певні життєві стереотипи та позиції, збагнути емоційний стан, бажання, почуття. По-третє, сновидіння — це засіб для зображення ірреального, фантастичного, казкового у творі. І нарешті, сновидіння — це структуротворчий та сюжетотворчий компонент художнього твору. В. Руднев у статті «Культура і сон» виділяв такі мотиви введення елементів сну у твір: можливість цілковитої свободи до моменту пробудження; естетико-філософська мотивація, своєрідні коментарі до життя (головний акцент: життя не таке просте); можливість подорожі в часі; змога побачити майбутнє людства — створення утопії чи антиутопії; можливість усвідомити усі свої антигуманні вчинки і таким чином покаятися²⁶. Сні, галюцинації, видіння як форми художньої умовності використовували Е.-Т.-А. Гофман, Т. Манн, Г. Гессе, С. Колрідж, Дж. Фаулз, Е. По, Н. Готорн, Дж. Лондон, Г. Фло-

²⁴ *Войтович В.* Українська міфологія. С. 495.

²⁵ *Лановик М., Лановик З.* Українська народна словесність. С. 590—591.

²⁶ *Руднев В.* Культура и сон // Даугава. 1990. № 3. С. 122—124.

бер, Ш. Бодлер, А. Міцкевич, Ю. Словацький, К. Чапек, О. Пушкін, М. Гоголь, К. Батюшков, К. Рилєєв та ін. Загалом сон розглядали «як містичну грань», межу між тутешнім і потойбічним світом²⁷. Можна навести деякі приклади зі світової та української літератур, де вже в заголовку вжите слово «сон»: «Сон літньої ночі» Вільяма Шекспіра, «Життя є сон» Педро Кальдерона де ля Барки, «Сон і життя» Генріха Гейне, «Сон» Джорджа Гордона Байрона, «Сон Алонсо Кохана» Хорхе Луїса Борхеса, «Сон» («На панщині пшеницю жала...»), «Сон» («Гори мої високі...») та «Сон» («У всякого своя доля...») Тараса Шевченка, «Сон смішної людини» Федора Достоєвського, «Сновидіння» і «Сон» Олександра Пушкіна, «Сон на морі» Федора Тютчева, «Сон» і «Сни роздумів небувалих» Олександра Блока та ін.

Літературна традиція змалювання і тлумачення сновидінь бере свій початок з античної літератури. Згадати хоча б пісню з «Іліади», де сон Агамемнона віщує грекам перемогу у Троянській війні. Сон Пенелопи (пісня ХІХ «Одіссеї») та опис пекла (пісня VI «Енеїди») показують вже ґрунтовну відмінність між справжніми та оманливими сновидіннями. Пенелопа бачить двоє дверей у світ сновидінь, дуже схожий на Аїд: одні двері зі слонової кістки (з них виходять оманливі сновидіння, які обдурюють), а другі — з рогу (вихоплюються правдиві сновізії, які здійснюються). Так само й Еней бачить сні з двох виходів — справжні та оманливі.

У творах давньої української літератури сновидіння виконували різні функції. У «Слові о полку Ігоревім» (1187) воно відіграє провідну роль як елемент пророцтва майбутнього (див. про це детальніше у працях А. Нікітіна²⁸, Д. Лихачова²⁹, Н. Фенько³⁰):

²⁷ Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час. С. 80.

²⁸ Нікітін А. Наследие бояна в «Слове о полку Игореве». Сон Святослава // Слово о полку Игореве: памятники литературы и искусства XI—XVII веков. М.: Наука, 1978. С. 112—133.

²⁹ Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 360 с.; Його ж. Сон князя Святослава в «Слове о полку Игореве» // Лихачев Д. «Слово о полку Игореве» и культура его времени: монография. 2-е изд., доп. Л.: Худ. лит., 1985. С. 288—292.

³⁰ Фенько Н. Естетичні функції картин сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини ХІХ—ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.05 «Українська література». Дніпропетровськ, 1999. 19 с.

Смутен сон приснився Святославі
 На горах київських.
 «Укрили мене, — каже, — звечора
 Чорним запиналом на ліжку тисовому.
 Черпали мені синього вина,
 З отрутою мішаного,
 Сипали мені на лоно
 Сагайдаками порожніми поганськими
 Перли великі,
 Та ще й мене голубили, —
 А вже в моїм теремі злотоверхім
 Покрівля розвалена,
 З вечора до ранку самого
 Сизокрилі ворони крякали
 Коло Плісненська на оболоні,
 Похоронні сани їхали
 До синього моря»³¹.

Для давньоукраїнської літератури загалом характерне змалювання сну як «помічника і порадника у важких життєвих обставинах, який змушує персонажа скористатися сновидною могутністю уже не у ролі стимулу до якої-небудь видатної, виключно подвижницької духовної місії, а з метою реалізації у дійсності якої-небудь невідкладної справи або передбачення, запобігання приготовленому злочину, прийняття термінових запобігань для спасіння від біди»³². Більшість снів цього періоду має або пророче значення, або містить певні мотиви, які стають вирішальними в житті героя (з'ява покійників чи божественних сил). На думку дослідників, найраніше теорія сновидінь була викладена у збірнику афоризмів «Пчола», де сон трактувався як «образ» смерті на тій основі, що «тут і там» тіло розлучається з душею³³. Згодом вже ширша теорія з'являється у працях професорів Києво-Могилянської академії (І. Гізеля, Л. Барановича, Ф. Прокоповича, Г. Кониського), які на передній план висунули пізнання природи і людини порівняно із богопізнанням.

Письменники доби бароко розуміли, що сон відбирає час від важливих справ, водночас і сам є частиною життя людини: «По-

³¹ Слово о плъку Игоревѣ / ил. Г. Якутовича; подгот. и примеч. В. В. Нимчука. К.: Дніпро, 1985. С. 70—71.

³² *Нечаенко Д.* «Сон, заветных исполненный знаков...»: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. М.: Юрид. лит., 1991. С. 80.

³³ Там само. С. 87.

ловину людського життя забирає сон і щоденний відпочинок, немала частина дитячого і молодого віку відходить даремно, а залишок наших років пропадає в клопотах, земних турботах і марних надіях. І взагалі крапка і термін нашого життя настільки малі, що воно може бути порівняне хіба що з ночівлею на якомусь неспокійному заїжджому дворі, з якого бідна людина рада б швидше вибратись»³⁴. На думку К. Саковича, автора першого східнослов'янського підручника з філософії, уві сні триває активна робота мозку — і це прекрасна можливість для розвитку думок, бо саме вночі «думка звільняється від усіх денних турбот, пов'язаних із зовнішніми чуттями, й може вільніше розглядати ті речі, які вона вдень мислила розібрати, але через різні перешкоди в той час, коли їх сприймала, не могла це зробити»³⁵. Вважалося, що онейрична фантазія є складовою аналітичної діяльності мозку і має спільні особливості з логічним мисленням. Мотив швидкоплинності, марноти людського життя — один із найбільш часто вживаних у літературі бароко. Тому твердження «життя — це сон» є своєрідною абсолютизацією життя, загалом людського буття. Цей період відзначається синтезом різних первнів, у яких проживає людина: уявного і дійсного, сну і реальності. Світ — лише мана, за твердженням П. Кальдерона де ла Барки («Хто живе тут — лише марить»)³⁶.

У культурі пізнього Середньовіччя і Відродження посилюється інтерес до сновидінь не лише як до окремого самостійного, творчо сформованого жанрового творіння (картина Мурильо «Поява Діви Марії сплячому Іоанну»), «які генетично входять до біблійних снів і жанру середньовічних видінь, але і як універсальної моделі людського життя»³⁷. Для цієї доби характерна співвіднесеність снів з переломними, або ж «кризовими» періодами у житті християнина — навернення, мучеництво чи спілкування з

³⁴ Сакович К. Арістотелівські проблеми, або Питання про природу людини з додатком передмов до весільних, похоронних обрядів, складених Каллістом Саковичем // Крисаченко В. Історія української філософії. Хрестоматія-довідник. К.: «МП Леся», 2006. С. 115.

³⁵ Там само. С. 114.

³⁶ У «Віршах на жалісний погреб шляхетного рицаря Петра Конашевича-Сагайдачного» Касіяна Саковича простежується схожа думка про швидкоплинність людського життя завдяки порівнянню його зі сном: «Хай би знали, що світу і честь, царська слава, // І багатство минають, як тінь, сон і мара».

³⁷ Нечаенко Д. «Сон, заветных исполненный знаков...». С. 49.

Богом за посередництвом власне видінь. Відомими пам'ятками цього часу є скульптурна фігура Мікеланджело «Ніч» та картина «Сон розуму породжує чудовиськ» Франсиско Гойї. А вже у середині ХХ ст. до сюрреалістичного живописного полотна «Сон, викликаний польотом бджоли навколо граната, за секунду до пробудження» Сальвадор Далі написав і коментар: «Метою було зобразити відкритий Фройдом тип довгого зв'язного сну, що викликаний миттєвою дією, від якої і відбувається пробудження. Подібно до того, як падіння голки на шию сплячої людини одночасно викликає її пробудження та довгий сон, що закінчується гільйотиною, дзиччання бджоли викликає тут укусу жалом, який розбудить Галу. Вся життєдайна біологія виникає із граната, що луснув. Слон Берніні на задньому плані несе в собі обеліск і атрибути батька»³⁸. Також варто зазначити, що у Середньовіччі сні були своєрідним медіумом, посередником між сферою земного і сакрального. Окрім того, у літературі того часу частим прийомом був пророчий сон як Боже знамення, що сприймався як правдивий факт.

За спостереженнями Д. Нечаєнка, «епоха романтизму пройшла під знаком пристрасного захоплення містикою. Умами всіх освічених людей світського суспільства другої половини ХVІІІ — початку ХІХ ст. повністю заволоділи алхімія, магія, астрологія, окультні науки, пошуки “філософського каменя” та “еліксиру життя”, магнетизм, ідеологія масонства <...>, а мотив сновидіння як єдиного можливого пояснення деяких неймовірних подій або ж перипетій сюжету, перетворюється в романтичному трактуванні на цілу світоглядну концепцію, універсальний засіб сприймання й осмислення життя»³⁹. Ба більше, у «романтичній традиції сон — це сфера духовної свободи і повноти внутрішнього життя, яку людина втратила в реальності»⁴⁰. Романтики вважали, що сон є джерелом і натхненням усілякої художньої творчості. Вони любили змальовувати ніч, а ніч і сон у їхньому розумінні належали до одного асоціативного ряду. «Вічний», «непробудний», «дивний», «останній» сон у романтизмі означав смерть.

³⁸ Рогожин А. Сальвадор Дали: миф и реальность. М.: Республика, 1992. 224 с.

³⁹ Там само. С. 104—107.

⁴⁰ Випасняк Н. Сновидіння як структурний елемент у поетичній творчості Адама Міцкевича (на прикладі вірша «Снилася зима») // Проблеми слов'язознавства: зб. наук. праць. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. Вип. 51. С. 297.

Романтикам, як зазначав А. Макаров, було властиве екзальтоване захоплення снами. Від снів вони чекали надто багато: і відпочинку від буденності, і тихої втіхи, і фантастичних видінь, і знання того, що лежить за гранню сьогодення, і навіть проникнення до сфер потойбічного життя⁴¹. Саме романтизм, «отримавши у спадок від попередньої культури чимало напрацьовань у сфері вивчення і художнього освоєння сновидінь, зробив вагомий внесок у розвиток традицій щодо функціонування літературних снів»⁴². Л. Петрухіна, досліджуючи часопростір слов'янської романтичної балади, зауважила: «Лімінальні стани (від лат. *limen, liminis*, що означає: “двері, поріг, вхід”) властиві багатьом героям романтичної літератури. Такими перехідними, межовими психологічними ситуаціями можна вважати стани душевного розладу, божевілля, сну, наркотичного одурманення, марення тощо. В такому стані герой перебуває ніби водночас у світі реальному, якому належить його тіло, й у світі потойбічному (фантастичному, вимріяному, вигаданому), куди він лине мріями, думками, душею»⁴³.

Дещо по-іншому пояснюють стан сну письменники-реалісти. У реалістичній літературі теж досить часто сновидіння ставали предметом зображення, але вже ставлення письменників до сонних візій змінилося, оскільки вони відтворювали «дуже інтенсивне “внутрішнє” життя — нереалізовані інтенції, глибокий пласт емоційних вражень, давно минулі, та не забуті переживання»⁴⁴. Тим-то онейрична візія працює «на вияснення найпотаємніших глибин психології персонажа, його мотивів-спонук», при цьому широко використовуючи «поетику психологізму для дослідження моделювання внутрішнього світу людини»⁴⁵.

Для літератури XIX ст. притаманно те, що письменники часто описували віщі сні, а також емоції, думки, викликані цими

⁴¹ Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. К.: Радянський письменник, 1990. С. 59.

⁴² Мочернюк Н. Сновидіння в поетиці романтизму: часопросторова специфіка: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Тернопіль, 2005. С. 5.

⁴³ Петрухіна Л. Діалектика Ероса і Танатоса в слов'янській романтичній баладі // Зустрічі на межі світів: статті, рецензії, нариси / за ред. І. Б. Фрис, А. М. Кравчук, О. Т. Сливинського; упоряд. В. С. Петрухін. Львів: РАСТР-7, 2011. С. 41.

⁴⁴ Годчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час. С. 80.

⁴⁵ Там само. С. 81.

емоціями, тлумачення снів самими ж персонажами тощо. Так, Марко Вовчок в оповіданні «Сон» писала: «Як дівчині місяць сниться, то жених, а як молодиці — чоловік приїде або син народиться»⁴⁶. У романі «Люборацькі» А. Свидницького читаємо: «Кажуть — не вір в сон! Ніт, в сон треба вірити! — скаже кожен школяр. — Я вже, скаже, сам перевірівсь, що як сняться мідні гроші, або що яйце їси, або яблука, вишні, — то будуть бити. Ще це іноді віщує тільки сльози, що в палу дадуть або на коліна поставлять; а вже як присниться заєць або весілля, або коні, то таких дадуть гарячих!»⁴⁷ Панас Мирний у «Повії» переповідав сни героїні: «Вона (Пріська. — *Х. В.*) пригадувала всі сни, які тільки снилися їй за той час, коли вона почула ту прокляту звістку, — чи на добро вона, чи на лихо?.. Та й сни були, як і життя, — страшні та неодрадні: все покійні снилися їй, нове лихо верзлося... Що вони віщують, що пророкують?»⁴⁸ У «Землі» О. Кобилянської згадується, що «Він (Івоніка. — *Х. В.*) розумівся на снах, і вони ніколи не заводили його. Сам Бог говорив ними. Бо й звідки бралися б вони? Лише в них треба входити й розбирати так, як грудку землі, аби знати, що вони промовляють. <...> Докія зналася на снах, але й він знався на них. Полум'я значило відомість. Дим — зла новина, а що дим клубився гадюкою до хлопця — означало лихі люди. Вигляд хлопця свідчив виразно про хворобу або про велику гризоту»⁴⁹. У Лесі Українки сни, галюцинації часто ставали об'єктом поетичного змалювання. Переважно вони мають автобіографічне походження, адже просякнуті болем і стражданням поетеси, які вона відчувала під час хвороби. Наприклад, «Хто спить, хто не спить — // Підкорись темній силі. // Щасливий, хто сни має милі, // Від мене сон милий тіка... // Навколо темнота важка, // Навколо все спить як в могилі»⁵⁰. А. Макаров вказував на особливі риси її творчості, які відзначаються гіпнагогічно-галюцинаторними візіями, бо, словами поетеси, її поетичні образи «народжуються не в снах, а в якомусь іншому сноподібному стані, що приходить до неї під час

⁴⁶ *Марко Вовчок*. Твори: у 2 т. Т. 1: Оповідання. Повісті. К.: Дніпро, 1983. С. 75.

⁴⁷ *Свидницький А.* Роман. Оповідання. Нариси. К.: Наук. думка, 1985. С. 118.

⁴⁸ *Панас Мирний*. Твори: у 7 т. Т. 3. К.: Наук. думка, 1969. С. 59.

⁴⁹ *Кобилянська О.* Твори: у 5 т. Т. 2. К.: Держлітвидав України, 1962. С. 110.

⁵⁰ *Леся Українка*. Зібр. тв.: у 12 т. Т. 1. К.: Наук. думка, 1975. С. 69.

безсоння, споглядання і поетичного забуття»⁵¹. Леся Українка так описувала таїнство творчого акту: «Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, отоді вже приходить демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу *zusam-mengeklappt*⁵², як порожня торбина. Отак я писала “Лісову пісню” і все що писала останнього року»⁵³.

Це далеко не повний перелік описів онейричних видінь в українській літературі, проте навіть вони дають змогу стверджувати, що сновидіння викликають у ній чималий інтерес — і на художньому, і на теоретичному рівнях.

Часто змальовували картини сновидінь письменники кінця XIX — початку XX ст.: Панас Мирний («Повія», «Лихі люди»), І. Нечуй-Левицький («Дві московки», «Микола Джеря»), О. Кобилянська («Земля», «Царівна», «Лист засудженого до страти воєнка до своєї жінки», «Сниться»), М. Коцюбинський («В дорозі»), В. Пачовський («Сон української ночі», «Сон»), Г. Косинка («Заквітчений сон»), О. Слісаренко («Чорний ангел») та ін.

Сновидіння, різноманітні візії, уявлення-фантазії стали характерною ознакою модерністських творів, зокрема символістського, неоромантичного, експресіоністського стилістичного спрямування. Доба модернізму несе нові інтерпретації сновидінь, орієнтацію на таємничість, надчуттєвість та ірреальність. Заглиблення в таємниці буття, сприймання світу підсвідомими та інтуїтивними порухами душі, невичерпна і всюдисуща загадковість ночі, туга за минулими подіями або ж нездійсненими мріями, які найкраще впливають у пам'яті саме у цей час доби, яскраво змальовували поети-молодомузівці: П. Карманський («Який чудовий сон!..»), «Снишся мені української ночі», «Ти снилася мені. Удвох на кручі...»), В. Пачовський («Видіння», «Я плакав у сні, мені снилася мрія...», «Ой приснилась мені мила...»), С. Чарнецький («Ще нині мені сниться сталь блискуча»), О. Луцький («Сонна мрія»), Б. Лепкий («Розвіялися сні мої рожеві», «Серед ночі», «Скільки снів!»). Вони вбачали у сновидіннях джерело творчості, яка допомагає вивести на волю справжні почуття, гідні бути втіленими у формах мистецтва.

Впродовж XX ст. сон від зовнішньої налаштованості набирає внутрішньої скерованості у людську душу. Ю. Лотман стверджує

⁵¹ Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. С. 145.

⁵² *Zusam-mengeklappt* — з нім. «складений».

⁵³ Леся Українка. Збір. тв.: у 12 т. Т. 12. С. 394.

вав: «Сон-передбачення — вікно у таємниче майбутнє — змінюється уявленнями про сон як шлях всередину самого себе»⁵⁴.

Зазначимо, що в українській художній літературі як і в усній народній творчості завжди були популярними колискові, які виконувалися над колискою дитини. Варто згадати хоча б поезії Т. Шевченка («Ой люлі, люлі, моя дитино...»), С. Руданського («Над колискою»), Я. Щоголева («Баю-баю»), Лесі Українки («Коліскова» («Місяць ясененький»)), О. Маковея («Сон»), О. Олеса («Над колискою» («Пісня матері»)), В. Самійленка («Вечірня пісня»), Б.-І. Антонича («Коліскова», «Пісенька до сну»), М. Йогансена («Коліскова»), Г. Шкурупія («Уо!.. Маленький хлопчику»), М. Бажана («Коліскова»), Н. Забіли («Казка коліскова»), В. Сосюри («Коліскова»). У поета-«молодомузівця» П. Карманського є збірка поезій «Ой люлі, смутку», де опрацьовано різні мотиви жанру, а також поезія «Спить, герої, спить!» з підзаголовком «Коліскова пісня».

2010 року видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» видало чи не «першу в світі письменницьку сновізіяну антологію» «Сновиди»⁵⁵, яка вміщує сні 80 українських письменників різних поколінь, котрі творили на початку ХХ ст. (єдиний виняток — Григорій Сковорода). Вона вже стала об'єктом монографічного дослідження⁵⁶.

2. ОНЕЙРОЛОГІЯ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ. ВЕКТОРИ ДОСЛІДЖЕННЯ СНІВ. ДЕФІНІЦІЯ ТЕРМІНА

*<...> Собі я бажаю не сну, а життя, —
Хто зо сну прокинуєсь, хай щастя забуде,
Йому вже до щастя нема вороття!*

Леся Українка. Сон

Вивчення поезики сновидінь, ролі та місця онейричних візій у структурі художнього тексту — тема малодосліджена в сучасному українському літературознавстві. Набагато ширше ці пробле-

⁵⁴ Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992). СПб.: «Искусство-СПБ», 2000. С. 125.

⁵⁵ Сновиди: Сні українських письменників / упоряд. Т. Малкович. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. С. 408.

⁵⁶ Галета О. Що породжує сон української літератури: зразки письма // Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ — початку ХХ століття. К.: Смолоскип, 2015. С. 449—464.

ми опрацьовано в численних працях з філософії, психології та культурології (К. Абрахама, А. Адлера, Г. Башляра, О. Вейна, Ж. Ле Гоффа, М. Еліаде, Ю. Лотмана, Х. Кодуелла, Е. Тайлора, П. Флоренського, З. Фройда, Е. Фромма, С. Цвейга, К.-Г. Юнга), а відтак розвинуто в комплексних літературознавчих монографіях А. Макарова, О. Федуніної, Д. Нечаєнка. Сьогодні існує потреба у невідкладних студіях з безліччю завдань для дослідження та вивчення сновидінь: фізіологічної природи сну в контексті художньої літератури, історії його сприйняття в різні епохи і в різних культурах, філософсько-естетичне значення сновидінь, походження художніх сновізієв та їх зв'язок із життям письменника, поетики «сновидного» тексту, місця і значення у творі та контакту з іншими художніми структурами і т. д.

До Фройда хоча й зроблено певні спроби у дослідженні сновидінь (адже за кілька століть до появи його вчення було сформульовано поняття про несвідому складову психіки), проте саме його студії викликали масштабний резонанс у науці, низку дискусій, відгуків, заперечень та схвалень, стимулювали дослідників до подальших розвідок на вказаному шляху. Більшість учених на той час вважали сновидіння або сукупністю механічних спогадів про прожитий день, або безглуздим набором зашифрованих спогадів. Праці «Інтерпретація снів» (1900), «Галюцинації і сни у "Градіві" Єнсена» (1905), «Леонардо да Вінчі і пам'ять його дитинства» (1908) стали основною базою для психоаналітичних досліджень. К.-Г. Юнг у праці «Психологія та поезія» (1930; доповнений варіант — 1950) писав про два типи творчості — психологічний та візіонерський. Швейцарський учений стверджував, що «матеріалом для змісту твору психологічного типу є те, що обертається всередині впливів людської свідомості, наприклад, життєвий досвід, зворушеність переживань, страждання, людська доля взагалі — все, що звичайній свідомості відоме або принаймні є для неї можливим»⁵⁷. На противагу цьому, у візіонерському типі «все перевертається з ніг на голову, матеріал або переживання, що стають змістом зображення, зовсім невідомі, їх сутність незвичайна, їх природа глибока, вони ніби походять з глибини віків, від первісної людини або з царства світла й темряви, царства надлюдської природи»⁵⁸. Саме при візіонерському переживанні «сни, нічні страхи і зловісні передчуття із темних закутків

⁵⁷ Юнг К. Г. Человек и его символы / под общ. ред. С. Н. Сиренко. М.: Серебряные нити; СПб.: Университетская книга, 1998. С. 123.

⁵⁸ Там само. С. 123—124.

душі оживають»⁵⁹, отожд психологічний тип — це, умовно кажучи, денний, а візіонерський — нічний. Таке потрактування двох типів творчості характерне і для Франка: верхня і нижня свідомість — це відповідно психологічна та візіонерська модель.

Поетика художнього онейросу в українському літературознавстві звернула на себе увагу вже у першій половині ХХ ст., коли з'явилися праці з проблем сновидінь в українській художній літературі (зокрема, у творчості Т. Шевченка, І. Франка): «Сни Т. Шевченка (До психології творчості)» М. Сумцова (1914); «З психології творчості Шевченка» С. Балаєв (1916); «Концепція Шевченкової поеми “Сон” і її мистецьке переведення» С. Смаль-Стоцького (1934), дослідження М. Мочульського (про них мова піде нижче). Варто наголосити, що саме студія «Темне царство» (1881) Івана Франка дала відлік літературознавчим працям, у яких вагоме місце посідає саме аналіз сновидінь у художньому тексті. Тут дослідник на матеріалі поеми «Сон» Т. Шевченка з'ясував генезу поетових сновізієв.

У російському літературознавстві перші праці, що порушують проблеми позасвідомого та місця сновізієв у художніх творах, з'явилися в повоєнний період⁶⁰. І. Страхов — один із перших дослідників, хто зробив спробу проаналізувати художню еволюцію сновидінь та їхню різнобічну функціональність (сюжетну, психологічну, композиційну, характерологічну) у творах Л. Толстого. При цьому науковець детально розглянув значення сну для зображення внутрішнього світу персонажа, використовуючи при цьому терміни, характерні для психології.

Помітною була монографія Д. Нечаєнка «Сон, заповітних сповнених знаків: Таємниці сновидінь у міфології, світових релігіях і художній літературі» (1991). У ній ідеться про історію вивчення сновидінь, про ставлення різних релігій до сновізієв та про їхнє тлумачення. Дослідник розглядав художні сновидіння в їхньому нерозривному зв'язку з темою сну у міфології, світових релігіях, філософських ученнях, мистецтві та кінематографі, аналізував творчість представників періоду романтизму (зокрема М. Гоголя), а також Л. Толстого та Ф. Достоєвського з погляду онейричної поетики. Він акцентував на генезі, ідейно-художній

⁵⁹ Юнг К. Г. Человек и его символы. С. 125.

⁶⁰ Страхов И. Психология сновидений. Саратов: Изд-во Саратов. пед. ин-та, 1955. 142 с.; *Его же*. Художественное познание сновидений // Страхов И. В. Л.Н. Толстой как психолог. Саратов: Изд-во Саратов. пед. ин-та, 1947. С. 200—265.

проблематиці, поезиці та типології персонажних сновізій у російській прозі. Загалом спектр дослідження тут досить широкий — від особливостей снів біблійних пророків, віщих візій ісламських та буддистських легенд, метафізичної теорії сну в богословських трактатах П. Флоренського до літератури ХХ ст.

У посткомуністичний період в українському літературознавстві перше дослідження на цю тему належить А. Макарову, який у книзі «П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості» (1990), розглядаючи значення підсвідомості для художньої творчості, на прикладі творів Т. Шевченка, Лесі Українки, лірики кінця ХХ ст. простежив вплив онейричних візій на образну продуктивність, новаторство і пластику творів, окремі прийоми художньої умовності. Дослідник звернувся до послідовних образів сновидінь⁶¹, що стали темою багатьох роздумів у щоденнику та листах Т. Шевченка, простежив функціонування тих творчих задумів, тем, мотивів і образів, які беруть початки зі «сонної свідомості»⁶². Так, автор книги стверджував, що деякі вірші Пушкіна, Тютчева, Маяковського виникли під час сну, а у Шевченка — внаслідок нав'язаних мотивів та тем: «І досі сниться: під горою», «Буває в неволі іноді згадаю», «Сестрі»⁶³. У праці «Світло українського бароко» (1994) вчений продовжив вивчення сновидінь і в розділі «Поезія сновидінь і марень» простежив функціонування онейричних візій в українській літературі ХVII ст. на прикладі творчості К. Саковича та І. Орновського. Окрім цього, автор студії звернув увагу на запозичення сновидних образів, сюжетів та мотивів доби бароко пізнішими письменниками (Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, І. Драч, Т. Осмачка, М. Вінграновський та ін.).

Про схожість реальних сновидінь письменників (Ф. Достоевського, Л. Толстого, Т. Шевченка, Лесі Українки та ін.) з їхніми художніми текстами писали А. Макаров, Д. Нечаєнко, В. Пахаренко, М. Сулима, Т. Мейзерська.

Н. Фенько у дисертаційному дослідженні «Естетичні функції картин сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини ХІХ—ХХ ст.» (1999), а згодом і монографії «Картини сновидінь в українській прозі другої половини ХІХ—ХХ

⁶¹ А. Макаров услід за Ф. Майоровим це поняття інтерпретував як візуалізоване «відтворення нервових слідів під час сновидінь» (Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. С. 62).

⁶² Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. С. 70—77.

⁶³ Там само. С. 74.

століть» (2014), хоч і торкалася аналізу сновізійної поетики декотрих творів Франка («Під оборогом», «Воа constrictog», «Перехресні стежки»), проте робила це спорадично, побіжно, назагал зосереджуючись на аналітичному огляді видів сну в художньому зображенні українських та російських письменників кінця XIX — початку XX ст. (увагу зосереджено на вибіркових творах І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Шевчука, М. Гоголя, Ф. Достоєвського, І. Буніна). Класифікації сновізій за їхньою роллю у розкритті психології героїв, ідейно-композиційне значення ірреальних видінь у структурі тексту подано розвинуто та хаотично.

Дослідженням поетики сновізій у прозі В. Шевчука зацікавилася Тетяна Жовновська, яка в дисертації «Онiрично-мiфологiчний дискурс прози Валерiя Шевчука» вивчала зміст категорії «сон», встановлювала закономірності побудови сюжетів сновидінь, сновізійного хронотопу, студіювала міфологічні, біблійні, психологічні підходи в тлумаченні культурного виміру зазначеної проблеми⁶⁴.

Цінні відомості про мотиви сну, видіння, марення у творчості Жерара де Нерваля знаходимо у дослідженнях Володимира⁶⁵ та Наталії Банясів⁶⁶. Наталія Випасняк (Мочернюк) у своїх числен-

⁶⁴ Жовновська Т. Онiрично-мiфологiчний дискурс прози В. Шевчука: автореф. дис. ... канд. фiлол. наук: спец. 10.01.01 «Українська лiтература». Одеса, 2000. 16 с.

⁶⁵ Баняс В. Мiфологiчний онiризм у творчостi Жерара де Нерваля: автореф. дис. ... канд. фiлол. наук: спец. 10.01.04 «Лiтература зарубiжних країн». К., 2009. 19 с.; Його ж. Мiфологiчні мотиви у малiй прозi Жерара де Нерваля // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серiя «Лiтературознавство». Вип. 1 (53). Ч. I. X.: Нове слово, 2008. С. 50—61; Його ж. Поетика сновидiнь у повiстi «Аврелiя» Жерара де Нерваля // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серiя «Лiтературознавство». Вип. 4 (52). Ч. I. X.: Нове слово, 2007. С. 35—44; Його ж. Мотив сну в романi «Книга ночей» Сiльви Жермен // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серiя «Лiтературознавство». Вип. 4 (52). Ч. I. X.: Нове слово, 2007. С. 151—154; Баняс В., Баняс Н. Мiф та онiризм у лiтературi романтизму // Мандрiвeць: всеукр. наук. журн. Тернопiль, 2015. № 1. С. 12—16; Їх же. Сон у лiтературi романтизму // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серiя «Лiтературознавство». Вип. 1 (77). Ч. I. К.: ВД Дмитра Бураго, 2014. С. 18—30; Їх же. Мiф у контекстi захiдноєвропейського романтизму та в творчостi Жерара де Нерваля зокрема // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серiя «Лiтературознавство». Вип. 2 (78). Ч. I. К.: ВД Дмитра Бураго, 2014. С. 3—16.

⁶⁶ Баняс Н. Провiденцiальна функцiя снiв у прозi Сiльви Жермен // Сучаснi лiтературознавчi студiї. Вип. I. Онiрична парадигма свiтової лiтератури: зб. наук. праць / голов. ред. В. I. Фесенко. К.: ВЦ КНЛУ, 2004. С. 9—14.

них статтях⁶⁷, а також у дисертаційному дослідженні⁶⁸ проаналізувала функціональність сновидінь у поезиці романтизму на матеріалі різних національних літератур (української, польської, німецької, австрійської, чеської та англійської), з'ясувала функціональні можливості сновидіння на різних рівнях часопросторової організації твору — в сюжетному, авторському, соціально-історичному хронотопах.

На увагу заслуговує сучасний колективний збірник праць, що досліджує художню онейристику: «Онїрична парадигма світової літератури» (2004), котрий містить різноаспектні статті з теоретичних проблем онейрології, поезики та компаративістики конкретних художніх творів.

Свої корективи у літературно-художню інтерпретацію поезики онїричних візій Дж. Г. Байрона, С. Жермен, Дж. Джойса, Т. Шевченка, Б.-І. Антонича, І. Нечуя-Левицького, Лесі Українки, В. Шевчука, Е. Андїєвської та інших письменників внесли дослідники В. Баняс, Н. Баняс (праці згадано вище), Т. Бовсунівська⁶⁹, Т. Жовновська⁷⁰, Н. Зборовська⁷¹, Д. Ільниць-

⁶⁷ *Випасняк Н.* Поема «Сон» Т. Шевченка в контексті літератури романтизму: проблема функціональності сновидінь // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: зб. наук. праць Міжнар. наук. конф., присвяч. 150-річчю від дня заснування кафедри укр. словесності у Львів. ун-ті. Львів, 1999. Ч. 1. С. 431—436; *Її ж.* Сновидіння як структурний елемент у поетичній творчості Адама Міцкевича (на прикладі вірша «Снилася зима») // Проблеми слов'янознавства: зб. наук. праць. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. Вип. 51. С. 297—300; *Її ж.* Особливості художнього викладу сновидінь у поезиці романтизму (на прикладі творів Е. Т. А. Гофмана) // Питання літературознавства: наук. зб. Чернівці: Рута, 2004. Вип. 11 (68). С. 107—111.

⁶⁸ *Мочернюк Н.* Сновидіння в поезиці романтизму: часопросторова специфіка: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Тернопіль, 2005. 20 с.

⁶⁹ *Бовсунівська Т.* Онїрична поезика «Дневника» Тараса Шевченка // Дивослово. 2003. № 3. С. 4—7; *Її ж.* Достовірність онїрокритуки та її постмодерні стратегії // Сучасні літературознавчі студії. Вип. І. Онїрична парадигма світової літератури: зб. наук. праць / голов. ред. В. І. Фесенко. К.: ВЦ КНЛУ, 2004. С. 14—22; *Її ж.* Жанрові модифікації сучасного роману. Х.: Вид-во «Діса Плюс», 2015. 368 с.

⁷⁰ *Жовновська Т.* Онїрично-міфологічний дискурс прози В. Шевчука: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Одеса, 2000. 16 с.

⁷¹ *Зборовська Н.* «Віщий сон» і драма «Блакитна троянда» Лесі Українки // Сучасні літературознавчі студії. Вип. І. Онїрична парадигма світової літератури: зб. наук. праць / голов. ред. В. І. Фесенко. К.: ВЦ КНЛУ, 2004. С. 53—58; *Її ж.* Код української літератури: Проект психоісторії новітньої

кий⁷², Т. Мітроусова⁷³, Т. Мейзерська⁷⁴, Т. Пашняк⁷⁵, О. Смерек⁷⁶.

Окремі відомості про сновидіння з огляду його належності до доби Середньовіччя, романтизму, реалізму, натуралізму, символізму, імпресіонізму чи кількох стилів водночас містяться у працях О. Астаф'єва⁷⁷, Н. Випасняк, С. Вівчар⁷⁸, Р. Голода⁷⁹,

української літератури: монографія. К.: Академвидав, 2006. 504 с.; *Ї ж.* Психоаналіз і літературознавство: посібник. К.: Академвидав, 2003. 392 с.

⁷² *Льницький Д.* Оніричне і реальне: психологія художньої творчості у концепціях Івана Франка і Богдана-Ігоря Антонича // Українське літературознавство. Львів, 2012. Вип. 76. С. 132—147.

⁷³ *Мітроусова Т.* Оніричний простір роману Дж. Джойса «Улісс» // Мова і культура. К.: ВД Дмитра Бураго. Т. 10 (122). Вип. II. С. 217—224.

⁷⁴ *Мейзерська Т.* Три сни Нимидори: оніричний простір повісті І. С. Нечужа-Левицького «Микола Джеря» // Сучасні літературознавчі студії. Вип. I. Онірична парадигма світової літератури: зб. наук. праць / голов. ред. В. І. Фесенко. К.: ВЦ КНЛУ, 2004. С. 91—96.

⁷⁵ *Пашняк Т.* Онірична інтертекстуальність у східних поемах Байрона // Сучасні літературознавчі студії. Вип. I. Онірична парадигма світової літератури: зб. наук. праць / голов. ред. В. І. Фесенко. К.: ВЦ КНЛУ, 2004. С. 115—125; *Ї ж.* Оніричний хронотоп східної поезії Дж. Г. Байрона // Вісник Київського лінгвістичного ун-ту. Серія Філологія. Т. 7. № 2. К.: ВЦ КНЛУ, 2004. С. 175—182.

⁷⁶ *Смерек О.* Романи Емми Андіївської. Художньо-філософські шукання. Міфологізм. Поетика образності / Львів. відділ. Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Львів, 2007. 191 с.

⁷⁷ *Астаф'єв О.* Реляція «реальність — сон» у поезії модернізму // Слово і Час. 2002. № 9. С. 35—43.

⁷⁸ *Вівчар С.* Оніричні, парапсихологічні і психопатологічні явища у фантастичних оповіданнях Горана Трибусона // Проблеми слов'язознавства: зб. наук. праць. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. Вип. 56. С. 247—251; *Ї ж.* Художні доміанти постмодерної літературної фантастики: (на матеріалі хорватської лірики): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Львів, 2014. 20 с.

⁷⁹ *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця XIX — початку XX ст. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. 283 с.; *Його ж.* Експресіонізм у творчості Івана Франка // Вісник Львів. ун-ту. Серія Філологічна: Франкознавство = Visnyk of the Lviv University. Series Philology: Frankoznavstvo: зб. наук. праць / ЛНУ ім. Івана Франка; редкол.: Т. Салига (голов. ред.) [та ін.]. Львів, 2004. Вип. 35. С. 195—203; *Його ж.* Імпресіонізм у творчості І. Франка // Українське літературознавство: зб. наук. праць. Вип. 68: Іван Франко. Статті і матеріали. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. С. 84—91; *Його ж.* Натуралізм у творчості Івана Франка: [до питання про особливості творчого методу Каменяра]. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. 108 с.; *Його ж.* Натуралістичний експеримент Франка: передумови й результати // Молода нація / голов. ред. О. Проценко. К.: Смолоскип, 1997. С. 266—279; *Його ж.* Поетика символізму в літературно-критичній рецепції та художній практиці

Т. Гундорової⁸⁰, Ю. Кузнецова⁸¹, Н. Тодчук⁸². При цьому синтетичного дослідження стильової еволюції зображення сну в українській літературі немає.

Подибуємо й окремі спроби рецепції сновидінь з погляду інших дисциплін. Наприклад, у дисертації Д. Анцибор, а також у її статтях⁸³ вперше в українській фольклористиці розроблено, сис-

Івана Франка // Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія (літературознавство). 2008. Вип. XVII—XVIII. С. 41—48; *Його ж.* Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: зб. наук. праць Міжнар. наук. конф., присвяч. 150-річчю від дня заснування кафедри укр. словесності у Львів. ун-ті. Львів: Світ, 1999. Ч. 1. С. 152—157; *Його ж.* Сюрреалізм в естетичній концепції І. Франка // З його Духа печаттю...: зб. наук. праць на пошану Івана Денисюка. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. Т. 1. С. 340—349; *Його ж.* «Петрії і Довбушуки» І. Франка в парадигмі української літературної готики [Електронний ресурс] // Філологічні трактати = Филологические трактаты = Philological Treatises: наук. журн. / Сум. держ. ун-т, ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Суми: Вид-во СумДУ; Х.: Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2014. Т. 6. № 1. С. 5—12. Режим доступу: <http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/34971>

⁸⁰ Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 298 с.; *Ї ж.* Розвиток епічної структури оповідання в українській літературі другої половини XIX ст. // Розвиток жанрів в українській літературі XIX — початку XX ст. К.: Наук. думка, 1986. 293 с.; *Ї ж.* Франко не Каменярь. Франко і Каменярь: [наукове видання] / Український науковий ін-т Гарвардського ун-ту; Ін-т Критики. К.: Критика, 2006. 352 с.

⁸¹ Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського. К.: Наук. думка, 1989. 264 с.; *Його ж.* До питання про поетику прози Івана Франка // Іван Франко і світова культура: матеріали Міжнар. симпоз. ЮНЕСКО: у 3 кн. Кн. 1. К.: Наук. думка, 1990. С. 196—198; *Його ж.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст. (проблеми естетики і поетики) / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. К.: Зодіак-ЕКО, 1995. 304 с.; *Його ж.* Актуальний хронотоп (художній простір і художній час) та кут зору оповідача в імпресіоністичному творі // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2004. № 3. С. 46—51.

⁸² Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час. Львів, 2002.

⁸³ Анцибор Д. Парадигма оніричного фольклору: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.07 «Фольклористика». К., 2015. 22 с.; *Ї ж.* Ремінісценції оніричного фольклору в поемі «Сон» Т. Шевченка // Молодий вчений. 2015. № 10. С. 128—131; *Ї ж.* Онірична парадигма у фольклорі // Міфологія і фольклор. Л., 2012. № 4. С. 55—59; *Ї ж.* Оніричний пласт у «Журналі» Т. Шевченка: кореляції з фольклорними прототипами // Культурологічна думка: Щорічник наук. праць. К.: Ін-т культурології НА мистецтв України, 2014. № 7. С. 47—50; *Ї ж.* Thanatos в оніричному фольклорі // Література. Фольклор. Проблеми поетики. К., 2012. Вип. 37. С. 76—81.

тематизовано й опрацьовано парадигму жанрів сновізійного фольклору. Тут комплексно досліджено онейричну усну народну творчість, що представлена різножанровими фольклорними текстами (наративи про віщі сни, обмирання, сни-кошмари, онейричні замовляння, примовки, прикмети, дидактичні формули тощо). Помітні й окремі статті, в яких проблеми онейрології порушено з точки зору мовознавства. О. Ткаченко у дисертації та статтях розглядає на матеріалі української, англійської та латинської мов семантичні особливості онейричної лексики⁸⁴.

Розроблено класифікації сновидінь як структурних одиниць твору з урахуванням їх жанрової та родової специфіки⁸⁵.

Загалом, на початку ХХІ ст. поштовхалося зацікавлення феноменом сновидінь. В епіцентрі наукових інтересів опинилося чимало питань, пов'язаних із різними аспектами дослідження онейросфери. Про це свідчить хоча б збірник літературознавчих студій «Онейрична парадигма світової літератури» (2004), статті якого порушують чимало важливих проблем, застосовуючи для аналізу сновидінь психоаналітичний, (лінгво-)семіотичний, порівняльний, міжтекстуальний підходи.

Доречним буде згадати і праці вчених про психологію творчості, зокрема Франкову концепцію зазначеного питання, роль неусвідомлюваної психіки в процесах творчого синтезу та своєрідність її функціонування у людському житті. При цьому дослідники звертають увагу на Франкове пояснення функціонування сновидінь, психологічні основи художньої творчості загалом

⁸⁴ Ткаченко О. Лінгвокультурні витоки та розвиток онейричної лексики (на матеріалі української, англійської та латинської мов): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.15 «Загальне мовознавство». К.: Логос, 2013. 19 с.; *Ї ж.* «Вічний сон» як семантична група онейричної лексики в різних лінгвокультурах (на матеріалі української, англійської та латинської мов) [Електронний ресурс] // *Studia Linguistica*. 2012. Вип. 6. С. 73–76. Режим доступу: http://philology.knu.ua/library/zagal/Studia_Linguistica_6_2/073_076.pdf; *Ї ж.* Семантичні основи виокремлення онейричної лексики (на матеріалі української, англійської та латинської мов) [Електронний ресурс] // *Studia Linguistica*. 2011. Вип. 5. С. 303–310. Режим доступу: http://philology.knu.ua/php/4/7/Studia_Linguistica_5_2/303_310.pdf

⁸⁵ Мочернюк Н. Сновидіння в поетиці романтизму: часопросторова специфіка: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Тернопіль, 2005. 20 с.

(М. Гнатюк⁸⁶, Н. Зборовська⁸⁷, Я. Мельник⁸⁸, А. Печарський⁸⁹, Б. Тихолоз⁹⁰).

Обік робіт українських літературознавців, в підґрунті нашого дослідження — глибокі, системні та різнопланові напрацювання зарубіжних учених, які у своїх працях побіжно зверталися до теми позасвідомого у творчості та ірреальних візій: зокрема, праці М. Бахтіна⁹¹, Г. Башляра⁹², Ю. Лотмана⁹³, В. Топорова⁹⁴ та ін.

⁸⁶ Гнатюк М. Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу. Львів: Каменяр, 1999. 179 с.; *Його ж.* Іван Франко і проблеми теорії літератури. К.: ВЦ «Академія», 2011. 240 с.; *Його ж.* Заміри глибин. Франкознавчі студії. Львів: Світ, 2016. 372 с.

⁸⁷ Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. К.: Академвидав, 2006. 504 с.; *Ї ж.* Психоаналіз і літературознавство: посібник. К.: Академвидав, 2003. 392 с.

⁸⁸ Мельник Я. І остання часть дороги... Іван Франко: 1908—1916. Дрогобич: Коло, 2006. 437 с.; *Мельник Я.* ... І остання часть дороги. Іван Франко в 1908—1916 роках. Вид. 2-ге, випр. і доп. Дрогобич: Коло, 2016. 440 с.

⁸⁹ Печарський А. Іван Франко і літературознавчо-психоаналітична думка крізь призму ХХ ст. // Українське літературознавство. 2010. Вип. 71. С. 3—14; *Його ж.* Методика психоаналітичної літературної інтерпретації в Україні: генезис, проблематика, нові перспективи // Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна = Visnyk of the Lviv University. Series Philology: зб. наук. праць / ЛНУ ім. Івана Франка; редкол.: Т. Салига (голов. ред.) [та ін.]. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. Вип. 44. С. 248—254; *Його ж.* Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя: монографія. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2011. 466 с.; *Його ж.* Психоаналітична рецепція трактату Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» // Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна = Visnyk of the Lviv University. Series Philology: зб. наук. праць / ЛНУ ім. Івана Франка; редкол.: Т. Салига (голов. ред.) [та ін.]. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2013. Вип. 58. С. 22—28.

⁹⁰ Тихолоз Б. «... Слух, отворений на голоси духів»: поетична демонологія Івана Франка // Парадигма: зб. наук. праць. Вип. 3. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2008. С. 30—49.

⁹¹ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. С. 234—407; *Його ж.* Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / сост., текстолог. подготовка И. Пешкова [и др.]. М.: Лабиринт, 2000. 638 с.

⁹² Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с фр. Б. М. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. 268 с.; *Його ж.* Избранное: Поэтика пространства / пер. с фр. Н. В. Кисловой [и др.]; науч. ред. Л. Б. Комиссарова. М.: РОССПЭН, 2004. 373, [2] с. (Серия: Книга света); *Його ж.* Фрагменты Поэтики Вогню / пер. з фр. Р. В. Мардера. Х.: Фоліо, 2004. 143 с.

⁹³ Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992). 704 с.

⁹⁴ Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. 624 с.

Сучасні російські літературознавці (Б. Кондратьєв⁹⁵, А. Крюкова⁹⁶, Н. Кузьмичева⁹⁷, М. Литовська⁹⁸, Н. Нагорная⁹⁹, Т. Теперик¹⁰⁰, О. Федуніна¹⁰¹) у своїх працях досліджували поетику сновидінь на матеріалі російської прози різного періоду (О. Пушкіна, Ф. Достоевського, Ф. Сологуба, В. Катаєва, М. Булгакова, В. Набокова та ін.), текстів античної літератури (поєми Гомера, Вергілія, Лукіана). У їхніх працях простежено етапи становлення в російській науці вчення про сні, порушено актуальні проблеми функціонування сновидінь у художньому тексті, виокремлено їхні типи і функції на конкретному матеріалі.

Досить часто у наукових студіях на позначення сну персонажа дослідники використовують різні терміни, причому зовсім не синонімічні: «форма художнього мовлення», «стійкий художній прийом», «мотив сновидіння» (Д. Нечаєнко), «ситуація сну», «форма сну», «онейричний елемент» (Д. Спендель де Варда). Це сприяє збагаченню термінологічної лексики на позначення вказаного поняття.

У дослідженні сновізійного матеріалу онейрична лексика потребує конкретного диференціювання. Зосібна, у творчості Франка варто вести мову про сновидіння, марення та галюцинації персонажів, що розкривають особливості їхнього внутрішнього світу.

⁹⁵ Кондратьев Б. Сны в художественной системе Ф. М. Достоевского. Мифологический аспект. Арзамас, 2001. 268 с.; *Його ж.* Пушкин и Достоевский: Миф. Сон. Традиция (монография). Арзамас: АГПИ, 2002. 242 с.

⁹⁶ Крюкова А. Поэтика сновидений в раннехристианской литературе: на материале «Мученичества Перпетуи и Фелицитаты», «Мученичества Мариана и Иакова» и «Мученичества Монтана, Луция, Флавиана и других мучеников»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.14 «Классическая филология, византийская и новогреческая филология». М., 2013. 22 с.

⁹⁷ Кузьмичева Н. Мотив сна в поэзии русских символистов: на материале поэзии Ф. Сологуба: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература». Ярославль, 2005. 19 с.

⁹⁸ Литовская М. Форма сновидения в прозе В. Катаева 60—80-х годов // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе: сб. науч. трудов. Свердловск: Свердловский гос. пед. ин-т, 1990. С. 98—106.

⁹⁹ Нагорная Н. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература». М., 2004. 38 с.

¹⁰⁰ Теперик Т. Поэтика сновидений в античном эпосе (на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: спец. 10.02.14 «Классическая филология, византийская и новогреческая филология». М., 2008. 46 с.

¹⁰¹ Федунина О. Поэтика сна в романе (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции): монография. М.: Intrada, 2013. 196 с.

Сновидіння є одним із найпоширеніших засобів зображення позасвідомого у Франковій прозі, що дає можливість авторові досягти максимальної психологічної достовірності та виразності у відтворенні внутрішнього світу своїх героїв. Досить точно ослвила це явище А. Швець, зазначивши при цьому, що «через призму сновидних візій своїх персонажів письменник розкриває прихований зміст мисленневих процесів людини, механізм її емоційних реакцій, почуттів, бажань, задумів і позицій — власне ті чинники, що формують сферу діяльності особистості»¹⁰². Сновидіння є індивідуальною формою вираження думок, переживань, почуттів особистості через своєрідні образи художнього твору. Сон «найчастіше стає універсальним засобом зображення підсвідомих процесів, розкриття внутрішнього життя людини»¹⁰³. Це особливий стан людського організму, що характеризується різким падінням активності фізіологічних процесів, майже цілковитим зникненням реакцій на зовнішні подразники, частковим припиненням розумових процесів. Деяка частина мозку продовжує працювати, але в цей час вона створює у сплячої людини дивні видіння. З погляду психології сновидіння — один із феноменів людської психіки, що тісно пов'язаний зі сферою позасвідомого. У літературних текстах сон — це особлива реальність, яка пов'язується з композиційною будовою, ритмом твору, відтворенням психологічного стану персонажа, адже сновидіння — «яскраві візуальні образи, суб'єктивно пережиті уявлення, що виникають під час “швидкого” сну, сюжет якого в символічній формі відображає основні мотиви та настанови індивіда, фрагменти його душевної діяльності»¹⁰⁴.

Галюцинації — це порушення та відхилення у психічній та перцептивній діяльності людини, що присутня передусім та виявляється у сприйманні об'єктів, які в даний момент не діють на органи чуття, а *марення* — це сукупність утворених різноманітних уявлень, що проявляються внаслідок хвороби, ідей, суджень і умовиводів, котрі не відповідають реальності, але в яких людині важко зневіритися. На думку З. Фрейда, у маренні можна ви-

¹⁰² Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. С. 207.

¹⁰³ Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст. (проблеми естетики і поетики). С. 106.

¹⁰⁴ Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. С. 414.

ділити дві особливості, які відрізняють його від інших відхилень: воно належить до тієї групи хворобливих станів, для яких не характерний безпосередній вплив на тіло і які виражаються тільки безпосередньо через психічні процеси, а також над ним домінує фантазія¹⁰⁵. Якщо сновидіння властиве кожній людині, то галюцинації та марення характеризують певні психологічні аномалії, хворобливі феномени, екстремальні ситуації душевного буття. Ба більше, марення показує діяльність в особливому, характерному лише йому трансцендентному стані. Саме ці стани позасвідомого життя особистості поруч зі сновидіннями є одними із найпоширеніших засобів розкриття психологізму у творчості Івана Франка. Важливо те, що психічним збудником марень, галюцинацій та сновидінь є наслідки пережитих вражень або ж особливий вияв психічної патології, вислід фізичної хвороби.

У процесі осягнення складних взаємозв'язків двох станів людини — сну і «несну», двох світів — реального та ірреального, поглиблювалося розуміння сновидінь реальних людей і художньо-естетичного функціонування картин сновізій у системі художнього твору, диференціювалося філософське тлумачення неспання, сну й сновидінь, тобто концептуальний аспект цього явища, й бачення його естетичної ролі в конкретному творі.

Підхід до сновізій змінювався впродовж історичного розвитку, який ніс із собою науковий прогрес, зміни у культурно-світоглядних концептах людства. В українській літературі бачимо змалювання сновидінь від найдавніших часів до сьогодення.

Отож питання «сон і література» є актуальним ще з античних часів. У франкознавстві тема художніх сновізій та інтерпретація власне Франкових видінь хоч і має довгу традицію, проте достатньо не досліджена. Так, немає чіткої системності у вивченні та освоєнні цього матеріалу. Наявні праці мають лише спорадичний характер, адже зазначена проблема розглядалася лише у контексті дослідження інших питань (наратології, літературних стилів та напрямів, міфопоетики, хронотопу та ін.).

¹⁰⁵ Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена // Классический психоанализ и художественная литература [Електронний ресурс]. СПб., 2002. С. 19. Режим доступу: http://www.e-reading.ws/bookreader.php/114752/Leiibin_Klassicheskiii_psihoanaliz_i_hudozhestvennaya_literatura.pdf

«ЛЮДСЬКЕ ЖИТТЯ – СЕ СОН»: СНОВИДІННЯ ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ІВАНА ФРАНКА. ТЕОРІЯ І ХУДОЖНЯ РЕФЛЕКСІЯ

Творчість Івана Франка є доказом того, що протягом усього свого життя він цікавився раціональним/іраціональним, свідомим/несвідомим, фантазією/дійсністю. «Світоглядний антропоцентризм і гуманізм письменника — важливі передумови й генетичні підстави пріоритету етико-антропологічної проблематики у його філософсько-літературній творчості, — твердив Б. Тихолоз. — Звісно, змістове багатство Франкової спадщини питаннями людської сутності, екзистенції і моралі далеко не вичерпуються; з екзистенційно-антропософськими, етико-антропологічними аспектами сусідять соціо- й націософські, історіософські, культуро- й релігіософські, навіть натурфілософські. А все ж усі ті об'яви світобуття у митця завше розглядаються з *антропологічної перспективи* — не так *sub specie aeternitatis* (з точки зору вічності), як *sub specie humanitatis* (з точки зору людяності), — з погляду людини, спроможної мислити і почувати, споглядати і діяти, любити і боротися, жити й помирати»¹.

Багато уваги Франко відводив для опису та інтерпретації сновізії, переходу людини у стан сну, зовнішніх і внутрішніх подразників психіки, тих реакцій, які вони викликають і впливають на сам зміст онейричного видіння. Сюжети Франкових текстів сповнені глибоким аналізом внутрішнього світу персонажа. Вагому роль у такому аналізі відіграють сновідіння персонажів художнього твору, адже часто саме сновізії допомагають краще зрозуміти суть героя, дізнатися про його минуле, заглибитися у його душевний стан тощо. Варто наголосити, що якраз сон найчастіше стає універсальним засобом зображення підсвідомих процесів, розкриття внутрішнього життя людини.

¹ Тихолоз Б. Зрада як самогубство: етико-антропологічні аспекти поетичної філософії Івана Франка // Сіверянський літопис. 2002. № 5. С. 85.

Сновидні елементи Франко використовував досить часто і плідно. У поезії, прозі, драматургії, літературно-критичних працях письменника присутні описи та аналіз онейричних видінь людини. Часто згадував він про свої позасвідомі стани в епістолярії. Як прискіпливий дослідник усної народної творчості, Франко збирав матеріали про сновидіння та їх тлумачення. Досліджуючи різноманітні феномени людської психіки, він не міг оминати у своїй творчості і сновидіння, що є вагомою частиною змісту людського життя. Адже воно виступає тим складником, що допомагає авторові всебічно та глибоко окреслити психологію персонажа: від психофізичних потреб особистості до аналізу її мисленнєвих процесів, психічних станів, емоційної динаміки. Ось лише деякі різножанрові та різночасові твори, де змальовано сновидіння з їхніми різноманітними функціями (сюжето-, жанро-, структуро-, образотворчою, емоційно-експресивною, ретроспективною та ін.):

— *поетичні*: «Каменярі», «Не раз у сні являється мені...», «Поединок», «Святовечірня казка», «Я снів», «Зближався день і сон прогнав (невинний)...», «У сні мені явилися дві богині...», «Чого являєшся мені у сні...», «І досі нам сниться...», «У сні зайшов я в дивну долину...», «Ніч. Довкола тихо, мертво...», «Чи віщий сон?»;

— *прозові*: «Навернений грішник», «На дні», «Ріпник», «Воа constrictor», «Основи суспільності», «Перехресні стежки», «Терен у нозі», «Сойчине крило», «Великий шум», «Неначе сон», «Син Остапа»;

— *драматичні*: «Украдене щастя», «Сон князя Святослава»;

— *переклади та переспіви*: «Сон вельможної пані» (Т. Гуд), «Сон консерватиста» (В. Гюго), «Який же сон важкий!», «Сонне серце» (обидва — В. Соловйов), «Два сні» (К.-Ф. Мейєр), «Життя, мов у сні» (Палладас з Александрії), «Мені снилось, що я птах» (А. Немюєвський) та ін.

Чим зумовлене таке зацікавлення Франка процесами позасвідомого? Звідки письменник черпав різноманітні мотиви для створення сновізі? Чим приваблювало Франка-письменника і Франка-науковця питання позасвідомого? Чому і чим є важлива проблематика онейричних видінь у його творах? Як сонні візії художнього світу пов'язані із життєвою дійсністю, психологічним станом, світоглядною та естетичною еволюцією письменника? Цей перелік питань, на які ми спробуємо дати відповідь, далеко не вичерпний. Усі вони потребують ґрунтовних, заснованих

на максимально досконалому аналізі та інтерпретації художніх творів і теоретичних праць, відповідей.

Попри загальну тенденцію універсалізації сонних візій та метасюжетності при трактуванні творів письменника не можемо у нашому дослідженні ігнорувати й певних автобіографічних моментів та психологічно-дослідницьких стимулів, що позначилися на Франкових творах зі сновидними елементами. «Франко-художник ужиткує спостереження Франка-дослідника в художньому вираженні складних психологічних станів своїх героїв, простежуючи зародження, розгортання і вплив на поведінку людини її найтонших емоційних спалахів»².

1. СНОВИДІННЯ В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ ІВАНА ФРАНКА

Формування творчого мислення письменника відбувалося під впливом багатьох чинників: життєвих обставин, філософських, культурологічних та літературних інтересів, захоплення різними видами мистецтв. Сам про себе Франко писав: «Я знаю себе, що систематичного знання у мене нема, а те, що є, — нахапане з усіх боків, та все потроху, та все-таки бачу, що у других людей (навіть на університетських кафедрах) його ще менше» [т. 49, с. 196]³; «У науці і публіцистиці я був і, мабуть, усе буду тільки дилетантом. Мене тягне сюди і туди, я силкуюся пізнати се й те питання, а коли берусь писати про нього, так се головно для того, що ніхто компетентніший про нього не пише. Я більш популяризатор, ніж оригінальний учений. <...> Я тільки те чую, що і в свої наукові і публіцистичні праці я вношу свій темперамент і сим способом розбуджую зацікавлення до порушуваних мною питань у людей, що досі й не підозрювали сих питань» [т. 50, с. 115]. Останнє твердження можна назвати досить скромно висловленою самооцінкою, адже праці письменника, в яких порушено, зокрема, чимало проблем психології, на декілька років випередили окремі твердження, висловлені у тео-

² Гром'як Р. Повість І. Франка «Перехресні стежки» у світлі його праці «Із секретів поетичної творчості» // Українське літературознавство. Іван Франко. Статті і матеріали. 1969. Вип. 7. С. 100.

³ Тут і далі покликаємося на вид.: Франко І. Я. Зібр. тв.: у 50 т. К.: Наук. думка, 1976—1986, зазначаючи у квадратних дужках відповідний том і сторінку. Так само оформлено поклики на додаткові 51—54 томи, що з'явилися друком у тому-таки видавництві «Наукова думка» відповідно у 2008—2011 рр.

ріях З. Фрейда, К. Юнга та інших дослідників. Зі спогадів сучасника Івана Франка Северина Паньківського: «Вражала широта його інтересів і знань. Ненаситна цікавість до всього людського, у всіх землях і часах, — це одна з духовних прикмет Франка. Справді, обсяг інтересів його був надзвичайно широкий, а ерудиція і пам'ять — колосальні. Та навіть у дисциплінах, далеких йому по духу та переконаннях, був Франко “свій чоловік”»⁴. Щоправда, він не був фахівцем з психології, проте цікавився цією наукою; не будучи ні лікарем, ні психологом, він висунув свою оригінальну теорію, яка є подібною до фрейдівської концепції.

Вагому роль у формуванні Франка як дослідника позасвідомого життя особистості і в цілому як психолога відіграло, на нашу думку, навчання у Львівському університеті. Про це він сам згадував у своїй автобіографії, написаній для Омеляна Огоновського, наголосивши на надзвичайно великій ролі професора Юліана Охоровича⁵: «<...> особливо лекції доктора Охоровича з психології, антропології і історії філософії мене зайняли» [т. 53, с. 227].

Сновидіння, як цікавий феномен людського життя, що містить багатогранний матеріал для творчості, приваблювали багатьох дослідників, зокрема й у Львові. Так, наприкінці XIX — на початку XX ст. у Львівському університеті досить популярними були лекції, пов'язані з темою сну. Сюди зараховуємо доповідь В. Вітвіцького «So to jest sen» та реферат Т. Мянського «Sen i marzenia senne»⁶. Причому остання праця стала своєрідним маніфестом покоління: «...має він [сон. — Х. В.] для нас ще іншу вартість, оскільки є в деякій мірі другим життям, в якому забуваємо про клопоти дня, щоб віддатися мріям, не зв'язаним навіть межами фізичних можливостей <...>. І хоч це все обман,

⁴ Паньківський С. Український Прометей // Іван Франко у спогадах сучасників. Львів: Кн.-журн. вид., 1956. С. 448—449.

⁵ Юліан Охорович (1850—1917) — польський філософ-позитивіст і психолог, який працював у Львівському університеті і його лекції відвідував І. Франко. На заняття до Ю. Охоровича записувався впродовж кількох семестрів, що свідчить про значний інтерес письменника до цих дисциплін: протягом літнього півріччя 1877/78 вивчав історію нової філософії природи та курс сучасної психології, взимку 1878/79 — з психології і філософії фізики, брав участь у його семінарах «Філософські вправи», взимку 1879/80 — курси з «Історії психології», «Про доісторичну людину», «Філософські вправи» (Корнійчук В. Іван Франко і Львівський університет [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://institutes.lnu.edu.ua/franko/biohrafiya-franka/ivan-franko-i-lvivskij-universytet/>

⁶ Циховська Е. Оніричний простір поезії Леопольда Стаффа та Львівсько-Варшавська філософська школа // <http://vuzlib.com/content/view/2301/117/>

хоч зникає наяву, однак дає часто заспокоєння у болю, дає щастя <...>. Причиною цього дивного стану є наша уява»⁷. Варто відзначити, що зміст доповідей про сни «не був повністю самобутнім, відповідаючи передусім духу епохи, в якій на той час царювали шопенгауерівсько-ніцшеанські ідеї, які виникли внаслідок замилуванням індійською філософією з її напрямками індуїзму та буддизму. Вони в загальній складності зводилися до спільної точки зіткнення — сприймання життя як сну, іншими словами сну як продовження дійсності, хоча й іншої»⁸.

Із усієї творчої спадщини Франка найповніше і найгрунтовніше питання позасвідомого, роль несвідомих психічних актів художньої творчості та особливості її функціонування у людському житті, важливість сновидінь, починаючи від доби античності, загалом опрацьовано у трактаті «Із секретів поетичної творчості» (вперше надруковано 1898 р. у «Літературно-науковому віснику»). Проте генеза та логічне продовження розробки даної проблематики простежується і в інших його наукових працях, а також помітні і в численних художніх творах. Студії «Темне царство» (1881, журнал «Світ»), «З остатніх десятиліть ХІХ віку» (1901, ЛНВ), «Принципи і безпринципність» (1903, ЛНВ), «Старе й нове в сучасній українській літературі» (1904, ЛНВ) разом із трактатом демонструють новий принцип підходу письменника до розуміння сенсу і змісту життя, який полягає в перенесенні уваги від змалювання зовнішніх обставин існування до заглиблення у внутрішній світ людини, намагання зрозуміти широку шкалу духовно-моральних категорій. Це принцип поглибленого психологізму як призми зображення соціальних процесів і явищ.

Серед проблем, які порушував Франко у літературно-критичних та фольклористичних працях щодо ролі позасвідомого та саме процесу сну (засинання, власне сновидіння, пробудження), можна виділити такі:

- 1) тривала історія вчення про сни;
- 2) структура свідомості людини, роль та функціонування позасвідомого у людському житті;
- 3) взаємозв'язок між сонною та поетичною фантазією;
- 4) подразники, що впливають на сновидіння і їхня трансформація у конкретні образи;
- 5) вплив снів на життєдіяльність людини і навпаки — життєвого досвіду на зміст нічних візій;

⁷ Там само.

⁸ Там само.

б) тлумачення сновидінь в українському фольклорі.

Будучи добре обізнаним з історією літератури від найдавніших часів, стежачи за новітніми літературними процесами на межі ХІХ—ХХ ст., учений висвітлював свої погляди не лише у вище названих студіях, а й у низці статей, присвячених визначним культурним діячам (Емілю Золя, Альфонсу Доде, Генріку Ібсену, Лесі Українці, Михайлові Старицькому) тощо. Схильний до системного вивчення історії культури та літератури, Франко був уважний і до новітніх досягнень психології. На праці багатьох європейських дослідників — психологів, психіатрів, фізіологів, психофізіологів, теоретиків свідомого/несвідомого — він покликався у трактаті «Із секретів поетичної творчості». Під впливом новітніх тенденцій письменник вдосконалював поетику психологізму, щоби більш проникливо й змістовно показати такі нюанси того світу, що «кожний чоловік має в своїй душі, в своїм нутрі», а може пізнати лише «оком душевним» [т. 26, с. 397].

Ще 1881 р. Франко розглядав сновізію ліричного героя поеми «Сон» («У всякого своя доля...») Т. Шевченка у студії «Темне царство»⁹. При цьому дослідник стверджував вплив денних вражень Кобзаря на його творчість. У Шевченка нема «ні жінки, ні діток, нема кому розважити й розрадити, нема друга щирого, і ні з ким поділити накопівле в серці горе. Та скоро заснув поет, скоро дух його увільнився з пут гнітючого суму й забуття, він зараз рветься летіти геть, рветься з землі і, прощаючися з нею, кидає їй в очі всіма муками, якими кормила його» [т. 26, с. 141]. Уві сні він бачить свою рідну Україну, «уквітчану садами, облиту рососою, сяючи непорочною красою» [т. 26, с. 141]. І нічні візії поета, за Франком, переростають у поему «Сон». Як показав дослідник, «сонна фантазія» впливала на створення цілої низки віршів і поем Кобзаря; важко уявити поезію Т. Шевченка без образів і сюжетів, навіяних сновидіннями. Проаналізувавши художнє сприйняття творів Шевченка з позиції психології, письменник високо оцінив значний художній потенціал шевченківських картин сну [т. 31, с. 76], адже сон став для поета джерелом багатьох творчих задумів, тем, мотивів та образів.

І. Франко, прагнучи до «вияснення і зрозуміння творів поетичних» [т. 28, с. 73], детально відстежив баладний мотив туги

⁹ Цілком ймовірно, що на написання цієї статті великий вплив мали професори Омелян Огоновський та Юлан Охорович, чії лекції в університеті відвідував Франко. Зокрема, Огоновський впродовж зимового семестру 1878/79 викладав курс лекцій «Критично-естетична оцінка творів Шевченка».

дівчини за коханим, котра «доводить її до погібелі» як у світовій літературі, так і в українській, і проаналізував «що вніс поет у свої твори від себе самого, що є властивим даром природи, властиво оригінальне в його творах» [т. 28, с. 73]. Аналізуючи різноманітні тексти, дослідник говорить і про ті твори, де наявний мотив сну. Так, в українській народній пісні присутній мотив туги матері за померлою дитиною «і зате в сні бачила багато дітей веселих, а тільки її дитя йшло сумне і зовсім мокре» [т. 28, с. 79]. У баладі «Наречена з Корінфа» Гете показав, як померла дівчина являється своєму коханому, адже вона загинула саме з туги за ним, «і, цілуючи його, висисає з нього живу кров і силу молодості і стається причиною його смерті» [т. 28, с. 79]. При цьому Шевченко є досить оригінальним, адже опрацьовує тему по-новому: «Взагалі у Шевченка бачимо змагання — злагодити страшний і сумовитий мотив основний, накинута на нього прозірчастий, поетичний серпанок. Він зв'язує тісно грізну повість з своїм рідним степом, впроваджує в неї новий, оригінальний і дуже щасливий мотив поетичний» [т. 28, с. 86—87].

Характер поглиблення літератури письменник бачив у «психологічному аналізі соціальних явищ, у тому, сказати б, як факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості одиниці, і навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються й виростають нові події соціальної категорії» [т. 34, с. 363]. У трактаті «Із секретів поетичної творчості» Франко висловив дуже важливу думку про взаємозв'язки психічних процесів людини як у науковій, так і в художній творчості, про вплив зовнішніх факторів на зміни напрямів цих процесів. Дослідник намагався збагнути й по-своєму інтерпретував закономірності духовно-психічного життя індивіда: «Адже ж наші розумові засоби підлягають тим самим психічним законам зціплення, асоціації образів і ідей, як усякі інші; значить, усяке нове зціплення, яке до нашої розумової скарбниці вносить вклад ученого, мусить розривати масу старих зціплень, які там були вже давніше, значить, мусить зворушити не тільки чисто розумові, логічні зв'язки, але весь духовий організм, значить, і чуття, що є постійним і немінучим резонансом всякого, хоч би й як абстрактно-розумового духового процесу» [т. 31, с. 46]. В іншій своїй теоретичній праці «Література, її завдання і найважливіші ціхи» дослідник стверджував, що аналіз дійсності має пов'язуватися з використанням даних науки, зокрема психології, медицини, патології [т. 26, с. 12]. Він наголосив, що в мистецтві «несвідомий елемент може грати

важну чи, може, головну роль» [т. 31, с. 59]. Вагоме місце тут займають сновидіння.

Хоча Франко й цікавився сновізіями ще із гімназійних та університетських часів, проте цілісно викладеної концепції теорії сновидінь у його науково-теоретичному спадку немає. Єдине смислове ядро поглядів дослідника на стан сну, розуміння самого процесу снотворення, а також тих безпосередніх подразників, які впливають на зміст видива, особистої віри автора в онейричні візії тощо можна узагальнити на основі положень, викладених у літературно-критичних статтях, епістолярії, художніх творах. Актуальні питання сновізієвого характеру вчений побіжно вирішував у релігіє-, фольклоро-, літературознавчих, загальних естетичних статтях, біографічних розвідках, рецензіях. Відсутність систематизації психологічного вчення Івана Франка пояснюється насамперед тим, що психологія не була справою його життя, вона була радше невід'ємною частиною його літературної діяльності. Має рацію І. Михайлин, зауважуючи, що в особі Івана Франка «Україна і світ мали видатного науковця, котрий не просто вільно орієнтувався в новітніх концепціях і течіях, але й зробляв своє власне вчення у тому напрямку, який стане одним із центральних для ХХ ст., адже саме таким стало в ньому вчення психоаналізу»¹⁰.

Важливим етапом у формуванні Франка як дослідника сновидінь є саме студія «Із секретів поетичної творчості» (1898), яку вважають своєрідною точкою відліку психоаналітичних студій в українському літературознавстві. Так, ще у 1913 р., з'ясовуючи проблеми психології художньої творчості, зокрема ролі сновидінь у житті та художній спадщині Т. Шевченка, М. Сумцов разом із Потебнею, Веселовським, Овсянником-Куликовським та ін., назвав також Івана Франка одним із відомих дослідників у цій сфері¹¹. У питаннях процесу художнього творення широко ерудований Франко звертався до загального історико-літературного контексту, що впливало на поглиблення його ж психологізму. Що ж змусило його взятися за висвітлення своїх естетичних уявлень про літературну творчість, а також роль несвідомо-

¹⁰ Михайлин І. Іван Франко і Зигмунд Фройд: питання естетики // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25—27 верес. 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 311.

¹¹ Сумцов М. Сны Т. Г. Шевченко (К психологии художественного творчества) // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: у 3 кн. / упоряд. П. Федченко. К.: Либідь, 1998. Кн. 2. С. 254—262.

мих психічних актів у людському житті взагалі? Т. Мейзерська зауважила, що «не літературно-теоретична, а швидше науково-експериментальна, метафізично-філософська чи метафізично-психологічна культурна рефлексія лягла в основу його (трактату «Із секретів поетичної творчості». — *Х. В.*) написання. Дослідження Франка, яке він створив одразу ж після віденських студій, випадає із кола його серйозних захоплень літературою, становлячи ніби певну автономію загалом у всій науковій творчості Франка»¹².

У цьому разі можна говорити про західноєвропейський «дух» у зацікавленні даною проблематикою, а також про пошук відповідей на численні питання, які дослідник ставив перед собою. Наприкінці ХІХ ст. почали проводитися більш ґрунтовні студії над сновидіннями в усьому світі. Письменник уважно стежив за розвитком європейської науки в різних гуманітарних галузях, зокрема і в психології. Він сам писав, що «літературна критика мусить бути поперед усього естетична, значить входити в обсяг психології, і мусить послуговуватися тими методами наукового досліду, якими послуговується сучасна психологія» [т. 31, с. 53]. Франко був добре обізнаний з добою античності, зокрема з вченнями Платона, Арістотеля, лікарів Гіппократа, Галена щодо онейричної проблематики. Він зазначав, що для «вжитку одних і других (філософів та лікарів. — *Х. В.*) зладив Артемідор цілу книгу, де заведено і усистематизовано масу снів (Онейрокрітikon)» [т. 31, с. 71]. Цікавився філософською критикою, експериментальною психологією Вільгельма Вундта, ідеями Канта й Дарвіна, що й сприяло формуванню його теорії. Він вважав, що літературним критикам треба знати про «здобутки сучасної психології, зокрема на полі естетики» [т. 31, с. 54]. Його концепція базувалася на даних досить відмінних, але в багатьох пунктах споріднених галузей науки — експериментальної психології В. Вундта, психолінгвістики Г. Штейнталя та психоестетики М. Дессуара. Звідси Франко запозичив і термінологічні поняття: «психологічного досвіду» («Основи фізіологічної психології» В. Вундта), «закони асоціації» («Вступ до психології та мовознавства» Штейнталя), «підсвідомого» («Подвійного-Я» М. Дессуара). Осмислюючи роль несвідомого у поетичній творчості, Іван Франко у своєму трактаті навіч чимало прикладів зі світової

¹² Мейзерська Т. Веселовський — Іван Франко: дві концепції сугестії // Українське літературознавство. Іван Франко: Статті і матеріали. Львів, 1995. Вип. 60. С. 53.

літератури (зокрема, давніх народів: староіндійські «Ріг-Веди», староперська «Зенд-Авеста», давньогрецька міфологія, твори Гомера, Есхіла, Платона, Демокріта, Арістотеля та ін.).

Чільне місце у трактаті «Із секретів поетичної творчості» займає вчення про підсвідоме (або ж, за термінологією Франка, — «нижню свідомість», «несвідоме»): «Всі ті факти доказують, — писав Франко, — що є в нас не тільки якась несвідома інтелігенція, але також і несвідома пам'ять, або, краще, відомість і пригадування поза обсягом нашої свідомості» [т. 31, с. 62].

3. Фройд одним з перших поділив людську психіку на три сегменти: *свідомість*, *несвідоме* і *підсвідоме* та обґрунтував їхню постійну взаємодію. Свідомість і несвідоме перебувають «в стані напруженої боротьби між собою»¹³. Так, *свідомість*, за визначенням Фройда, включає в себе лише те, що усвідомлюється в кожний момент життя людини. Головна її роль зводиться до сприйняття зовнішніх подразнень, почуттів задоволення і невдоволення. *Несвідоме* «відрізняється від свідомості тим, що реальність, яка нею відбивається, зливається з переживаннями суб'єкта, з його ставленням до світу; тому в несвідомому неможливі довільний контроль дій і оцінка їх результатів»¹⁴. Воно виявляється на ранніх стадіях пізнання дитиною навколишнього світу, у гіпнозі, сновидіннях, звичках, а також у почуттях і вчинках, причини яких не усвідомлюються. Несвідомі психічні процеси є «іраціональними і підкоряються лише одному з пари основних принципів, що керують функціонуванням психіки — принципів задоволення»¹⁵. У теорії психоаналізу *підсвідоме* означає «той рівень, через який повинен пройти сприймаючий матеріал, перш ніж він дійде до свідомості», тимчасом як дослідники когнітивної психології позначають так «стан, коли спогади не активні у свідомому розумі, але можуть бути відновлені у будь-який час»¹⁶. Цей термін З. Фройд увів для кращого розуміння динаміки внутрішньо-психічних процесів людини.

¹³ Бахтин М. Фрейдизм. Формальний метод в літературознавстві. Марксизм и философия языка. Статьи / сост., текстолог. подготовка И. Пешкова [и др.]. М.: Лабиринт, 2000. С. 114.

¹⁴ Шапар В. Сучасний тлумачний психологічний словник: близько 2500 термінів. Х.: Прапор, 2005. С. 335.

¹⁵ Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 456.

¹⁶ Кордуэлл М. Психология. А—Я: Словарь-справочник / пер. с англ. К. Ткаченко. М.: Фаир-Пресс, 2000. С. 228.

Іван Франко був ознайомлений із сучасними йому працями німецьких, англійських, французьких, італійських та інших дослідників. Так, услід за німецьким психологом М. Дессуаром¹⁷ вів мову про дворівневу структуру свідомості, виділивши її *нижню і верхню частини*. Він розвинув думки німецького вченого, який у своєму дослідженні «Das Doppel-Ich» доводив, що «нижня свідомість» є не менш важливою, а для багатьох людей особливо значимою, часто визначальною в їхній життєдіяльності, ніж «верхня свідомість», тобто звичайна свідомість. Письменникові було надзвичайно близьким вчення Дессуара, за яким «кожний чоловік, окрім свого свідомого “я”, мусить мати в своїм нутрі ще якесь друге “я”, котре має свою окрему свідомість і пам'ять, свій окремиий суд, своє почуття, свій вибір, свою застанову і своє ділання — одним словом, має всі прикмети, що становлять психологічну особу» [т. 31, с. 60]. Письменника дуже цікавило оте друге «я», яке володіє своєю свідомістю, ота «нижня свідомість» — все, що таїться в глибинах людської душі і що «непрístupне для нашої свідомості» — «те гніздо “пересудів” і “упереджень”, неясних поривів, симпатій і антипатій» [т. 31, с. 61]. Він, не будучи знайомим ні з Фройдом, ні з його теорією, вказував на те, що нижня свідомість — це скарбниця, куди верхня заховає враження, почуття, думки. Вона є «глибокою верствою психічного життя», у якій ховається найбільша частина людського досвіду, почуттів, що їх пережила особистість, «найбільша часть усіх тих сугестій», що, «перейшовши через ясну верству верхньої свідо-

¹⁷ Книга німецького естетика і психолога Макса Дессуара «Das Doppel-Ich» («Подвійне Я») вийшла лише 1896 р. Варто вказати і на існування у франкознавстві дещо хибної думки, автором якої є Роман Мних. У статті «Іван Франко і єврейство» зі збірника «На перехресних стежках: Іван Франко та єврейське питання у Галичині» (Київ, 2016) він висловив сумнів щодо оригінальності цієї розвідки і ледь не оголосив її автора плагіатором. Р. Мних припустив, що Франко широко цитував єврейського психіатра Ісидора Задгера, не посилаючись на його праці. У такому твердженні важко реципієнту переконатися, адже дослідник цитує І. Задгера німецькою мовою, не переклавши українською і співставляє цей текст із трактатом українського науковця. На нашу думку, недоцільно висловлювати таку думку, адже Іван Франко чітко і послідовно покликався на відомий йому трактат М. Дессуара, як і єврейський дослідник. Автор трактату «Із секретів поетичної творчості» загалом опирався на ідеї тогочасної психології (Вільгельм Вундт, Макс Дессуар, Герман Штейнталь), а практично — на свою власну художню практику, зокрема, в плані аналізу таких образних структур, як сон, ситуація двійництва, пластичність і образність асоціацій галюцинаційного характеру, які Франко відзначає в Золя і якими багата його власна творчість.

мости, помалу темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі і лежить там погребана, як золото в підземних жилах» [т. 31, с. 61]. Іван Франко твердив про «еруптивність нижньої свідомості», про «її здібності час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, скомбінованих не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості» [т. 31, с. 64].

Дослідник акцентував увагу на тому, що людина конденсує у своїй свідомості не тільки плоди виховання, власні переживання, спостереження, знання, а й «вбирає в себе здобутки многотисячолітньої культурної праці всього людського роду» [т. 31, с. 61]. «Все те добро», хоч і недосяжне для нашої свідомості, «не перестає жити, раз у раз сильно впливає на наші суди, на нашу діяльність і кермує нею не раз далеко сильніше від усіх контраргументів нашого розуму» [т. 31, с. 61]. Усяка духовна діяльність була неможливою, стверджував Франко, «коли б всі наші досвіди і всі знання рівночасно і рівномірно товпилися в нашій свідомості» [т. 31, с. 62]. «Ресорпційна» (тобто збиральна) сила робить «нижню свідомість величезним, невичерпаним магазином думок і почувань, багатим шпихліром, котрого засіки при корисних обставинах можуть відчинитися і видати з себе скарби, про які їх щасливий властитель не раз і сам не знав нічогісінько» [т. 31, с. 62].

Подібне визначення поняття несвідомого дав відомий австрійський психоаналітик: «Замість слів “прихований”, “недоступний”, “справжній” уживаймо точніший термін, кажучи “недоступний свідомості сновидця” або “неусвідомлений”. <...> Сновиддя в цілому — це перекручений замітник чогось іншого, неусвідомленого»¹⁸. Фройд продовжував: «неусвідомлене — це особна психічна царина зі своїми формами вираження і притаманним тільки їй психічним механізмом, що більше ніде не діє»¹⁹, ба більше, «кожен окремий процес належить спершу психічній системі неусвідомленого, проте за певних обставин може перейти в систему усвідомленого»²⁰. Саме в час нічного відпочинку або хвороби, за Франком, коли *верхня свідомість* відпочиває («щезне чи то хвилино, у сні, чи назавсідги, в тяжкій хворобі» [т. 31, с. 62]), із глибин нашого несвідомого підіймаються *давно “засипані” враження*. Особливістю сонної фантазії є те, що вона не

¹⁸ Фройд З. Вступ до психоаналізу / пер. з нім. П. Тарашук. К.: Основи, 1998. С. 107.

¹⁹ Там само. С. 209.

²⁰ Там само. С. 294.

тільки репродуктивна, а й творча: «вона потрафить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали. Вона потрафить скомбінувати все те з величезного запасу вражень і ідей, послугуючися збільшеною в сні легкістю в асоціюванні ідей. Для сонної фантазії стоять отвором усі таємні скритки та схованки нашої нижньої свідомості, всі скарби наших давніх, забутих і затертих вражень від найдавніших літ, усе те, що наша свідомість на яві хіба з трудом може вигребти з пам'яті або може зовсім не вигребти. І над усім тим скарбом сонна фантазія панує безгранично, всевладно» [т. 31, с. 74].

Сьогодні актуальним залишається осмислення проблеми впливу позасвідомого на творчість митця, адже, маючи на увазі звичайний рівень образної активності онейричних візій, І. Франко зазначив, що «кожний чоловік у сні або в гарячці є до певної міри поет» [т. 31, с. 71]. То як же тоді виявляється творчий потенціал сонних візій самих поетів? Дослідник слушно зауважив, що «копачі захованих скарбів — се й є наші поети» [т. 31, с. 63]. Ще одне питання, на яке спробував відповісти Іван Франко — взаємозв'язок між поетичною і сонною фантазією. Він писав, що між поетичною і сонною фантазією є багато подібного. Окрім того, можна припустити, що це явища однієї категорії, бо в обидвох випадках діють подібні, навіть ті ж самі механізми асоціацій і творення образу. По-різному лише проявляє себе свідомість, адже «легкість асоціювання тих образів у сні — величезна, власне, задля браку контролю з боку свідомості і рефлексії. В тім пануванні над сферою нашої нижньої свідомості і в тій легкості комбінування лежить увесь секрет сили й багатства нашої сонної фантазії, та тут же лежить також увесь секрет сили і багатства поетичної фантазії» [т. 31, с. 74]. З цього погляду це була новаторська, як на той час, ідея.

Так, «порівняння поетичної фантазії з сонними привидами, а в дальшій лінії — з галюцинаціями, тобто з привидами на яві, не є пуста забавка. Се явища одної категорії <...>, студіюючи психологію сонних візій та галюцинацій, ми будемо мати важні причинки до пізнання поетичної фантазії і поетичної творчості», — стверджував Франко у праці «Із секретів поетичної творчості», вказуючи при цьому, що секрети творчості поета лежать далеко за межею свідомості і значну роль при цьому відіграє «*нижня свідомість*» [т. 31, с. 71]. Згідно з теорією нашого дослідника, духовна діяльність людини, куди входить і творчість, будується на двох принципах: на можливості репродукції колишніх вражень та на здібності до асоціації репродуктивних ідей. Таким

чином, Іван Франко встановив подібність творчої фантазії і сновидіння, випередивши знову ж таки теорію З. Фрейда. Новаторський у психоаналітичному аспекті трактат «Із секретів поетичної творчості» (1898) вийшов на два роки раніше від праці «Тлумачення сновидінь» (1900), випереджаючи концепцію засновника класичного психоаналізу. На жаль, тогочасна критика належно не оцінила новітніх Франкових ідей.

І. Франко добре знався на історії дослідження снів і сновидінь: «На сні звернена була пильна увага вже у старих єгиптян, греків та римлян, — писав він. — <...> Новіша психологія займається ними також дуже пильно, почасти з лікарського погляду, при діагнозі хороб <...>, а поперед усього — з психологічного, щоби на них слідити істоту і вдачу духових функцій <...>» [т. 31, с. 71—72]. Він простежив існування віщих снів у міфах світу крізь призму «Слова о полку Ігоревім» у своїй праці «Смерть Олега і староісландська сага про фатального коня» (1912). Так, дослідник виявив існування фатальних передбачень в історії Персії на матеріалі пророчого сну короля: «Лідійському цареві Астіагу перед народженням онука приснився сон, немовби із живота його дочки Мандани виросла виноградна лоза, яка розрослася по всій Азії. Мати витлумачила цей сон як віщування того, що онук Астіага стане героєм замість нього» [т. 39, с. 77]. Фатальне пророкування було й у сні короля Пріама, від якого мала запалитися Троя: «За давньогрецьким міфом, перед народженням Паріса його матері Гекубі приснився сон, наче вона народила вогонь, який спопелив Трою. Віщуни пояснили, що Гекуба народить сина, котрий погубить рідне місто» [т. 39, с. 77]. Також Франко переказував сон-пересторогу пересічної людини — мужа Галльфреда, який жив у дні норвезького короля Гаральда Гарноволосого: «Галльфред оселився в однім місці, та коли зимою йому вмерла служниця-чужинка, переніс свій осідок далі на північ. Там одної ночі в сні прийшов до нього чоловік і сказав: “Ти розложився тут дуже нерозважно, Галльфреде. Забирайся звідси на захід через затоку Легар. Там будеш жити щасливо”. Збудившись, він переніс своє житло на гору Ранга, на півострів, який прозвано осідком Галльфреда, і жив там до пізньої старості. <...> Того самого дня <...> звалилася часть гори на його помешкання і вбила полишені скотятя» [т. 39, с. 78]. Проблема онейричних видінь, як бачимо, цікавила письменника не лише в психологічному, а й у літературознавчому аспекті.

Сновидіння, на думку Івана Франка, є психічним феноменом — виявом нервово-фізіологічної діяльності мозку людини

під час сну. Дослідник повністю погоджувався з думкою Дю-Преля про те, що в такому разі наш «мозок функціонує як чистий продукт природи, а не як джерело суб'єктивної, рефлекторної свідомості» [т. 31, с. 73]. Образи, які виникають у снах, — це відображення об'єктивної реальності, адже в їхній основі лежить активізація тих процесів, які зберігає вища нервова система людини, а з'явилися вони у ній внаслідок дії предметів і явищ зовнішнього світу на органи чуттів. Суттєва різниця між тими образами, які виникли у нас усвідомлено, наяву і тими, що зародилися у снах, полягає в тому, що перші, будучи безпосереднім втіленням пізнавальної цілеспрямованої роботи свідомості людини, перебувають між собою у конкретних причинно-наслідкових взаємозв'язках, як і предмети об'єктивної реальності. Тим часом взаємозв'язок між образами сновидіння є дуже хаотичним, далеко не адекватним до взаємовідношень між об'єктами зовнішньої дійсності. Пізнавальна, інформувальна, контролювальна, самоідентифікаційна роль свідомості у снах немовби зникає зовсім (зазначимо, що важливою властивістю сновидіння, згідно з теорією Івана Франка, є «брак контролю з боку свідомості і рефлексії» [т. 31, с. 74]), а її функції здійснює нервово-фізіологічна діяльність мозку, яка дуже часто збуджується проявами внутрішньої життєдіяльності організму. Виникнення «сонних привидів» дослідник порівнював зі звичайними враженнями: певні імпульси, що доходять до нас, «уділяються» нашим нервам, які пов'язані з «мозковими центрами», де і постає образ. Але «вроджена сила нашого образу така, що сей образ не уявляється нашій свідомості там, де він справді є, т. є. в комірках нашого мозку, а неначе в проекції у зверненім світі, там, відки вийшов імпульс або відки нам здається, що він вийшов» [т. 31, с. 72].

Дослідник вважав, що у сні настає «параліч свідомості». Тому в процесі сонної фантазії, як і в процесі поетичної творчості, «наша душа дізнає ілюзії, що витворений несвідомою діяльністю мозку світ образів є щось реальне, зверхне, лежить поза нашим “я”... Як знаємо, сонні привиди відзначаються такою незрівняною пластикою, таким яким колоритом, яких в дійсності звичайно не зазнаємо або зазнаємо в незвичайно подразненім стані, в гарячці, в галюцинаціях» [т. 31, с. 73].

Іван Франко дійшов висновку, що уві сні відбувається аналогічний процес, проте з однією різницею: «Ті нерви, що приймають враження зі зверхнього світу (периферичні), засипляють, не приймають вражень, а властиво не доносять їх до мозкових центрів, хіба в виїмкових разях, коли ті враження будуть надто

сильні. Зате внутрішнє, вегетабельне життя організму в сні так само сильне або ще й сильніше, як на яві» [т. 31, с. 72]. Під час цього процесу працюють органи чуття, мозкові центри, і тому сонна фантазія досить легко, оперуючи подразниками із зовнішнього світу, створює сновидні образи. Франко навів приклад: до слухового центру доходить певний сигнал, а «центр перецепує се як гук», який асоціюється з пожежним дзвоном. «Сеї образ на підставі закону про асоціацію образів викликає відповідні образи зору, запаху, дотику — і наша сонна фантазія в одній сотній часті секунди сотворила в нашій уяві повний, пластичний, живий образ пожеги — в тій хвилі сонний чоловік зривається, опанований страхом, і кричить “крізь сон”: “Рятуйте! Горить!”» [т. 31, с. 73].

Основою виникнення сновидінь, на думку письменника, є духове життя людини, яке «в границях свідомості складається з двох категорій явищ: 1) враження — образи і їх комбінації — думання і 2) афекти — чуття — пристрасті» [т. 31, с. 75]. Згідно з теорією Франка, на основі першої категорії виникають «аналітичні» сновидіння, а на основі другої — «символічні». Символічні образи сновидіння — це алегоричне пояснення турбот людської душі. Дослідник зазначає, що саме зовнішні враження трансформуються у сновидні, адже сон «є пробою нашого мозку вияснити якесь донесене йому враження» [т. 31, с. 73]. Тому можна зробити висновок, що «більша частина наших снів має <...> аналітичний характер: у мене в нозі є терн, у сні почуваю біль, — і мені сниться, що мене кусає гадюка або пес. Із подушки вилізло перо і скобоче мені по шиї — мені сниться, що хтось стиха підійшов до мене і пальцями скобоче мене по шиї» [т. 31, с. 73]. Таким чином, сонна фантазія має багато спільного з поетичною і є творчою: «Те, що на ділі є один момент або якийсь стан, сонна фантазія уявляє як рух, як цілий драматичний процес» [т. 31, с. 74]. Символічні сні здавна привертали увагу людей і були «головною основою ворожби з снів (онейромантії)» [т. 31, с. 75]. Ось деякі приклади таких візій: «закоханому дуже часто сняться барвисті, пахучі квіти; чоловікові в веселім, погоднім настрої духу сниться, що він купається в чистій воді; в молодості, коли фізичні і духові сили доходять до повної розвою, нам часто сниться, що літаємо в повітрі або перескакуємо широкі рови чи навіть дома» [т. 31, с. 75]. Загалом основою снів можуть бути безпосередні (зовнішні або внутрішні) збудження нервів і здатність транспонувати розпливчасті почуттєві стани у конкретні

пластичні образи: «Та сама здатність до символізування є також однією з головних характерних прикмет поетичної фантазії» [т. 31, с. 75]. Бачимо, що Франко знову ж таки випередив європейських дослідників — Фройд дійшов таких висновків лише у 1908 р. у праці «Літературний твір і живе сновидіння».

Деякі твердження Франка про психологічні особливості художньої творчості, а також про роль і вплив сновидінь на життя особистості підтверджують дані сучасної науки. Наприклад, А. Вейн так писав про продовження діяльності свідомості у сновидіннях: «Наші денні турботи і хвилювання, наші думки і почуття не полишають нас і уві сні, трансформуючись іноді в символи, а іноді постаючи перед нами без будь-якої символіки»²¹. І. Франко більш ніж на 50 років раніше стверджував: «Розуміється, що ті враження, засипані в нижній свідомості, найлегше виходять наверх тоді, коли верства верхньої свідомості щезне чи то хвилино, у сні, чи назавсідги, в тяжкій хворобі. От тим-то в снах так часто виринають давно забуті події з нашої молодості, що довгі роки, довгі десятки років дрімали під верствою пізніших вражень, які тим часом проходили через верхню свідомість і засипали, покривали їх» [т. 31, с. 62]. Це положення перегукується з фрейдівською концепцією: «При багатьох сновиддях можна дуже легко вказати на якусь подію напередодні, котра стала спонукою до них, і сновидець без труднощів часто сам простежує цей зв'язок»²². А сучасний дослідник А. Макаров з цього приводу наголошував: «Домінуюча в свідомості тривога здатна викликати в сонній уяві будь-яку іншу ситуацію, яка колись так само тривожила нас»²³. Своєю чергою Р. Піхманець стверджував, що Франко випередив теорію К.-Г. Юнга про «колективно-безсвідоме»: «Оперуючи весь час словосполучками “не раз”, “час від часу”, “хвилино”, “буває й так”, дослідник вказував на провідну роль неусвідомлюваних форм психічної активності в конкретних фазах творчого процесу. А в підсумку він доходить висновку про “повну гармонію сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування”»²⁴. Бачимо, що письменник кро-

²¹ Вейн А. Три трети жизни: [сон и бодрствование] / 2-е изд., доп. М.: Знание, 1991. С. 52.

²² Фройд З. Вступ до психоаналізу. С. 117.

²³ Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. С. 65.

²⁴ Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин:

кував у ногу з часом, ба більше, у своїх поглядах навіть випереджував сучасне йому покоління. Будь-які наукові питання вирішував нешаблонно, самостійно, керуючись лише власною ерудицією. У праці «Старе й нове в сучасній українській літературі» він писав: «Головна річ — людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення» [т. 35, с. 108], зазначаючи при цьому, що «магічна лампа» — своєрідний «ключ» до розуміння механізмів внутрішнього світу творчої особистості самого автора. Бачимо, що наш дослідник в даному випадку вів мову про своєрідну освітленість/неосвітленість довкілля, про яку дещо пізніше для характеристики сфери свідомого/несвідомого заговорить і К.-Г. Юнг, порівнюючи «функції і зміст душі з нічним ландшафтом, освітленим променем прожектора»²⁵.

Щоправда, Франкова теорія, випереджаючи європейські вчення початку ХХ ст., не має такого цілісного характеру, як у З. Фрейда чи К.-Г. Юнга, «звернення його до сфери індивідуального та колективного несвідомого не має раціонально систематизованого вигляду, <...> воно “розсіяне” в образній тканині, колізіях, характерах письменника. <...> Він відкриває сферу підсвідомості як автономний чинник, що впливає на поведінку, свідомість персонажів, породжує колізії роздвоєння, приводить до галюцинацій, проривається назовні у снах»²⁶.

Факти типологічних збігів у наукових пошуках Франка і Фрейда підтвердили також Н. Зборовська²⁷, І. Михайлин²⁸, Р. Піхманець²⁹, Р. Голод³⁰, А. Печарський³¹ і наголосили на тому, що феноменологічні ознаки несвідомого в інтерпретації нашого дослідника випереджають у часі новаторські концепції З. Фрейда та К.-Г. Юнга. Так, «центральна думка Франкового трактату “Із секретів поетичної творчості” про те, що несвідомі процеси у

матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25—27 верес. 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 313.

²⁵ Юнг К. Г. Дух в человеке, искусстве, литературе. Минск: Харвест, 2003. С. 209.

²⁶ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 132.

²⁷ Зборовська Н. Психологія і літературознавство: посібник. С. 321.

²⁸ Михайлин І. Іван Франко і Зигмунд Фрейд: питання естетики. С. 306—312.

²⁹ Піхманець Р. Психологія художньої творчості. С. 313—319.

³⁰ Голод Р. Сюрреалізм в естетичній концепції І. Франка. С. 340—349.

³¹ Печарський А. У літературознавчих лабіринтах психоаналітичного методу дослідження. С. 23—24.

творчості людини відіграють головну роль унаслідок контрастних метаморфоз символів “сонної” та “поетичної” фантазії, згодом посіла чільне місце в клінічній практиці засновників глибинної психології»³². Р. Піхманець наголосив: «Випереджаючи наукові прозріння К.-Г. Юнга про “колективно-безсвідоме”, він у загальній структурі неусвідомлюваної психіки як органічний компонент виділяв засвоєвані шляхом виховання “здобутки многотисячолітньої культурної праці всего людського роду”»³³.

2. «СОН МАРА, БОГ ВІРА»: СНОВИДІННЯ У ДОРОБКУ ФРАНКА-ФОЛЬКЛОРИСТА

*<...> Сном марним не муч
Себе й мене! Хто знає ще, чи він
Значить що-небудь.*

Іван Франко. Сон князя Святослава

Іван Франко постійно працював у галузі фольклористики та етнології, записував народні прислів'я та приказки, апокрифи і легенди, досліджував побут різних верств населення рідного краю. Серед багатой фольклорно-етнографічної спадщини письменника чимало місця відведено тлумаченню сновидінь. Разом із В. Гнатюком він упорядкував і видав фольклорно-етнографічні матеріали, зокрема, в «Етнографічному збірнику» (1895, 1896) опублікував записи про сни з народними коментарями, «Галицько-руські народні приповідки», «Людові вірування на Підгір'ї». Зазначимо, що Франко виріс на народних звичаях, віруваннях, цікавився ними, записував їх з уст народу, спонукав до такої роботи своїх знайомих. Так, будучи вже важко хворим, але при цьому працюючи все ще над «Галицько-руськими народними приповідками» (1901—1910) та готуючи їх до друку, в одному зі своїх листів від 16 жовтня 1910 року до вчительки з Проскурівщини він спонукав її збирати та записувати різноманітні «витвори народної мови», серед яких «вірування, що годиться, що не годиться, господарські ворожби, зв'язані з днями і місяцями цілого року, толкування снів» [т. 50, с. 372]. У передмові до першого тому «Галицько-руських народних приповідок» він згадував: «Збирати та записувати всякі матеріали з уст народа <...> я розпочав іще в гімназії, і то не лише буваючи літом дома на вакаціях, у Нагуевичах та інших сусідніх селах <...>, але також у

³² Печарський А. Психаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя: монографія. С. 30.

³³ Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів. С. 313.

Дрогобичі. Живучи на станціях у різних дрогобицьких міщан я знайомився залюбки з такими, що заховали в пам'яті багато старої руської міщанської традиції»³⁴. Фольклор опосередковано вплинув на свідомість письменника, а світогляд народу став ґрунтом для його ж художніх пошуків.

І. Франко по-різному осмислював теми, сюжети й мотиви з народної творчості, трактуючи їх по-своєму і кладучи окремі фрагменти в основу багатьох творів. Він цікавився, зокрема, народними поглядами на сновидіння, на стан сну. У його «Галицько-руських приповідках» є 27 фольклорних афоризмів з іменником «сон», 61 — з дієсловом «спати», 144 — зі «снитися», а також декілька з лексемами «сонний», «спочивати», «снити». Низку записів, які стосуються онейричних видінь, він зробив для «Етнографічних збірників» 1895 та 1896 років, які вийшли за редакцією М. Грушевського, та 1898 р. (редактор — Іван Франко) з такими підзаголовками: «говорити крізь сон» («Коли хтось зачне говорити крізь сон, а інший в тій хвилі взяв би його за мізельний палець лівої руки, то тоді той сонний відповів би всю правду на każde питання, яке б задав той, що тримає його за палець»³⁵); «сни» («<...> Як сниться чоловікові щось недобре, то треба се зараз оповісти комусь. Як би чоловік забув свій сон, або й так не оповів його нікому, то сей сон йому сповниться»³⁶); «душа» («Людська душа під час сну виходить із тіла <...>. Якби в такій хвилі нагло чоловіка збудив, виляв на нього коновку води або стрілив коло него, то душа кинулась би нагло, не трафила би до діла і чоловік би вже більше не встав»³⁷); «діти» («Маленька дитина в сні розмовляє з ангелами: як усміхається і рушає губками, то ангели з нею бавляться, а як скривиться і плаче крізь сон, то знак, що ангели геть летять від неї»³⁸), а також «Сон Богородиці», який був поширений у кількох варіантах. До кожного з крилатих висловів фольклорист дав коментарі, записані з уст народу. Отож маємо більш як 200 Франкових інтерпретацій розуміння стану сну та тлумачення сновидінь в українському народі. Зібрані з уст народу записи про значення і розуміння процесу сну, тлумачення сновізії є досить різноманітними, і з них простежуємо віру українського народу у сні. Нам вдалося класифікувати їх:

³⁴ Франко І. Передмова до першого тому // Франко І. Галицько-руські народні приповідки. Т. 3. Вип. 1. Львів, 1909.

³⁵ Етнографічний збірник / за ред. І. Франка. Львів, 1898. Т. 5. С. 180.

³⁶ Там само. С. 190.

³⁷ Там само. С. 182.

³⁸ Там само. С. 181.

1. Символічний сон (власне сновидіння), пов'язаний з вірою, що побачене уві сні щось значить і обов'язково збудеться: «В сні бачити або їсти червоні вишні — стид»³⁹, «Коли в сні бачиш літку, стережися ворожого підступу»⁴⁰, «Коли сниться гречка, буде суперечка»⁴¹, «Коли сниться мала дитина, то се значить нещастя, гризоту, слабість»⁴². Зазначимо, що ця група є найчисельнішою з-поміж усіх.

2. Характеристичний сон, який повідомляє про певні риси характеру людини: «Проспав би кінську голову. Говорять про такого, що любить довго спати»⁴³, «Проспав свою злість. Говорять про сердиту людину, що, виспавшись, перестала сердитись»⁴⁴, «Спить та й дивиться. Говорять про обережного та захланного чоловіка»⁴⁵, «Сплю й гадки не маю. Говорить безтурботний чоловік»⁴⁶, «Як спить, то не їсть, а як встане, то не перестане. Говорять про дармоїда, що знає тільки їсти і спати»⁴⁷, «Поки спить, то й не кричить. Говорять про крикливу дитину»⁴⁸.

3. Сон, який асоціюється з неземним життям:

а) пов'язаний із вірою в Бога як у найвищу інстанцію, від якої все залежить: «Сон мара, Бог віра. Осторога, щоб не вірити сонним привидам, а покладатися на Божу волю»⁴⁹;

б) як ознака потойбічного життя: «Пішов у сиру землю спати. Говорять про померлу людину»⁵⁰; «Мрець чудесно привернений до життя прокидається зі словами: “А то я міцно спав!”»⁵¹.

4. Сон як стан спокою/неспокою людини: «Спить як забитий. Про чоловіка, що спить твердим сном»⁵², «Спить як заяць з відкритими очима. Є такі люди, що сплять з відкритими очима»⁵³, «Спить як кіт. Спить довго і неспокійно»⁵⁴.

³⁹ Франко І. Галицько-руські народні приповідки. С. 146.

⁴⁰ Там само. С. 147.

⁴¹ Там само. С. 134.

⁴² Там само. С. 135.

⁴³ Там само. С. 156.

⁴⁴ Там само.

⁴⁵ Там само. С. 157.

⁴⁶ Там само.

⁴⁷ Там само. С. 158.

⁴⁸ Там само. С. 156.

⁴⁹ Там само. С. 147.

⁵⁰ Там само. С. 156.

⁵¹ Етнографічний збірник / за ред. М. Грушевського. Львів, 1895. Т. 1. С. 110.

⁵² Франко І. Галицько-руські народні приповідки. С. 157.

⁵³ Там само.

⁵⁴ Там само.

5. Сон як наймиліший стан людини: «Спав би день і ніч. Говорять про такого, що любить довго і часто спати»⁵⁵, «Нема солодшого від сну. Здоровий сон належить до найбільших приємностей людського життя»⁵⁶, «Спить як по купелі. Говорять про здоровий, приємний сон»⁵⁷.

6. Сон з побажаннями доброго/злого людині («Спи, гадки не май! Говорять такому, що боїть ся заснути в якійсь небезпеці»⁵⁸, «Спи, доню, ней ти доля росте. Приговорює мати, колишучи донечку до сну»⁵⁹). Сюди входять і прокльони, яких Франко назбирав чимало: «Бодай спав, аби не встав! Прокляття»⁶⁰, «Бодай виспався на другий бік! Прокляття: аби ти вмер у сні»⁶¹, «Спи, аби-с не встав! Прокляття чоловікові або дитині, що довго вночі не може заснути»⁶².

Повсякденне буття народу у найрізноманітніших його виявах — це одне з найбільш яскравих джерел творчості Івана Франка. Народнопоетичні уявлення про людину і світ, сформовані на цій основі естетичні, психологічні, філософські, моральні, етичні, національні, соціальні та інші цінності відкрили перед письменником багатогранність внутрішнього життя людини (її почуттів, переживань, емоцій тощо).

Бачимо, що ще в юності Франків багаж знань з онейрології був чималим. Народне розуміння та інтерпретації сновидінь він часто переносив у власні твори («Вугляр», «Навернений грішник», «Украдене щастя» та ін.).

3. ОСОБЛИВОСТІ ЕПІСТОЛЯРНОГО ОНЕЙРИЗМУ ПИСЬМЕННИКА

Про сновізіі самого письменника відомо не так вже й багато (виняток становлять візіі галюцинаторного характеру останнього десятиліття його життя). Проте молодий Франко любив розповідати свої сни. Про це свідчать сторінки його епістолярію, зокрема листи до О. Рошкевич. Щоправда, зрілий Іван Франко не описував своїх снів у листах, а в одній із епістол до М. Драгома-

⁵⁵ Франко І. Галицько-руські народні приповідки. С. 156.

⁵⁶ Там само. С. 147.

⁵⁷ Там само. С. 157.

⁵⁸ Там само. С. 156.

⁵⁹ Там само.

⁶⁰ Там само. С. 155.

⁶¹ Там само.

⁶² Там само. С. 156.

нова писав: «<...> лист не повинен бути белетристикою; тільки в романі можна давати волю своїм чуттям і турботам» [т. 49, с. 282].

Наприкінці життя видіння та галюцинації, які супроводжувалися сильним болем у руках, тілесними і духовними муками, починаючи з весни 1908 р., не переставали надокучати письменникові майже щоденно — і він не міг не згадувати про них. Так, «його мучили спочатку елементарні галюцинації, а потім і складні»⁶³. Для психології творчості залишається відкритим питання: чи були деякі сюжети Франкових творів відображенням дійсних снів письменника, чи містять вони події з біографії автора, чи є грою художньої уяви?⁶⁴

З епістолярію письменника довідуємося про те, що його турбували побачені сновізії — і молодий Франко вірив у їхнє прокування. В листах до О. Рошкевич він згадував про свої нічні видіння, брався їх інтерпретувати, пояснювати вплив певних чинників на їхнє виникнення тощо. Ось деякі його зізнання: «Майже щоночі бачу тебе у сні, бачу в тих коротких найщасливіших хвилях, коли ми були разом, коли ніхто вовком не дивився на нас і весь світ, бачилось, усміхався нашому щастю. І сесі-то хвили раз по разу відживають в моїх снах і додають мені сили і веселості» [т. 48, с. 126]; «Колись тут вночі снилося мені, ласкава пані, що я ніби сплю, ніби не сплю, а так-таки дрімаю, а тут двері тихесенько шелеснули (у нас вони не скриплять) і Ви (я знав у сні добре, що то Ви, не хто другий, розумієте) прийшли стиха-стиха, стали надо мною і відтак поцілували мене так любо та солодко, що Христос його знає, як так могло бути. Я ніби крізь сон простягаю руки, щоб обіймити вашу прекрасну шийку і лап — хопив Терлецького <...> за бороду. А ви десь щезли!» [т. 48, с. 136]. Бачимо, що це сні юнака, який переживав своє перше взаємне сильне щире кохання. Ольга Рошкевич постійно перебувала у його думках, а нічна візія, таким чином, відображала усі ті денні почуття та переживання. Це час першого арешту (від червня 1877 до березня 1878), тому й не дивно, що він бачить сні з тюремного життя.

Сні, які йому снилися, він сам розгадував та інтерпретував. У листі до тієї ж Ольги Рошкевич Франко писав про собак, які

⁶³ Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. С. 35.

⁶⁴ Варто згадати, що Т. Шевченко безпосередньо вказував на походження певних сюжетів, мотивів та образів із власних снів. Про це вже існують численні розвідки, зокрема А. Макарова, М. Сулими, Т. Мейзерської. Франко ніколи не вказував, що сні його персонажів якимсь чином співвідносяться з його власними снами.

напали на нього уві сні: «Над раном снило ми ся, що десь на якійсь улиці обпали мя пси — три менші, білі, кудлаті, гавкають на мене зблизька, а далі напротив один величезний, бронзової масті з чорними і білими пругами, гладкий» [т. 48, с. 159]. І тлумачив сон таким чином: «Збудившись, оповідаю сесь сон Т-кому (мабуць, Терлецькому. — Х. В.), і почали-сьмо жартувати з нього, згадавши, що арештанти звичайно толкують подібні сні в такий спосіб, що великий, строкатий, лютий пес — то прокураторія» [т. 48, с. 160]. Водночас дослідник записав у «Галицько-руських приповідках» такі тлумачення: «Коли сниться пес, буде сварня»⁶⁵, «Коли сниться, що тебе пес кусає, то будеш битий; то буде напасть»⁶⁶. Подібні тлумачення прочитуємо і на сторінках художніх творів, зокрема у драмі «Украдене щастя» (див. нижче).

Вже тоді, у грудні 1878 р., дослідник намагався зробити перші висновки про походження онейричної візії, щоправда, не заглиблюючись у вивчення проблематики сну, а висловлюючи лише припущення, які ґрунтувалися на народних уявленнях і на конкретних спостереженнях дослідника. Франко дійшов висновку, що його відіння певною мірою залежить від календарного циклу: «А се все, дякувати зимовій порі, котра скупляє духа самого в собі, запираючи двері всім внішнім враженням» [т. 48, с. 126].

Епістолярій молодого письменника виявляє закоханого юнака з його вірою у щире взаємне кохання, тим-то змальовані сновізії мають здебільшого романтичний характер. Останній такий запис датовано 22—23 лютого 1879 р. Згодом про власне свої сновізії письменник напише аж у березні 1908 р. до дружини Ольги Франко: «Ми тут щоночі розмовляємо з Целіною — вона, розуміється, в Дрогобичі. Говоримо крізь сон, поштою духів. Тут мені ся почта духів приносить усякі цікаві новини, між іншим і від Доманицького. Через неї був я сьогодні по ночі на засіданні Тов[ариства] Шевченка в Петербурзі. Презабавне засідання» [т. 50, с. 353].

Як бачимо, згадки письменника про його власні візії у листах є досить рідкісними (за винятком кількох описів у молодому віці). Це може бути зумовленим постійною зайнятістю, бажанням описати чи обговорити у листах цікаві чи нагальні потреби, справи та заняття, дати адресату пораду, мотивувати до праці, висловити захоплення чи ж, навпаки, певну критику. А усе невисловлене лягало в основу поетичних, прозових та драматичних сюжетів. «Дальший опис мого життя може заступити бібліогра-

⁶⁵ Франко І. Галицько-руські народні приповідки. С. 136.

⁶⁶ Там само. С. 137.

фічний опис моїх праць» [т. 31, с. 30], — вказував письменник у відвертому слові «Дещо про себе самого». Щоправда, починаючи від 1908 р. ірреальне займало особливе місце у його житті, що відгукувалося в листах і записах снів.

4. «НЕПРИЄМНІ ЗНОСИНИ З ДОСИТЬ ПРИРОДНИМ СВІТОМ ДУХІВ»: СНОВІЗІЙНО-ГАЛЮЦИНАТОРНА ДОМІНАНТА ПСИХОЛОГІЧНОГО ЖИТТЯ НА СХИЛІ ВІКУ ПИСЬМЕННИКА

*<...> слух, отворений на голоси духів.
Сей надзвичайний дар, одержаний мною
із волі Провидіння, робив мені майже не-
можливим усяке думанне.*

І. Франко

*<...> від квітня 1908 р. з ласки Божої я
маю дар слуху, відкритого на голоси
духів, а також – зору, відкритого на
з'явища надзміслового світу.*

І. Франко. Лист до Яна Парандовського
від 3 січня 1914 р.

28 серпня 1907 р. Франко писав із Криворівні до дружини: «Я тут наразі відпочиваю від деякої духовної роботи і не почуваю до неї потреби» [т. 50, с. 328]. Проте вже за декілька днів у листі до М. Грушевського письменник передав йому «віршик для ЛН “Вісника”», який «склеїв за бессоницею», і наголосив: «Соромно мені пускати його в світ під своїм іменем, нехай іде як твір невідомого» [т. 50, с. 329]. Мова йшла про поезію «Блюдитесь біса полуденного», опубліковану у листопадовій книжці часопису під псевдонімом «Невідомий». Виникає питання: чому Франко не хотів друкувати цю поезію, підписавши своїм іменем? Чи щось передчував? На думку М. Мочульського, цей вірш є «першим недобрим сигналом» погіршення психічного здоров'я письменника: «Досі в поезіях Франка ми бачили яскраві картини нічних галюцинацій, а в цій поезійці вперше закріплена його галюцинація в білий день»⁶⁷.

Саме від квітня 1908 р., коли сталася сумна пригода у Ліпіку, Франко часто бачив містично-релігійні візії, в які твердо вірив. Відтоді його турбували найдивовижніші та найнеймовірніші видіння, болючі галюцинації, що, як сам наголошував, «щоначі посідають й або зовсім не дають спати, або затоплюють мене в

⁶⁷ Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. С. 129.

горячковім сні і проте мучать мою душу»⁶⁸. Лікар В. Щуровський згадував: «Під вечір, як життя в приюті⁶⁹ затихало, навіщували його (Франка. — *X. B.*) візії містично-релігійного змісту. В суть і зміст візій поет *непохитно вірив* (курсив наш. — *X. B.*) і розказував другим як про дійсні, реальні переживання»⁷⁰. Вражаючі, надто болісні для душі хворого письменника картини супроводжували його до кінця життя. І саме з цього часу, в останній період його творчості, від часу загострення хвороби, візії — невід'ємний психологічний феномен щоденного внутрішнього життя письменника.

У листі до О. Рошкевич від 4 серпня 1878 р. Франко писав: «То мусить бути хороше, коли в голові все перемішається — поняття, чуття, ідеї, бажання, — все, одно переплітається з другим, товпиться без ладу, давить мозок, але так, ніби скобове, а чоловік не має пам'яті про давнє, минуле горе і щастя, лише дивиться перед себе на той вічний пестрий вир обломів з його власного розуму!» [т. 48, с. 94]. Здається, що письменник заглянув у майбутнє і побачив свій стан в останні роки життя. Відомо, що Франко досить часто протягом усього свого творчого життя засиджувався за роботою до пізньої ночі. У таку пору доби йому вже на схилі віку почали привиджуватися різні духи, згодом це почалося і вдень. М. Мочульський з цього приводу зазначав, що «перші Франкові галюцинації з'являлися опівночі або вночі, себто тоді, коли його мозок був страшенно виснажений, бо ж, як знаємо, поет, незважаючи на свою недугу, перевтомлював себе дуже невсипуючою літературною працею. На зміст галюцинацій, без сумніву, мала вплив і його жива поетична фантазія»⁷¹.

Спілкуючись з К. Гриневичевою, Франко згадував: «Я не устав у праці ніколи, навіть ніч не приносила мені відпочинку. Бо ніччю я проектував, на розсвіті — освіженими думками піддавав критиці концепції, яких основи кладені дуже часто при підви-

⁶⁸ Мельник Я. І остання часть дороги... Іван Франко: 1908—1916. Дрогобич: Коло, 2006. С. 403.

⁶⁹ Мова йде про Захист Українських Січових Стрільців («Приют для хорих і виздоровців УСС у Львові» — повна назва, заснований восени 1915 р. і містився в колишній дяківській бурсі по вул. Петра Скарги, 2-А), де письменник перебував від 13 листопада 1915 і до кінця березня 1916 р.

⁷⁰ Щуровський В. Іван Франко серед Українських Січових Стрільців // Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і прим. М. Гнатюка. Львів: Каменяр, 1997. С. 549.

⁷¹ Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. С. 64.

щеної t °C, а вдень я повно й обдумано творив»⁷². Як стверджував Л. Білецький, «страждання й хвороба поета виділяють нервову систему й усю його духову структуру. І в останній добі його творчості (за Л. Білецьким, це кінець 1890-х років — початок 1900-х. — *X. В.*) я відчуваю вже моменти епілептичного здегенерування його Духа, і ухо поета почало відкриватися для прийняття таємничого, містичного світа, і творча пластична уява поета, що спричинювалася до витворення найвищих скульптурних образів, картин, метафоричного стилю, ся уява перебивається творчою уявою містичною, химеричною чи примарною; наслідком таких уявно-творчих перебоїв у поезії Франка з'являється нова форма — форма візій і в сюжеті, як “Похорон”, і в поодиноких мотивах його останніх поем (“Іван Вишенський”, “Мойсей”), а також і менших поезій — збірок “Із днів журби”, “Semper tiro”. Але ся прикмета поетичної творчості не лише не зменшила вартості його творів, а навпаки, підняла їх на ще вищий щабель, надала ідеям і образам поета ще глибшої перспективи — абстрактно-емоціональної й містичної. Ферменти інтуїтивні підіймаються до найвищого ступеня свого артистичного вияву: артистичного сполучення природного з надприродним, реального з ірреальним»⁷³. Саме Л. Білецький першим визнав Франка творцем нового ліричного жанру — візії. Після нього про це заговорили А. Макаров⁷⁴, Ярослава Мельник⁷⁵, Б. Тихолоз⁷⁶. До перерахованих творів Л. Білецьким можна додати «Терен у нозі», «Великий шум», «Син Остапа», «Неначе сон», «Легенда про Святого Маріна». Зрештою, в поетичній спадщині письменника є чимало мотивів, нав'язаних сновізіями та видін-

⁷² Гриневичева К. Спомини (Іван Франко) // Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і прим. М. Гнатюка. Львів: Каменяр, 1997. С. 146.

⁷³ Білецький Л. Хто такий Франко для українського народу? // Іван Франко у критиці: західноукраїнська рецепція 20—30-х років ХХ ст. / упоряд. і авт. вступ. слова М. Ільницький. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2010. С. 55.

⁷⁴ А. Макаров вважав, що саме Леся Українка разом з І. Франком започаткували в тодішній українській літературі новий ліричний жанр, ознаками якого є єдина «психологічна природа». Окрім цього, їхні образи «галюцинаторні за походженням й фантастичні за формою» (Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. С. 152).

⁷⁵ Мельник Я. ...І остатня часть дороги. Іван Франко в 1908—1916 роках. Вид. 2-ге, випр. і доп. Дрогобич: Коло, 2016. С. 382—385.

⁷⁶ Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: Діалектика поетичної рефлексії: [монографія]; *Його ж.* «...Слух, отворений на голоси духів»: поетична демонологія Івана Франка.

нями. Поезії «Сусід» та «Із театру італійської війни» продиктовані письменникові чужими, зловорожими духами [т. 52, с. 301—302]. Сам письменник вважав, що «кожний чоловік у сні або в горячці до певної міри поет», і що, «створячи свої по-статі, поет в значній мірі чинить те саме, що природа, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації» [т. 31, с. 71].

Спробу простежити, звідки брав Іван Франко сюжети сновидінь для своїх численних творів, здійснив М. Мочульський у розвідці «Одно видіння Івана Франка», де він аналізував поезію «Над великою рікою» та роман «Перехресні стежки». Незважаючи на те, що між описами сонного видіння в обидвох випадках є певні відмінності, сюжети між собою дуже схожі. Дослідник зазначав, що «тільки живі афекти життя наявні, нещасливе кохання, раніше пережиті вражіння, поривання й гадки, бачені у житті образи, у купі з яскравими літературними образами маєрівського епізоду з “Весілля ченця”, залишеними від лектури того епізоду вражіннями та гадками, що викликали гучний резонанс у його серці, витворили у його мізку вище описане сонне видіння»⁷⁷. Дослідник простежив і психологічну генезу поезії «Ніч. Довкола тихо, мертво...». Він писав: «Вельми цікава з психологічного боку поезія “Із днів журби”, що починається словами “Ніч. Довкола тихо, мертво...” Вона, ця неоцінена перлина людського генія, збудована на галюцинаційнім елементі, і в ній записано мистецькою рукою спосіб, яким повстала поетова галюцинація. Душа, обтрушена з земного пилу, зосередилася, прояснилась, “щось мов тихий дзвін” залунало в ній, і повстала в ній “якась невідома гармонія”, “мов у гаю свисти дроздів гілка гілці подає”»⁷⁸. У «смеркальний» період життя і творчості Франка гарячковий стан психіки, візії, галюцинації, марення — джерело нестерпного фізичного і духовного болю. Це час, наповнений у творчості світом ірреальних образів. Р. Піхманець зауважив, що художнє слово Івана Франка «завдяки своїй здатності дошукуватися істини не шляхом опосередкованих логічних необхідностей, алгоритмізації і розкладу на дискретні складові, а спираючись на цілісне бачення, має можливість проникати в найсокровенніші тайники людської душі. Тому в своїх поетичних і прозових творах письменник не просто висловив подібні

⁷⁷ Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. С. 111—112.

⁷⁸ Там само. С. 36.

до проголошених у трактаті думки, а й раз за разом занурювався у справдешні нетрі підспудного нуртування психіки»⁷⁹.

Одним із важливих факторів, що допомагає витлумачити Франкове розуміння теми сну і сновидінь, стає психобіографічний метод, де вагоме місце посідають душевні властивості творчої особистості. Письменник завжди, а надто в час своєї важкої недуги, був вразливою людиною. Більше того, його хвороба супроводжувалася жахливим даром — здатністю чути голоси привидів і бачити видіння. «Скільки жаху я натерпівся за цих три роки, скільки разів побував у царстві духів» [т. 50, с. 353], — зізнавався Іван Франко у листі до Ватрослава Ягича від 25 листопада 1910 р. А до А. Черноґо від 5 жовтня писав: «Стан мого здоров'я взагалі добрий, але обі мої руки вже третій рік знаходяться в стані безприкладної в історії медицини деформації, доконаної духовими рухами і сполученої з отворенієм слуху на духові голоси. Зрозумієте, що в таких відносинах усяка літературна праця була б утруднена, навіть коли б не було того безприкладного завзятого переслідування з боку ворожих духів, котрі протягом усього того часу, крім найрізніших способів мучення моїх рук, переслідували мене і переслідують досі ненастанним криком, що не перестає ані на хвилю, ані вдень, ані вночі» [т. 50, с. 386]. Таких зізнань у Франкових листах 1908—1916 рр. віднаходимо чимало⁸⁰.

Вже тоді сучасники письменника відзначали: «Це надзвичайно цікавий і важливий документ для психопатолога — опис душевнохворої людини своєї хвороби, і до того опис дуже талановитий <...> Розуміється цей твір не може ввійти в повний збірник Франкових творів, але вартий оголошення і спеціального вивчення в науковому часописі, присвяченому душевним хворобам»⁸¹.

Вражаючі, надто болісні для душі хворого письменника, візії супроводжували його до кінця життя. Важко сказати: були це сни, чи певні видіння, галюцинації з конкретними образами, подіями, сюжетами. Швидше за все це були страшні сни, сни-муки, навіть сни-тортури, галюцинації, що на початку хвороби

⁷⁹ Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів. С. 316.

⁸⁰ Низку листів такого змісту (до Ольги Франко, Василя Доманицького, Федора Вовка, Володимира Гнатюка, Яна Парандовського) опубліковано (див.: Мельник Я. З епістолярію Івана Франка 1908—1915 рр. // Мельник Я. І остатня часть дороги... Іван Франко: 1908—1916. Дрогобич: Коло, 2006. С. 393—411).

⁸¹ Дорошенко В. Іван Франко (Зі споминів автора) // Спогади про Івана Франка. Львів, 2011. С. 559.

неймовірними зусиллями волі він намагався прогнати. Проте, як він сам висловився, «непереможна сила сугестії» наганяла їх безліч разів. В останні роки, коли його душа балансувала на межі життя і смерті, помітним є звернення письменника до споглядання власного душевного та фізичного стану з одночасним перенесенням їх у свої автобіографічні нотатки, листи, схематично навіть у певні твори (про що була мова вище). Окремі сновізії Франка, дрібні галюцинації з часом переросли у складні — йому почав причуватися «легенький стукіт в вікно чи двері, тельнякання дзвоника або бренькіт мушки, замотаної в павукові сіті»⁸². Згодом йому являлися різноманітні духи, навіть велетні-подвижники українського народу, які розмовляли з ним. У спогадах «Історія моєї хвороби», яку записав син Андрій, Франко стверджував, що часто до нього приходили духи і веліли щось робити. Письменник пояснював появу духів таким чином: «Від надміру випиваної мінеральної води я ночами попадав в горячку і безсонність і раптом одержав можливість говорити через т[ак] з[вану] почту духів з віддаленими особами. Одного дня почув я голос, а властиво шептання помершого перед десятьма роками Михайла Драгоманова, який почав мені докоряти тим, що його положення на тім світі дуже прикре, і то головно через мене. Особливо докоряв мені тим, що я видав його листи, адресовані не лише до мене, але також до інших посторонніх людей» [т. 54, с. 778]. В іншому випадку, згадував В. Щуровський: «З'являвся дух померлого батька або Драгоманова. Провадив поета зі собою в космічні простори і показував уладження надземного світу. Це величаві будівлі з заліза і каміння, уладжені з вибагливою розкішністю для праведних, а для грішних — тісні комори з дивовижними машинами для тортур»⁸³.

Згадуючи інших духів, Франко продовжував: «Не минув тиждень, коли одної ночі, в якій я лежав у сильній горячці, мене збудили зі сну різкі голоси невидимих мені духів, із яких один відчитав мені декрет, що запозивав мене на суд Божий, і велів мені підписати якусь декларацію, а опісля саме опівночі мені велено вийти з покою під загрозою, що сей дім зараз завалиться» [т. 54, с. 779]. І далі: «По кількох мінутах наступив перестанок, в часі якого різні духи, в тім числі духи Наумовича і Гушалеви́ча, підносили проти мене найстрашніші закиди і докори, і нарешті мене лишили самого серед болотяної толоки недалеко

⁸² Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. С. 35.

⁸³ Щуровський В. Іван Франко серед Українських Січових Стрільців. С. 549.

ліпівської дороги» [т. 54, с. 780]. Неодноразово духи вказували йому у невідомому напрямі, або ж чітко визначеному, тікати: «Він не раз тікав ночами з власного дому й шукав захисту перед примарами, що гонили за ним, як яззі-еринії, до мешкання давнього свого товариша, директора Коцовського, або симпатичного, культурного подружжя Василя і Марії Білецьких»⁸⁴.

Сучасні франкознавці Я. Мельник⁸⁵, Б. Тихолоз, Р. Горак, медик Д. Луцик⁸⁶ джерела Франкових галюцинацій пояснюють станом здоров'я письменника і невірним діагностуванням хвороби: «Правильний діагноз і мав визначити правильне лікування. Фатальним для даної хвороби, як виявляється, є лікування ртутними препаратами, які на той час використовували для лікування сифілісу. <...> У випадку відсутності такої (хвороби. — Х. В.), атака ртутних препаратів йде на руйнування печінки та нирок. Звідси й галюцинації...»⁸⁷. Франкові сучасники згадували, що він ночами ходив по кімнаті, говорив сам до себе, усміхався, інколи сідав до столу, щось писав, потім знову вставав, ходив — і так цілу ніч.

Такі моторошні гротескні видіння, очевидно, були зумовлені усім попереднім життям Франка, насамперед внутрішньо-психологічним. Про що ж снить письменник на схилі віку? Передусім переживає часті появи духів М. Драгоманова, Т. Шевченка, М. Шашкевича, А. Міцкевича, батька, цесаря. Франкові попередники та сучасники у видіннях завдають йому душевної муки й фізичного болю, звинувачують його, картають. Наведемо як ілюстрацію хоча б лист до Я. Парандовського від 3 січня 1914 року: «<...> я ніколи не був спіритистом і не є ним до сих пір, але від квітня 1908 р. з ласки Божої я маю дар слуху, відкритого на голоси духів, а також зору, відкритого на з'явища надзміслового світу. Таким чином, з того часу я живу, так би мовити, подвійним життям, щодня і щоночі отримуючи враження надзміслового світу»⁸⁸. У

⁸⁴ Карманський П. Український «Мойсей» // Українська Богема (сторінки вчорашнього): 3 нагоди тридцятиліття Молодої Музи. Львів, 1936. С. 19.

⁸⁵ Дослідниця, виокремлюючи джерела Франкових ірреальних візій, окрім лікування ртуттю, вказувала і на важкі фізичні страждання, що супроводжували його, «запущеністю хвороби, відсутністю належного догляду, виснаженням організму письменника через непосильну працю» (Мельник Я. ...І остатня часть дороги. Іван Франко в 1908—1916 роках. С. 44—45).

⁸⁶ Луцик Д. Танатогенез Івана Франка // Acta Medica Leopoliensia. 1997. Т. 3. № 3—4.

⁸⁷ Горак Р. Удар // Дзвін. № 4. С. 136—145; № 5/6. С. 143.

⁸⁸ Мельник Я. І остатня часть дороги... Іван Франко: 1908—1916. С. 407.

снах виринають біль і страждання письменника, зумовлені ірреальними силами: «Ніччю находили поета вампіри, висмоктуючи з нього силу і здоров'я. Сила у виді електричної струї виходила з його рук, розсіваючись в просторі і освітлюючи зеленуватим сяєвом кімнату. <...> Поет терпів від непевності, куди попаде його душа після смерті», — згадував лікар Володимир Щуровський⁸⁹. Джерелом таких моторошних гротескних видінь, на нашу думку, можна вважати непросте життя письменника — несприйняття й нерозуміння з боку сучасників, нещасливе перше кохання, кількаразові арешти, відтак сповнене негараздів сімейне життя, важка постійна праця, зокрема у «наймах в сусідів» та ін. У символічних формах письменникові являється й те, про що він думав, чим цікавився і над чим працював впродовж багатьох років. Так, у спогадах «За свіжої пам'яті» Франко зафіксував: «Я почув біль, і мені відразу стало ясно, що мене мав застрілити якийсь кутрігур деревляною стрілою, загостреною плоским ромбом»⁹⁰.

Письменник був дуже чутливим до всього, що бачив у своїх галюцинаціях. Духи окремих письменників давали йому окремі поради, які він ретельно виконував. Найбільшого розголосу наробила публікація *Wielkiej Utraty* А. Міцкевича. А Франко був глибоко переконаний у тому, що «такого прекрасного, геніального твору не міг написати ні один інший польський поет, а лише Адам Міцкевич» [т. 50, с. 416].

У цей період життя хворий письменник нотував свої сонні видіння на папері, внаслідок чого з'явився ряд творів, нав'язаних сновидіннями та галюцинаціями. Нерідко вже сама назва поезії вказує на походження сюжету: «У сні зайшов я в дивну долину...», «Три сестри милосердя» («Із моїх несонних візій»). З огляду на це цікавим є вірш «Чи віщий сон?», де хвороблива уява письменника малювала страшні та моторошні картини смерті. Тривога за синами, непевність щодо їхньої долі дали поштовх до виникнення неспокійних снів. Поет дуже сильно хвилювався за долю своїх синів, зокрема Петра, який із початку серпня 1914 р. перебував у легіоні Українських січових стрільців. Гнітючі думки, хвилювання за життя дітей під час війни відлунюють у цій поезії:

Тринадцятого грудня сего року
О шестій вранці, по безсонній ночі,
Одній з найтяжчих, наймучительніших,

⁸⁹ Щуровський В. Іван Франко серед Українських Січових Стрільців. С. 549.

⁹⁰ Тихолоз Б. Телеграми духів (автопсихографічні нотатки Івана Франка 1915—1916 років: між сном і дійсністю). С. 339.

Яких так много я в тім році пережив,
Явивсь мені мій син Петро, що в стрільцях
Українських, тепер у полі служить,
В ровах над Стрипою — дай Бог йому, бажаю,
Щоб мене якнайдовше пережив!

.....
В тій хвилі провалився в чорну яму,
Мов у тісну криницю квадратову.
«І ями не було у покою», — я сказав,
Та тут здалось мені, що провалився він
Ще раз у глибшу яму, що сягала
До дна пивниці. Тут мигнуло щось —
«Агаге discrimen!» — душа сказала.
«Чи віщий сон?» [т. 52, с. 296].

Такий тривожний сон передусім заснований на внутрішньому неспокої, боязні втрати ще одного сина після смерті первістка Андрія. Одяг, тіло Петра і сама безодня є чорними, що символізує смуток і тривогу хворого і самотнього на той час батька. Окрім цього, франкознавці уже довели профетичність цієї візії. Так, В. Корнійчук зауважив, що цей «віщий сон» «збувся через багато років на початку німецько-радянської війни, коли Петро Франко, примусово вивезений енкаведистами зі Львова, безслідно зник за нез'ясованих обставин»⁹¹. За однією з версій, Петро трагічно загинув, щоправда не на дні пивниці, а в клуні⁹².

Іван Франко бачив також «два видіння про теперішню війну». На думку В. Корнійчука, така «фантазмагорична сцена нагадує відому метаморфозу у поемі Т. Шевченка “Сон”, коли царські блюдолизи провалюються в землю, а всесильний самодержець з могутнього ведмеда перетворюється в очах автора на

⁹¹ Корнійчук В. Ліричний універсам Івана Франка: горизонти поетики: монографія. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. С. 170.

⁹² За свідченням доньки Тараса Франка Зеновії, «П. Франко був евакуйований в групі одинадцяти видатних українських діячів, серед яких були К. Студинський, А. Кримський, Л. Старицька-Черняхівська, співак Донець і батько Мирослави — поет Свідзінський, до с. Старий Салтів, що за Харковом, і там їх всіх тримали в клуні під конвоєм. Не будучи арештованими, вони мали контакт з сільською інтелігенцією. За два дні до зайняття німцями Харкова 18 жовтня їх всіх спалили в клуні, очевидно, для того, щоб не віддавати в руки німців. Про це розповіли Мирославі очевидці їхнього знищення, мешканці цього села ще в 1946 році, але вона про це нікому не розповідала, боячись підвести тих, хто про це знав» (Франко З. Трохи із забуття // З. Франко (1925—1991): Статті. Спогади. Матеріали / упоряд. і наук. ред. М. А. Вальо; передмова О. М. Романіва. Львів, 2003. С. 39).

безпорадне кошеня»⁹³:

Лиш молод провідник впадає,
 На мене грізно поглядає,
 А потім до своїх: «Ура!
 Потянем за государя!»
 І шаблю дає їм знак,
 Немов: «Рубайте їх ось як!»
 І враз мов із провідника
 Зробилась утля тінь яка:
 Він посірів, поблід і зник —
 Такий завзятий провідник!
 І вся ватага як стояла,
 Мов здута, враз щезати стала, —
 Ніхто ні слова не сказав,
 Мов хтось на таблицях змазав [т. 52, с. 217—218].

«Аналогічний фінал спостерігав Франко й у другому видінні. Він ніби “бачив” знайоме село, “рідний та нерідний дім”, пусті хати, солдат у сірому, які саджали людей у кошики на колесах, що котилися униз стежками»⁹⁴. Сам поет, намагаючись схватися, стояв біля якогось незнамого будинку, аж доки його не помітив старший москаль:

І на підвладних замавав
 Він шаблю: «Сюда! Сюда!»
 Зі всіх боків пливе їх плав.
 «Ось — думаю — буде біда!»
 Старший на мене показав,
 Та вже ні слова не сказав —
 Щез і сліду по нім не стало,
 Мов хтось на таблиці змазав!
 І всі ті, що при нім були,
 Так само парою пішли, —
 Чи много їх було, чи мало,
 Сліду ніякого не стало [т. 52, с. 219].

Поетичні твори за мотивами історії стародавнього Риму «Сон Ганнібала» та «Сон Гемількара» письменник перекладав відповідно 15 та 17 грудня 1915 р.

Як зауважила Я. Мельник, «для Франка останніх років життя вельми прикметною рисою є самообсервування власного фізичного та душевного стану, фіксація цих спостережень у різних

⁹³ Корнійчук В. Ліричний універсам Івана Франка: горизонти поетики: монографія. С. 176.

⁹⁴ Там само.

автобіографічних нотатках, у листах, мозаїчно навіть у деяких творах», що передусім зумовлено прагненням «І. Франка-дослідника, вченого-аналітика з неподоланим бажанням зрозуміти, осмислити все, що з ним відбувається»⁹⁵. Наприкінці свого життя важкохворий письменник написав «з уст духа», під впливом кошмарних снів та галюцинацій, польськомовні вірші «Сусід» [т. 52, с. 301] та «Із театру італійської війни» [т. 52, с. 302] (обидва 19 лютого 1916 р.). Щоденникові записи пояснюють обставини появи цих творів: «Ніч із д[ня] 18[-го] на 19[-й] лютий після кількох майже неспаних ночей задля тяжких випадків моєї слабости спав я зглядно дуже спокійно й будився після досить довгих перерв свідомості лише чотири рази. Першим разом, іще не було півночі, з уст духа, мого невідступного переслідника, що має особливий дар говорити ненастанно, а властиво верещати по змозі голосно день і ніч, а себе, хоч був чоловіком, поляком, родом із Люблина, раз у раз називає Богом <...>, я почув і затамив ось яке глобокоумне оповідання» [т. 52, с. 301]. «Прокинувшись другий раз тої самої ночі вже по півночі, я був під неясним вражінням якихось слів, що в мене зложилися ось у який польський чотиривірш, мов у телеграму» [т. 52, с. 302].

На думку Б. Тихолоза, сновізії двох останніх років життя говорять про «його нестерпні муки й фізичні страждання, породжені не лише зовнішніми чинниками <...>, а й, не останньою чергою, виснажливою багатолітньою “війною з самим собою” — власними сумнівами, ваганнями, внутрішнім роздвоєнням, комплексами неповної творчої зреалізованості <...>»⁹⁶. У таких записках Франко точно фіксує дату: «Вночі з д[ня] 12 на 13 мая 1915 (день Вознесенія) мені снилося коло півночі, що мене вцілило в живіт по лівім боці троха низше груди»⁹⁷; «Вночі з д[ня] 11 на 12 січня 1916 р. снився мені німецький цісар у віддалі в долині в довгім яснім плащі і в незвичайнім широкрисатім та довговолосім капелюсі»⁹⁸. Бачимо, що письменника цікавили власні сновидіння, на схилі літ він намагався їх інтерпретувати.

Актуальним є питання: чи Франкові нічні видіння або конкретні біографічні моменти перетворюються у сновізії його ж героїв?

⁹⁵ Мельник Я. І остатня часть дороги... Іван Франко: 1908—1916. С. 152.

⁹⁶ Тихолоз Б. Телеграми духів (автопсихографічні нотатки Івана Франка 1915—1916 років: між сном і дійсністю). С. 337.

⁹⁷ Там само. С. 339.

⁹⁸ Там само. С. 341.

У франкознавстві чимало написано про автобіографічні моменти у певних його творах, і сам письменник вказував на них. Окрім того, він зазначав: «<...> щоб бути правдивим поетом, писателем, щоб змогти цілковито “вийти з себе”, переллятися в тих людей, котрих описується, треба вперед самому пережити такі хвили, котрі заповнюють собою всю його істоту, зміцнюють його організм і не лишають по собі ані одної тіні, ані одної прикрої споминки, ані одного внутрішнього закиду, що ось се було зроблено недобре, се нехорошо, сього замало, сього забагато» [т. 48, с. 160]. При цьому варто пам'ятати, що хвилини «органічного вдовolenня» разом з «удовolenням психічним, духовним» трапляються не так уже й часто.

У творах Івана Франка досить часто спостерігаємо, що герої бачать сни, які переважно відображають моменти з життя самого автора, його погляди на світ, його емоції і навіть власні сновидіння. Водночас можна простежити таку закономірність: власне Франкові нічні видіння або конкретні біографічні моменти перетворюються у сновізії його ж героїв. З цього приводу М. Легкий писав: «Якщо, наприклад, сновидіння Франкових персонажів і не є точними копіями авторських, то запозичують від них певні деталі, чи засоби поєднання цих деталей, чи, врешті, й сам матеріал сонної візії. Тут, мабуть, не варто цілковито нехтувати й книжний характер цих явищ: алюзії, ремінісценції, інтертекстуальні зв'язки тощо. Та, поза всяким сумнівом, переважна більшість їх все ж має індивідуальне авторське походження»⁹⁹. На формування сновидіння дуже часто впливають почуті або прочитані історії. До прикладу, 1896–1897 рр. він перекладав поезію В. Гюго «Сумління» [т. 12, с. 293], де йдеться про те, що коли «Каїн утікав з-перед лица Єгови», йому серед неба привиділося «око дивнее, отверте аж горить // І, не змигаючи, на нього з тьми глядить» [т. 12, с. 293]. Художню деталь, почерпнуту з вірша французького поета, Франко переносить у власний твір — сновидіння протагоністів оповідання «Місія» та повісті «Великий шум». За свідченнями М. Мочульського, образ кривавого ока був особистісно-психологічного походження («Місія», «Великий шум»). Він часто переслідував Франка в останні роки його життя¹⁰⁰. Видіння кривавого ока, що його бачить пан Субо-

⁹⁹ *Легкий М.* За лаштунками психіки автора (Сновидіння у Франкових сюжетах). С. 68.

¹⁰⁰ *Мочульський М.* Іван Франко. Студії та спогади. С. 110.

та у повісті «Великий шум», важкі психічні стани цього персонажа переходять із психіки самого автора: «Це не фантазія, це страшна галюцинація, яку пережив сам Франко. В. Гнатюк питав його, звідки в його повісті така страшна візія з кривавим оком, і він сказав йому, що це галюцинація і що галюцинації взагалі мучать його»¹⁰¹. Працюючи над повістю, письменник водночас готував до друку збірку «Місія. Чума. Казки і сатири», тим-то досить закономірним видається поява такого фантазмагоричного образу в обидвох творах.

Перші об'яви Франкових галюцинацій М. Мочульський побачив у збірці «Із днів журби», виданій у Львові 1900 р. — «в ній записано мистецькою рукою спосіб, яким повстала поетова галюцинація»¹⁰². Тут, на його думку, майже кожна поезія містила сліди галюцинацій. І справді, досить ненормальними можуть видатися, на перший погляд, вражаючі метафори, доведені до найвищого рівня артистизму, які не були властиві тодішній поезії. Але це були новаторські впровадження нашого генія в поезію. Важкий тогочасний психічний стан письменника віддзеркалюється у його поезії: «Смерклося. Тихо круг мене, мов в гробі...», «Лежу я безсонний. Ніч темна...». «Знайомі пояснювали собі жаргівливо поетову задуму тим, що то він у часі ходу з дому й додому, до друкарні Наукового товариства імені Шевченка і назад обдумує свої твори, і ховає обдумане до своїх шухлядок у голові: обдумує, кажуть вони, один свій твір, зараз кладе його в шухлядку й відчиняє другу, щоб покласти у неї новообдумане, і так дотепні порохували, що поки Франко зайшов з дому до друкарні додому, мав у голові кілька нових творів.

Усі, в кого живіше било українське серце, радувалися розмахом крил Франкового генія й у блаженнім супокої споживали солодкі плоди його духу. І нікому навіть на думку не приходило поспитати бодай себе, чому в нашого поета обличчя таке сумне-невеселе, задумане. Поет не жалувався нікому, не плакав, не нарікав на свою долю, і ніхто не журився ним. Тимчасом чорні тіні смутку та журби падали йому на душу»¹⁰³, — так писав сучасник Франка М. Мочульський, роблячи головний акцент на виясненні джерел творчості письменника.

3. Фройд зазначав, що «сни наяву — се сировина поетичної творчості, бо зі своїх марень письменник, переробляючи, перев-

¹⁰¹ Там само. С. 81.

¹⁰² Там само. С. 36.

¹⁰³ Там само. С. 33.

дягаючи і просіюючи їх, будує ситуації, які відтворює у своїх оповіданнях, романах і п'єсах. Героєм снів наяву завжди є власна особа — або безпосередньо, або досить прозоро ідентифікована з кимось іншим¹⁰⁴. Письменник цінував величезну образну продуктивність сновидінь. Збірка «Зів'яле листя», що має чимало автобіографічних моментів, якраз і відрізняється від усіх інших тим, що вона сповнена яскраво виявленими онейричними елементами поезики. Так, «в час вітхнення» сниться поетові «найкращий спів» [т. 2, с. 125]. Проте «коли довкола світ увесь засне», у поета пробуджується велике почуття самотності, спокій зникає, а «сон мина» [т. 2, с. 163]. Можна віднайти також багато Франкових поезій поза ліричною драмою, в яких увага акцентується на сновізії ліричного героя («А ледве тільки сон нам зломить очі», «Я снів», «У сні зайшов я в дивную долину» і т. д.), а також чимало перекладів зі світової літератури. Це свідчить про те, що особливості мислення уві сні, а також поетове художнє мислення значною мірою подібні.

5. «В ТІМ СНІ, В ТІМ СОННІМ ОТУПІННІ»: СОН У ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ ІВАНА ФРАНКА

У листі до О. Рошкевич Франко зазначав, що пише «просто з потреби висповідатися, виявити все, що набралось у мене в душі, поділитися всім з другою, щирою людиною» [т. 48, с. 92], але він сповідався не лише у своєму епістолярії. Численні його твори — своєрідна сповідь життя. Неодноразово зазначаючи у своїх працях, що письменник має писати про те життя, яким живе, що наболіло і т. д., він поставив собі певне творче кредо: «Не те діло поета, щоб багато всякої науки набити собі в голову, але те, що доглянути в оточуючих нас речах і людях те, що всі ми відчуваємо, що всіх нас болить або радує, а чого ніхто ясно виразити не вміє» («Із поезій Павла Думки»), зазначаючи при цьому, що метою його творів «зовсім не буває саме розкривання ненормальностей життя, але поперед усього віднаходження поезії та краси в тім нормальнім житті, яке складається у людей різних верств, і віднаходження поривів та змагань до поправи того життя» [т. 39, с. 44].

Працюючи над теоретичними проблемами художніх сновидінь («Темне царство», «Із секретів поетичної творчості», «Смерть Олега і староісландська сага про фатального коня»), аналізуючи

¹⁰⁴ Фройд З. Вступ до психоаналізу. С. 92.

свої власні, записуючи та коментуючи народні уявлення («Галицько-руські народні приповідки», «Людові вірування на Підгір'ї»), Франко, образно кажучи, у власну руку художника вкладав перо вдумливого науковця. Художня лабораторія для нього — масштабне поле для експериментів. Крізь сферу поза-свідомого він обсервував структуру людської психіки, найчастіше сновидінь, марень, галюцинацій.

Водночас сонні візії Франкових персонажів допомагають заглибитися у світогляд автора, зрозуміти тогочасну дійсність, охарактеризувати ті чинники, що впливали на формування особистості. Різноманітні ситуації снів та описи онейричних станів у художніх творах свідчать про обізнаність письменника з процесами позасвідомої діяльності людини. Аналізуючи творчу спадщину письменника в цілому, бачимо, що його цікавили сновидіння у найрізноманітніших аспектах їхнього вияву, у всій повноті їхніх психофізіологічних особливостей; його увага цілковито зосереджувалася на процесі сну і психічного життя у такому стані. Франко надавав великого значення враженням сновидця впродовж дня, а також тим відчуттям, які доходять до його свідомості під час сну. Особливу увагу дослідник зосереджував на психофізіологічних особливостях сонної візії, її залежності від проявів і діяльності різних складників свідомості, впливу нічного видіння на внутрішній стан героя тощо. За допомогою сновидь персонажів письменник досягав психологічної достовірності у відтворенні характерів (зокрема, це стосується формування характеру і тих чинників, які впливають на даний процес), стимулів поведінки, почуттів та емоцій. Досить точно ствердила цю думку А. Швець, зазначивши при цьому, що «через призму сновидних візій своїх персонажів письменник розкриває прихований зміст мисленневих процесів людини, механізм її емоційних реакцій, почуттів, бажань, задумів і позицій — власне ті чинники, що формують сферу діяльності особистості»¹⁰⁵.

Українська література межі ХІХ—ХХ ст. під впливом європейських модерних віянь переживала свій духовний ренесанс, в якому помітний поступ несе і творчість Івана Франка. Письменник стверджував: «Ніколи досі на ниві нашого слова не було такого оживлення, такої маси конфліктів, суперечних течій, полеміки різнорідних думок і змагань, тихих, але глибоких переворотів» [т. 41, с. 471]. Варто нагадати його висловлювання щодо

¹⁰⁵ Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. С. 207.

своїх стимулів до роботи. У листі до У. Кравченко від 14 листопада 1883 р. він досить самокритично писав: «...я далеко не такий великий талант, як се, може, здалека здається. Я собі звичайний чоловічок, і сам дуже добре почуваю свої хиби, але почуваюся до обов'язку працювати, що можу працювати не для того, що я потрафлю якусь річ зробити добре, але для того, що другі або зовсім нічого не роблять, або роблять ще гірше від мене» [т. 48, с. 371]. В одній зі своїх літературно-критичних студій «Наше літературне життя в 1892 році (Листи до редактора "Зорі")» Франко зазначав: «Писатель мусить знати те життя, про котре береться писати, ті верстви суспільні, тих людей, ті сторони, ті звичаї і встанови, і заняття і роди праці і т. ін. <...> Писатель мусить знати чимало загальних і теоретичних наук, як психологію, економію суспільну, політику і т. ін., без котрих він не зуміє поставити себе на належнім становищі супроти персонажів свого твору, не зуміє відповідно зрозуміти і показати нам їх вчинки, не зуміє дати нам твору справді широкого і тривкого. А що ще важніше, писатель мусить усе те знати не з самих тільки книжок, а якнайбільше з життя, з розмов, з власного погляду, з досвіду і дискусій» [т. 29, с. 9].

Відповідно до світоглядних змін, впливу життєвих обставин, суспільних порядків, розширення знань упродовж творчого шляху в письменника змінювались його погляди на феномен сновидінь. Ця еволюція не відбулася стихійно. Але загалом письменник «шукав собі сам дороги, пробував різних тонів і різних манер, дивлячись на одно, щоб зміст був свій, щоб душа твору» була частиною його душі [т. 50, с. 115]. Так, Франко писав: «Романіст став не тільки психологом і соціологом, він мусить бути тепер і природознавцем, і промисловцем, і лікарем, і юристом, і ремісником, і хліборобом, щоб зрозуміти, заглибитися і відтворити надто диференційоване суспільство, всюди найти явища істотні і відмежувати їх від менш важливих» [т. 28, с. 181]. І саме такі знання письменнику вдалося осягнути та поєднати.

Своє розуміння процесу сну, тлумачення та значення сновидінь у людському житті Іван Франко подавав в антропологічному контексті разом з людськими думками, вчинками, переживаннями, зважаючи на різноманітні впливи на людину впродовж її життя. У прозі письменника можна виокремити декілька можливостей для функціонування та зображення онейричних станів, які органічно доповнюють наукові студії дослідника:

— сон як порятунок від втоми, що накопичилась протягом дня, в процесі природного циклу (ця життєво необхідна частина

людського буття завжди постає як фаза відпочинку. Щоправда, не завжди цю функцію вона виконує повноцінно. Зокрема, конче необхідний для доброго самопочуття сон не виправдовує свого призначення і супроводжується неспокійними візіями: «Ріпник»¹⁰⁶, «Панталаха» та ін.);

— фази сну, засинання і пробудження («Для домашнього огнища», «Перехресні стежки»), акцент на зовнішніх ознаках сновидця («Воа constrictor», «Для домашнього огнища» тощо);

— сновидіння, викликане фізичними подразниками, а також психологічні та фізіологічні умови виникнення сну («На роботі», «На дні», «Панталаха» та ін.);

— вплив на сновізію денних думок, вражень, подій («Оловець», «Місія», «Основи суспільності» тощо).

Вперше до опису сновидень Франко звернувся у романі «Петрії і Добошуки», якому загалом притаманні романтичні ознаки (пізньоромантичні в контексті української літератури) з суттєвими готичними рисами. Тут письменник описав сновидіння персонажів, причому зробив це декілька разів і на прикладі героїв різного віку, характеру та соціального стану, у різний період їхнього життя, у різноманітних ситуаціях. Так, сні бачить і Андрій, і Олекса, і Довбуш, і Олеся Батланівна. Опрацьовуючи цей сюжет і в другій редакції роману, Іван Франко не надав профетичної функції сновидінню Олесі, наголошуючи на тому, що страшний сон дівчини не здійснився. Це можна пояснити часом написання першої редакції (1876), коли Франко перебував під впливом «молодечого романтизму», барокових та готичних тенденцій з притаманними їм рисами нагнітання жаху та страху. Варто відзначити, що вже у другій редакції цього роману письменник хоч і ввів сновидіння у канву художнього твору, проте пророчого значення вона не має. Це зумовлено передусім тим, що перебуваючи під впливом романтичної традиції, Франко використовував засади цієї поетики, вводячи в роман елементи емоційної напруги, віщування через сновізії, наголос на конкретних прогностичних знаках.

У першій редакції роману «Петрії і Добошуки» простежуємо тісне та химерне переплетіння сну і реальності, що характерне також для стилю готики: «І від того-то часу кожної ночі в сні представлявся Андрієві незнаний, таємничий його спаситель; не

¹⁰⁶ Варто наголосити, що у нашій студії тут і далі йде мова лише про другу редакцію оповідання «Ріпник». Тому надалі вказуватимемо лише назву твору.

раз він бачив його наяві при заході сонця на верху Чорної гори на червоному тлі зарева сонячного і вкінці уже не міг собі розтолкувати, коли його бачив в сні, а коли наяві» [т. 14, с. 23], «Отець Методій щораз ширше отвирав очі і уста, його здивування заперало йому віддих, йому здавалося, що грубі чорні мури бібліотечної зали хотіли накінець по довгій времені свого утяжливого стояння трохи відпочити і пожитися на нього, мов на подушку, гнетучи його страшно своїм тягарем. Почтенний монах навіть уже часто впадав на думку, що се все сон, ущипнувся навіть в худу ногу і укусив в язик, щоби будьто пробудитися, але тії акції переконували його ще більше, що се все вісті (справді. — *Х. В.*) діється, що він не спить, а бачить на правду все то, що бачить» [т. 14, с. 41–42].

Загалом сон Довбуша характеризується виразною символікою. Героєві неодноразово сниться той самий сон, який у символічній формі пророкує його майбутнє, зокрема час і місце смерті. Кожних тридцять років він бачить один і той самий сон¹⁰⁷. У сновидді велетенська чорна рука дає йому велике письмо, на якому зазначено передумови його смерті: «Жити будеш, поки рід твій не буде числити сім членів. Смерть твоя буде знаком, що надходить час діланья. До сповіді приступиш аж перед смертю. А тепер іди і покутуй!» [т. 14, с. 43].

Після «Петріїв і Добощуків» І. Франко почав писати малі твори, «що знаменували суттєві зміни естетичних та ідейно-тематичних критеріїв його художньої творчості»¹⁰⁸. В. Корнійчук це пояснив тим, що відбувся «різкий поворот від елітарного романтичного бачення світу до “земного”, реалістичного зображення життя у найрізноманітніших проявах»¹⁰⁹. Золотою серединою для І. Франка став реалістичний підхід та реалістичне розуміння природи сну. Мабуть, не існує такого твору, який беззастережно можна було б віднести до якогось одного літературного напрямку чи стилю. Властиво говорити лише про домінування того чи іншого літературного напрямку в конкретному творі письменника.

¹⁰⁷ І. Денисюк доречно зауважив, що життя Довбуша у творі Франка охоплює майже фантастичний хронотоп (йому 119 років) (*Денисюк І.* Історична белетристика Івана Франка // Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. / ЛНУ ім. Івана Франка; редкол.: Т. Салига (голова) [та ін.]. Т. 2: Франкознавчі дослідження. Львів, 2005. С. 21–47).

¹⁰⁸ *Дронь К.* Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). С. 67.

¹⁰⁹ *Корнійчук В.* Ліричний універсам Івана Франка: горизонти поетики: монографія. С. 51.

Використовуючи нову як на той час модель творення характеру (схожу до психоаналітичної за вмінням заглибитися у душу героя), Франко зробив перші кроки на шляху дослідження перебігу психічних явищ і їхній зв'язок з думками, спогадами, бажаннями людини. У повістці «На дні» ще зовсім молодий Франко устами головного героя промовляв: «Пізнали б ми, якими-то вражіннями, якими чуттями найбільше жиє чоловік, яке-то буденне життя тої “божой іскри”, котра в рідких, виїмкових хвилях так високо зноситься!..» [т. 15, с. 143]. Автор акцентував на необхідності досліджувати позасвідомі стани: в Андрія Темери виникає ідея вести «психологічний дневник», «статистику духового життя», куди можна було б включити «вплив думки на органічні чинності». За І. Франком, аналіз таких духових процесів допоможе «ввійти глибше в загадку характерів і вдач людських» [т. 15, с. 144], а також знайти «ключ до розв'язання не одного психологічного вузла, бо ж, певна річ, що ті враження і чуття, що найчастіше повторюються, найглибші сліди витолочують у душі» [т. 15, с. 144]. Згідно з теорією Франкового героя, «гарна би річ була вести такий дневник, де би втягано завсіди кожний об'яв чуття, кожне вражіння, і то день за днем, довший час» [т. 15, с. 143]. Дослідник вже тоді розумів, що існує ще чимало питань, які потребують детального дослідження у психології. Так, устами Темери автор промовляв: «Досі психологія займається якістю вражінь, а про масу їх мало й гадки має» [т. 15, с. 143]. Вже у цьому ранньому творі простежується увага Франка до різноманітних аспектів дослідження людської психіки, в тому числі до сновидінь.

Повістка «На дні» засвідчила новий етап у формуванні генія Франка, адже тут письменник заглиблювався у вивчення «насамперед морально-психологічного досвіду та духовного життя, постаючи більше як “психопатолог”, подібно до Достоевського, аніж як “соціолог”, на кшталт Золя»¹¹⁰. У цьому та інших творах автор не стільки акцентував увагу на зовнішньому зрізі подій, скільки заглядав на дно душ своїх героїв, оприявнював їхнє свідоме і позасвідоме буття, їхні думки, спогади, передчуття, аналізував сновізії (зокрема, профетичні, катарсисні, ретроспективні), замислювався над їхнім значенням і впливом на екзистенцію персонажів.

Будучи добре ознайомлений з народними віруваннями у сні та їх інтерпретаціями, письменник дуже часто устами своїх героїв тлумачив сновидіння:

¹¹⁰ Гундорова Т. Франко не Каменярь. Франко і Каменярь. С. 56.

«А н н а. Але моє серце чує якусь біду. Яка мені нині погань снилася, то нехай Бог боронить! Десь ніби я коралі сію по хаті, по оборі, по цілім селі, та такі грубі та червоні...

М и к о л а (*немов сам до себе*). Коралі — то сльози.

А н н а. А далі десь ніби на нашу хату з усіх боків пси гавкають, у двері лізуть, у вікна голови пхають, такі люті та розжерті...

М и к о л а. Люті пси — то напасть.

А н н а. А далі десь ніби до шлюбу вбирають в саме біле: білі черевики, білу спідницю, білу перемітку.

М и к о л а. Свят, свят, свят. Що тобі, жінко? Най Бог відвертає від нас усе лихе! Що ти говориш?

А н н а. Та що таке? Хіба се що значить?

М и к о л а. Та... бодай у лиху годину не згадувати! Господи! Сон, мара! На все Божа воля» [т. 24, с. 25—26].

В оповіданні «Вугляр» світ героїв насичений народними віруваннями, повір'ями, прикметами та піснями. Тут Франко не заглиблювався у зміст сну, він лише констатував сам факт нічної візії, де прочитуються народні уявлення про запам'ятовування і тлумачення сновидінь. Віщі сни разом зі сумними співанками, тужливою грою Якима на сопілці вмотивовують трагічну розв'язку. Головний герой не запам'ятав свого видіння, бо після пробудження подивився на вікна. Автор мотивував це народним віруванням: «Коли, прокинувшись зі сну, поглянеш на вікна, то забудеш усе, що тобі снилося» [т. 14, с. 249]. У цьому творі прочитуємо: «— Ов, — кажу до жінки, — знаєш, стара, якесь мені погане на сон набилося!

— А що таке? — питає вона.

— От так ми до рання на гадці вертілося!.. Коли ж бо чи замануло мя, чи що, — на вікна-м ся подивив» [т. 14, с. 249]. Схожий мотив віднаходимо в оповіданні «На роботі»: ріпник Гринь хоче розповісти свій сон: «Погди-но! Погди-но! Що то такого мені ся плело сеї ночі? А знаю, що щось дуже страшного. Тьфу. Отак ми ся на пам'яті меле, — а пригадати ані руш. Ци-м ся на вікна подивив, устаючи?» [т. 14, с. 295]. Щоправда, Гринь таки пригадав свій сон.

У пізнішій праці «Людіві вірування на Підгір'ї» (1898) Франко зафіксував це повір'я: «Коли кому сниться щось, а він пробудиться і зараз зирне в вікно, то в тій хвилі забуде свій сон. <...> Якби чоловік забув свій сон, або й так не оповів його нікому, то сей сон йому сповниться. Для того, як чоловік збудиться зо сну, не повинен дивитися в вікна, бо позабуває все, що йому снилося, і через се може стягнути на себе якесь нещастя» [т. 54, 152].

Така інтерпретація сновидінь у руслі народних вірувань та тлумачень характерна лише для раннього періоду Франкової творчості. Саме в цей період для нього характерна віра у сні, що посилають «знамення», несуть конкретну сакральну інформацію. Надалі хоч і трапляються пророчі сновиддя («Для домашнього огнища», «Перехресні стежки»), автор надає їм більш символічного змісту, чим інтригує читача, закликаючи до розкодування цієї ірреальної структури.

В оповіданні «На роботі» та повістці «Навернений грішник» Франко пов'язував виникнення сновидінь з фізичним та психічним станом людського організму (цю думку дослідник науково обґрунтував у студії «Із секретів поетичної творчості»). Сновізії у цих ранніх творах віддзеркалюють прожитий день, змальовують у властивій для них формі те побачене і відчуте, що найбільше пригнічує людину, до чого навіть у позасвідомому стані вона не байдужа.

На прикладі сновидінь своїх героїв письменник надавав великого значення взаємодії зовнішніх вражень і внутрішнього стану сновидця. У психологічній студії «На дні» детальний опис сну Андрія спричинений саме чинниками, що викликані ззовні, а сонна фантазія трансформує їх на свій лад. Сприймаючи зовнішні подразники, сновидець усвідомлює їх у момент сну не в їхньому прямому значенні, а перетворює їх згідно зі змістом сновидіння (тут Франко випередив досягнення психології ХХ ст.). Сновізії Андрія зумовлені намаганням Бовдура викрасти гроші. Механізм протікання такого сновидіння З. Фройд пояснював таким чином: «сновиддя — це спосіб реагування психіки на подразники, які діють на неї, коли вона спить»¹¹¹, отже, джерелом сновидінь є фізичні збудники.

Натуралістична повість «*Voas constrictor*» містить аналіз «дрібних, мікроскопічних мотивів психологічних» [т. 48, с. 127]. Так, уже у 1878 р., тобто набагато раніше, ніж у студії «Із секретів поетичної творчості», Франко розкрив механізми людської психіки. Повість заснована на елементах самоспостереження, сугестії; через певні спогади з дитинства, своєрідні рефлексії «здійснюється аналітичний розтин душі, засліпленої пристрастю нагромадження, що поступово переростає в нервову гарячку і навіть демонізм»¹¹². Тут поряд зі змалюванням нафтового центру всієї Галичини — міста Борислава та його околиць, велику роль

¹¹¹ Фройд З. Вступ до психоаналізу. С. 82.

¹¹² Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 43.

відіграє передача внутрішнього стану персонажів, розкриття взаємозв'язку між душею і тілом, між сновидіннями і фантазією, уявою. Таким чином, письменник вперше звернувся до «психоаналітичного способу зображення»¹¹³, адже, змушуючи героя виговоритися (на чому згодом наголосить теорія З. Фрейда), «Франко як митець здобуває можливість окреслити характер через “прірви” суб'єктивного переживання, зсередини психічного і духовного життя»¹¹⁴.

Саме з початку 80-х років у Франковій творчості спостерігаємо глибинне занурення у духовно-психологічне життя людини. У нього ж читаємо: «Вірне те, що література в міру дозрівання поглиблюється, — але вияснює ж собі характер того поглиблювання! Воно йде не від індивідуальної психології до соціології, а навпаки, від соціології до індивідуальної психології. Коли в чому, то власне в глибині та тонкості психологічного аналізу, в тій неохайній яснозорості в сфері найтемніших глибин людської душі лежить безсмертна вартість <...>» [т. 34, с. 363—364].

У творах І. Франка є і конкретний опис процесу заглиблення у стан сну, демонстрація послідовності сновидного матеріалу, фізичні, фізіологічні та психологічні умови його виникнення, а також джерело, яке зумовило дане сновидіння, і врешті-решт момент пробудження зі сну. Так, ті мрії, які переповнювали Ангаровича перед сном, актуалізуються й у сонному видінні («Для домашнього огнища»). У такому сенсі Франко надавав особливого значення взаємодії внутрішніх вражень і стану сновидця. Автор тонко передав сам перехід до сну: «Поволі згасло почуття часу й простору, рожевий огничок свідомості замиготів і розплився незаметно, мрії перемінилися в тихий покріплюючий сон» [т. 19, с. 23]. Усі минулі роки, повні «довгих терпінь, боротьби і невігоди», проведені у Боснії, зсунулися у «темну пропасть, як лавина», не залишаючи по собі ніяких слідів. Лише образи одного дня, проведеного у власному домі після довготривалої перерви, виринають у сні капітана Ангаровича. Те, що Франко-письменник використовував як художні образи ще у 1892 р., Франко-теоретик розробив у трактаті як наукові концепції вже через 6 років. Бачимо, що спочатку письменник дав практичне обґрунтування ролі сугестії, а вже згодом описав в одній зі своїх теоретичних праць (порівняймо, див. «Із секретів поетичної творчості» [т. 31, с. 45—46]). Він вказував на різноманітні умови виникнення і

¹¹³ Гундорова Т. Франко не Каменярь. Франко і Каменярь. С. 43.

¹¹⁴ Там само. С. 44.

протікання сновидіння (фізичні, фізіологічні, психологічні, емоційні та ін.). Франко розумів, що дуже часто поштовхом до виникнення нічних видінь є переживання і враження, які виникли вдень і хвилювали героя протягом певного часу, що часто саме певні зовнішні подразники впливають на зміст сновізії, набуваючи при цьому певних змін відповідно до сюжету.

У цій повісті Іван Франко констатував: «Людське життя — це сон», немовби наслідуючи назву драми П. Кальдерона де ла Барки «Життя — це сон». Письменник вів мову про те, що життя людини — непізнана таїна, воно лише «сон», де немає нічого певного і сталого: світ, доля людини є мінливими і суперечливими, тому особистість постійно відчуває це на собі. У світі все швидко змінюється, а людське щастя, як і горе, минає, мов сон.

Як і в повісті «Для домашнього огнища», в оповіданні «В тюремнім шпиталі» Франко демонстрував властивість трансформації зовнішніх подразників у відповідні еквіваленти сновидіння: «Вісні дідове кашляння видавалось мені то сотні раз повторюваними вистрілами з карабіна тут же над моїми вухами, то журчанням та хрупостінням жорен, уставлених коло моєї голови, то скрипом дуплавої верби серед осіннього вітру. Так само й інші згуки, що десь-колись чути було в нашій келії, приймали для могойого хорого слуху страшну, в сто разів прибільшену силу і мучили мене» [т. 21, с. 154]. Спробу осмислити вплив різнобічних подразників на психіку сновидця письменник зробив ще у повістці «Навернений грішник»: «Нараз Василь закрушнюється. Коц ізсунувся був з тапчана і впав на землю; його обхватив холод, мов залізні кліщі, — він пробудився. Рукою машинально сягнув по собі, бо в сні бачилося йому, що отсе вростає в сиру землю, а земля давить його і душить, а він дармо силується видобутися з живого гробу» [т. 14, с. 358]. З. Фройд зазначав, що увісні «наші переживання здебільшого набирають візуальних форм»¹¹⁵. В останньому випадку життєва трагедія Василя Півторака віддзеркалюється у його позасвідомих станах, і водночас постає страх закінчити життя так само, як і сини. Коц, який злітає з тапчана, Василева хвороблива уява трансформує на свій лад — йому вбачається вростання у землю, падіння «в бездонну пропасть» [т. 14, с. 358].

Вустами своїх героїв (наприклад, Антона Ангаровича) письменник нерідко намагався вияснити походження своєї онейричної візії: «Він читав недавно про сугестію. Адже ж се дуже похо-

¹¹⁵ Фройд З. Вступ до психоаналізу. С. 89.

же! Приспати умислові влади, окрім одної, і сю одну якими механічними чи психічними стимулами пхнути в якім-небудь напрямку — і в душі приспаного повстає якась ідея, якийсь розгін, що не находячи впину в духових владах, опановує чоловіка зовсім» [т. 19, с. 24—25].

У багатьох творах простежуємо вплив на зміст сновізії тих думок, ідей, концепцій, що виникли в героя перед сном чи турбували його довший час: «Та й снилась йому (патерові Гаудентію. — *Х. В.*) та сама погань, котра весь нинішній день переслідувала його» («Місія»); «Чим частіше думав про визвіл від Мошка, тим частіше оті папери ставали мені перед очима. Навіть снилися мені (*Йоськові.* — *Х. В.*) папери, старі, пожовклі, з величезними печатками, дивилися на мене грізним поморщенням обличчям або сміялися з мене огидними беззубими устами» («До світла!»); «<...> се був сон! Про що ти вдень думала, те вночі й приснилось тобі!» («Захар Беркут»). Таким чином, дослідник часто розглядав сон не як звичайний психічний феномен, а як процес, на який вплинули події чи явища реального світу в момент активної психічної діяльності. Це твердження переформується з фрейдівською концепцією: «При багатьох сновиддях можна дуже легко вказати на якусь подію напередодні, котра стала спонукою до них, і сновидець без труднощів часто сам простежує цей зв'язок»¹¹⁶. Значимо: сучасна психологія також не заперечує того, що свідомість продовжує свою діяльність у сновидіннях. Поринувши у сон, Рафалович у першу чергу бачить відлуння вчорашнього дня, після зустрічі з Регіною в домі Стальського. Положення З. Фрейда у даному разі переформується з тим, про що говорив Франко: «Якісь переживання попереднього дня завжди прояснюють сновиддя»¹¹⁷.

Згідно з ученням З. Фрейда, жоден сон не є безглуздом, але потребує конкретного тлумачення, оскільки кожному з них відповідає певний душевний акт. Але водночас у вченні психоаналізу йдеться про те, що структуру сну не варто вважати його істинним змістом. Психоаналітик стверджував, що потрібно підходити до сновиддя як до «поетичного творіння», адже життя — природне, а сновидіння — штучні. Тому людина дуже часто уві сні може бачити те, чого вона бажає, про що думає. Поринувши в каламутну воду свого підсвідомого в страшному сні, Євгеній Рафалович прокинувся. Іван Франко зауважив, що часто образи

¹¹⁶ Фрейд З. Вступ до психоаналізу. С. 117.

¹¹⁷ Там само. С. 121.

сновізії мають суто фізіологічне пояснення в реальності: «За шуміла хвиля, заклекотіла безодня, вода обхопила його (Євгенія. — *Х. В.*) зо всіх боків — і він прокинувся. Він справді був мокрий — від поту. Його груди дихали важко; затуманена голова довго не могла прийти до повної свідомості» [т. 20, с. 259]. Сон справив надзвичайно гнітюче враження на героя, спричинив потрясіння його психіки. Євгеній одразу ж після сну згадав події вчорашнього дня, які, згідно з теорією З. Фрейда, впливають на формування символіки сновидінь найбільше.

Франко звертав увагу і на морально-етичний аспект сновидінь — погана сновізія може бути наслідком нечистого сумління: «Як часто я бачив у неспокійних снах його (Степанове. — *Х. В.*) добре, тихе лице, синє ще від побоїв, зболіле й марне, — яким важким докором гляділи на мене його сиві добродушні очі» («Оловець»); «Ганка засипляла швидко, але вночі починала стогнати, йойкати або скрикувати так страшно, що Іван прокидався зо сну і починав почувати якусь глуху тривогу» («Ріпник»); «А ти, — говорила до пана (дружина до пана Суботи. — *Х. В.*), коли сей жалувався, що по ночах мучать його страховища, — ти, видно, маєш нечисте сумління, то терпи тепер» («Великий шум»). І навпаки, «чоловік предобродушний <...> і вночі має дуже добрий сон» («Різуни»).

У творах письменника простежуємо ототожнення сну з реальними станами: «Мій стан був подібний до сну — тяжкого, болючого, тим більш болючого, що без мрій» («Рубач»); «все те видавалося йому сном, страшним, гарячковим привидом», «досі він неясно якось представляв собі своє положення і вірив, що все те або страшний сон, або лише хвилева проба долі» («Як пан собі біди шукав»); «<...> чи се був сон, чи дійсна ява», «Чи, може, все то сон, привид моєї роздраженої фантазії?» («Борислав сміється»). Після поразки страйку Андрусь Басараб промовляє: «наш красний сон скінчився, розбуджено нас!» («Борислав сміється»); «Чи се ява, чи сон? Коли сон, так дай мені не пробуджуватись більше!», «Для Бориса сей тиждень був одним-одноцілим золотим сном» («Не спитавши броду»); «Їй захотілося ще раз прочитати сю телеграму <...>, а крім того, будилося недовір'я, чи се не сон, один із тих страшних снів, які в остатнім часі мучили її досить часто» («Для домашнього огнища»); «Іноді мені здається, що то був сон, що я відтоді й досі сплю і ось-ось прокинуся таким самим студентом» («Батьківщина»).

Не оминає Іван Франко і змалювання внутрішнього світу героя в той момент, коли його мучать сни-жахіття, емоцій, які ви-

никають у сновидця: «А коли серед такого сну, в найбільшій тривозі, весь тремтячий і гарячим потом облитий, він пробудився, то й наяві йому (Морткові. — *Х. В.*) морочилось у голові, всяка погань лізла на думку, і він ніяк не міг позбутися своїх власних привидів» [т. 15, с. 479]; «Душно йому (Борисові. — *Х. В.*) було, він лежав, розкидавшись на чистій білій постелі, з полуотвореними губами. Важко, нерівно дихали груди, якісь неспокійні рухи час від часу проходили по всій тілі, руки то піднімались крихітку, то знов безвладно опадали на подушку. Мабуть, недобре щось сниться йому» [т. 18, с. 458]; після сну Олімпія Торська «збудилася і прожогом сіла на ліжку. Широко розкриті очі блудили в пітьмі, що панувала у її покої. В груді живо трепалося серце. Дихала швидко і важко, по цілому тілі пробігала дрож. Рука судорожно стискала риг нічного столика, що стояв зараз обік ліжка» [т. 19, с. 144]; «Ганка засипляла швидко, але вночі починала стогнати, йойкати або скрикувати так страшно, що Іван прокидався зо сну і починав почувати якусь глуху тривогу» [т. 21, с. 42], «Скоро тільки троха засне, щось таке їй (Ганці. — *Х. В.*) привиджується, як не верескне, аж кризь уха прохапується. І зараз зривається з постелі, десь-кудись біжить, утікає, аж по стінах дереться» [т. 21, с. 56] тощо.

І. Страхов наголошував на взаємозв'язку образів сновидця з психічним станом сплячого: «образи сновидіння закономірно зв'язані з емоційними переживаннями»¹¹⁸. Саме в такі моменти читач має можливість заглибитися у духовий світ персонажа, простежити психічні реакції героя на образи сновидінь. Інтенсивні емоційні реакції організму, фізичні відчуття задушливості, спітнілість, пришвидшене серцебиття, безвладні невротичні рухи, загалом нервові збудження — все це передає реакцію організму на сновидіння.

Фізіологія психічних переживань Олімпії Торської, на образі якої так детально зупинився письменник, відповідає твердженню З. Фрейда про «внутрішню спорідненість між сновидінням і душевним розладом»¹¹⁹. Франко у художньому творі описав те, що відомий психоаналітик проілюстрував своїми експериментами про симптоми психопатології сновидінь: «при абсолютно здоровому стані вдень сновидіння мають характер психозу»¹²⁰. Автор

¹¹⁸ *Страхов И.* Психология сновидений. С 36.

¹¹⁹ *Фрейд З.* Толкование сновидений / изд. подгот. Б. Г. Херсонский. К.: Здоровье, 1991. С. 77.

¹²⁰ Там само.

відтворив такий психічний стан Олімпії [т. 19, с. 156], хоча, найімовірніше, здійснював це інтуїтивно, як письменник, проте вражає його обізнаність з елементами психоаналітичного аналізу та зацікавлення в студіюванні людських душевних процесів.

У романі «Перехресні стежки» Іван Франко конкретно аналізував джерела снів, що свідчить вже про глибше проникнення у внутрішній світ героїв. Тут є описи тих сновидінь, що виникають під безпосереднім впливом певних подразників (піт — занурення у воду), і тих, що виникають під впливом пережитого, зокрема вражень, які закарбувалися у пам'яті сновидця. Вчорашні події настільки приголомшили Євгенія, що він втратив будь-яку здатність усвідомлювати ситуацію й реагувати на неї: «Що більше, чим яснішою робилася його свідомість, чим виразніше почали виринати в душі спомини про те, що було вчора, тим тяжча вагота налягала на душу, тим прикріший біль він почував десь — здавалося, на самім дні серця, там, де криється найделікатніший нерв, осередок усякої чутливості» [т. 20, с. 259]. Тому пригадування тих подій відбувається вже під враженнями від сну, відтак здійснюється їхній аналіз. Все це виражено у формах авторського коментаря, внутрішніх монологів і невласне прямої мови.

Отже, зацікавлення народною творчістю, певні фольклорні архетипи, розповіді про випадки із життя, що існували в усному переказі і з якими Франко був ознайомлений, вплив біблійної традиції, світові мотиви і його власні сновидіння стають джерелом появи онейричних сюжетів та їхніх елементів у письменницькій художній творчості.

Як бачимо, у Івана Франка нема якоїсь однієї сталої схеми, за якою би будувались онейричні сюжети. Він постійно вдосконалював свою майстерність, освоював нові сюжетні моделі, поглиблюючи і урізноманітнюючи проблематику, змінюючи і драматизуючи мотиви. Така безупинна художньо-дослідницька еволюція виражається в ускладненні онейричного сюжету психологічним зображенням. Письменник, починаючи ще з ранньої творчості, зробив онейричні сюжети важливою структурною одиницею своїх творів, органічною частиною романів, повістей, ба навіть малих психологічних студій і таким чином дістав можливість розкрити внутрішній світ героя, показати його характер, простежити мотивацію поведінки, осмислити глибокі важливі проблеми суспільного буття тощо.

СНОВИДІННЯ – ЗАСІБ ПСИХОЛОГІЗМУ

У статті «З остатніх десятиліть ХІХ віку» Франко зауважив, що на літературнім горизонті «появилася група молодих письменників, вихованих на взірцях найновішої європейської літератури, тої, що, сприкривши собі широкі малюнки зверхнього оточення, головну увагу творчості поклала на психологію, головною метою штуки зробила: розбудження в душі читача певного настрою способами, які подають новочасні студії психології і так званої психофізики» [т. 41, с. 525]. У творчості такої «різнобарвної китиці» свіжих індивідуальностей перехідної формації поступово сформувався «новий спосіб бачення світу крізь призму чуття й серця не власного авторського, а мальованих автором героїв» («Старе й нове в сучасній українській літературі» [т. 35, с. 109]), при якому письменники «переносили себе в їх душу, заставляли нас бачити світ і людей їх очима» [т. 35, с. 108]. Ці «поети душі, психологи і лірики», за висловом Франка, «силою свого вітхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв або сугестіюють нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, чуття та настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть» [т. 35, с. 110]. Письменники нового покоління стають тонкими й глибокими психологами і, «так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення» [т. 35, с. 108], тому, «властиво, те оточення само собою їм мало інтересне, і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати» [т. 35, с. 108].

Високий артистизм будь-якого літератора молодого покоління для Франка асоціювався передусім з тим, щоб «<...> бути дзеркалом часу, малювати чоловіка в його суспільному зв'язку і в тайниках його душі, давати сучасності й поточності те, що Золя називав “людськими документами” в найширшій значенні

сього слова» [т. 34, с. 365]. Новаторська техніка молодшого покоління (М. Коцюбинський, О. Кобилянська, Лесь Мартович, В. Стефаник), яке презентувало світ зсередини — «крізь призму чуття й серця» (переживань, страждань і радощів героїв), — це «спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі» [т. 35, с. 108]. За словами Івана Франка, література «побачила одну зі своїх задач у психологічному аналізі соціальних явищ» і взялася досліджувати, «як факти громадського життя відбиваються в душі і свідомості одиниці, і навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються й виростають нові соціальні категорії» [т. 34, с. 363]. Це сприяло тому, що інтереси до «особистої психології героїв колосально розрослись і розширилися, обсервація *власне найдрібніших появ, рухів і відрухів душі* (курсив наш. — Х. В.) зробилася без порівняння стараннішою й багатшою» [т. 34, с. 364]. При цьому дослідник вважав, що письменник-психолог не обов'язково має брати якісь незвичайні ситуації і передавати «героїчні та бадьорі» настрої, він може «малювати *великі страждання з приводу дрібних буденних появ, <...> спільні всім людям хвилі загального отупіння, зневір'я, байдужості, занепаду волі і т. ін.*» [т. 34, с. 362]. Динаміка внутрішнього психоемоційного стану персонажа не менш важлива для письменника, ніж соціально-історичне тло подій. У художніх текстах Іван Франко в першу чергу звертав увагу на ті риси людини, що передають «головну суть портрета, — *душі, виразу, свободи*, того, що давало б нам відчутти *рухи живого чоловіка* (курсив наш. — Х. В.)» [т. 32, с. 28].

«Його (Франкова. — Х. В.) сила в психології, його уява обертається більш на внутрішній зміст людської істоти, і глибоко вміє він зазирнути в душу людини, розібрати психологічні мотиви у вчинках своїх персонажів»¹, — писав Сергій Єфремов. Внутрішній світ людей різних суспільних верств, незалежно від віку та гендеру, їхнє позасвідоме життя постійно перебували у центрі Франкової уваги.

Письменник майстерно переходив від зовнішньої характеристики персонажа до психологізму. Він глибоко проникав у внутрішній світ своїх героїв, дошукуючись мотивів їхніх учинків. Оприявнюючи живі, мінливі переживання персонажа, акцентував на силі духу, що допомагає героєві концентрувати волю у складній ситуації й долати, здавалось би, непереборні перешко-

¹ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів: Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка. К.: Вік, 1913. С. 199.

ди. Автор спостерігав за боротьбою різних почуттів у душі персонажів, які визначаються станом сильної емоційної напруженості, схвильованості, страху перед невідомістю, туманним майбутнім. Досить часто розкривав внутрішній світ своїх героїв саме у кризові моменти їхнього життя, передавав їхній психологічний стан у складних ситуаціях, які змушують зробити непростий вибір, зрозуміти, пізнати себе і нові грані своєї особистості. С. Єфремов, аналізуючи творчу спадщину І. Франка, зазначав: «Письменник <...> стежить за процесом духового перевороту своїх героїв, потужним розмахом свідомого своєї сили художника окреслює найдрібніші його прояви, найменші подробиці зазначає»². І далі: «Франко шукає насамперед моментів боротьби — боротьби внутрішньої, боротьби людини з собою, з власною натурою, — і моменти ці ставить раз-у-раз напереді, на покуті <...> у своїх творах»³. На думку дослідника, Франкова «людина носить у собі дві супротивні основи, що не можуть органічно помиритися й одна одну виключають»⁴.

Тексти Івана Франка — зразок психологізму, «майстерного й переконливого занурення в душевні переживання персонажів»⁵. За одним із поширених визначень, психологізм — «змалювання внутрішнього життя особистості як важливого моменту образу світу»⁶. В. Фащенко стверджував, що психологізм — це «універсальна, родова якість художньої творчості. Його предметом є відображення внутрішньої єдності психічних процесів, станів, властивостей і дій, настроїв і поведінки людини, а також соціальних груп і класів»⁷. Ба більше, завдяки психологізму з'являється «переконливість реальних колізій, мотивів поведінки дійових осіб і правдивість діалектики людської душі»⁸. На нашу дум-

² Там само. С. 157.

³ Там само. С. 163.

⁴ Там само.

⁵ *Безхутрий Ю.* Мала проза Івана Франка 1900-х років у контексті художньої парадигми перехідної культурної епохи: модель світу і модель людини // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 верес. — 1 жовт. 2006 р.). Т. 1 / М-во освіти і науки України, ЛНУ ім. Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. С. 530.

⁶ Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 457.

⁷ *Фащенко В.* У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / вступ. ст. В. Г. Полтавчука. Одеса: Маяк, 2005. С. 49.

⁸ Там само.

ку, психологізм являє собою систему засобів, спрямованих на повне, детальне і глибоке розкриття внутрішнього світу героя. Це — здатність письменника докладно моделювати та відтворювати різні психічні стани (тривогу, любов, спокій, радість, ненависть та ін.) і процеси (сприйняття, пам'ять, мислення, увагу), помічати нюанси переживань. Психологізм Івана Франка ґрунтується на уважному вивченні останніх здобутків психологічної науки, «пропущених» крізь власний життєвий досвід. Важливу роль у цьому переліку займає і сновидіння (марення, галюцинація). Вагомим є той факт, що сюжет онейричного видіння «в символічній формі відображає основні мотиви та настанови індивіда, фрагменти його душевної діяльності»⁹. Російський дослідник А. Єсін стверджував, що ціль «розкрити підсвідомі процеси, гру свідомості, невідконтрольну розуму»¹⁰ є найбільш притаманною літературному сну.

**1. «У СНІ ТУРБОТНОМУ, ВАЖКОМУ...»:
СНОВИДІННЯ ФРАНКОВИХ ГЕРОЇВ З ПОГЛЯДУ ХУДОЖНЬОЇ
ПСИХОЛОГІЗАЦІЇ. ГЕНЕЗА СНОВІЗІЙ**

Від багатьох клопотів походять сні.

Біблія. Приповідки, 5:2

*Сон налягає. Кладе м'якеньку лапу на очі
і на лице і шепче до вуха: спи.*

М. Коцюбинський. Тіні забутих предків

*Значить, се сон був, та такий страшний,
Що серце похололо, вся душа,
Мов прут сухий, розламана надвоє.*

І. Франко. Сон князя Святослава

Наприкінці XIX ст. помітним стало зацікавлення письменників тими рушійними силами людської поведінки, які більше пов'язуються вже не з довкіллям, а з внутрішніми процесами, що відбуваються в душі людини. Характерним для цього часу є те, що письменники значну увагу звернули на «внутрішній, суб'єктивний світ героя, на вияв його самосвідомості, самоаналіз і глибинне осмислення ним світу»¹¹. Із розвитком науки від-

⁹ Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2. С. 414.

¹⁰ Єсін А. Психологізм русской классической литературы. М., 1988. С. 136.

¹¹ Гузар З. Інтелігенція і народ в повістях Івана Франка 1980-х років // Радянське літературознавство. 1985. № 12. С. 70.

булися зміни і у розвитку літератури, мистецтва. Цілий комплекс наук, об'єднаних під загальною назвою «психологія», відкрив нові незвідані виміри позасвідомих станів людини. Окрім цього, переживання — один з головних об'єктів, що цікавив не лише Франка, але й багатьох письменників «нового» психологічного напрямку в літературі межі цього періоду. Ба навіть не «абстрактна емоція, а дійсне, складне переживання, яке дає змогу глибше осягнути таїну людської душі, спробувати збагнути її закони»¹².

Іван Денисюк з цього приводу писав: «Психологізм стає тою вибуховою силою, яка розсаджує зсередини стару форму повісті, новели чи оповідання і витворює нову. Змінився об'єкт спостереження, змінилися співвідношення героя і тла, сюжет, композиція, характер зображуваної події. Подія відбувається не зовні, а в душі людини»¹³.

Варто наголосити, що у своїй творчості Іван Франко звертав особливу увагу на «психологічну та історичну правду замість декораційного блиску» [т. 28, с. 298]. У передмові до збірки «Добрий заробок та інші оповідання», полемізуючи з Володимиром Барвінським, письменник підкреслював своє зацікавлення психологією людини та окреслював ті теми, що їх мусить розкривати нове оповідання: «<...> поперед усього треба малювати відносини людей, поодинокі їх учинки з поглядом на їх оточення і на ті спеціальні особисті та громадські імпульси, що побуджують їх до такого, а не іншого ділання. Я вказував на те, що задля різного виховання традиції, оточення й логіка, розумування й причиновість у поступуванні різних людей у різних суспільних верствах бувають різні і що малювати ті спеціальні логіки та психології для мене дуже принадна річ» [т. 33, с. 399].

Можна виокремити два підходи до відображення внутрішнього світу героя: 1) увагу письменника спрямовано насамперед на зовнішні вияви екзистенції персонажа, через які розкриваються його душевні процеси, — портрет і його деталі, особливості мови, жести, міміка, дії, вчинки, загалом поведінка у конкретній ситуації; 2) увагу зосереджено на внутрішньому світі героїв — думках, переживаннях, почуттях, процесах свідомості, які спричиняють конкретні вчинки індивіда. Важливе значення для

¹² Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кін. XIX — поч. XX ст. (проблеми естетики і поетики). С. 116.

¹³ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. 2-ге вид., допов. і переробл. Львів: Академічний Експрес, 1999. С. 112.

розкриття психології персонажа можуть мати хронотоп, у який вміщено протагоніста, та його художній антропонім. Поряд із портретом і його психологічними деталями, внутрішнім мовленням, інтер'єром, пейзажем важливе місце у зображенні людської психіки та характеру відіграють позасвідомі стани особистості (сни, марення, галюцинації). Саме останні явища чи не найбільше впливають на думки, поведінку, мотивацію персонажа, особливо в критичні, кризово-кульмінаційні, порогові, переломні етапи життя. Правдиві та влучні деталі нічних візій сприяють розкриттю глибини почуттів і переживань героїв, адже тільки у снах людина не може себе контролювати та розкривається повноцінно. Як слушно зауважила Н. Зборовська, «у сновидінні Я поступово відокремлюється від реальності зовнішнього світу і сповзає у внутрішню»¹⁴. Отже, роль снів у розкритті психології персонажа надзвичайно важлива.

Вагоме значення у формуванні характеру індивіда мають його життєві позиції, задуми, бажання, захоплення. Ця сфера людського буття дуже чітко конкретизується й у снах. На сновидіння найбільше впливають події дня, факти з пам'яті, досвід, спогади, мрії, враження, конфлікти, імпульси, бажання, зовнішні подразники. Д. Нечаєнко, зокрема, зазначає, що «сюжет сновидіння в образно-символічній формі відображає основні психічні мотиви й установки сновидця»¹⁵, тобто **сновидіння** насамперед віддзеркалює внутрішнє життя особистості, точно й детально виявляє її душевні стани.

Однією з найдієвіших технік, що дає змогу розкрити несвідомі бажання, З. Фройд вважав техніку тлумачення сновидінь, бо під час сну захисні механізми послаблюють свою діяльність. Отже, сон дозволяє комплексно виявити все «Я», яке, окрім свідомих, має і підсвідомі складники. У своїх працях, присвячених сновидінням, психоаналітик доводив, що матеріал снів — це частина побаченого чи частково пережитого у думках, але неусвідомленого; у снах актуалізується саме підсвідоме. Він наголошував на тому, що сновидіння за допомогою символів та образів повідомляє про те, що відбувається (часто неусвідомлено) у житті людини, а те, що записане у пам'яті сновидця, є унікальним документом і виявляє таким чином долю сновидця. На думку З. Фрейда, сновидіння — це «перекручений заміник чо-

¹⁴ Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: посібник. С. 70.

¹⁵ Нечаєнко Д. «Сон, заветных исполненный знаков...»: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. С. 134.

гось іншого, невідомого самому сновидцеві і подібного до прихованих тенденцій хибних дій, замітники чогось, про що сновидець знає, але те знання йому неприступне»¹⁶. Це означає, що сновидіння виступає заміником прихованого або ж «неусвідомленого». Психоаналітик розрізняв два види онейричних видінь — явне, де замітник, як і саме неусвідомлене, є очевидним, та латентне, де зміст сновидіння прихований. Він звернув увагу на те, що мова сновидінь є символічною. Вона приховує в собі подвійну семантику образів, глибинні смисли та разом є «царською дорогою» і «найкращим досвідом до пізнання несвідомої психіки» автора¹⁷. При аналізі сновидінь у художньому тексті вагомим має бути кожен образний елемент, адже навіть найменші деталі і незначні обставини сновидіння, якщо їх оминати, обмежують правильне розуміння його змісту. Прийом відтворення онейричних візій своїх героїв Франко використовував особливо в момент найбільшого загострення їхніх внутрішніх конфліктів. Сон для нього — це незамінний спосіб художнього пізнання, заснований на законах самої людської природи.

У творчості Івана Франка виділяємо кілька видів снів, з різною глибиною інтенсивності сновидінь — лунатний сон, який супроводжується мисленням і діями, але водночас не залишає ніяких слідів у пам'яті сновидця («Вугляр»); сон, який чітко пригадується (переважна більшість його творів: «Захар Беркут», «Лель і Полель», «Для домашнього огнища», «Терен у нозі», «Перехресні стежки»), такий сон часто навіть виринає в пам'яті посеред дня, викликаючи конкретні переживання; слабо усвідомлене онейричне видіння («Гутак», «Як Юра Шикманюк брів Черемош»); глибокий сон без жодних сновидінь (письменник лише вказує на сам факт такого сну, як-от сон молодій Параски в «Основах суспільності», персонажів з оповідання «Різуни», сон Гутачки з повісті «Гутак»).

Найчастіше сні приходять до Франкових героїв в екстремальні, переломні, загострено-критичні моменти внутрішнього життя, коли персонажі опиняються на межі психологічного перелому, екзистенційного вибору, душевного розпаду, безвиході, моральної кризи, внутрішнього конфлікту. Для психофізіологічного протікання сновидінь властивою є ситуація екстремуму, що вміщує своєрідний, але водночас змістовний, захований у

¹⁶ Фрейд З. Вступ до психоаналізу. С. 107.

¹⁷ Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена. С. 16—35.

глибинах свідомості життєвий ланцюг подій, де розкриваються внутрішні рефлексії, задуми, мрії, бажання, переживання, де сновидця турбують згадки про минуле.

Сновидіння у художній літературі є саме тим каталізатором, що відбиває складну суть особистості, фіксує «риси характеру, що склалися до цього часу», показує «процес розвитку характеру в пунктах найбільшого напруження»¹⁸. Сновізії чітко, яскраво, всебічно розкривають психіку персонажа, «істинність та природність людської вдачі»¹⁹. Діапазон психічних просеців, душевних станів, з якими засинає сновидець, у творах письменника надзвичайно різноманітний. Через позасвідомі стани письменник наче проникав у душу своїх героїв і показував, що з ними відбувається наяву. Важливим чинником, що впливає на сюжет сну, є, власне, події, що відбувалися з персонажем у реальності, тобто передумови засинання. Досить часто важко визначити та виокремити один чинник, що впливає на походження сновидної картини, адже вони переплітаються, підсвідомість персонажа на свій лад трансформує донесені до неї враження та емоції від побачених предметів та пережитих подій. Інколи до цього багажу додаються відповідні ментальні чинники, умови, в яких перебуває сновидець, вплив інших людей, його передчуття. Проте саме за допомогою сну підсвідомість анонсує можливі зміни в житті сновидця. Ось можливі варіанти генези сновидінь у Франкових творах (при цьому варто наголосити, що інколи виникненню однієї візії можуть посприяти кілька подразників, як, наприклад, у сновидінні Олімпії Торської):

Страх. Свіжі негативні враження від прожитого дня, гнітливі думки провокують виникнення неспокійних сновізіїв. Інколи відчуття страху, акцентоване на початку сновидіння, визначає наступний розвиток не лише його сюжету, а й усіх загальних подій. Таким чином виникає підказка, спрямована на трагічну розв'язку (сновидіння Олімпії Торської, Ганки, Спориша).

Передчуття. Боярська дочка Мирослава з повісті «Захар Беркут» уві сні бачить свою померлу матір, яка благословляє її на шлюб із Максимом: «Велика для тебе хвиля зближається, доню! Серце твоє пробудиться і заговорить. Слухай свого серця, доню, і йди за його голосом! <...> Благословлю ж твоє серце!» [т. 16, с. 67]. Зверхність Тугара Вовка та небажання благословити свою

¹⁸ *Страхов И.* Художественное познание сновидений. С. 215.

¹⁹ Там само. С. 200.

єдину дочку на шлюб із простим «смердом» викликають в душі дівчини хвилю емоційного напруження. Проте вона лишається спокійною і під впливом побаченого видіння сміливо, наперекір волі батька, погоджується стати дружиною Максима. Капітана Ангаровича по приїзді додому наповнюють лише позитивні емоції, приємні враження, він зосереджує свою увагу лише на почуттях: «Тільки тепер із уст його вирвалось слово, що його без відома вже від кількох хвиль шукав у своїй пам'яті, розворушеній і обезсиленій напливом різнорідних почувань (мова йде про дітей. — Х. В.)» [т. 19, с. 16], але все ж таки передчуття формують виникнення сюжету сновізії.

Роздум. На ріпника Гриня («На роботі») мають негативний вплив умови праці у штольні, гнітливий пейзаж довкола, визискування жидів, тому цілком закономірним є факт появи у його підсвідомості роздумів про майбутнє життя у такому середовищі. Це стимулює появу онейричного сюжету, в якому діє макабрична істота Задуха, яка й показує усе реальне життя ріпників.

Спогади. Сни Олімпії Торської викликані не лише страхом, а й чуттєвими споминами про її минуле, які вона «німо і глухо поховала <...> на дні серця, сльозами залила і присипала пилом забуття» [т. 19, с. 148].

Від того часу, коли Герман Гольдкремер («*Voas constrictor*») «став напруго багатцем, <...> став безпечно на ноги» [т. 14, с. 401], розбагатівши на спекуляціях з добування та продажу нафти, «йому ставало страшно» і його фантазія «рисувала йому почварні образи, йому причувалися навіть в сні стогнання, котрі ніби добуваються з ям серед п'їтьми і мертвої тиші» [т. 14, с. 401]. Однією з причин появи таких візій стали спомини про його ж власне либацьке життя, а також «селянські оповідання про людську кров в землі, про поганих “песьоголавців”, що живі лежать в могилах і ждуть, поки хто їх не випустить на світ» [т. 14, с. 401].

Сон Євгенія Рафаловича зумовлений спогадами, що накладаються на сучасні події. Причиною появи такої сновізії є несподівана зустріч адвоката із заміжньою Регіною Стальською після їхньої десятирічної розлуки. Сам Франко уточнив, що основним джерелом «сонного привида», який роз'ятрив давній біль Євгенія, ховався «десь — здавалося, на самім дні серця, там, де криється найделікатніший нерв, осередок усякої чутливості» [т. 20, с. 259], було важке психічне зворушення, зумовлене передусім подіями кількарічної давності.

Враження від пережитого. Василеві Півтораку після смерті двох синів і вигнання з дому третього ввижаються картини смер-

ті рідних, які тонуть у «глибоченній ямі в смердячій кип'ячці і дармо кличучи до нього о поміч» [т. 14, с. 335]. Водночас його сонна фантазія проектує нереальні картини з незвіданого майбутнього: «йому привиджувався Іван, як напивається в коршмі з чорними, брудними, замашченими людьми, на котрих аж гидко ся дивити» [т. 14, с. 335].

Таким чином, спектр чинників, що впливають на появу конкретних сновидінь, дуже широкий. Відтак, зображуючи певні обставини виникнення сновізії, Франко демонстрував не лише строкатість психологічних типів особистостей, а й простежував суспільні, морально-етичні, характерологічні ознаки-риси окремого індивіда.

2. СНОВИДІННЯ ФРАНКОВИХ ПЕРСОНАЖІВ: СПРОБА КЛАСИФІКАЦІЇ

Сон — це специфічний стан людського організму, під час якого процеси в корі головного мозку не гальмуються, а підтримують своєрідний зв'язок з навколишнім світом, транслюючи певні події і змальовуючи окремі образи. Польський дослідник З. Дудек, опираючись на юнгівську концепцію людської психіки, виокремив чотири групи сновізії: архетипні, протетичні, компенсаційні та сни-кошмари²⁰. Така класифікація, на нашу думку, впливає з того, що саме сновидіння дозволяє відобразити різноманітні психічні процеси, минулі історичні події (а то й показати цілі епохи), майбутні оказії, внутрішній стан (емоції, почуття, переживання), іншу реальність, що існує в межах підсвідомого. Тому справедливим є твердження, що «сон — це семіотичне дзеркало і кожен бачить у ньому відображення своєї мови»²¹. Тому досить часто сновидіння у Франкових героїв взаємопов'язані з їхніми характерами та емоційним виявом почуттів, поведінкою. На думку К.-Г. Юнга, сновидіння містять в собі архетипи з минулого, які компенсують брак цих речей у теперішньому, наприклад, втрату життя з природою, брак містичного у житті людини і т. д.²²

²⁰ Dudek Z.-W. Jungowska psychologia marzeń sennych. Warszawa: Wydawnictwo Psychologii i Kultury Eneida, 2007. Wyd. 2. S. 19.

²¹ Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992). С. 124.

²² Юнг К. Г., Франц М.-Л. фон [и др.]. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1997. С. 93.

Сновидіння Франкових героїв у більшості випадків спричиняють кардинальні зміни у психології персонажів. Їх можна класифікувати за характером і ступенем впливу на поведінку, вибір життєвого рішення персонажа:

1. *Сни-потрясіння*, якими автор немовби випробовує героя, ставлячи його у важкі межові ситуації, що призводить до своєрідного «психологічного конфлікту». Такі сни зумовлюють напругу в сюжеті твору, допомагають змістовно розкрити дії, вчинки, мотивацію персонажа у важких життєвих ситуаціях. Часто такі сни примушують героя змінюватися:

а) *сон-прозріння* передбачає психологічний злам у душі героя, відкриття правдивого сенсу життя та зміни у його раціональних підходах до сприйняття дійсності («На роботі», «Навернений грішник», «Без праці»);

б) *сон, що призводить до каяття*, виступає кульмінаційною точкою у зміні внутрішнього буття людини («Воа constrictor», «Ріпник», «В тюремнім шпиталі»). Такі візії часто переслідують героя. Такому різновиду сновидінь характерне те, що вони проявляють себе і як *катарсисні візії*, адже спричиняють кардинальні зміни психології героїв, стають точкою відліку нового життя (це передусім демонструють часто повторювані сновиддя Миколи Кучеранюка з оповідання «Терен у нозі»);

в) *сон, що є відгомном гнітючих денних вражень* («Для домашнього огнища», «Перехресні стежки», «Панталаха», «Оловець»);

г) *пророчий (профетичний) сон*, який у прозі Франка, як правило, пов'язуємо з тривогою, страхом, передчуттям невідворотного («Петрії і Добошуки», «Лель і Полель», «На дні»). Сон у тексті досить часто є засобом проникнення у майбутнє за посередництвом знаків, що їх персонажі не завжди розуміють.

Перша група досить численна та містить сновидіння з різними негативними емоційними переживаннями. Дуже часто описи снів характеризують складний психологічний стан героя (Владка в романі «Лель і Полель», о. Нестора та пані Олімпії в романі «Основи суспільності», Ангаровича в повісті «Для домашнього огнища», Рафаловича та Регіни в романі «Перехресні стежки»).

2. *Сни-заспокоєння* викликають душевну гармонію, мир, спокій, «захищають» психіку, містять елемент психологічної компенсації. Їх можна ще назвати снами-мріями (сон Мирослави із повісті «Захар Беркут», сон Бориса Граба з роману «Не спитавши броду»). Підсвідомість кожної людини може виражати не лише певні страхи, почуття провини, співчуття, сумніви, а й певні бажання. Після них людина пробуджується з усмішкою і почуттям

задоволення. Такі сновидіння компенсують психологічний біль бажаними картинами, мріями, спогадами.

Нерідко сновидіння виступають засобом самопізнання людини, можливістю побути наодинці з собою, аби відчутти конфлікт між бажаним і дійсним. У казці «Без праці» письменник передусім простежує психологію внутрішнього незадоволення людини, яка позбавлена можливості працювати. Життя без праці не робить головного героя щасливим. Безтурботне існування не приносить йому задоволення, щастя, ба більше — воно перетворює його життя на нестерпні страждання: «Бачити довкола себе тільки людей, котрі працюють на тебе, а не могли самому нічогосінько робити — се для нього (Івана Лінюха. — *Х. В.*) було найбільшою мукою» [т. 18, с. 301]. «Навіть у сні не перестаю працювати» [т. 18, с. 243], — характеризує сам себе герой, почувачись у такі моменти дуже нещасним. Сновізія Івана перероджує його, робить з нього нову людину, дає бажання та енергію до праці: «І хоч усі пригоди були тільки сном, але любов до праці, котру з нього виніс, лишилася в нього (Івана. — *Х. В.*) на увесь вік» [т. 18, с. 305].

Франко детально демонстрував те, як психічні переживання сновидця відбиваються на його характері, ба навіть більше, як усі ті емоції, спричинені онейричною візією, впливають на процес характеротворення персонажа. Сон є дзеркалом духовного і фізичного життя протагоніста. Детальна обсервація всіх тих чуттєвих реакцій під час сновидінь дає змогу проаналізувати та простежити психічні реакції людини на конкретне видіння, з'ясувати її духові характеристики, проаналізувати, чим наповнений її внутрішній світ. З. Фрейд так пояснював утворення сновидінь: «Під час сну зі зменшенням психічної діяльності <...> настає спад у силі опору, який домінують психічні сили протиставляють витісненому. Саме цей спад робить можливим формування сновидіння і тому для нас воно стає найкращим доступом пізнання несвідомої психіки»²³. Сновидіння Василя Півторака («Навернений грішник») навіюють на нього ще більшу тугу, жаль, неспокій. Авторіві вдається в найтонших деталях передати переживання, душевні муки, сердечний біль і страх перед незвіданим майбуттям. Втрата найрідніших зробила його емоційно втомленим та занадто вразливим. Він відчувається самотнім, відчуженим. Нерви психічно змученого, фізично виснаженого, охопленого жахом батька та чоловіка досягають свого апогею у снах, а згодом у маренні. Вже після серії таких сновидінь

²³ Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена. С. 35.

Півторак розказав про «свої давні гріхи, про свою слабкість, про страшилища, які йому привиджувались, і про муки, які терпів» [т. 14, с. 368]. Крок за кроком, із надзвичайною динамічністю та напруженістю, письменник простежив процес психічного краху героя. Саме сновидіння, що часто мучили Василя, ще більше поглибили той внутрішній неспокій, переживання, розпач і навіть страх за власне життя. Глибокі психологічні спостереження містить картина смерті другого сина. Півторака опановує стан отупіння: «нічого не думав, нічого не тямив, не чув, не бачив» [т. 14, с. 314], а згодом і «лихорадочна дрож». З'являється законмірне у такій психологічній ситуації бажання загинути разом із сином. Ба більше, «бачило му ся, що якась сильна невидьома рука пхає його в глибінь, що якийсь голос кричить йому над ухом: “Скачи й ти і гинь з ним ураз! <...> Скачи, скачи!”» [т. 14, с. 314]. Франко послідовно простежив хворобливий процес у психіці протагоніста. Онейричні візії Василя виступають інверсією глибинних слідів пережитої травми.

У сновидіннях людина існує у своєму внутрішньому світі, а тому кошмари, що її переслідують, насправді виявляють приховані страхи, змушують заново, знову і знову переживати неприємні моменти життя, від яких насправді в реальності людина хоче абстрагуватися, викинути зі своєї пам'яті, тобто витіснити за межі досяжності для свідомості. Таким чином, людина має можливість переосмислити власне життя, а згодом відновити втрачену душевну рівновагу.

В оповіданні «Ріпник» Іван Франко подав цілу історію переслідування Ганки ірреальними привидами, пробудження в ній докорів сумління. Письменник майстерно підкреслив душевний неспокій сплячої, спостерігав за її маячливими рухами [т. 21, с. 41—43]. Згідно з біблійною традицією сон — це не що інше, як Божий спосіб досягнути до душі людини і встановити там рівновагу між силами добра і зла, які вічно змагаються між собою у хвилини неспанья. Тож не випадково, що тут автор вдається до снів як засобів художнього проникнення у найпотемніші закутки душі своєї героїні, адже таким способом йому вдається чи не найкраще розкрити внутрішній світ убивці. Сновидіння головної героїні відображають її внутрішню боротьбу після злочину й морального падіння. Саме через сні Ганки письменник художньо вмотивовує духовне і моральне здичавіння жінки, яке зумовило її упадок. У снах головної героїні постає важка внутрішня боротьба морального та аморального. Бачимо прагнення позбутися тяжкого душевного тягаря і водночас не-

можливість зробити це. Франко детально зупинився на психічних переживаннях сплячої, внутрішньому неспокої, емоційних реакціях, затьмаренні свідомості, невротичних вибухах у психіці. Ті фізичні рухи, які здійснює жінка уві сні, фрагменти вражень та афектованого крику відбивають динаміку її почуттів та емоцій, де поруч із психічним феноменом страху переважають тривога, відчай, розпач. Ганка фізично неспроможна терпіти часто повторювані страшні видіння уві сні, які з часом стають нав'язливими мареннями — і зізнається у скоєному. Її невротично хвора душа вже не здатна пізнавати, осмислювати й аналізувати власні вчинки. Детальне змалювання безпосереднього процесу чуттєво-емоційних реакцій під час сну дає змогу простежити психічні, духові характеристики людини. З цього приводу І. Страхов наголошував, що «образи сновидіння закономірно зв'язані з емоційним переживанням»²⁴. Відчуття, пережиті уві сні та мареннях, демонструють значний вплив на настрій людини, її самопочуття. Сновидінням Ганки керує відчуття страху, який і зумовлює те, що саме поза-свідомість впливає на прийняття життєво важливих рішень.

Безпричинну тугу, сум, тривогу, неспокій переживає пан Субота у Різдвяну ніч: «Вже й північ минула, а пана Суботу сон не брався <...>. Він в часі скромної вечері під боком жінки якось ступнево сумнів, нарешті стратив апетит і, поклавши жінку в її ліжко та заслонивши його фіранками, сам пішов до свого покою і тут знову почув у душі якусь тривогу, що гнала сон від його очей. Його думки, як сполошені птахи, літали і, бачилось, раз по разу билися в якісь чорні хмари» [т. 22; с. 309—310]. І далі: «На пана Суботу від самого початку острої зими часто находили такі припадки смутку й меланхолії, але ще ніколи вони не були такі сильні і болючі, як сьогодні, сеї зоряної, а так зловіщо тихої і глухої ночі. Він похилив чоло на стіл і важко розплакався, а виплакавшись і обтерши хусткою мокрі очі, немов рішившись на щось страшне і неминуче, підійшов до вікна, відчинив його, неважаючи на тріскучий мороз, і вихилився з нього горішньою частию тіла надвір» [т. 22, с. 311]. Такий важкий психічний стан персонажа викликає зловісні галюцинації, що містять чіткі ірреальні картини: «Тут Кость Дум'як уявляється йому ворогом, та його лице міняється напруго і з-за здорових вусів Дум'якових до нього всміхається противне, цапине лице Годієри. Нова хмара виринає праворуч — се громада, нібито збунтована проти нього темними духами» [т. 22; с. 310].

²⁴ Страхов И. Психология сновидений. С. 36.

Домінантною виступає й конкретна семантика, яку охарактеризовано та пояснено впливом онейричного видіння на чуттєво-емоційний стан персонажа. Такі сновізії поділено також на дві групи:

- **з негативною семантикою:** ті, що супроводжуються гнітючими станами й неприємними відчуттями жаху, страху, тривоги, переляку, невдоволення, розпачу, туги, злості, розгубленості, сумніву, відрази та ін. (сюди залічуємо більшість онейричних картин: сні Гриня, «На роботі»; Василя Півторака, «Навернений грішник»; Захара Беркута «Захар Беркут»; патера Гаудентія, «Місія»; Владка, «Лель і Полель»; Євгенія Рафаловича, «Перехресні стежки» тощо). Сновидіння такого характеру домінують у прозі Франка і відповідно впливають на подальші сюжетні лінії, сигналізуючи про небезпеку у житті героїв;

- **з позитивною семантикою:** ті, що викликають тільки піднесені стани й приємні емоції, а саме: радість, захват, ейфорію, замилювання, упевненість, любов, спокій, полегшення, безпеку, довіру тощо (сні Мирослави з повісті «Захар Беркут»; маленької Гандзі з новели «Мавка»; Бориса Граба до розлуки з Густею, «Не спитавши броду»; отця Данила із «Оповідання про каменяра Евлогія»). Таких сновізії у прозових текстах письменника дуже мало.

Як поезія, проза, драматургія, так і літературно-критичні праці Франка сповнені описом та аналізом саме неспокійних онейричних видінь людини. Наприклад: «В тюрмі мені страшливі сняться сні <...> // Такий несонний біль мені вчиняють» («Криваві сні») [т. 1, с. 170]; «Та часом хтось зойкне тихо, — // Певно, в сні муштруєсь лихо!..» («Вечір! Вечір! Сонце сіло») [т. 2, с. 453]; «Ні, він спав, а неспокійні // Сні торопили його» («Сон князя») [т. 4, с. 381]; «У сні турботному, важкому // Ї я отак колись лежав» («Сон князя Святослава») [т. 24, с. 213], «У неї // Важніший глупий сон! Вона боїться // Тих мар пустих, що сплodiла вночі // Стривожена уява» (Там само) [т. 24, с. 303]. Митець часто згадував про свої гнітючі позасвідомі стани в епістолярії. Так, описуючи Ользі Рошкевич свій сон (в листі від 22—23 лютого 1879 року), Франко зупиняється на тлумаченні видіння і тих емоціях, які з ним пов'язані: «Мені стало не рехт. Я немов пригадую собі, що маю сидіти 6 місяців, і думаю собі: ов, се погано, прийдеться знов пересидіти весну і літо. <...> Ї вже-м напівпробудився, а все ще журюся» [т. 48, с. 163].

Досить часто Іван Франко сам давав емоційну характеристику сну, а також показував ті психологічні та фізичні впливи, які

онойрична візія здійснює на сновидця. Як вже йшлося, в емоційному плані у прозі письменника переважають негативні сни. Лише інколи його персонажі сплять «солодко та спокійно» («Різуни») [т. 21, с. 203]. Або: «Гутачка після цілоденної закрутенини заснула, немов у воду пронирила» («Гутак») [т. 16, с. 419]. Тільки в поодиноких випадках трапляється так, що герої прокидається зо сну «дивно покріплений і веселий» («Оповідання про каменяра Евлогія») [т. 21, с. 140]; «Сон покріпив її (Целю. — Х. В.): все, що було прикре або неприємне вчора, передвчора і в цілій минувшині, тепер немов не існувало для неї» [т. 18, с. 34].

Письменник часто використовував засіб сну з метою виразити психічні переживання своїх героїв. Сновидіння — це своєрідна подорож у ту сферу, де живуть наші мислеформи, нездійснені бажання і пристрасті, злети і падіння нашої душі, божественне усвідомлення себе. Відповідно до Фройдового вчення, сновидіння скеровуються несвідомими імпульсами, про які людина не хоче чи не може зізнаватися у свідомому стані. Сновидіння та інші нічні переживання (марення, галюцинації) лякають, насторожують, зацікавлюють, дають полегшення, інтригують, забавляють, заспокоюють і навіть інформують людину та просвічують її думки (наприклад, віщі сни).

Франкові персонажі часто терплять від безсоння, прокидаються уві сні, бачать видіння з жахами, які чинять гнітючий вплив, рідше є сни, які не запам'ятовуються, але залишають тривожні сліди у пам'яті особи. Такі сновізії негативно позначаються на психічному та фізичному станах протагоніста. Наприклад, жахливі образи, які зринають у мареннях Ганки, призводять до низки невротичних вибухів у її психіці: «Скоро тільки троха засне, щось таке їй привиджується, як не верескне, аж крізь уха прохапується. І зараз зривається з постелі, десь-кудись біжить, утікає, аж по стінах дереться» («Ріпник») [т. 21, с. 56]. Досить часто Франкові герої прокидаються фізично виснажені від побаченого уві сні: «Коли пробудився, чув-єм велике ослаблення в цілім тілі» («Злісний Сидір») [т. 16, с. 445]. Ба більше, вони можуть негативно відбиватися і на здоров'ї сновидця: «Зсохла, як скіпа, почорніла, як головня, тільки пушка духу в ній (Ганці. — Х. В.), — а яка дівка була ще взимі, як гармата! І видить сама, що їй недовго жити, що ніщо з неї не буде» («Ріпник») [т. 21, с. 56]; «Його (Миколи Кучеранюка. — Х. В.) тіло вихуділо, його волосся за тих кілька день побіліло, як сніг, а в очах тліли якись несамовиті огники» («Терен у нозі») [т. 21, с. 377]; «Страшно стало дивитися на чоловіка (Василя Півторака. — Х. В.), у котрого за

розстроєм організму пішли в розклад усі духові сили» [т. 14, с. 342]. Такі сновидіння нагнітають на сновидця тривогу, провокують подальше безсоння, терзають душу, посилюють моральні страждання: «Я, — зізнався Микола Кучеранюк, — хотів заснути і zarazом тривожився, щоб іще раз не бачити такого сну» («Терен у нозі») [т. 21, с. 385]. Страшні сновидця дуже часто порушують сон героя: «Вона (пані Міхонська. — Х. В.) скрикнула і схопилась на рівні ноги, хитаючись мов п'яна. Комната крутилась перед її очима, всі предмети розпливались у червоні круглі плями. Кілька днів уже її мучили такі страшні сни, а будило страшне биття серця і прилив крові до голови» («Не спитавши броду») [т. 18, с. 462], а Спориш взагалі «боявся сну і постановив собі не спати всю ніч» («Панталаха») [т. 17, с. 270].

Франко детально фіксував фізичні рухи героя, його жести та міміку. Виокремлюємо великий пласт сновидінь, насичених якраз неспокійними, хаотичними, тривожними рухами персонажа, що нерідко поєднуються з різноманітними вигуками: «Сон Яців був довгий, але неспокійний. Кілька разів вночі схапувався, надслухував, кричав крізь сон: “Є! Є!” — і знов безсильно падав на постіль і засипляв» («Яць Зелепуга») [т. 16, с. 361]; «Спориш спав твердо, але неспокійно, кидав у сні то руками, то ногами, рушав вусами, як заспаний пес, якому не дають спокою налазливі мухи, булькотав навіть крізь сон якісь незрозумілі слова, сопів, важко дихав, немов щось душило його, але не будився» («Панталаха») [т. 17, с. 244], «Сон його (Спориша. — Х. В.) був неспокійний, гарячковий. Щохвиля Спориш прокидався, скреготав зубами, бив руками по дошках» [т. 17, с. 277]; «Душно було йому (Борисові. — Х. В.), він лежав, розкидавшись на чистій білій постелі, з полутвореними губами. Важко, нерівно дихали груди, якісь неспокійні рухи час від часу проходили по всім тілі, руки то піднімались крихітку, то знов безвладно опадали на подушку. Мабуть, недобре щось сниться йому» («Не спитавши броду») [т. 18, с. 458]; Євгеній «проговорить щось крізь сон, швидко і уривчасто, а там вирветься з його грудей важке стогнання» [т. 20, с. 256], а після пробудження зі сну груди його «дихали важко; затуманена голова довго не могла прийти до повної свідомості, <...> його лице поблідло, уста розкрилися мов до тривожного окрику, а очі витріщені широко, вп'ялися в найтемніший кут його спальні» («Перехресні стежки») [т. 20, с. 259]; «Гутак спить якось несупокійно на лаві під вікном. У хаті лиш тільки й чути, що його незрозуміле воркотання» («Гутак») [т. 21, с. 419]. Так письменник звертає увагу на психофізіологічні особливості особистості.

Дуже часто такі сновидці прокидаються мокрими від поту, що свідчить про надзвичайну схвильованість побаченим уві сні (капітан Ангарович, Мортко, Василь Півторак, Спориш, Євгеній Рафалович, Микола Кучеранюк, Юра Шикманюк, пан Субота): Спориш «з очевидною натугою, весь облитий потом, прокинувся і сів на паці» («Панталаха») [т. 17, с. 244]; «Я (Микола Кучеранюк. — Х. В.) пережив у сні всі ті страшні почуття, що перед тим так довго мучили мене, і пробудився весь облитий потом, січучи зубами» («Терен у носі») [т. 21, с. 385]; «його (Юру Шикманюка. — Х. В.) мучать такі страшні та “жесні” сни, яких він перед тим не видав ніколи і після яких звичайно прокидався напруго, з криком, весь облитий холодним потом» («Як Юра Шикманюк брів Черемош») [т. 21, с. 435]; «за кожним разом я (пан Субота. — Х. В.) зривався зі страшним криком і мокрий, як у воді висмиканий» («Великий шум») [т. 22, с. 246], «Що збудиться (пан Субота. — Х. В.), то весь мов у лазні викупаний, а засне знов на хвилю, то знов йому всяка погань на сон набивається» (Там само) [т. 22, с. 246]. Теорія про «сновидіння страху» належить до психології неврозів. Тому «страх у сновидіннях — проблема страху, а не проблема сновидінь»²⁵. Така інтенсивність емоційних реакцій, афектований характер хвилювання спричинені передусім реакцією на ті образи, що виринають у снах.

Зосібна слід відзначити сновізі злочинців. У творах Франка їхній психофізичний стан окреслений двояко. У більшості випадків правопорушники терплять різноманітні душевні муки, що проявляються в сновидних картинах. Так, Ганка вже першої ночі після вбивства відчуває тривогу, боїться темряви, самотності: «Скоро тільки він (Іван. — Х. В.) засипляв, їй робилося страшно, і вона будила його» [т. 21, с. 41]. Надалі цей стан лише погіршувався, додалося якесь незрозуміле бурмотіння, крик «несвітським голосом», що свідчить про важкий психічний стан.

Окремо слід виділити сновізію Олімпії Горської. Патологія спокійного сну Олімпії — після скоєного злочину вона спала смачно, спокійно, твердо, «як убита» [т. 19, с. 307]. Ба більше, вперше «від довгого часу» її не мучили «ніякі змори, не почувала страху, не прокидалася, не кричала крізь сон. <...> Вона не прокинулася ані тоді, коли пес завив, ані коли корова заричала, ані коли спів Гапки лунав по подвір'ї, ані коли Гадина клепає і набивав косу, ані коли пахтляр попід її вікна туркотів візком <...>, ані коли пастух зараз за ним гнав корови на пашу, гейка-

²⁵ Фрейд З. Толкование сновидений. С. 303.

ючи та лускаючи з батога» [т. 19, с. 307]. До скоєння злочину Олімпія своїми надтонкими слуховими рецепторами чула те, що відбувалося далеко від неї. Вона чула, як під церквою «вартівник закричав “Осторожне з огнем!” Чути навіть, як опісля закашлявся і почупкав чобітьми, йдучи довкола церкви, щоб опісля знов лягти на соломі під дзвіницею. В курнику запіяв когут, а за ним обізвалися й другі геть там у селі. В саді і старій липовій алеї, що поза садом тяглася аж до річки, лящали солов'ї <...>» [т. 19, с. 146]. Її тонкий слух ловив звуки на значній відстані, а розбурхана, розтривожена уява гіперболізувала це на свій лад. Зовсім по-іншому вона почувалася після скоєння злочину, адже не чула навіть того, що відбувалося під вікном спальні. Уважний оповідач зацентрував саме на цьому аномальному прояві людської психіки: «Давніше спів солов'я будив її зо сну, скрип фіртки, лускіт батога або який-небудь інший далекий гомін або близький шелест <...>» [т. 19, с. 307] змушував її прокидатися. Франко оперував влучними фразеологізмами на означення такого міцного та здорового сну: «мов дитина по купелі, мов чоловік, що по довшій важкій слабості прийшов до здоров'я і уперве заснув покріплюючим здоровим сном» [т. 19, с. 307].

Інколи персонажі пробують роз'яснити свої візії, знайти відповіді на болючі питання: «Що се може значити? — питав сам себе Захар, роздумуючи над своїм сном. — Щастя чи нещастя? Радість чи горе?» Не знайшовши відповіді на власне запитання, старець відчуває тривогу: «тільки сон цей лишив по собі якесь важке прочуття, якусь хмару суму на Захаровім чолі» («Захар Беркут») [т. 16, с. 99]. На сторінках Франкової прози прочитуємо і народні вірування у погані сни: «Тепер-то я знаю, чого ти по ночах так перевертався, та кричав, та йойкав! Тобі, певне, снилося, що тебе в підшви печуть!» («До світла!») [т. 18, с. 110]. Бачимо, що сновидіння навіюють на Франкових персонажів сумні думки й викликають пригнічений стан.

Євгеній Рафалович довго «сидів отак і сам не чув того, коли з його очей полилися пекучі сльози»; вони «лилися, капали на стіл, розливалися калюжками, текли річкою»; «з очей набігали все нові і нові краплі і доливали річечку», а вона «рясним градом крапель бризнула на підлогу». «У нього в серці робилося якось холодно, тихо, мов там залягла велика порожнеча» [т. 20, с. 266].

Страх, тривога, страждання, біль, туга, відчай, розпач — часті супутники персонажів Франкової прози у їхніх снах. Подібні сни і допомагають у складних ситуаціях («На роботі»), і попереджають про небезпеку («Петрії і Добошуки»). Досить часто уві сні

розкриваються переживання, неспокій, дисгармонія, зворушення, невдоволення, розчарування героїв, що з більшою потужністю проявлять себе після його пробудження (сни Василя Півторака, Спориша, Олімпії Торської, Євгенія Рафаловича та інших). Можна виділити декілька груп сновидь із відчуттями страху, переляку, тривоги, боязні:

• **сни, які постійно являються герояві після вчиненого ним злочину і виступають як докори сумління:** «Борислав сміється», «Ріпник», «В тюремнім шпиталі», «Оловець». «Які страшні сни снилися мені вночі, як я кричав, утікав ніби, ховався, як за мною бігали та літали яшірки з острою мордою і великим написом “Mittel” на хребті, як мене кололо терня з жовтою блискучою корою і шестигранними кільцями» («Оловець») [т. 15, с. 82]; «як часто я бачив у неспокійних снах його (Степанове. — Х. В.) добре, тихе лице, синє ще від побоїв, зболіле й марне, — яким важким докором гляділи на мене його сиві добродушні очі» (Там само) [т. 15, с. 84]. Олівець став для дитини причиною страждань. Дитячі почуття переходять навіть на рівень перцептивних вражень: «нерви немов чули здалека дотик олівця» [т. 15, с. 76], «я почув у торбі брязк олівця об шкіру і весь затремтів» [т. 15, с. 74], олівець «ваготів, мов камінь, <...> пік мою руку здалека» [т. 15, с. 81]. Е. Фромм зауважував, що «сон — це єдиний стан, у якому людина не може заглушити своє сумління»²⁶. Водночас «зустріч зі страхом» перетворює «душу та розум будь-кого і кардинально змінюють, трансформують світовідчуття та світогляд людини»²⁷. Страшні сни, таким чином, будять сумління і стимулюють до каяття та визнання провини. Сон для Мортка — найбільша тривога, пов'язана з муками сумління злочинця через вбивство ріпника Івана. Навіть після пробудження «наяві йому морочилось у голові, всяка погань лізла на думку, і він ніяк не міг позбутися своїх власних привидів», використовуючи при цьому різні жидівські забобони (щипав себе в литку і шептав якісь закляття) («Борислав сміється») [т. 15, с. 479], «ніщо не могло розвіяти поганого настрою його духа» [т. 15, с. 479]. У другій редакції оповідання «Ріпник» сновидіння Ганки — це сон-тривога, який врешті-решт приводить героїню до кульмінаційного моменту її стану — позбавлення від мук через розкаяння. Сновидіння Ганки і діда Гарасима («В тюремнім шпи-

²⁶ Фромм Э. Психоанализ и этика. М.: АСТ, 1998. С. 35.

²⁷ Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час. С. 5.

талі»), за Д. Нечаєнком, можна віднести до «кризових снів»²⁸. Характерними рисами таких персонажів є постійна боязнь і роздратованість, які свідчать про нестійкий емоційний стан, невірноваженість, що може відбиватися на їхньому здоров'ї;

• **сон як наслідок пережитого стресу або ж нових вражень, які зароджують сумніви, численні запитання і навіть спогади:** «Для домашнього огнища», «Основи суспільності», «Перехресні стежки». Капітан Ангарович до своєї тривоги, породженої сном, підходить з аналітичної позиції: «Гуркіт коліс на вулиці був у сні далеким громом. Утома мускулів справила те болюче почуття, що буцімто чогось шукається і не можеється знайти. Капітан, лежачи всміхався тепер над своєю тривоگوю» [т. 19, с. 24]. У таких сновидіннях персонаж на підсвідомому рівні розуміє, що у житті щось відбувається не так, проте йому свідомо важко це прийняти. Неусвідомлена тривога і страх — головні відчуття, які провокують появу цього символічного сну. Євгеній Рафалович лише після свого сну намагається проаналізувати події вчорашнього дня: «Що більше, чим яснішою робилася його свідомість, чим виразніше почали виринати в душі спомини про те, що було вчора, тим тяжча вагота налягала на душу, тим прикріший біль він почував десь — здавалося, на самім дні серця» («Перехресні стежки») [т. 20, с. 259]. Герман Гольдкремер часто чув від селян оповідання про «людську кров в землі, про поганих “песьоглавців”, що живі лежать у могилах», а його сонна уява трансформувала це по-своєму: «<...> йому причувалися навіть в сні стогнання, котрі ніби добуваються з ям серед пільми і мертвої тиші» [т. 14, с. 401];

• **сни, які бачать персонажі у важких кризових життєвих ситуаціях:** «Навернений грішник», «До світла!», «Панталаха». З. Фройд зазначав, що «особи, котрі зазнали діткливого удару, пережили тяжкі психічні травми <...>, в своїх сновиднях регулярно знов опиняються в тій травматичній ситуації»²⁹. Так, після трагічної смерті Панталахи ключник Споріш відчуває свою провину, а його неспокій лише зростає, він боїться заснути, адже «йому здавалося, що в нічній пільмі знайде обік себе холодного, кровавого Панталаху з розторощеним лицем і величезними, обдертими з повік очима» [т. 17, с. 269]. Загибель злочинця не тільки впливає на позасвідомий стан ключника, а й визначає його зовнішню поведінку з ознаками неспокою, страху. Він залишається наодинці зі своїми переживаннями, зі своїми снами, не

²⁸ Нечаєнко Д. «Сон, заветных исполненный знаков...»: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. С. 276.

²⁹ Фройд З. Вступ до психоаналізу. С. 495.

може екстраполювати їх назовні, а «ославлений злодій не вмер, він жив у душі Спориша <...> та перепилював одну за одною ті живі нитки, що в'язали Спориша з життям» [т. 17, с. 274];

• *сон як трансцендентний засіб або ж як інтуїтивна спонука до кардинальної зміни життєвої ситуації*: «На роботі», «Терен у нозі», «Петрії і Добошуки». Стан такого героя — тривожно-боязкий, характеризується усвідомленням небезпеки і водночас стимулює пошук шляхів виходу зі складної ситуації або ж застерігає від лиха. Іван Франко зосередився на душевному катарсисі, на внутрішній драмі героя, на його переживаннях. Процес катарсису у Миколи Кучеранюка тривав фактично все зріле життя — аж до смерті. Смерть хлопця у водах Черемоша, свідком якої був гуцул, не просто переслідувала його як страшне видіння, а дала поштовх до зміни ієрархії цінностей, адже Микола був «найгірший забіяка в селі» [т. 21, с. 378] і «безтямно летів на свою загибель» [т. 21, с. 390], проте зробився «добрим і порядним чоловіком» [т. 21, с. 389]. Щоразу Миколіні страждання посилюються, коли він чинить гріх. Йому сниться потопельник як сумне нагадування про його грішне життя: Кучеранюк бачить хлопця уві сні після того, як у сварці б'є свою жінку, а потім вже після її смерті бачить то білосніжну руку хлопця, що вистромлюється з води, то його обличчя «з жаским усміхом». Постійні сновидіння спричиняють моральне оновлення, переродження, скеровують Кучеранюка на новий праведний шлях.

Психофізіологічними виявами сновидця після страшних візій дуже часто є емоційно-психічна втома, виснаженість і самотність. Франковим героям надокучають у снах не тільки страшні події з минулого, а й імовірні жахливі ситуації, які до того ж можуть повторюватися. Так, Миколу Кучеранюка переслідує смерть хлопця як кошмарне видиво, що в свою чергу позначається на формуванні нестабільної особистості: «Отакі гадки не покидали мене і помалу дійшли до того, що я не міг ані спати вночі, ані не мав спокою вдень і суятився як сновида» [т. 21, с. 384]. Микола відчуває тривогу, нудьгу, самотність, закинутість у світі. Важко пояснити й містичний страх Спориша, його фантазмагоричні видіння, коли «найменший шелест, хропіння сонного арештанта, рух миші <...>, випадковий стук деревляника <...> видався йому якимсь громовим гуркотом» [т. 17, с. 245—246].

«Непокоячі сни» Олесі Батланівни («Петрії і Добошуки») виявилися пророчими, а з психологічної позиції їх можна трактувати як «прояв інтуїції у людини, надто зосередженої над певною

проблемою»³⁰. Відповідно до своїх переживань героїня сприймає світ у конкретних кольорах. Привертає увагу насиченість сновізійної картини чорним і червоним кольоративами, які в даному разі доповнюють одне одного в емоційно негативному забарвленні: «Сонце заходяче обливало хмари *кровавим* (курсив тут і далі наш. — Х. В.) світлом, на котрім *темними* чертами рисувалась *Чорна гора*»; «вирвався якийсь страшний *чорний* чоловік», «немов *червона* блискавиця, злетів таємничий старець», «глибока пропасть зінула холодом *чорною темнотою*» [т. 14, с. 73—74]. Чорний колір в усіх етнокультурах — символ «темряви, зла, смерті, диявола, пекла, Заходу»³¹, усіх злих сил, процесів гниття і затемнення, він — ознака загибелі усього живого, бо живе любить світло, а він йому протидіє, поглинаючи його. Червоний колір асоціюється з кров'ю та вогнем, більш насичений його відтінок у цьому емоційному плані — кривавий; передає загальний стан тривоги, передчуття біди. Ці барви підсилюють одна одну в негативному конотативному сенсі. Вказані епітети збільшують емоційну напругу сновидіння, змушують сновидця перебувати в страшному очікуванні. Подібні сни-жахи, які часто повторювалися, навіювали на Олеся сумні думки і викликали різні тлумачення.

Відчуття страху, акцентоване вже на початку сновидіння, визначає наступний розвиток подій, спрямоване на трагічну розв'язку у цій сюжетній лінії: «То не серна сполохана, то не лань ранена утікала тривожною ногою, — то наша нещасна Олена гнала без духу, своїм прекрасним лицем, своїми грудьми продаючи гушавину. Ноги її сплили кров'ю, бо пооббивала їх до пнів, покалічила о лім, порозшарпувала о острії коляки ожин. <...> вона безчуживенна, без пам'яті гнала все дальше і дальше, через корчі і зруби, через дебрі і потоки, через чагарі і звори» [т. 14, с. 98]. Фізичний та емоційний стани героїні дуже схожі у сновидінні і в реальному житті. Два страшні ведмеді, що їх вона бачила уві сні, уособлюють братів Сенька та Ленька Добошуків, які заманили дівчину у страшну смертельну пастку. Врешті-решт Олеся «вибігла вкінці на чисте, пусте поле, скаче по острім камінні, лишає кроваві сліди за своїми дрібними ногами, лице спускає, не сміє, мабуть, глянути на світ, на красоту природи, на блиск сонця золотого!..» [т. 14, с. 98]. Це був трагічний кінець життя молодого людини, який вона бачила у власній сновізіі.

³⁰ Денисюк І. Історична белетристика Івана Франка. С. 27.

³¹ Словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка, В. В. Куйбіди. Вид. 3-тє К.: Міленіум, 2005. С. 72.

Біологічний фактор страху перед незвіданим майбутнім, важка тривога продукують у естві Олесі Батланівни хвилювання, сум'яття, занепокоєння з передчуттям небезпеки, що підкріплюється психоемоційними переживаннями. І в цьому разі можна визначити смисл сновидіння героїні, адже вона передає своє ставлення до побаченого, розкриває свій емоційний стан.

Цікаво, що вже переробляючи і видаючи у другій редакції роман «Петрії і Добошуки», Франко хоч і вводить у сюжетну канву твору це сновидіння, проте позбавляє його пророчого змісту: «Отак не справдився страшний сон Олесі» [т. 22, с. 415].

Від самого початку новели-притчі «Терен у нозі» Франко порушує проблему смерті. «Старий, хорий Микола Кучеранюк дожидав смерті» [т. 21, с. 375], проте покинути цей світ він не може. На схилі віку героя залишає здоровий спокійний сон: «Спати не міг ані вдень, ані вночі, а як інколи сон його зломить, то зараз починає стогнати і хлипати і прокидається, весь облитий потом тривоги» [т. 21, с. 377]. Миколу Кучеранюка не покидає відчуття страху й тривоги, які гіперболізуються уві сні. Осмислення сновидінь після пробудження супроводжується внутрішнім неспокоєм, роздратованістю, з одного боку, прагненням знайти причини свого страху, а з іншого — небажанням погоджуватися з реальністю, сприймати її адекватно. Сновиддя, будучи природним явищем, «не містить неправди, нічого не спотворює, виконує роль компенсації»³². Кучеранюк бачить містичне видіння з таємничим відчуттям кінця життя. Історію життя головного героя подано на тлі постійної фіксації його психологічної напруги. Кара, яка його переслідує, є найважчою, адже вона — душевна, внутрішня. Все життя Миколу мучили докори сумління, а на схилі віку разом зі страхом ці відчуття загострилися — і в його переживаннях домінують стани пригніченості та самотності.

Зовсім не випадковим видається факт, що перша зустріч Миколи з незнайомим хлопцем відбулася після злощасної бійки в шинку, після якої чимало парубків «пішли додому з порозбиваними головами», а «своєму найтяжчому ворогові» Олексі Когутикові гуцул «догодив так, що за кілька неділь його поховали» [т. 21, с. 378]. Керманичеві сниться потопельник як сумне нагадування про його грішне життя: хлопчик-потопельник із злорадним усміхом на обличчі часто приходив у сні Миколи як свіжий відгомін далекої та моторошної життєвої пригоди. Головний герой карається страшними муками сумління за нібито без-

³² Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2. С. 414.

думне нехтування чужим життям. Розгадка сенсу Кучеранюкового сновидіння міститься у вставній історії-притчі старого Юри Шикманюка про терен у нозі: «Се не був ніякий хлопчище, що втопився там коло Ясенова і якого ніхто не бачив, ніхто не знав. Твоє власне сумління вичарувало тобі ту примару...» [т. 21, с. 390]. Звідси випливає й філософсько-релігійний висновок: «А що, як се не був ніякий достеменний хлопець?.. Лише якась мара, привид?» [т. 21, с. 386]. Те, що побачив головний герой, сприймається як Божа острогога для його сумління, вияв вищого піклування про порятунок його життя. Образ потопельника з релігійного погляду є Божим посланцем, посередником між світами. Образ загадкового хлопця Р. Піхманець інтерпретує за логікою Юнга: «Наповнені індивідуальним досвідом архетипні форми “колективного безсвідомого” еруптують на поверхню свої внутрішні поклади, вивергають “гарячу магму” з підспудних надр»³³. У «Нарисі української міфології» В. Гнатюка сказано, що потопельник хоче людської смерті і що після зустрічі з ним людина довго не проживе³⁴. У Франкових «Людських віруваннях на Підгір'ї» про потопельників записано, що «як чоловік утопить в воді, то він сам жиє на дні і хапає інших людей за ноги, тягне в воду, щоби й їх потопити» [т. 54, с. 179], а у «Галицько-руських народних приповідках» зафіксовано, що «коли в сні бачиш утопленого, то жди руїни маєтку і здоров'я»³⁵.

Смерть хлопця у водах Черемоша не просто переслідує Кучеранюка як страшне видиво, а окреслює його екзистенціальну людську сутність, значною мірою формуючи психологічно нестабільну особистість: «Німіий і непорушний, весь продроглий від холодної тривоги, стояв я на краю дараби і впирав очі в каламутну воду» [т. 21, с. 380]; «холодний піт покрив усе моє тіло, — зізнавався він, — морозна пропасниця біла і телепала мене, я дзвонив зубами і не мав відваги нікому прохожому глянути просто в очі» [т. 21, с. 382], «і мені все здавалося, що я один такий із таких отрутоїдів, що не можуть жити без вічної передсмертної тривоги» [т. 21, с. 383], «у моїй душі все пекло якесь невимовне горе» [т. 21, с. 383]. Бачимо, що ці характеристики є чи не найважливішими у психологічному портреті героя. Галюцинаторні та онейричні візії ясенівського втопленника, постійні відчуття, немов

³³ Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів. С. 316.

³⁴ Гнатюк В. Нарис української міфології. С. 218—219.

³⁵ Франко І. Галицько-руські народні приповідки. С. 147.

«не з цього світу», як «чужинця» поміж своїх чи мертвого серед живих, неспокій, який «збільшався раз у раз», вказують на певну дисгармонію у душі хворого Миколи Кучеранюка.

Для персонажа, який зазнає тривоги, сон — це втеча від реальності, хоча фізичне засинання не полегшує його страждань. Душа персонажа відчуває, а розум осмислює те, що відбувається з його тілом. Тому у сновидіннях відчуття страху посилюється, а тривога часто переростає у боязнь (Ганка, Олімпія Торська).

3. Фройд розрізняв страх, боязнь, переляк. «Реальний страх видається нам чимось раціональним і природним, його можна назвати реакцією на сприйняття зовнішньої небезпеки, <...> він пов'язаний із рефлексом утечі, і його можна вважати за вияв інстинкту самозбереження»³⁶; «...при боязні вся увага спрямована на об'єкт»³⁷. А переляк — це стан, «спричинений несподіваною небезпекою, якому не передувала готовність до страху, <...> за допомогою страху людина захищається від переляку»³⁸. Сильне емоційне напруження, переживання, неприємні й відразливі картини, що їх персонажі бачать уві сні, сповнюють їхні душі відчуттям жаху (такими є сновидіння Спориша, Ганки, Миколи Кучеранюка, патера Гаудентія). При цьому характерним є те, що тривога в сновидінні може комбінувати низку жажливих образів. Завдяки уяві та фантазії створюються картини, що виходять за межі реальної ситуації. Їх знаходимо в описах містичного страху Спориша, його нічних кошмарів, фантазмагоричних видінь. Щоправда, вся містика, з якою пов'язаний страх Спориша, пояснюється врешті-решт цілком реалістично, як результат пережитого стресу.

Жахливе реальне око, яке бачить патер Гаудентій у дитинстві, являється до нього і потім, знову ж таки навіюючи страх і неспокій. Побачене вдень набирає надто потворних рис: «хитрі, вкрадливі очі його візника-жида», крім того, що являються у сновидді, викликають ще цілий ряд метаморфоз: «з очей робляться дві бараболі, що так і застрягають йому в горлі, давлять і печуть його в нутрі», а з «бараболь робиться величезна блощиця, червона, луската, з довезним жалом, з гачкуватими ногами <...>, намагаючись вбити йому жало в груди, щоб виссати кров з його серця» [т. 16, с. 288]. Цей образ є і в онейричних видіннях пана Суботи із повісті «Великий шум» [т. 22, с. 312].

³⁶ Фройд З. Вступ до психоаналізу. С. 398.

³⁷ Там само. С. 400.

³⁸ Там само.

Кризова екзистенційна ситуація, яка передує сновидінню, ускладнюється ще й тим, що часто персонаж не може, ба навіть боїться перенести своє хвилювання назовні. Наприклад, Ганка під впливом страху кари з боку правосуддя та втрати чоловіка, через якого вчинила злочин, не сповідається за скоєне. Вона полишена наодинці зі своїми переживаннями, а її сновидіння стають, поперше, єдиним способом відверто виразити власні підсвідомі почуття та емоції, по-друге, зберегти таємницю жахливого вчинку нерозголошеною. Вона порушила заборону («Не вбий!») та в умовах психічної самотності починає підсвідомо розуміти свою провину. Цю зміну у психіці персонажа І. Франко якраз і передає через видіння пекельних мук. У хворобливій уяві Ганки одна за одною проходять страшні картини, її мучить сумління, ввижаються страхітливі образи, які завдають невимовних страждань. Постійна роздратованість, нервозність, спричинена докорами сумління, відбивається і на фізичному стані героїні.

Вже на початку роману «Основи суспільності» письменник констатує, що пані Олімпії мусило «щось страшне приснитися» [т. 19, с. 144]. У перших рядках художнього твору Франко виявив себе вмілим обсерватором людської душі. Автор не занурювався у фактуру сну, не демонстрував її читачеві, а лише констатував душевний неспокій сплячої. Графиня «напруго кинулася в ліжку, затрепала ногами, мов підстрелений птах, розмахнула руками, мов потопуючий, і, вдарившись однією рукою о дерев'яну побічну ліжку, закричала крізь сон: — Рятуйте! Рятуйте!»; її «широко розкриті очі блудили в п'їтмі, що панувала у її покої. В груді живо трепалося серце. Дихала швидко і важко, по цілому тілі пробігала дрож. Рука судорожно стискала ріг нічного столика» [т. 19, с. 144]. Ці неспокійні рухи та тривожні переживання викликані, безумовно, спогадами про минуле. Порівняння *мов підстрелений птах, мов потопуючий* підкреслюють її безвихідне становище, пошук підтримки. Висвітлюючи психологічну сферу героя, письменник постійно «вмикав» емоційно-почуттєву складову, показував переживання через потік світосприйняття. Її стривожена душа, що думками «мов птиця під градовою хмарою, металася і билася між якоюсь темною тривогою і невиразною ще певністю, що все пережите перед хвилею був сон» [т. 19, с. 144], все ж звертається до Бога. Її широко розкриті очі блудили в п'їтмі і намагалися «просвердити п'їтму», голос завмирав у горлі, «кров її бухала ще сильно до голови і хапувала дух у груді, а се ще збільшувало її глуху тривогу» [т. 19, с. 145]. Проте

й молитва не впокоювала її. Нічні видіння такого змісту були регулярними і зумовили те, що Торська почала боятися темряви і на ніч залишатися наодинці. Таким чином, страх перед небезпекою пов'язується зі страхом темряви. Героїня перебувала під таким сильним враженням від побаченого уві сні, що навіть у звичайних речах починала бачити щось страшне. Її стривожена уява прислуховувалася до співу солов'їв і трансформувала її на свій лад: «— Патиком, патиком, патиком! Там тріс! Там тріс! Туррр! Схаменись! Схаменись!» [т. 19, с. 146], і знову ж таки навіювала «чуття холодної тривоги» з усіма огидливими картинами.

Форма сну в «Основах суспільності» допомогла письменникові влучно показати змінний настрій Олімпії, розкрити розвиток її характеру. Він простежив видозміну складних психологічних станів своїх героїв, вказавши на їхнє зародження, розгортання і вплив на поведінку людини. Сон служить засобом плавного переходу від однієї життєвої картини до іншої. Він звільняє автора від необхідності робити довгі екскурси в минуле, вмотивовувати вчинки, описувати усі подробиці життя, а зупиняється лише на найяскравіших відрізках із життя героїні. У романі «Основи суспільності» сновидіння графині Торської влучно відтворюють еволюцію внутрішнього життя і моральних позицій, відкривають своєрідну «психологічну репродукцію» її характеру. Олімпія бачить уві сні своє життя, яке кардинально змінюється протягом сновізії. Але змінюється не лише саме життя героїні, змінюються риси її характеру, світогляд, почуття, вона втрачає дар любити і дарувати свою любов іншим. У даному разі Іван Франко обрав сон як засіб зображення всього пройденого життя графині з її психічно-емоційним станом, як дослідження біографії і тих чинників, що впливали на зміну її характеру і водночас теперішню реакцію героїні на пережите. Крізь споглядання Олімпією її власного життя автор фіксував водночас різні психічні реакції на зміст сновидінь — бажання чи небажання бачити ці сни. У центрі уваги Франка-психолога — зображення душевного стану героїні з її протиріччями, труднощами; показ динаміки розвитку характеру як складного процесу, пов'язаного зі зміною настроїв, одних душевних якостей іншими, із глибокими кризами. «Найкращі дні її життя» асоціюються з «рожевою» юністю, пишними бенкетами, залицанням вродливих паничів, безтурботністю у домі батька, взаємним щирим коханням Олімпії та Нестора. «Цвітуха, мов рожа, в рожевім убранні, вона рожево глядить на світ» [т. 19, с. 146]. Рожевий колір пов'язаний з романтикою, витонченістю, свіжістю і ніжністю. Як зазначила Л. Бондар, Іван Франко надзвичайно тонко розвіяв уявлення про

«невинність» графині: «Так, Олімпія ще не вчинила жодного аморального вчинку <...>, однак уже в цьому видінні є щось глибоко порочне. Насамперед воно виявляється в нагнітанні еротичності, хворобливої пристрастності, що просвічує в тому оціночному спогляданні довгого ряду поклонників, котрі один за одним проходять у її розпаленій цим видовищем уяві, — і ні одного сердечного поруху, лишень фізіологічна чуттєвість. Тут маємо дивовижне саморозкриття героїні, передана їй готовність до гріха, до саме такого способу життя, який вона згодом провадитиме, і більше до злочину, до вбивства»³⁹. Атмосфера «подиву, зависті та бажання» змінюється картиною широго кохання Олімпії та Нестора, любовною ідилією. Цей період життя головної героїні минає, мов «в якісь рожеві тумани», адже «се були найкращі дні її життя». У зародку графининою характеру письменник показав чисті почуття, щирі думки, прагнення сімейного затишку, потяг до краси. Але бачимо, що такі приємні спогади посуваються на задній план, і в добрій чуйній душі Олімпії з'являється ненависть до людей, егоїстичні інстинкти. Таким чином, картини сновидіння, пов'язані з моментами неспокою, містять певні натяки на майбутній злочин. Згодом перед нами постане жінка, яка наперед продумуватиме усі етапи своїх злочинних афер. Першим переломним моментом у її житті, що залишив глибоку рану у душі, можна вважати несправедливе розлучення з коханою людиною. Вражає та «безчуттєвість» та байдужість жінки до жорстокого рішення родичів: «Вона <...> ані словечка не сказала нікому про свою любов, ані одною сльозиною, ані одним спомином не виявила її перед ніким із домашніх. Німо і глухо поховала своє чуття на дні серця, залила слізьми і присипала пилом забуття» [т. 19, с. 148]. Ті картини, в яких описано «найкращі дні її життя», відійшли в минуле разом із позитивними рисами її характеру. Ще однією причиною, яка породить жорстоку жінку, стане тиранія чоловіка — безодня «муки, гризоти, пониження і сердечного горя». Введення у сон внутрішнього простору (думок, переживань, спогадів) Олімпії Торської, які змінюються разом із картинами сну, відкриває перед читачем глибини її позасвідомого, змальовує принципи розвитку характеру. Атмосфера певного напруження, тривожного передчуття зі сну передається героїні і змушує її прокинутися. Емотивне тло її сновидіння подано в коментарях, аналізі самої героїні: «— Господи, переімени і заступи! Во

³⁹ Бондар Л. Діва Марія як художній образ. С. 75.

ім'я Отця, і Сина, і Святого Духа, амінь! — прошептала вона, хрестячись усе ще тремтячою рукою. — Як я перелякалася! Як страшно, Господи! А то тільки сон був! Та який сон! Що й досі трясуся. Тьфу, щезай, маро!» [т. 19, с. 144].

Весь світ сновидінь підвладний свідомості та підсвідомості сплячої: її мріям, таємним і оприявленим бажанням, світосприйняттю та світобаченню. Кожний вчинок героїні психологічно вмотивований, настрій неодноразово змінюється. Увагу читача сконцентровано на внутрішніх переживаннях героїні, по-малярськи зображено усі відтінки характеру, настрою, почуттів. Страх, що відчуває графиня, можна вважати нервовим, навіть ірраціональним (згідно з теорією З. Фрейда), адже це страх людини перед собою. Саме він мотивує психологічний стан героїні, який виражається у її надмірному хвилюванні, неспокої, очікуванні чогось неприємного та небажаного. Він, до того ж, стає своєрідним барометром психологічного стану графині. Поглиблення такого страху веде до патологічного стану, в якому перебуває Олімпія. Сучасний дослідник художньої творчості Т. Шевченка та інших письменників писав: «Домінуюча в свідомості тривога здатна викликати в сонній уяві будь-яку іншу ситуацію, яка колись так само тривожила нас»⁴⁰. Часті сні, уявні картини, асоціації героїні продиктовані підсвідомим страхом.

Сон — «випадкова “зустріч” персонажа із самим собою, своєрідне “побачення” його свідомості з підсвідомим комплексом уявлень», ба більше, сновидіння завжди показує такі душевні переживання героя, які сховані наяву не лише від інших дійових осіб, а й від самого сновидця, а його непередбачена стихійна природа захована далеко в сутінкових тайниках суб'єктивного світовідчуття⁴¹.

Сон — це також відпочинок для втомленої людини, але він може бути для неї найстрашнішими тортурами. Це прекрасно ілюструють сні графині. Олімпія намагається втекти від своїх спогадів, які її мучать, переслідують, вона намагається забути ці «гіркі» моменти своєї біографії, що постійно виринають у снах. Минуле для героїні — «огидливі картини», які два місяці не переставали «її мучити, мов гадюки висисаючи живу кров із її серця» [т. 19, с. 146].

⁴⁰ Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. С. 65.

⁴¹ Нечаенко Д. «Сон, заветных исполненный знаков...»: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. С. 27.

Різким протиставленням до такого тривожного сну із важкими рухами є здоровий сон вісімнадцятирічної покоївки, незважаючи на незручні побутові умови: «Вона спить на землі, на сіннику, без подушки, поклавши тільки якесь шмаття під голову та накрившись грубою веретою. Рівномірно роздається її здорове сапання; видно, що сон її твердий та спокійний і що можна б її на поле винести» [т. 19, с. 145]. Психофізіологічні вияви тривожно-боязкого стану Олімпії Торської пов'язуються з роздратованістю. Про неї свідчать певні емоційні реакції героїні, що впливають на її поведінку (крик кризь сон, зміна тембру голосу), нав'язливі онейричні образи, що порушують сам процес сну. Роздратованість можна тлумачити як прояв нестійкості емоційного стану героя і відповідно його психічної хворобливості.

Людська пам'ять має здатність уві сні (за З. Фройдом, «коли свідомість мовчить») реанімувати ті враження, що залишилися в ній, при тому не створивши конкретного зв'язаного логічного ланцюга. Якраз у цей час виникають неймовірні химери снів. Ті імпульси, що надходять із потаємних глибин психіки, стають поштовхом для розвитку думки (сни капітана Ангаровича, Владка, Миколи Кучеранюка) або ж несподіваним та додатковим штрихом до попереднього розвитку подій (сни Германа Гольдкремера, Євгенія Рафаловича).

Через яскраві художні засоби увиразнення передано той психологічний стан персонажа, що зумовлений сном: для більшості Франкових героїв прокинутися зі сну — це втекти від кошмарних образів, від жахливих подій у світ реального буття. У системі психологічного зображення вони слугують переважно для підсилення емоційності вислову. З. Фройд у монографії «Тлумачення сновидінь» про матеріал і джерела сонних візій підсумовував: «<...> що б не являло собою сновидіння, воно бере свій матеріал з дійсності»⁴². Джерелами снів згідно з теорією психоаналізу є зовнішнє (об'єктивне) чуттєве подразнення, внутрішнє (суб'єктивне) чуттєве подразнення, внутрішнє (органічне) чуттєве подразнення, власне психічні джерела сновидінь⁴³.

У повістці «На дні» письменник намагався заглянути у душі Андрія Темери та Бовдура, простежити хід їхніх думок, зрозуміти їхні внутрішні стани, порівняти два типи людей. Вже у цьому ранньому творі автор зробив спробу окреслити духовний світ особистості як відносно самостійний і складний світ думок і пе-

⁴² Фройд З. Толкование сновидений. С. 33—34.

⁴³ Там само. С. 40.

реживань. Він зазирнув на «дно» душі злочинця, zdegradovanого Бовдура, з одного боку, і безпідставно засудженого Андрія Темери — з іншого. Протягом усього твору автор майстерно вимальовував генезу характеру Бовдура, показував ті чинники, що впливають на формування такої особистості, яка врешті-решт перетворюється на «до крайності занедбану і здичавілу людську істоту» [т. 15, с. 123], він проникнув в позасвідоме буття Бовдура, намагаючись розглянути вплив сновидіння на його вчинки, задумувався над причинами виникнення онейричного видіння. Нічні візії головних героїв є результатом пережитих протягом дня подій і впливають на їхній психоемоційний стан. Д. Нечаєнко, ведучи мову про взаємозв'язок денних думок, задумів, бажань і онейричних візій, зазначав: «Сюжет сновидіння в образно-символічній формі відображає основні психічні мотиви й установки сновидця. Інтелектуальні бажання і потреби, емоції і відчуття, весь підсвідомий комплекс багатообразних уявлень створюють онейричні фантазії та образи»⁴⁴.

Сновидіння Андрія зумовлене передусім зовнішніми чинниками, а саме намаганням Бовдура викрасти гроші. З. Фройд пояснював подібні випадки таким чином: «Сновиддя — це спосіб реагування психіки на подразники, які діють на неї, коли вона спить»⁴⁵. Слизька, погана, холодна, обридлива *рука*, описана у сновидді, «проектує» реальні рухи ворога, але водночас це та сама рука, яка завдасть Андрієві смертельного удару. «Ось вона вже близько, — він чує то по холоді, що проникає вглиб, мов вістря льодового ножа» [т. 15, с. 141]. Таке зіставлення є пророчим, адже воно передбачає, що якраз ніж стане тим знаряддям, від якого загине Андрій. Бовдурові сниться, що він бредє вздовж берега кривавої ріки, в якій згодом і тоне: «Кров, кипуча, тепла, жива, злорадно плещучись та плюскотячи круг нього, заливає його, закриває все тіло, уста, очі» [т. 15, с. 159]. Розв'язка повістки, а саме вбивство Андрія Темери, як бачимо, містить пророчі сни обидвох героїв. Ця сонна візія мотивується ще й іншим: Бовдур підслухав у в'язниці розмову вартових про те, як один із в'язнів перерізав горло іншому. Цей момент до певної міри впливає на структуру сновізії героя, коли вона перетворюється на певні асоціативно-зорові образи. Водночас ця онейрична візія виникає під впливом палких бажань героя у бадьорому стані, які реалізуються саме уві сні.

⁴⁴ Нечаєнко Д. «Сон, заветных исполненный знаков...»: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. С. 135.

⁴⁵ Фройд З. Вступ до психоаналізу. С. 82.

Вражає жорстокість, з якою людина чинить злочин, адже, побачивши «страшний сон», який віщує те, що має статися буквально за мить, Бовдур лише заспокоює себе: «Але що сон, пустий вітер!..» [т. 15, с. 159]. Здавалось би, що така людина вже ніколи не покається, оскільки набрала виразної звірячої подоби, що прагне наживи, але Франко-психолог продемонстрував, що навіть у душі такої людини можуть з'явитися проблиски людяності. «Бовдур клячів над ним (Андрієм. — *X. B.*), мов громом прибитий», бо зрозумів непоправність свого вчинку: «За що позбавив життя сесю молоду людину?» [т. 15, с. 160]. Бачимо, як ця особа перероджується, з ним відбувається «дивна зміна»: «Його власні риси, бачилось, м'якли, лагідніли... З очей щез гнилий блиск світячого пороха... Понурі гнівні складини на чолі вирівнювались» — і врешті його душа набула подоби моральної людської істоти, змінилось те тіло, яке «було мешканням якогось біса, якоїсь дикої звірячої душі. І нараз сльози градом покотилися з Бовдурових очей... Він лицем припав до кровавого Андрійового лица і важко-важко заривав» [т. 15, с. 162].

Процес виродження, деградації головного героя повісті «*Voia constrictor*» постає у вигляді спогадів та візій-сновидінь. Тут «митець має можливість окреслити характер через “прірви” суб'єктивного переживання, зсередини психічного й духовного життя»⁴⁶. К.-Г. Юнг наголошував на тому, що «інколи неможливо відразу розпізнати думку і намір, які породили сон»⁴⁷. Конфлікт між «Воно» і «Я», на основі якого виникає сновидіння, ґрунтується на подіях із різних етапів життя людини, тому його не завжди легко збагнути до кінця. На перший погляд, у сновидінні поєднуються непомітні речі, нікому не зрозумілі деталі, які несуть певні таємниці і водночас важливу інформацію. Особливу увагу у сновидді протагоніста варто звернути на образи, породжені сонною уявою. Так, змії-полоз, за яким головний герой спостерігає декілька разів (на купленій у Відні картині, у візії-спогаді, уві сні), символізує і глитайське прагнення наживи, що цілком заволоділо всім єством героя, і водночас — це сам Герман, який експлуатує ріпників. Вуж кидається на газель і, смертельно оповивши свою жертву, позбавляє її життя. Дії та вчинки головного героя таким чином уподібнюються до такого плазуна, який упивається людською кров'ю, сіє навколо себе біду та горе.

⁴⁶ Гундорова Т. Франко не Каменярь. Франко і Каменярь. С. 44.

⁴⁷ Юнг К. Г. Человек и его символы. С. 22.

Початок сновізії Германа, де він «щасливий, зовсім щасливий, яким ще ніколи не бував! Довкола нього зелень, цвіти, криштальні води, вдалі фантастичними контурами рисуються рожево-червоні скали» [т. 14, с. 426], трактуємо як безтурботний період його життя в Губичах. Погоня за Щастям — це гонитва за багатством, яка стала способом його існування в наступні роки. Герой, хоча й відчуває у собі надзвичайну силу, намагається спіймати Щастя, підкорити його собі, проте воно невпинно вислизає від нього, а згодом і зовсім розчиняється у холодному повітрі: «Щастє, се твої звуки, твій запах, твій погляд в тій зелені, в тім чистім лазурі, в тих чудних горах, потоках, дубровах! Щастє — ти моє! Ти віддалося мені, як любка своєму милому, ти відкрило мені своє лице, подало мені свою руку, я держу тебе сильно, сильно! Я пізнаю тебе, чую віддих твій глибоко в серці <...> Щастє, ходи в мої обняття, віддайся мені зовсім, навіки!» [т. 14, с. 427]. Як бачимо, Щастя для героя — це абсолютне, всюдисуще і всевладне володіння Бориславом. На іншу любов Герман, очевидно, не здатний. Сон персонажа — мотивований початок хай і короткого перевороту у житті героя, морального відродження. Гонитва за Щастям призвела до втрати любові, сімейних цінностей (взаєморозуміння, взаємоповаги з дружиною та сином), натомість у душі Германа запанували ненависть, гнів, дисгармонія. Багатство не принесло героєві успіху, задоволення, а лише зіпсувало характер, викорінило з нього всі добрі риси, зруйнувало його сім'ю, і врешті-решт перетворило у деспотичну істоту. Змій з картини, яким стільки часу захоплювався й милувався Герман, намагається задавити свою жертву. Зображений боа конструктор — метафоричний образ капіталу: «Се не вуж, се безмірно довга, зросла докупи й оживлена чарівною силою зв'язка грошей, срібла, золота блискучого!» [т. 14, с. 434].

Після сну ставлення до картини змінюється, адже Гольдкремер з жахом побачив, «яким лютим поглядом дивився на нього вуж» [т. 14, с. 432]. Цей сон для Германа стає можливістю та спробою підсвідомого «достукатися» до сумління героя. Прокинувшись, цей самовпевнений багач, що відчував себе сильним, молодим, всемогутнім, що хотів розкоші та утіхи, виявився слабким, самотнім та нещасним. Побачивши уві сні омріяну богиню Щастя, яка перетворилася на попід, Гольдкремер осягнув своє духовне жебрацтво. Своє багатство, до якого так прагнув, розглядає тепер як кару Господню: «Боже, Боже! За що Ти покарав мене багатством? За що, за які гріхи затроїв мою кров горючою жадою грошей?..» [т. 14, с. 433]. Саме це сновидіння призводить до

тимчасового катарсису у понівеченій «золотою гарячкою» душі протагоніста. Досить несподіваним для читача постає факт каяття Германа після сну, що в «скаженім болю» погроз «звинявся з всього, мов дитина» [т. 14, с. 433]. Гольдкремер збагнув, що має останню можливість покаятися і змінитися — і він «звинявся перед посліднім зерном людської натури, котре ще остало в нім, не перепалене забійчою золотою гарячкою» [т. 14, с. 433].

Сновидіння виступає у повісті не просто як художній прийом; це сон-концепція, в основі якої комплекс філософсько-естетичних ідей автора, реалізованих у творі, адже «людина в соціальному процесі відіграє роль жертви, а сам процес мітологізується»⁴⁸. Саме картина сну викликає в Германа каяття. Тим підкреслюємо важливу роль сновидіння в розкритті психології героя. Саме у сні людину поглинає її власний духовний простір, де вона наодинці з собою розкривається й пізнає себе. Ця візія стає епіцентром усіх переживань, думок, мрій, що знайшли своє вираження у моменті катарсису.

У Франковій прозі віднаходимо твори, де, окрім мук сумління за вчинений злочин, які оприявнюються уві сні, присутній мотив сповіді зі скоєного гріха («Ріпник», «Терен у нозі»). Так, герой не може померти, не висповідавшись священнослужителю або звичайним людям, бо певний гріх тримає його за «ниточку» до життя і не відпускає на той світ з неочищеним сумлінням. Зображуючи сновидіння, автор, як правило, пов'язував його зі змінами у внутрішньому світі героя. Д. Нечаєнко зазначав, що «сновидець, осмислюючи свій сон (як і читач, вникаючи в ідейно-естетичну суть художнього образу), до суб'єктивних знань про себе із середини додає знання про себе із сторони як об'єкта, досягаючи цим більш повного *буття*, відкриваючи незвідані простори власного психологічного мікрокосму, пізнаючи його полідетерміновість і багатокомпонентність»⁴⁹.

Символічним і пророчим є сон Владка з роману «Лель і Полель» (ба більше, він знаменує нещастя з Начком, яке трапиться зараз чи станеться у майбутньому, хоча розповідь про нього займає небагато місця у творі). Тут через віщу сновізію одного з близнюків герой відкривається, пізнає себе у найтрагічнішій хвилині життя. К.-Г. Юнг у праці «Підхід до підсвідомого» писав: «<...> сні іноді можуть оповіщати про декотрі ситуації задовго до

⁴⁸ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 43.

⁴⁹ Нечаєнко Д. «Сон, заветных исполненный знаков...»: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. С. 27.

того, як вони відбудуться у дійсності. І це все не диво або містичні пророцтва. Багато криз у нашому житті мають довгу підсвідому історію. Ми проходимо її крок за кроком, не усвідомлюючи небезпеки, котра накопичується. Але те, що ми свідомо намагаємося не помічати, часто вловлюється нашим підсвідомим, яке передає інформацію у вигляді снів»⁵⁰. Саме це сновидіння викликає тривогу у героя, адже Начко постає перед своїм братом «такий чорний, мов земля»: «Стояв переді мною німий, зі стуленими вустами, з нерухомими скляними очима — страшений. А в тих очах застиг вираз такого болю, такої скарги, такого невимовного докору, що мене всього аж дроз пройняв» [т. 17, с. 462]. Сновидіння його посилює невмотивований страх: «Я починаю бути забобонним. Починаю лякатися власних снів». Його пророча візія разом з несподіваним переляком мотивують подальші вчинки героя: він вирвався і, «навіть не оглядаючись на охоплену розпачем Регіну, <...> полетів до села» [т. 17, с. 466], а думка його «була безсильна, розбита й нездатна розуміти те, що виходило поза обсяг єдиного предмета тривоги» [т. 17, с. 467].

Сновидіння зумовлює кардинальну зміну настрою Ангаровича. Імпульси денних вражень, спогадів, мрій, переживань персонажа впливають на зміст його сновізії, де вони втілюються у зорових образах сонної уяви. Так, приїхавши додому з Боснії після довготривалої розлуки, капітан відчуває себе безмірно щасливим, проте одразу ж багато дечого його дивує і насторожує. Усі враження відкладаються у нього на рівні позасвідомого — і лише після сну усвідомлюються глибше. Оскільки сновидінню можуть передувати різні стани свідомості, то вони можуть оприявнюватися й уві сні. Так, роки перебування капітана у Боснії викликали почуття ностальгії, смутку, нестерпне бажання повернутися у теплу рідну домівку, побачити дружину і дітей. І тепер він «ситий був своїм щастям, тою теплою, погідною, тихою і такою оживленою родинною атмосферою, про котру марив там, на гірських бівуаках, серед босняцьких скал, у сльотах, і спеках, і невигодах табірному життю» [т. 19, с. 21]. Домівка, в якій опиняється капітан, «розширювалася в його уяві, робилася якоюсь велетенською святинею, якоюсь домівкою таємної, йому приязної сили» [т. 19, с. 23]. Ці всі відчуття відповідно трансформуються уві сні: капітан Ангарович потрапляє у святиню, яка і є тим домом, за яким він стільки часу тужив і про яку «марив перед сном»; жінка, з якою він так довго був у розлуці, являється у

⁵⁰ Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренесанс, 1991. С. 47.

вигляді божества тощо. Таким чином, сон відображає різноманітні потреби та зацікавлення людини.

Засинаючи з відчуттям найвищого щастя, герой ще не усвідомлює усіх змін. Натомість прокинувшись, він відчуває довкола себе зовсім іншу атмосферу: «Усе те навкруги нього здавалось йому тепер якимсь чужим, незвідним» [т. 19, с. 25]. Бачимо, що тональність психологічної реакції кардинально різниться. Капітан намагається пояснити свій сон, але таке самозаспокоєння йому не допомагає. Він бачить немовби все чуже: кімнату, меблі, картини. Процес сприйняття інтер'єру та обставин, пов'язаних з його приїздом, екстраполюється на його стан, настрій, почування. К.-Г. Юнг з цього приводу зазначав, що «звичайні речі або думки уві сні можуть робити на нас великий психологічний вплив»⁵¹, адже мозок працює і коли ми спимо. Він «вичислює, порівнює, вибирає, комбінує»⁵², продовжуючи аналізувати реальні події. Емоційно-чуттєва складова вступає у взаємозв'язки з іншими психічними виявами людини: свідомістю, підсвідомістю, самосвідомістю.

Не випадковим є те, що Ангарович уві сні бачить себе саме дитиною. Дитина — найбільш вразлива, безпорадна і беззахисна істота. Саме з дитиною ідентифікує себе капітан після з'ясування усіх обставин, що призвели до безвихідної ситуації. Водночас у творі прочитується міфологічний мотив повернення до першоснов наповненого вітальністю дитинства. Сновидець бачить себе як активного героя онейричного дійства, а потім спостерігає, слухає, відчуває, згадує, аналізує. Доросла людина не позбавлена мрій, вражень, згадок про своє дитинство. Переважно вони є дуже яскравими і тому дуже часто піднімаються на поверхню підсвідомого, а найчастіше це відбувається через сновидіння.

Сонну візію капітана подано перед з'ясуванням усіх змін, що відбулися у його домі. Власне, його приїзд додому після п'ятирічної розлуки, а також спілкування з сім'єю стають джерелом сновізії. Тому якраз сон є тим переломним моментом, після якого Ангарович усвідомлює всі зміни, які відбулися. Сновидіння передусім є процесом самопізнання: в стані сну, коли суб'єкт залишається наодинці з собою, звільнившись від настирливої суєти зовнішнього світу, виникає можливість заглянути у власну глибину і пізнати приховані та істинні почуття або думки. «Образи та ідеї, що приходять до нас під час сну, неможливо пояснити лише спогадами <...>: вони виражають нові думки, які

⁵¹ Юнг К. Г. Человек и его символы. С. 39.

⁵² Вейн А. Три трети жизни: [сон и бодрствование]. С. 145.

ніколи раніше не переступали поріг свідомості»⁵³. У Боснії в нього вже виплекався образ рідної домівки — того скромного помешкання, в якому покинув сім'ю. Повернувшись, він застає зовсім іншу картину, але поки що цього не усвідомлює. Збуджений від зустрічі з рідними, капітан ще не впорядкував усі свої враження, його пам'ять розворушена і обезсилена напливом різнорідних почувань, але в його підсвідомості зафіксувалися певні зміни у помешканні. З. Фройд зазначав, що «сновидіння ніколи не цікавиться тим, що не могло би привернути нашої уваги впродовж дня, і дрібниці, що не хвилюють нас вдень, не можуть переслідувати нас уві сні»⁵⁴. Його сон дає перший імпульс для розвитку думки. Настрій капітана після сну кардинально змінюється. Перед ним постає завдання з'ясувати, що відбулося в той час, коли він перебував у Боснії. Сон Ангаровича — своєрідна вихідна точка сімейних негараздів. Він вкорінює тривогу в душі героя, лишає «жало неспокою» у серці і руйнує те почуття розкоші, яке огорнуло його після повернення додому.

Точне відтворення безпосереднього процесу сну дає письменникові змогу простежити перебіг подій у внутрішньому бутті персонажів, динаміку чергування їхніх внутрішніх станів. Наприклад, у Ганки гранична нервова збудженість переходить в апатичну сонливість, яка чергується з божевільними симптомами. Сни Франкових героїв характеризуються чіткими зоровими образами з асоціативною наповненістю. Д. Нечаєнко з цього приводу стверджував, що «у сновидіннях героїв асоціативна поетика займає провідне місце»⁵⁵.

У романі «Перехресні стежки» психологізм набуває високої питомої ваги як спосіб і мета зображення. Сон Рафаловича виникає після зустрічі з коханою жінкою; зустрічі, яка принесла важке пригноблення. З. Фройд стверджував, що суть сновидіння полягає у зображенні виконання бажань і таким чином переносить нас у майбутнє, але воно являє собою копію і відтворення минулого⁵⁶.

Євгенієві сниться власне весілля. У сні адвокат Рафалович переживає тривожну мандрівку, яка змальована темними, сірими кольорами. Він бачить себе юним, але оскільки для сновидінь

⁵³ Юнг К. Г. Психология бессознательного. С. 34.

⁵⁴ Башляр Г. Фрагменти Поетики Вогню. С. 65.

⁵⁵ Нечаєнко Д. «Сон, заветных исполненный знаков...»: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. С. 28.

⁵⁶ Фройд З. Вступ до психоаналізу. С. 211—226.

характерна відсутність чіткої диференціації явищ за певними часовими рамками, то ці події переживаються неодмінно як теперішні. Психосоматичним збудником цього сновидіння є події, що відбулися в домі Стальського напередодні. Залежно від внутрішнього сприйняття героєм зовнішніх обставин змінюється й кольорове наповнення світової моделі. Автор навмисне накопичує тут чорну та сіру барви, які передають загальний стан тривоги, передчуття біди. Відсутність «свіжої зелені, цвітів, дерев» ще більше підкреслює це гнітюче, непривітне середовище. «Наріжним каменем» тлумачення сновидінь З. Фройд вважав задоволення бажань, зазначаючи при цьому, що «сновиддя — теж компроміс. Людина спить, а водночас переживає задоволення свого бажання; людина задовольняє своє бажання, а водночас і далі спить. Кожен з цих процесів почасти зазнає успіху, а почасти невдачі»⁵⁷. Саме шлюб із Регіною є нездійсненим бажанням Рафаловича, яке виявляється через сновидіння.

Для колишнього злочинця характерними є часті докори сумління, які не полишають його і вночі. Так, дід Гарасим («В тюремнім шпиталі») наголошує: «щоночі на тих цеглах таке сниться... таке сниться...», «все мені сниться <...>» [т. 21, с. 153]. «Кризовим сном» називає Д. Нечаєнко явище повторюваності сновидіння, адже це «незвичайно важлива, етапна кульмінаційна подія в духовному житті героя», яка є «своєрідним духовним катарсисом, етичним і світоглядним “чистилищем”, вказівною ниткою до першотвірних і незнищених, загальнолюдських моральних цінностей — імперативів»⁵⁸. Такі повторювані тривожні сни — своєрідний тест для сумління діда Гарасима. Їх змальовано за допомогою зорових образів, які постійно являються персонажеві: «Лиш малі жиденята та одна жидівочка. Така розкішна була... <...> вся в білім, коса розпушена аж до пояса... і все ніби йде до церкви хреститися... і всміхається, і моргає на мене» [т. 21, с. 153]. Усмішка і моргання жидівки, її підкреслена врода чи не найбільше мучать старого, сприймаються як докір сумління за те, що її було так жорстоко вбито. Дівчина, одягнена у біле, йде молитися до церкви (колір сакральний і глибоко символічний у багатьох народів. У даному контексті він символізує невинність, незаплямовану чистоту⁵⁹, душевну красу. У хрести-

⁵⁷ Фройд З. Вступ до психоаналізу. С. 124.

⁵⁸ Нечаєнко Д. «Сон, заветных исполненный знаков...»: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. С. 276.

⁵⁹ Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. С. 212.

янській традиції «біле означає спорідненість із Божим світлом», і в такому одязі зображені ангели, святі⁶⁰). Символічним є також образ церкви, яка сприймається як онтологічне наближення до Бога, як місце, де можна отримати прощення за гріх, покаятися і в результаті врятувати злочинну душу⁶¹. Нічні візії стають своєрідним дзеркалом, що допомагає оприявнити, зробити видимими приховані думки та бажання, зазирнути за межу раціонального — у сферу внутрішніх інстинктів, непідвладних Логосу та рацію, керовану підсвідомими силами.

Окреме місце в доробку Франка займають дитячі сновиддя. Рефлексії маленьких героїв, що відтворюються у снах, мареннях, найдостовірніше розкривають їхній психологічний світ, демонструють їхні почування у кризових ситуаціях. У таких снах помітна дитяча наївність, безпосередність, віра у світле майбутнє. Досить часто сон — це бажана реальність для дітей, те, чого не вистачає у їхньому житті. Проте й дитячі сновидіння часто сповнені жахів та стресових впливів. В оповіданні «Отець-гуморист» діти вночі «кричать крізь сон, плачуть, кидаються» [т. 21, с. 312]. У «Гуцульському королі» старий Освіцінський оповідає: «Наші діти все ще схапувалися по ночах та верещали крізь сон: “Пан з Устерік! Пан з Устерік!”» [т. 22, с. 498]. Такий дитячий сон — реакція на переляк від постаті жорстокого мандатора Герлічки.

Малому Геневі часто вночі бачилося «жалібне м'явкання і котячий писк, мов плач малої дитини, він кидався крізь сон, кричав і плакав, а рано вставав змучений, з болем голови і заплаканими очима» («Перехресні стежки») [т. 20, с. 179]. Те, як Стальський мучив kota найрізноманітнішими способами, глибоко вкоренилося в пам'яті адвоката і навіть через 25 років він «ще раз здригнувся, пригадавши собі, як він усі ті ночі, чуючи далеко той м'явкіт, не міг заснути» [т. 20, с. 179]. На сновізію малого Івана Лінюха («Без праці») великий вплив мали враження, викликані писком мухи, ув'язненої в дірці смереки: «Довго Іван не міг заснути тої ночі, а й у сні бачив нещасну муху, зашпунтовану в дереві, чув її писк, але в сто раз голосніший, немов зойк вітру в скальних заломах або немов завід жінки над мерцем» [т. 18, с. 245].

В оповіданні «Місія» великий вплив на патера Гаудентія, ще маленького хлопчика, мають картини побаченого у дитинстві. Жахливі, гротескного характеру сновидні малюнки допомагають краще зрозуміти внутрішній світ героя, його дитячі переживан-

⁶⁰ Словник символів культури України. С. 72.

⁶¹ Див.: Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. С. 212.

ня. Саме з маленьких літ у його пам'яті «застрягали» криваві сцени, а найбільше враження зробило на нього око, яке «випало з якоїсь нещасної голови», а потім довго ще воно «являлось йому в снах, величезне, оживлене, на курячих лапках, кліпало якось страшенно, силувалося щось заговорити, але не могло» [т. 16, с. 267]. Письменник вказував і на джерело сновізії героя — це реальне велике кроваве око, яке знайшли його брати після мазурської різні, «вложили до черепочка і сховали в якусь шпару в печі, де воно помалу висохло на малий шушеренок» [т. 16, с. 267]. Саме це оповідання репрезентує ті моменти, коли дитячі враження впливають на майбутнє героя і на його сновізії, отже, однією з найважливіших функцій дитячого сновиддя патера є характеротворча. Наслідки кривавої різні, тобто те, що бачили діти на вулиці, а особливо кроваве око, часто стають причиною тривожних снів. А останні у свою чергу «застрягли в його душу» і таким чином «під впливом понурої аскези і темних догматів та кровавих мученицьких історій, переродились в те гаряче бажання мученицької смерті» [т. 16, с. 267]. З того часу у патера з'явилася єдина мета — «нести тим людям світло правдивої і єдиноспасаючої католицької віри, утверджувати їх в святій постійності серед усяких переслідувань, подавати тим “труждающимся і пліненим” поклонникам римського престолу всяку потіху, яка лежить у вірі і костельних обрядах, — отсе його висока і спасенна місія!» [т. 16, с. 276].

3. Фройд писав: «Навіть не треба розпитувати дитину, що переказує свій сон. Зате потрібно трохи знати її життя. Якись переживання попереднього дня завжди прояснюють сновиддя. Сновиддя — це реакція психіки в стані сну на ті денні переживання»⁶². І далі: «У цих (дитячих. — Х. В.) сновиддях немає перекручення, і тому вони не потребують тлумачення. Явний і латентний зміст тут збігаються»⁶³. Дитячі онейричні візії є реакцією «на денне переживання, що залишило по собі якісь жалі, якість прагнення, невдоволене бажання. У сновидді ми бачимо безпосереднє, пряме справдження тих бажань (курсив наш. — Х. В.)»⁶⁴. З того часу, коли незнайомиць-велетень врятував від нападу ведмедя малого Андрія, хлопцеві кожної ночі уві сні являвся «таємничий його спаситель» («Петрії і Добошуки», [т. 14, с. 23]).

Неповторний та незвіданий світ манить малюків у снах. Тут вони продовжують свої денні прогулянки, сповнені численних

⁶² Фройд З. Вступ до психоаналізу. С. 121.

⁶³ Там само. С. 122.

⁶⁴ Там само.

відкриттів. Письменник вибрав сон як спосіб вираження внутрішніх психічних потреб дитини, її бачення та розуміння світу. Невід'ємною частиною дитячого світу є природа, зокрема ліс з усіма його живими казковими істотами. Головною героїнею новели «Мавка» є 5-літня Гандзя, яка «що найкращого, найприємнішого затишила <...> в своїм коротенькім житті, усе те нерозлучно в'язалося з лісом» [т. 15, с. 92]. Так, уві сні та «на яві у неї все одно на думці — ліс і його тайники» [т. 15, с. 92]. Дівчинка дуже любила слухати «казок про лісових духів, про ті напівстрашні, напівпринадні твори людової фантазії, а особливо про мавок з білим, як березова кора, личком і з довгими зеленими косами!» [т. 15, с. 92]. Тому весь світ природи, реальний та казковий, так часто являвся їй у сні, «в сні і на яві <...> прислуховувалася до неї (пісні лісу. — *Х. В.*)» [т. 15, с. 92]. У снах являлись їй і мавки, чії «голоси, мов срібні дзвіночки, дзвеніли не раз у Гандзиних снах, і вона була така щаслива, слухаючи їх здалека...» [т. 15, с. 92]. Її внутрішній світ сповнений життям казкових персонажів, і вона всім своїм еством прагне з ними погратися. Саме сон справджує усі мрії дівчинки, але водночас він стає причиною її смерті. «Бажання — це збудник сновидь, а задоволення тих бажань становить зміст сновиддя — ось у чому головна прикмета сновидь»⁶⁵. У своїх снах Гандзя зустрічається зі своїми улюбленими вимріяними героїнями, то чому ж би не побачити їх і в реальності? І дівчинка тікає туди, де легко збуваються мрії — у країну фантазії, у казку. Бачимо, що те, чим діти живуть протягом дня, являється їм також уві сні. Таким чином, казки і розповіді дорослих про казкових лісових мешканців, почуті протягом дня, «знаходять своє продовження, навіть нову інтерпретацію в асоціативній поезії дитячих сновидінь, де ці навіяні образи транспоновано у вигляді певних символів й імітованої комунікації Гандзуні зі світом “лісових духів”»⁶⁶.

В оповіданні «Оловець» Іван Франко глибоко проникнув у душу маленького героя, відтворюючи різноманітні емоції, пов'язанні з дорогоцінною знахідкою — олівцем. Письменник детально передав наївний стан дитини, що стала власником дорогоцінної речі, через деталізований опис олівця, який проситься «занести до школи», разом із напівфантастичними здогадками, звідки він міг взятися посеред шкільного двору. Радісне збудження поступово минає разом із розумінням того, що власник олівця — «лагідний, тихий, услужливий і добрий хлопчина» Сте-

⁶⁵ Фройд З. Вступ до психоаналізу. С. 123.

⁶⁶ Швець А. Модель дитячого світу в прозі Івана Франка. С. 53.

пан, якого вчитель за згубу побив до непритомності. Автор тонко змалював муки дитини, яка не бажала зла ближньому: «Його жалібний, сумний погляд болів мене якось, вертів у моїй дитинячій груді» [т. 15, с. 75], а усі страждання Степана маленький герой відчуває на собі: «Я виразно чув біль, острій біль від різки, чув його на цілім тілі і так живо, що всі мої мускули мимоволі корчилися і тремтіли» [т. 15, с. 79]. Денні перипетії продовжують своє існування і у снах хлопчика. Страшні нічні візії негативно впливають на фізичний його стан: «вставши рано, я був мов збитий або зварений у поливанні» [т. 15, с. 82]. Признавшись про свою знахідку, герой твору відчув полегкість. Проте очікування зустрічі зі Степаном породжують нові тривожні сни: «Як часто я бачив у неспокійних снах його добре, тихе лице, синє ще від побоїв, зболіле й марне, — яким важким докором гляділи на мене його сиві добродушні очі» [т. 15, с. 84]. Ба більше, такі неспокійні сни згадуються оповідачеві аж через 16 років.

Бачимо, що Франко зафіксував ситуацію внутрішнього неспокою, навіть певних неврологічних розладів на тлі вражень, пережитих у дитинстві. Згідно з теорією З. Фрейда з «дитячими переживаннями пов'язані всі неминущі, несправджені інстинктивні жадання, що впродовж усього життя постачають енергію для утворення сновидь, і цілком можна припустити, що, маючи таку могутню силу, вони спромагаються витягти на поверхню матеріал навіть отих прикрих подій»⁶⁷. Учений дослідив, що переживання у дитячому віці мають вирішальний вплив не тільки на розвиток та ціле остаточне формування психічної індивідуальності, а й часто теж на стан душевного здоров'я людини в її подальшому житті. Психоневрози лишають свої коріння у давноминулому періоді дитинства, переважно у найраніші його роки; окрім того, вони ґрунтуються на захованих у глибинах душі слідах прикрих дитячих переживань. Осіб, які жодною мірою не залежали б від пережиттів дитинства, насправді немає, бо вже сам напрям і шаблон життя кожної людини, певне ставлення її до світу, вдача та характер дуже сильно зумовлені впливами тих найперших вражень з дитячих років⁶⁸. Дитячі переживання можуть залишатися важливими несвідомими детермінантами свідомого життя людини, мотивувати її поведінку, впливати на уявлення й думки, на спосіб і силу вияву почувань, маніфестуватись у снах, фантазіях. Порівняймо, Мойсей (поема «Мойсей», 16 пісня), розбитий душевно болючи-

⁶⁷ Фрейд З. Вступ до психоаналізу. С. 495.

⁶⁸ Там само. С. 121—130.

ми сумнівами й самодокорами, паде на землю. Уві сні чує жалібний голос матері. Якраз у моментах гострих конфліктів зі зовнішніми силами або ж самим собою настає регресія, втеча у світ давноминулого дитинства. Таке шукання розради, співчуття й захисту у матері — це галюцинаційна регресія у сні.

В оповіданні «Мій злочин» Франко провів «аналіз тонких зв'язків і пружин, що існують між першим, часом несвідомим, імпульсом і вчинком» [т. 28, с. 182]. Головний герой оповідання у дорослому віці осмислив свій дитячий вчинок і не міг пояснити тієї давньої фатальної миті, коли він холоднокривно вбив нещасну маленьку пташку. Прикметно, що візія дитинства виринає у пам'яті героя лише у кризовий, ба навіть переламно-кульмінаційний період життя (коли він сидить у тюрмі). І тепер, через 20 років, ці спогади мучать його уві сні. Йому являється той «невинно замордований» «маленький гарний пташок» зі сумними, повними «тихої резигнації» оченятами як докір сумління. Франко, за висловом Р. Голода, завжди намагався бути «лікарем людських душ»⁶⁹. Змальовуючи життя персонажа за грамами, автор одразу накреслив цілу низку його спогадів із дитинства. Теперішня ситуація викликає в героя асоціації з долею пташки, яку колись замучив. Саме сфера позасвідомого, яка проявляє себе у сновидінні, допомагає осмислити і зрозуміти власні вчинки і накреслити паралель до сьогодення. Г. В'язовський з цього приводу наголошував, що «дитяче світосприймання залишається в пам'яті людини на все життя. Для письменника — це невичерпне джерело образів, ситуацій, конфліктів, і не лише для творів автобіографічного змісту»⁷⁰. Впродовж усього дитинства, починаючи від дитячих та юнацьких років, людина накопичує різноманітний матеріал, який згодом служить як засіб самопізнання. Таким чином, згадуючи сприйняте і пережите в дитинстві, письменник бачить себе і все, що формувало його як особистість; «він, навчений досвідом, по сходинках життя підіймається пам'яттю аж до себе сучасного, і перед ним постає весь обшир життя, все його багатство і складність»⁷¹.

Дитяча уява маленької Регіни («Перехресні стежки») про діамантову іскру (корону) на вершку гори згодом переростає у

⁶⁹ Голод Р. *Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра*. С. 95.

⁷⁰ В'язовський Г. *Самопізнання. Автор і його герої. Перевтілення // Автор і авторство у словесній творчості: зб. наук. праць*. Одеса: Поліграф, 2007. С. 39.

⁷¹ Там само. С. 41.

сновізію: «Вкінці я почала бачити її навіть у сні — і не видержала» [т. 20, с. 405]. Сон спонукає дівчинку до рішучих дій — вона іде шукати цей діамант, але з часом той блиск зникає назавжди: «Мені не раз снилося, — згадує вона, — що я лечу знизу, ширяю понад яри й долини, як сірий яструб — просто вгору до того вершка. У мене в серці робилося так солодко і так страшно, що мені в сні дух захоплювало, коли я гляділа з гори в глибоченне провалля підмною» [т. 20, с. 404]. Таку інфантильну візію героїня вже через десятки років тлумачить сама: «Мені ясно тепер — се мрія мого щастя, мрія, яка хоч раз у житті прокидається в кожній людині і тягне, і манить її кудись високо, в ясні простори», розуміючи, «що тим моїм діамантом був ти, була твоя любов. Тепер, як ніколи, я чую блиск, і силу, і чар її проміння» [т. 20, с. 405]. Сновидіння, у яких втілюється дитяча мрія людини, мрія, що по-різному сублімувалася впродовж життя, З. Фройд назвав інфантильними, адже явний і прихований сенси у них збігаються. Психоаналітик стверджував, що у «сновидді ми бачимо безпосереднє, пряме справдження цих (дитячих. — Х. В.) бажань»⁷².

Д. Лихачов помітив, що «<...> у творах може бути й свій психологічний світ: не психологія окремих дійових осіб, а загальні закони психології, що підпорядковують собі усіх дійових осіб, створюють “психологічне середовище”, у якому розгортається сюжет. Ці закони можуть відрізнитися від законів психології, які існують у дійсності, і даремно шукати для них точні відповідники у підручниках психології чи підручниках психіатрії»⁷³. Сюжети новел «Неначе сон» та «Син Остапа» змодельовано за принципом сновізієвих механізмів, які закладені у людській психіці й характерні лише для позасвідомого буття особистості. М. Легкий справедливо зауважив, що ці новели — це «сновидіння у формі літературного твору»⁷⁴.

Тлумачення сновидінь відкриває шлях до несвідомого, у якому, на думку З. Фрейда, закладаються основи особистості та глибинні мотиви її поведінки, потяги та бажання. У період неспання вони пригнічуються соціально-моральними установками і звільняються від контролю тільки уві сні, отримуючи тут можливість для свого прояву. Сновидіння є подвійним сторожем, яке

⁷² Фройд З. Вступ до психоаналізу. С. 122.

⁷³ Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 76—77.

⁷⁴ Легкий М. За лаштунками психіки автора (Сновидіння у Франкових сюжетах). С. 76.

«охороняє нас від вторгнення середовища під час сну та від неврозу, якого нам було б не уникнути, якщо б наші пориви не знаходили виходу у сновидіннях»⁷⁵.

Олімпія Торська, Начко, адвокат Рафалович, капітан Ангарович, Герман Гольдкремер — усі ці герої Франкових творів у своїх сновізіях в образно-конкретній формі усвідомлюють найскладніші конфлікти, недоліки особистого життя, суттєві вади свого характеру. Світ сновидінь — царина суцільних загадок і душевних кросвордів, цікаве сплетіння душевних порухів, внутрішніх мотивів та ідей, дитячих страхів, здійснених та нездійснених бажань, мрій. Увага письменника до психофізичної організації людини, перебігу психічних процесів презентує його спробу простежити зв'язок цих душевних явищ зі сферою думок, спогадів, почуттів, бажань особистості.

3. «НЕНАЧЕ СОН, НЕНАЧЕ ЯСНИЙ ПРИВИД»: ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ МАРЕНЬ ТА ГАЛЮЦИНАЦІЙ

Важливу роль у розкритті характеру героя, його сприйняття дійсності та ставлення до навколишнього світу відіграють галюцинації та марення. Письменник використав «ірреальні вкраплення в художні творах не як самоціль, а поліфункціонально»⁷⁶.

Сонні видіння Гриня («На роботі»), Василя Півторака («Навернений грішник») — «це лише ірреальні епізоди, які підвищують емоційну тональність у загалом реалістичних творах»⁷⁷. Мав рацію Р. Голод, зазначивши, що «їхня (сновидінь. — Х. В.) поява раціонально пояснюється у першому випадку напівсвідомим від задухи станом Гриня, а у другому — гарячковим маренням Василя»⁷⁸.

В оповіданні «На роботі» письменник спершу змалював сновиддя, а потім марення ріпника Гриня, простежив дію різних відчуттів на психіку героя: «глибінь же то така якась безмірна, така темна» [т. 14, с. 295], «я лечу на спід, у глибінь, та так поволеньки, так поволеньки, — лиш троха ся колишу у повітря» [т. 14, с. 295]; сопух, що «витримати годі», породжує відчуття страху та невпевненості перед незвіданим; далі — «любо, про-

⁷⁵ Фрейд З. Толкование сновидений. С. 113.

⁷⁶ Голод Р. Сюрреалізм в естетичній концепції І. Франка. С. 345.

⁷⁷ Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра. С. 63.

⁷⁸ Там само.

стірно, весело. <...> Я так би рад іти кудись, далеко, швидко, — та не можу», «я так силуюся скинути єї (линву. — Х. В.) з себе, так ся силую, так ся мучу, — ні, не мож» [т. 14, с. 295]. Якась «здорова, розкішна, — лиш чогось невесела» жінка, невідома дорога, якою вона веде ріпника, одразу навіюють у душі тривогу й неспокій. Водночас сновидіння ріпника є копією його наступного дня, адже Гринь, опустившись у штольню, у своєму маренні бачить продовження побаченого напередодні. У структурі оповідання ця візія має силу містичного бачення майбутнього героя, адже, побачивши життя ріпників і долю, яка їх чекає, герої вирішує покинути таку роботу. Його уява малює ті обставини, ті місця, в яких ріпник перебуває щодня, але вони набувають потворних виявів: ірреальна істота Задуха, жидівські руки та їхня ж хитрість, що обплутали Гриня, наче мотузками. Часто у таких випадках людина зустрічається зі своїм власним страхом, зі своїми проблемами, з конфліктними ситуаціями. У видінні Гриня бачимо усю жахливу щоденну роботу ріпників, те нужденне життя в постійних хворобах і голоді, сирітство дітей і жінок, каліцтво тисяч юнаків і старших людей. Але це не лише марення, це те щоденне життя, яким він жив, та не помічав його. Лишень у стані неповної фактивності герої зміг побачити усю жахливу картину власного життя. Гринь у цій візії зустрівся зі своїм найбільшим страхом, який був властивий кожному його товаришеві, котрий на роботі щодня заглядав у вічі смерті.

Ці візії мають вирішальний вплив на майбутнє персонажа, адже в символічній формі демонструють небезпеки того життя, яке ведуть ріпники, застерігають від можливого лиха, вказують на подальше вирішення життєвої дилеми. У фіналі оповідання Задуха звертає увагу героя на «три способи» виходу з бориславського пекла, але при цьому доповнює: «Але я не можу ти їх сказати. Не моя власть. Думай сам, гадай, — може й догадаєшся» [т. 14, с. 306]. Кінець твору є надто загадковим, адже «тут знову-таки використано один із фольклорно-міфологічних мотивів: загадування та відгадування трьох загадок, від яких залежить дальша доля героя»⁷⁹.

У повістці «Навернений грішник» перед читачем постає людина, яка втратила твердий ґрунт під ногами, надію та опору у житті. Світ реального буття втрачає для неї будь-який сенс, життєва трагедія віддзеркалюється у його позасвідомих станах, пере-

⁷⁹ Міфопоетичні образи в художньому світі І. Франка (ейдологічні нариси). С. 224.

ходить у світ хворобливої фантазії. Нездійснена мрія розбагатіти на тодішньому популярному промислі — добуванні нафти, смерть найрідніших людей, втрата усього достатку — все це спричиняє появу цілого ряду марень хворобливої уяви Василя Півторака. Письменникові вдається детально змалювати той страх, який переживає протагоніст і не в змозі до кінця збагнути, що з ним діється: «А в голові у нього шуміло, мов у старім вітряку, пищало та скрегінцало, мовби хто ножом по склі черкав, у горлі в нього пересохло, згага пекла його і давила на них ізсередини, неначе хотіла їх висадити з голови» [т. 14, с. 358]. Усі денні події резонують у його свідомості новими важкими відчуттями, трагічними переживаннями, безвихідним станом, що відповідно трансформується в галюцинаторні мотиви. Хворобливий процес загострюється і знаходить вираз у гнітючих снах. У своїй «гарячкової уяві» він терпить страшенні болі, його душа борсається у муках безвиході. Одне із марень Василя виникає після розмови з сином. Іван нагадує батькові, що треба буде перед Богом скласти «тяжкий рахунок» за кожний «кусник вітцівської земельки», яку той продав у «погані жидівські руки». Їхній діалог настільки закарбувався у пам'яті Василя, що дав поштовх до появи видіння, в якому він бачить землю, яка його немилосердно карає і пожирає. Візії Півторака виникають у хвилі відчаю і є відлунням пережитих подій, містять цілком реальні факти: викопані власними руками ями стали місцем смерті двох улюблених синів: «Бачив усіх своїх синів, тонучих у глибоченній ямі в смердячій кип'ячці і дармо кличучи до нього о поміч» [т. 14, с. 335]. Події сну ніби продовжують свідомі переживання, причина яких, на перший погляд, до кінця незрозуміла й більше подібна до вигадок розтривоженої свідомості та підсилена побаченням уві сні. Сон, таким чином, стає своєрідною пересторогою, адже, за народними віруваннями, зазнавши великої кривди, земля може не прийняти грішну душу.

Описи маячінь Василя — це своєрідні клінічні документи. Вже після першої «довгої безсонної, страшної ночі» з «гідкими марами і страшищами» у комірчині священика він прокинувся і «був зовсім безсилий»:

«— Ци не слабі ви, Василю? — запитав його Сень.

— Е, — відказав Василь, глипнувши на нього, але тото “е” могло значити, що хто хотів» [т. 14, с. 362]. В даному разі один звук містить вагомий психологічний зміст, адже глибоко розкриває внутрішній стан персонажа.

Після похорону дружини Василь прокинувся вранці, «побачився сам, мов серед вимерлої пустки» і, відчувши «по всіх закутах сліди вчорашньої коренії» [т. 14, с. 320], переконався, що це не «був сон поганий». Хворобливий стан, зумовлений дуже важкими соціальними обставинами, а також надуживанням алкоголю, загострюється. Потужним психологічним поштовхом до виникнення марення Півторака послужили передусім сигнали від розбитого хворобою організму: «глухий хрип дихавищі», у нього «важко дихали груди, хриплячи сильніше, як уперед, а зуби “лярум дзвонили”», в «голові у нього шуміло <...>, пищало та скрегінцало», «у горлі у нього пересохло, згага пекла і давила його <...>, кров підступила йому до очей і давила на них ізсередини» [т. 14, с. 359]. Останнє марення Василя спричиняє до певної міри його «навернення з грішної дороги», адже, побачивши пекло, де до нього прискакують «страшні, гидкі маровища», які його «шарпають <...>, рвуть і торочать із нього внутреності, валять залізними довбнями в голову, видовбують розпеченими долотами очі», а потім «його руки і ноги колесують зубчастими колесами, що його поять розтопленов смолов» [т. 14, с. 359], герой відчув важкі докори сумління і йому починають привиджуватися дороги для нього люди: «Попереду йдуть його сини, всі три, за ними їх мати, далі багато знайомих, ровесників, колись подібних йому заміжних газдів бориславських, котрим він дорадив копати ями і котрі, подібно як він, походили на жебраків або погибли, як його діти» [т. 14, с. 359]. Постійні докори сумління наяву віддзеркалюються й у позасвідомому стані: «Що Василь очі прижмурить, його щюпка залюднюється, заповнюється гидкими марами та страшилами. Тут жиди з рудими бородами, в виді величезних п'явок повзають, ссуть кров із нього, а напускають жару» [т. 14, с. 359]. Крик у безодні знаменує духове очищення героя. Л. Бондар зазначила: «І відбувається справжнє чудо — людина усвідомлює всю глибину свого падіння і робить відчайдушне зусилля, щоб піднятися, очиститися від ганьби та бруду»⁸⁰. Останнім засобом для навернення стала поява жінки в білому, від якої «така ясність сяє, що аж у очі б'є» [т. 14, с. 368]. Її одяг має двояку символіку. З одного боку, він асоціюється з «денним світлом, чарівним світлом»⁸¹. За поясненням самого Півторака — це «Матінка Божа». З іншого боку, це «знак порожнечі, безтілесності, мовчання, смерті. Слов'я-

⁸⁰ Бондар Л. Діва Марія як художній образ. С. 74.

⁸¹ Словник символів культури України. С. 72.

ни одягали покійників саме у білий одяг»⁸². Ота загадкова жінка, яка прийшла з потойбічного світу, дала йому покуту за гріхи: «Іди ж, небоже, і три неділі лежи “крижем” перед царськими дверми, потому ся висповідай, то ти всі гріхи будуть відпущені» [т. 14, с. 368]. Водночас вона символізує й недалеку смерть чоловіка. Таким чином, онейричні відіння головного героя передають його страх, біль, відчуття хвилювання та відчаю.

Процесуально акти катарсису у свідомості персонажів відбуваються у трьох психологічних фазах (критична ситуація, сповідь і визнання своєї гріховності). Марення Ганки призводять врешті-решт до її сповіді з вчиненого злочину. Її мучить сумління, їй ввижаються страхітливі образи, які дорікають, звинувачують, завдають невимовних страждань. Ба більше: уявне та реальне тут переплітаються, зливаються до купи. Її марення дають підставу іншим героям здогадуватися, чи не вона є вбивцею Фрузі. Саме тому напружені візійні переживання в даному разі тісно пов'язані з тими моральними оцінками, які є причиною душевних мук героя поза сном. Часто повторювані сновидіння з нагадуванням про вчинений злочин спричинили у її душі виникнення марень, які супроводжувалися неврозами, божевільними спалахами, афектованими рухами, розладами сну. Вона «тепер кричить не тільки по ночах, але і вдень» [т. 21, с. 56]. Ефект нервового збудження, за Аллою Швець⁸³, Франко вдало передав через афектований крик героїні: «Ой, лізе, лізе! Ой, простягає руку! Ой ловить мене! Держить! Не пускає! Ой-ой-ой! Рятуйте!» [т. 21, с. 57].

Пережитими враженнями мотивовано психічну природу марень Спориша («Панталаха»). Уві сні персонажеві не вдається побороти внутрішні страхи. Його тривожні сновиддя призводять до виснаження нервової системи, а «коли страх надміру сильний, він виявляється вкрай недоцільним, паралізує всяку дію і навіть утечу»⁸⁴. Спориш починає боятися своєї «власної постелі: йому здавалося, що в нічній пітьмі знайде обік себе холодного, кровавого Панталаху з розторощеним лицем і з величезними, обдертими з повік очима» [т. 17, с. 269], «власного нутра, власної душі, розстроєної вчорашніми вражіннями та рефлексіями» [т. 17, с. 270]. Він не може спати, а в ті моменти, коли організм досягає піку свого виснаження — тоді з'являються марення-пересліду-

⁸² Там само. С. 72.

⁸³ Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. С. 218.

⁸⁴ Фройд З. Вступ до психоаналізу. С. 399.

вання. Онейрична візія не відбиває об'єктивної реальності, а радше є наслідком психологічних переживань персонажа. З психоаналітичної точки зору це пояснюється так: «Коли сонному має снитися сон, а нічний спад згнічення побільшує силу травматичної фіксації, робота сновидця, що прагнула обернути на справдження бажань сліди спогадів про травматичну подію, не впорується зі своїм завданням. За таких обставин трапляється, що людина страждає на безсоння, зрікаючись сну через страх перед неуспіхом сновидної функції»⁸⁵. Письменник намагався сконцентрувати увагу читача не стільки на події, як на психічному стані свого героя. Обвинувачення самого себе у трагічній смерті Панталахи стають нав'язливими, що впливає на погіршення здоров'я через недосипання, а потім призводить до смерті.

В оповіданні «Під оборогом» зустрічаємось з малим Мирон — дивною дитиною, яка має ніжну, дуже чуйну душу. Все довкола нього оживає, стає казково-фантастичним. Хлопець чує, як говорить ліс, як він плаче; йому подобається кожен мешканець лісу. Він «слухає шуму дубів, тремтить разом із осиковим листочком на тонкій гіляці. Відчуває розкіш кожної квітки, кожної травки» [т. 22, с. 35]. Так, мандруючи, хлопець доходить до оборогу, який стане епіцентром усіх подій над Ділом. Його збуджена багата дитяча уява у напівсвідомому стані малює яскраві картини важкої боротьби з велетнем — грозовою хмарою. Спершу малий Мирон «зажмурює оченята і марить хвилину про ті невідомі дива» [т. 22, с. 38], а згодом лякається невідомих монотонних, ритмічних звуків, що невідомо звідки доходять до його слуху. Він лякається незвіданих образів, йому «робиться моторошно <...>, і його дитяче чоло морщиться, і дитяча душа дізнає одного з тих потрясінь <...>, яке дитиняча уява перетворила в невідоме за природою і над природою» [т. 22, с. 40]. Єдиним порятунком від дитячого відчуття страху є уява дитини, тому дитя «переноситься в яскравий світ образів, що є трансформованими відчуттями самотності та страху. Міфо-казкові образи розділяються на негативні відчуття та бінарні опозиції — небажані, злі для малюка образи та бажані — добрі, які перемагають»⁸⁶. З вузького локального простору зір Мирона переходить на ширший — «похилений на південь горбик саду», «тільки що скошену луку» та ліс Радичів. У цьому ірреальному фантастично-

⁸⁵ Фройд З. Вступ до психоаналізу. С. 496.

⁸⁶ Туренко О. Страх: спроба філософського усвідомлення феномена: Монографія. С. 43.

казковому просторі втрачає звичну форму тіло — воно поводить себе по-іншому, воно набуває здатності до того, про що у реальному світі хлопчик міг лише мріяти.

Миронова оповідь формується на основі зорових та слухових вражень. Спершу автор апелює до слухових образів: «В тій хвилі якийсь дивний голос звертає на себе його увагу. <...> Що за голос доходить до його слуху? Здається, не чути ніде в селі ані на полі, щоб хто кричав, клепав косу (сьогодні неділя!) або прав шмаття, <...>, а проте Радичів — бо, очевидно, се він — своїм могутнім голосом гуде та вигукує все одно слово» [т. 22, с. 38—39]. Згодом до слухових вражень долучаються й зорові, які тепер стають домінуючими. Це дає змогу показати більш масштабну картину того, що відбувається довкола Мирона, і того, як гіперболізовано малює образи його дитяча уява. Саме градова хмара, котра нависла над природою, викликала у хлопчика низку асоціацій, які ґрунтуються на «зорових змислах»: «Се була велетенська голова, мало чим менша від самої Хребти-гори, на довгій товстій шиї, що, бачилось, вирячилася з-за гори і не то цікаво, не то з якимось звірячим задоволенням глипала на села, долини, ліси внизу, а ще зараз звернула свої величезні очища просто на оборіг, під яким лежав Мирон» [т. 22, с. 41]. Проте «його увага була уже звернена на щось інше — на велетенві вуха! Ще перед хвилю їх не було видно, а тепер вони раптом хопилися рости. Ростуть та й ростуть просто вгору — як дві товстічі оборожини, як два величезні роги, а тепер уже виглядають як два вітрила — широкі, замашні. І патли велетня настовбурчилися і також ростуть, розвіваються, рвуться та відриваються по шматочку, мов жмені сіна, шарпаного буйним вітром» [т. 22, с. 42].

Перед читачем постає запитання: зміст оповіді Мирона — гра дитячої уяви, яка впливає зі світу міфів, казок і легенд, галюцинації, марення чи сон? Маленький Мирон після великої бурі згадує, що йому снилося, ніби «над Ділом стояв велетень — чорний і страшений, — а потому почав вилазити з-за Ділу і хотів засипати градом усе наше село. І сердився страшенно» [т. 22, с. 50]. На запевнення матері «Се ж тобі снилося, синку», Мирон відповідає: «І я так гадав, що снилося. Але коли справді була градова туча і коли справді град пішов на ліс, то се мені не снилося. Адить, я весь мокрий, так утомився. І руки мокрі зовсім, бо я держав їх виставлені на дош» [т. 22, с. 50]. І. Страхов подав психофізичний коментар того стану, що передує маренню: «Сильний емоційний стан актуалізує духовні сили людини, викликає в уяві різноманітні думки, образи пам'яті і уявлення, що зливаються в єдиний потік, приводячи в рух увесь складний психо-

логічний механізм думки і почуття»⁸⁷. Для виникнення такого марення спричинилася і гарячка хлопця: в його збудженій уяві піт, що вкрив тіло, трансформується в дощову мокроту після боротьби з грозовою хмарою.

У розвитку психологічного портрета Олімпії Торської ключову роль відіграє сцена її нічного снування садом у моменти нападів галюцинаторної слабкості, що викликає нечіткі видіння, загострену чутливість до найменших рухів. Ніч навіть на графиню неспокій, адже «тільки вечорами нападало паню таке сновання, а вдень, поза садом, вона була зовсім спокійна, тямуща і говірлива» [т. 19, с. 268]. Письменник пояснив таку дивну поведінку героїні: «Її душа була збентежена, і вона шукала найгустіших закутків, найтемнішого сутінку, щоб бути самою» [т. 19, с. 268], проте навіть найтемніші закутки торецького саду не дають їй спокою, бо «неспокій доганяв її й там, не давав їй сидіти ані стояти на місці, гнав її далі» [т. 19, с. 268]. Образ Олімпії, яка ходить між корчами та деревами «в своїй *чорній* сукні, мов *чорна* хмара <...> в вечірнім сутінку» (курсив наш. — Х. В.) [т. 19, с. 268—269] символізує нечисте сумління та прогнозує біду, нещастя, порівнюється з духовним зубожінням. Епітет «чорний» переважно завжди виступає в значенні «поганий», «негативний», «ганебний», «бездуховний». Через свідомість Торської проходить серія таємничих образів, що в її хворій душі, наче світлячок «мигоче тихим зеленкуватим світлом», і посиляє затьмареній свідомості конкретні імпульси. Картини змінюють одна одну: спочатку виринає образ Моджеєвської в ролі леді Макбет, потім о. Нестора з «розхиленими синюватими губами <...> і глибоко запалими очима» [т. 19, с. 271], що подібний на її батька, русалки, яка «ломить руки... рве коси на собі» [т. 19, с. 271]. Франко співвідносить появу цих образів з ланцюгом усіх психічних відчуттів та спогадів, «виплоджених всіми гарячими та несповненими бажаннями, ошуканими надіями її життя» [т. 19, с. 269]. Характерно, що графиня «ні про що не думала, хоча, проте, її мозок працював, її нерви не могли впокоїтись» [т. 19, с. 269], напади такої слабкості «заповідалися завжди якоюсь таємною тривоною; в груді починало не ставати повітря, віддих робився частіший» [т. 19, с. 270]. Страх підсилюється ще чужим шепотінням: «Ще одна пляма», «Спати! Спати! Спати!», «Жаль мені його! Такий був у сні похожий на мого батька!» [т. 19, с. 270—271].

Поштовхом до виникнення галюцинацій Регіни Твардовської є психічний наслідок афекту, коли емоційне збудження досягло

⁸⁷ Страхов И. Психология сновидений. С. 45.

критичної точки у доведеній до відчаю, духовно і морально виснаженій душі героїні. Як і Олімпія, вона «не думає нічого. Витріщеними очима вдивляється в полум'я лампи, але не бачить нічого довкола себе» [т. 20, с. 433]. Візії Регіни за емоційною градацією і мотивацією, життєвими обставинами схожі до фантазмагоричних видінь Олімпії Торської. Галюцинації першої більш подібні до потоку свідомості, який транслює різноманітні фрагменти її біографії — «від приємних зорових образів до страхітливих, містичних видінь»⁸⁸. Щоправда, видива Регіни ретранслюються через зорові образи тих людей та речей, які найбільше вплинули на її долю та найкраще закарбувалися у пам'яті (молоде обличчя Євгенія, «гнила машкара тітки», дівчинка в колісці, блискучий камінчик, лице Ориськи, рука мертвої тітки, квіти з дитячими личками). Сюди ж автор влітає слухові образи (уривки пісні, слова благословення тітки, постукування хробачка в стіні). Поведінка Регіни, її вчинки, події зовнішнього світу є, з одного боку, наслідком психічно нестабільного стану особистості, а з іншого — тим подразником, щоразу новим, який і спричиняє важкий психічний стан. Після психічного стресу у стані, близькому до божевілья, особистість жінки наче двоїться, а її розум і свідомість немов скована та пригальмована. Письменник зафіксував моменти затьмарення свідомості, ситуацію внутрішнього неспокою персонажа. Афектований монолог героїні передає усі пунтні моменти її біографії з напівбожевільним знеціненням, химерною грою психологічних спонук, що змусили жінку вчинити жадливий злочин. На поверхню почуттєвого світу Регіни впливає незв'язаний ланцюжок образів та вражень негативної конотації, котрі найбільше причетні до її трагічної долі: «Євгенієве лице, молоде, свіже» [т. 20, с. 433]; обличчя тітки, що «більшає, наближається, робиться страшенною гнилою машкарою, розхиляє гнилі уста, показує чорні щербаті зуби і сточений червами язик» [т. 20, с. 433]; «блискучий камінець на сонячній вершкуні», як неосягнене щастя; образ «похиленого лица старої няньки» [т. 20, с. 433], що його споглядає маленька дівчинка у ліжечку; та ж дівчинка, котра заблукала у лісі, шукаючи камінець; «лице Ориськи, повновиде, червоне, з повними, м'ясистими губами», що протиставляється у своїй привабливості Регініному; тітка у труні: звідти киває висунена труп'яча рука; і врешті-решт знову Євгенієве лице, «зів'яле, старече, без цвіту

⁸⁸ Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. С. 221.

молодості, без чару любові» [т. 20, с. 434]. Почуття, які панували між Регіною та Євгенієм — це вже «щось безформне, холодне, стоптане, столочене і викинене на смітник», але в серці жінки «ще живе, ще не домучене до решти» [т. 20, с. 434]. Найбільш трагічним образом для нещасної жінки є «якісь дивні рослини з дитячими личками... дівчатка з блакитними очима, хлопчики» [т. 20, с. 433], що увиразнюють нереалізовані материнські інстинкти, найглибше передають жіноче страждання, зруйновані почуття, надії, мрії, бажання. У візійному стані жінки «можна простежити психічну паралель — синхронність вібрацій думки і зовнішніх перцептивних вражень»⁸⁹.

Молоде лице Рафаловича нагадує «блискучий камінець на сонячній вершині», який пам'ятний ще з дитинства та асоціюється з радістю, щастям. У візіях жінки домінантним є образ-символ «блискучого камінця на сонячній вершці». Він виконує функцію своєрідної емоційної розрядки, вивільняючи таким чином свідомість жінки від пережитих страхів. Контрастом до них постають спогади про неприємні, сумні, важкі спогади з дитинства і молодості. Дорогоцінний камінець — лейтмотив усього Регініного життя, символ бажаного щастя, омріяного кохання, яке було жорсткою знищено. Письменник вклав у цей образ багатозначну символіку. У фольклорі і літературі камінь є символом буття, означає міць і гармонійне примирення із самим собою, символ єдності та сили. Водночас він асоціюється з душевними муками (у народі кажуть «камінь на душі», «камінь на серці»).

Згідно з ученням З. Фрейда не сновидіння створює фантазію, а підсвідома діяльність бере участь у створенні думок, які приховані за сонними візіями⁹⁰. Тому тлумачити галюцинації Регіни Твардовської слід, лише виходячи з тих переживань, якими сповнена її душа. Інтенсивність негативного психоемоційного стану посилюється у галюцинаторному сюжеті. Психічний стан жінки зумовлений передусім її стражданнями, сексуальним незадоволенням, постійною самотністю, нездійсненою мрією про материнство. Жінка не лише подумки, а й уголос зверталася до свого коханого, вела з ним уявний діалог. Вона розповідала вимріяному в її уяві Рафаловичу про свої почуття, дитячі мрії та сни: «Мені не раз снилося, що я лечу..., як сірий яструб... У мене в серці робилося так солодко і так страшно, що мені у сні дух захоплювало... Я скрику-

⁸⁹ Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. С. 200.

⁹⁰ Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена. С. 16—35.

вала з радості страху і прокидалась, і жалувала, чому я не пташка і не можу летіти там угору і спочити на тім чудовім вершку» [т. 20, с. 404]. Казка безтурботного дитинства оживає у спогадах Регіни в один із найтяжчих для неї моментів уже в зрілому віці. Її галюцинації викликані передусім сильним емоційним збудженням, психічним афектом, душевними переживаннями. Іван Франко подав детальний опис зовнішності жінки: «Регіна все ще стояла на місці, німа, недвижна, вперши очі в полум'я лампи», її лице «виглядало страшно — з слідами колишньої краси, оббрукане кров'ю, бліде і з несамовито блискучими очима, воно виглядало, як лице медузи» [т. 20, с. 432]. Блідість обличчя символізує про крайню напругу внутрішнього ества. Ситуація психічного дискомфорту, постійного тиску з боку чоловіка-садиста спричинили згасання свідомості, раптовий та масштабний вибух із глибин позасвідомого усіх придувлених спогадів й образів, які тепер виринають у її пам'яті, «мигають <...> мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленим вихром» [т. 20, с. 433].

Візії Олімпії Торської та Регіни Твардовської можна розглядати як внутрішньо-психічний потік свідомості, оскільки «потік думок, асоціацій, вражень, спогадів тощо, пов'язаний насамперед із перебігами переживань»⁹¹. Франко сягнув глибин психологічного обсервування, аналізуючи больові відчуття та внутрішні страждання, що їх зазнала героїня у своєму житті. Кожна нова думка чи рух героїні автор змалював у супроводі макабричних голосів та невеселих пісень:

Чи не будеш, моя мила, жалувати,

Гей, як ся буде сивий голуб трепотати? [т. 20, с. 434].

Стальська чує чужий брутальний голос: «А справді, чи буде трепотатися?» [т. 20, с. 434]. Таке риторичне запитання — це й своєрідний імператив для емоційно виснаженої свідомості жінки. Вона лякається сили того голосу, що «говорив у нутрі її душі, на дні серця» [т. 20, с. 435], намагається побороти її, але «та сила брутальна, непоборима». Імперативні галюцинації Регіни письменник майстерно окреслив разом зі змалюванням безпосереднього фізіологічного процесу нервової системи: «Хробачок стукає в стіні: раз, два, три, чотири — і став» [т. 20, с. 435]. Цей образ пробігає в афективному її стані декілька разів. М. Мочульський спостеріг, що моторошні слова: «“Хробачок стукає в стіні: раз, два, три, чотири — і став”, — не вигадка поета, тільки фотографія його переживання. Що ж і думати, коли душа поета стала висотувати з себе

⁹¹ Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кін. XIX — поч. XX ст. (проблеми естетики і поетики). С. 249.

складні картини і кидати їх перед його очі?»⁹² Саме під впливом химерних голосів невідомого походження Регіна вбиває Стальського. Ба більше, фатальний імператив несвідомого жорстоко відраховує навіть кількість ударів сікачем. Не обдумуючи свої вчинки, героїня після злочину біжить на ледь чутні голоси барабана: «Кличуть! Кличуть! <...> Я зараз! Я зараз! <...> Іду! Іду!» [т. 20, с. 436] — і знаходить смерть від рук божевільного Барана.

Епілептик Баран у своїх галюцинаторних видіннях очікує пришествя сатани і бачить, як сонце «зійде з заходу, води потечуть догори, порядок світу захитається. А він на огнянім возі виїде на високу гору» [т. 20, с. 350]. Втомлено-хвороблива свідомість Барана акумулює в собі усі ті нещастя, які мали б статися найближчим часом, і починає сприймати антихриста як свого головного і єдиного ворога, робить його символом усіх власних лих. Психічний стан хворого Барана порівнюється з маленькою лойовою свічкою: «її світло тремтіло, і Баранова тінь на супротилежній стіні також тремтіла» [т. 20, с. 350]. Франко знову ж таки зафіксував моменти божевілья персонажа: «Його очі робилися невідимі, в них загорялися іскри якогось непевного, дикого огню, а руки, простягнені довкола печі, стискалися в кулаки, то знов випрочувалися, мов силкуючись ухопити щось невловиме. Він дико зареготався» [т. 20, с. 350]. Нав'язливі думки про відвернення вигаданої небезпеки, як і в Регіні, зіставлено із хробаком: «сама думка щоночі вертала до його голови, стукала в ній, мов хробак у стіні, і набирала не перепертої сили» [т. 20, с. 350]. Змалювання галюцинацій Барана з його потьмареною психікою акумулює в собі прагнення Франка-психолога зазірнути за межі типового, проникнути в таємниці незвичайних психологічних явищ.

Різдвяної ночі галюцинації виникають у пана Суботи. Вони нероздільно пов'язані з нападами «смутку й меланхолії» і сильно жахають персонажа: «Але що се? На білій дорозі виринуло раптом немов кроваве око. Одно-однісіньке, кроваво-червоне. <...> Око не ворухиться з місця, але росте, швидко росте, двоїться. Тепер уже виразніше видно: се не одне око, але якась темна тінь щохвиля заслоняє одне око, а друге жевріє раз у раз» [т. 22, с. 312]. Образ криваво-червоного ока, що наводить жах на героя, джерелами сягає його збуреної психіки. Ота темна тінь починає двоїтися і більшати до неймовірних розмірів. Він поступово доходить до свідомості, що «смерть їде до нього своєю бричкою і своїми демонськими кіньми з кривавими очима» [т. 22, с. 312].

⁹² Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. С. 35.

Персонаж сам намагається розгадати свою візію, зрозуміти джерело її походження. Вагоме значення у цьому галюцинаторному потоці думок займає рефрен: «Що се?», «Що се таке?», «Що се може бути?», «Але що се?», «Але що се за стукання?» Водночас його розтривожена уява пояснює: «“Се в тебе самого так серце б’ється”, — шепче йому якась несміла думка. Ні, неправда! Його серце б’ється якось ліниво, звільна, мов обезсилене болем» [т. 22, с. 311]; штовхає до подальшої думки: «Та нараз немов щось торкнуло його: поглянь ближче!» [т. 22, с. 313]. Автор зупиняється на психофізіологічних відчуттях пана Суботи під час видіння: «немов одубів на довгі мінути», «і в ньому душа стала ледовою», «не чує нічого, лише бачить».

Отже, Іван Франко часто застосовував прийом змалювання позасвідомих станів, щоб виразити психічні переживання своїх героїв. Саме позасвідомі стани дали письменникові можливість найдостовірніше передати вплив підсвідомого на думки, вчинки і психологію персонажа, яскравіше відобразити психологізм вагань, переживань, душевних мук, домислів, що словами передаються важко.

Саме сон (галюцинації, марення) є важливим засобом психологізму, що розкриває особливості внутрішнього світу героїв, які у Франкових творах досить часто знаходяться в полоні власних снів, марень, галюцинацій, які, власне, можуть виступати навіть симптомами невротичних розладів.

Сонні візії є незамінним комунікативним каналом кожної людини, адже дуже часто саме сон дає можливість отримати з потаємної особистої «схованки» призабуту чи конфіденційну інформацію, пов’язану з повсякденним життям. Часто Франко показує те, як певному сну передують складні душевні перипетії, психологічні реакції, емоційні кризи, що відбуваються в глибинах індивідуальної свідомості. Сни героїв дозволяють краще розкрити характери персонажів, причини їхніх вчинків, ставлення до людей і до себе тощо. Сновидіння відображає реальні переживання через підсвідомість героя, виконує функцію підсилення емоційного стану персонажа. У них змальовуються різноманітні мотиви і вчинки дійових осіб, їхні думки, почуття, завдяки чому відбувається надзвичайно глибоке проникнення у внутрішній світ людини. Воно сприяє увиразненню істотних прикмет дійсності, не завжди помітних при звичному поверховому погляді в реальному житті. Тому можна стверджувати, що психологічний аналіз сновидінь відіграє важливу роль у характеристиці персонажів, зображенні їхніх психологічних портретів, внутрішнього

світу, а розкриття психології героя одна з головних функцій картин сну. Саме сни, марення та галюцинації героя допомагають читачеві не лише чітко усвідомити його внутрішні психічні реакції, а й наближають до розуміння авторської ідеї твору.

У Франковій прозі переважають сни, сповнені тривогою, страхом, неспокійними рухами. Він часто змальовує тривогу, емоційну напругу, психічні стани людини у моменти душевного надлому та драматичних переживань як безпосередні супутники особистості у час сну, вміє тонко передати ті всі фізичні рухи, які робить сновидець, влучно сприйняти та оприявнити ті зміни, що відбуваються з героєм під час страшних видінь. Для передачі душевної колізії своїх героїв письменник наповнює онейричну дійсність глибоким образно-символічним змістом, психологічними деталями, несподіваним образним компонуванням. У деяких персонажів галюцинації є наслідком травмованої психіки, а в інших випадках їхнім каталізатором виступає хвороба. У своїй більшості галюцинації героїв стимульовані конкретною особистою пережитою трагедією, а може трапитися і так, що галюциногеном виступає звичайний спогад, який переростає у видиво.

Майстерність Франка як митця-психолога полягала у проникливості, усебічності, актуальності, ретельності, масштабності психологічних обсервацій. Колористика є засобом драматизації, що зумовлює особливу емоційну наснаженість сновізії.

Світ сновидінь — царина суцільних загадок, душевних кросвордів, нерозгаданих таємниць, хитре сплетіння найпотаємніших душевних порухів, внутрішніх мотивів та стимулів, бажань, дитячих мрій та страхів, реальності, казки та фантазії. Сновізії мають свій неповторний особистісний колорит.

Сонна фантазія — гра уяви на межі неспання і сну (Гадина, капітан Ангарович). Підсвідоме ще не проявляє себе вповні. Втоmlений, але щасливий Антон Ангарович відчуває тепло домашнього затишку і радість від зустрічі з рідними, а лігши відпочити, не одразу засинає. Франкові вдається детально зафіксувати цей «стан розкоші»: «Ах, як приємно! Якийсь супокій обняв його, розкіш наповнила його душу. Він зажмури́в очі і трохи лежав так, розкошуючись тим станом напівсонним, при котрому, проте, огник свідомості не гас, а тільки раз ясніше, раз слабше освічував усе навкруги» [т. 19, с. 23].

Іван Франко зробив великий крок в українській літературі кінця ХІХ ст. до проникнення у найглибші «тайники» внутрішнього світу людини. Своєю творчістю письменник продемонстрував нові можливості заглиблення у внутрішній світ героя, його

індивідуальну психологію, відносини з людьми, стимули поведінки, ставлення до навколишнього світу і чи не найважливіше — зосередження на особистих душевних конфліктах. Сновидні картини проходять через усю його творчість, щоразу наповнюючись і збагачуючись новими ідеями, мотивами, образами, схемами впливу на психіку героя тощо. Аналіз онейричних видінь героїв є складовою частиною загальної характеристики персонажа і відображає особливості психологічної спостережливості автора.

Письменник своєю творчістю проілюстрував, що крізь призму глибоких і складних людських переживань, через візію людської душі, її чуттєвих коливань можна розкрити складні соціальні явища. Сон у художньому доробку Франка — форма дослідження внутрішнього світу, індивідуального стану героя. Ірреальні візії відіграють важливу роль у житті його персонажів, адже дуже часто через з'ясування таємного стимулу або почуттів, які настають під впливом сновидь, персонаж приймає важливе рішення у своєму житті чи відкриває для себе щось нове. Також сновидіння можуть відображати внутрішню боротьбу героя після якогось поганого вчинку або морального падіння. Описи сновізій дали письменнику змогу повніше, чіткіше, конкретніше окреслити характери персонажів. Нічні видива його героїв пронизані аналітизмом, адже письменник досліджує глибини їхньої психіки, розтлумачує сновидіння. Умови виникнення та характер протікання цих снів він зображує із науковою докладністю і образною детальністю.

Досить часто атмосфера певного напруження, тривожного відчуття, породженого сном, передається персонажам і змушує їх прокинутись. Емотивне тло сновидіння подається самим героєм в його коментарях або ж автором. Перцептивні та фізичні враження героя — результат сугестивної дії сюжету сновізії. Презиційне відтворення Франком безпосереднього процесу сну, прискіпливе зображення психосоматичних процесів (кидання у сні, скреготіння зубами, махання руками) дало змогу простежити перебіг подій у внутрішньому житті персонажів, динаміку чергування їх психічних станів. Письменник акцентував на зображенні емоційно-почуттєвого пласту їх внутрішнього буття.

В онейричних станах відбувається процес самопізнання: персонажі залишаються наодинці із самими собою, звільняються від законів зовнішнього світу. Сни Франкових героїв можуть бути або ж першим імпульсом до розвитку думки (сновізії Ангаровича, Владка), або ж несподіваним та детальним доповненням до попереднього її розвитку (сновиддя Гольдкремера, Рафаловича).

ФУНКЦІОНАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНА ПРИРОДА СНОВИДІНЬ

Чого зроду-віку не буває, те присниться... І дивно, як то все зразу перекрутиться, іншим стає.

Панас Мирний. Повія

<...> чого лишень у снах немає! Сни можуть бути безжалісними істинами, філософськими сентенціями, ілюзіями, дикими фантазіями, споминами, планами, передбаченнями подій... і Бог знає чим іще.

К.-Г. Юнг

Як живописець слова, Франко перебував у постійному пошуку тем, поетикальних форм, нових способів, прийомів та принципів опису, сюжетно-композиційних можливостей. Зокрема, він постійно експериментував із викладом сонних візій. У даному розділі досліджуємо онтологію онейричних сюжетів у прозі Івана Франка.

1. СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНА ФУНКЦІЯ СНОВИДІНЬ

У Франковій прозі немає випадкових сновидінь — усі вони мають сюжетно-композиційну мотивацію, супроводжують кульмінаційні, «межові» моменти життя персонажів, сприяють формуванню психологічного клімату твору, втілюють особливості зображення внутрішнього буття людини незалежно від гендерних ознак чи соціального стану, себто є важливими тематично-змістовими, психо-емоційними, смисловими поняттями та художньо-конструктивними засобами моделювання фікційного світу.

Розміщення сновізії у творі пов'язується з його конкретним ідейно-художнім змістом. Можна виділити декілька типів сновидінь за місцем їх розташування у тексті:

- *експозиційні* — сновидіння, що містяться на початку твору і найочевидніше пов'язані з його зав'язкою. Вони концентрують у собі основні мотиви, ідеї, проблеми, які розвиватимуться й порушуватимуться впродовж подальшого розвитку сюжету («Основи суспільності», «Для домашнього огнища»). Такі сновидіння становлять своєрідну інформаційно-джерельну базу, що готує читача до подальших подій. У структурі художнього твору вони виконують функцію попередження про можливі зміни у житті героїв;

- *кульмінаційні* — онейричні видіння, розташовані в середині твору. Вони, власне, позначають кульмінаційний момент, відбивають гострі конфлікти й суперечності між персонажами, містять досить високу емоційну напругу («Петрії і Добошуки», «На роботі», «Перехресні стежки», «Терен у нозі»);

- *посткомпозиційні* — сни, що їх введено у твір наприкінці. Як правило, вони найгостріше виявляють авторську думку або підсумовують події («Воа constrictor», «На дні», «Лель і Полель»).

У романі «Основи суспільності» сновидіння головної героїні згадано вже на перших сторінках твору. Ця сонна візія відзначається сюжетністю і стосується реального минулого героїні. Такий авторський натяк насторожує читача, спонукає застановитися над причинами неспокою, вияснити генезу такого стану. Сновиддя Олімпії дає авторові змогу розкрити становлення її характеру, адже воно у хронологічній послідовності відбиває її життя, починаючи від юності, і ті чинники, що впливали на формування цього характеру. Водночас за допомогою сновидіння автор немовби накреслив основні мотиви, ідеї, проблеми твору. Сновізія героїні є тим елементом сюжету, який допомагає коротко змалювати і якнайкраще охарактеризувати все те, що зумовлює і впливає на теперішні події у художньому творі. Письменник вибудував оповідь таким чином, що без спеціальних екскурсів повертає героїню в минуле, актуалізуючи молодечі спогади. Будь-який інший спосіб оповіді не дав би можливості змалювати значний обсяг подій на кількох сторінках. Щоправда, він акцентував увагу лише на найвагоміших подіях з минулого Олімпії, але якраз на тих, що найбільше впливали на формування її характеру й були ключовими моментами у її житті. Франко не коментував минулих подій, не характеризував їх, а дав лише авторське обрамлення — опис психічного стану героїні, а також проаналізував її переживання після нічних видінь.

Ці візії складаються в онейричний сюжет, у якому можна виділити кілька епізодів. Передусім — зображення безтурботного життя дівчини Олімпії, якій усе «усміхається, усе її пестить, усе любить нею» [т. 19, с. 146] в аурі її батьківського дому, і, звичайно, першого взаємного кохання. Саме на цьому етапі автор продемонстрував чистоту, відвертість та справжність емоцій героїні. Графиню змальовано в яскравих фарбах, показано її чисті щирі почуття до Нестора, потяг до краси життя.

Наступні епізоди сновидного сюжету контрастують із попередніми. На зміну світлим барвам прийшли «безконечно довгий

коридор, погано освічений і давно-давно не провітрюваний», холодне та непривітне аристократичне життя, «страшне ледяне море, безодня муки, гризоти, пониження і сердечного горя» [т. 19, с. 149]. Ті картини, в яких описано «найкращі дні її життя», відійшли в минуле разом із позитивними рисами її характеру. Сновізія графині немовби ставить три крапки, вона — незакінчена, оскільки неспокій та хвилювання змушують її прокинутися і опановують усе її єство у реальності. Однак ця сонна візія відзначається сюжетністю і стосується до справжнього минулого героїні.

Таким чином, у романі «Основи суспільності» сновидіння є центральною структурною одиницею композиції твору, яке за принципом ретроспекції зображає основні моменти становлення характеру графині Торської. Цікавим є те, що часовий проміжок змальовано не хронікальним датуванням подій, а вагомим ретроспективним засобом є деталь із психічної сфери — «сонна змора». Вона акцентує увагу читача на найважливіших подіях у житті героїні. Сні графині подано на початку роману; вони немовби накреслюють основні мотиви, ідеї, проблеми твору. Автор не занурився у саму фактуру сну, не демонстрував її читачеві, а лише констатував душевний неспокій сплячої.

Будучи поліфункціональним за своєю суттю, сновидіння капітана Ангаровича («Для домашнього огнища») накреслює інтригу твору і немовби передбачає майбутню трагічну розв'язку сімейної драми. Водночас цей сон несе певні натяки на зміни в інтер'єрі будинку капітана, які залишилися у його підсвідомості під час розмови з сім'єю. Радісні «почуття розкоші» — усвідомлення щасливих та незабутніх моментів з'єднання з родиною, які відчув Ангарович, прибувши додому, продовжуються й уві сні, де герой, будучи маленьким хлопчиком, бавиться у тій-таки кімнаті, про яку щойно марив — у «святині».

Сон Ангаровича значною мірою пророчий і є центральним епізодом у сюжетній лінії, пов'язаний із капітаном та Анелею. Саме від сонного видіння головного героя розгортається драматизм фабули твору: його значення стає зрозумілим лише після низки подій. У Боснії в Ангаровича виплекався образ рідної домівки — скромного помешкання, в якому покинув сім'ю. Сон стає тим переломним моментом, після якого персонаж усвідомлює всі зміни, які відбулися за його відсутності. Сновидіння, отже, виступає у повісті не лише як художній прийом; це сон-концепція, в основу якої покладено комплекс філософсько-мо-

рально-естетичних ідей автора (ідея родинного затишку, святості рідної домівки, ідея жінки як берегині сімейного вогнища).

У романі «Петрії і Добошуки» серед декількох онейричних візій найбільшої уваги заслуговує сон Олесі Батланівни в 11-му розділі («Любов Андрія») першої частини твору, де автор щойно знайомить читача з дівчиною. Змальована візія героїні, по суті, повторює ті епізоди з дитинства Андрія (напад на нього двох ведмедів) і водночас натякає на перспективу, адже описана згодом, у 14-му розділі, трагедія (згвалтування Олесі) стала копією колишнього сновидіння.

Олекса Довбуш теж бачить пророчі видіння, з яких за допомогою містичних знаків визначає час і місце своєї смерті: «У віщих снах, котрі я бачив, було виразно, що рід мій числити буде сім членів, коли я умру» [т. 14, с. 44]. На думку І. Денисюка, це містична деталь, яку автор використовує «для збільшення сюжетної напруги»¹. Сновидіння органічно вплітаються у сюжетну канву твору і виконують передусім функцію аналізу минулих подій або передбачення майбутніх.

Оповідання «На роботі» складається з десяти невеликих частин, кожна з яких має свою назву і є окремою картиною. Сновидіння ж головного героя займає весь розділ «Дивний сон». Розташована у середині твору, онейрична візія героя таким чином пов'язує в одно ціле його реальне життя, минуле та майбутнє. Ба більше, згодом події розгортаються так, що, прокинувшись і опустившись до справжньої штольні, Гринь втрачає свідомість і бачить візію, яка є продовженням його нічного видіння. Головна функція сновізії — сюжетотворча, адже вона віщує майбутні події, «є своєрідним дежавю для свідомості героя, копією майбутньої реальності»². Сновидіння персонажа супроводжуються його ж переживаннями, тривогою, страхом, передчуттям неминучого, які не покинуть його до кінця твору.

Це сновидіння — одне з багатьох снів гротескного характеру, тому й створює особливий — надприродний, химерний, дивний світ. Ріпникові сняться ті обставини, ті місця, в яких він перебуває щодня, але вони набувають потворних виявів: ірреальна істота Задуха, жидівські руки та жидівська хитрість, що опутали Гриня, наче мотузками. Сні такого типу беруть свій початок у соціальній та політичній дійсності того часу. Саме у сні Гриня бачимо уза-

¹ Денисюк І. Літературна готика і Франкова проза. С. 199.

² Легкий М. За лаштунками психіки автора (Сновидіння у Франкових сюжетах). С. 69.

гальнено всю жакливу щоденну роботу ріпників, те нужденне життя в постійних хворобах і голоді, сирітство дітей і жінок, каліцтво тисяч юнаків і старших людей. Але це не лише сон, це те щоденне життя, яким він жив, та не помічав усіх його страхіть. Цим сновидінням Франко увиразнив сучасне і майбутнє пересічного бориславського ріпника. Головний герой у нічній візії зустрівся зі своїм найбільшим страхом, який властивий кожному його товаришеві, адже на своїй роботі ріпники щодня заглядають у вічі смерті. Цей сон не закінчується тієї ж ночі, він триває й далі, коли Гринь, втративши свідомість у штольні, бачить видіння, яке має вирішальний вплив на його майбутнє. На думку З. Фрейда, «єдиною доцільною поведінкою перед загрозою небезпеки була б холодна, зважена оцінка власних сил, порівнюючи з величиною небезпеки, і подальший висновок, що саме дає найбільше надій на щасливий кінець: утеча, оборона чи, може, власний напад»³. Один із цих варіантів вибирає герой Франка, який покидає Борислав, адже Задуха натякає йому на три способи для того, щоб заробити на хліб. І саме їх спробує віднайти Гринь.

Сон Гриня — не лише художньо-композиційний прийом, а й концепт самого автора в комплексі його філософсько-естетичних ідей. Адже література, на його думку, «громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила, а разом аналізує їх і робить з них виводи, — се її науковий реалізм» [т. 26, с. 13].

У повісті «Воя constrictor» сновидіння Германа Гольдкремера відіграє важливу роль, бо ж містить кульмінаційний момент усього твору. В еротичній візії Германа бачимо погоню за богинею щастя, котра виявляє позасвідоме бажання героя — збагатитися. Сновидіння змальовує у властивій для нього формі увесь пройдений шлях персонажа. Щасливі, життєрадісні, сповнені успіху картини життя у сні Гольдкремера пов'язані з лісом та його любовними взаєминами з богинею Щастя. В такі хвилини він відчуває себе всемогутнім: «Безмірну, велетну силу чує в собі Герман! Він обняв раменами цілу околицю від краю до краю. <...> чує тільки одно, як жар, сила, живість у нього чимраз більшає, росте, змагається, немов переходить від неї до нього» [т. 14, с. 428]. Це сновидіння дало змогу чітко зафіксувати моменти перелому в душі головного героя і таким чином відіграло важливу роль в сюжетно-композиційній структурі твору. З втратою богині-любки в душу Германа приходять неспокій, тривога, розчарування,

³ Фрейд З. Вступ до психоаналізу. С. 399.

хаотичний пошук чогось цінного: «І він пускається скаженим бігом кудись в темну далечину, не бачачи, куди і за чим» [т. 14, с. 429]. Ретельне пошукування з доланням чисельних погодних незручностей («Мряка — він кидається в мряку, мов блискавка. Холод — він розжарює своїм огнем усе довкола, мов розпечене залізо» [т. 14, с. 429]) не дає жодних результатів. Ба більше, від самої появи Германа довколишня природа зазнає руйнівного впливу: «Дерева хиляться, куди він пройде, трави в'януть, цвіти перегорять на уголь» [т. 14, с. 439]. Перехід з краю Щастя (асоціація з молодістю, безтурботністю, силою, легкістю, утіхами, розкішшю) у місцевість, де «небо ціле горюче, червоне, мов луна безмірного пожару» [т. 14, с. 430] (характерними для неї є ознаки тривоги, суму, неспокою, гидоти), у творі особливо виразний та чітко окреслений. Ці два протилежні світи — це два топоси: простір минулого, що його представляє Борислав, та топос теперішнього, який у житті Германа репрезентує Дрогобич.

Франко досить часто звертався до сновидінь як до засобу, за допомогою якого можна «достукатися» до сумління героя, дати йому змогу усвідомити та переосмислити свої вчинки, покаятися у скоєному («Ріпник», «Терен у носі»). Сновидіння ж Германа не спонукає його до змін. І надалі основним пріоритетом у його житті лишаються гроші, матеріальне збагачення, а людяність, шляхетність, співчутливість посуваються на другий план.

Синтезом подій десятирічної давності і вчорашнього дня разом із пророчими елементами є сновидіння головного героя з роману «Перехресні стежки». Картина сну (займає весь 21-й розділ) моделює сюжет твору і навіть його сюжетно-композиційну структуру. За вдалим спостереженням М. Легкого, «цей сон — немовби ембріон, із якого розгорнеться фабула твору»⁴. Онейричне видіння Рафаловича у структурі твору є досить самостійним сюжетом. Адже «вирваний» із тексту, він би зміг існувати цілком незалежно (подібно до оповідань «Неначе сон», «Син Остапа»). На думку Р. Голода, названі твори мають виразне сюрреалістичне забарвлення, а 1900 р., коли опубліковано роман «Перехресні стежки», «автор ще не зміг собі дозволити так далеко відійти від доктрини “наукового реалізму”»⁵. Сновидіння Рафаловича містить виразну сюжетну лінію, головних і

⁴ *Легкий М.* За лаштунками психіки автора (Сновидіння у Франкових сюжетах). С. 74.

⁵ *Голод Р.* Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра. С. 83.

другорядних героїв, у ньому є певна інтрига, цікава конфліктна ситуація, врешті-решт, зав'язка і розв'язка. Воно є центральним епізодом у любовній сюжетній лінії Євгенія і Регіни. Прикметно, що сон Рафаловича у «Перехресних стежках» виникає після психічного стресу, викликаного зустріччю з коханою жінкою; побаченням, яке принесло важке пригноблення, «що з його душі не уступало. Бо воно не було наслідком сну, але, навпаки, було джерелом, із якого виплила каламутна ріка його сонного привида» [т. 20, с. 259]. Водночас це нічне видіння віщує майбутні події, а саме смерть Регіни. Таким чином, сновиддя Євгенія Рафаловича стає ланкою між першими хвилюючими нотами у зав'язці і подальшим розвитком подій, об'єднуючи в собі ретроспективу, сучасність і перспективу.

Композиційно сон адвоката Рафаловича розміщений перед поясненням ситуації зустрічі давно знайомих закоханих людей у домі Стальського. Такий хід подій — своєрідний елемент інтриги. Інверсія (перенесення сну Рафаловича наперед) змушує читача заглибитись у внутрішній світ героя, самотійно пояснити його вчинки, і лише згодом Франко додав до цього свої тлумачення.

В оповіданні «Терен у нозі» письменник відтворив надзвичайну подію, що сталася з молодим керманичем Миколою Кучеранюком під час сплаву лісу річкою. Хлопець зсунувся з дараби в воду на загибель, але саме ця картина, яка часто з'являється старому уві сні, не дає йому спокійно вмерти. Франко зосередився на душевному катарсисі, на внутрішній драмі героя, на його переживаннях. Процес катарсису у Кучеранюка тривав фактично усе зріле життя аж до смерті. Смерть хлопця у водах Черемоша, свідком якої був гуцул, не просто переслідувала його як страшне видіння, а дала поштовх до зміни ієрархії цінностей, адже Микола був «найгірший забіяка в селі» [т. 21, с. 378] і «безтямно летів на свою загибель» [т. 21, с. 390], а зробився «добрим і порядним чоловіком» [т. 21, с. 389]. Щоразу Миколіні страждання посилюються, коли герой чинить гріх. Йому сниться потопельник як сумне нагадування про його грішне життя: хлопець ввижається Кучеранюкові уві сні після того, як він у сварці б'є свою жінку, а після її смерті керманич бачить то білосніжну руку хлопця, що вистромлюється з води, то його обличчя «з жаским усміхом». Постійні сновидіння призводять до морального оновлення, переродження героя, скеровують Миколу на праведний шлях. Сновізія персонажа становить наскрізний мотив усього оповідання. Сон дає авторові змогу послідовно вибудувати процес переродження Кучеранюка.

Сюжетні перипетії, пов'язані з регулярними снами Ганки в оповіданні «Ріпник», прогноують розв'язку твору, а останнє сновидіння дівчини її пришвидшує. Приховавши від людей свій злочин, головна героїня не може сховати його від свого сумління. Часто повторюваний сновидний образ руки, яка лізе до дівчини, викликає невротичну реакцію, що супроводжується конвульсійними рухами. Остання фантазмагорична візія Ганки призводить до зізнання у скоєному злочині та каяття, що й прискорює розв'язку сюжету. Однак зізнання Ганки зумовлене не стільки її свідомим переосмисленням подій, скільки «фізичною неспроможністю терпіти страшні видіння у сні»⁶; зрештою, таке моральне і фізичне виснаження призводить до її смерті.

Пророчі сні бачать герої Франкової повістки «На дні» — Андрій Темера і Бовдур, персонажі-антиподи, психіку яких досліджував автор. Письменник заглянув на «дно» душі злочинця, здеградованого Бовдура, з одного боку, і безпідставно засудженого Андрія Темери — з іншого. Завдяки своїй символічній мові сновидіння Бовдура наближає читача до розв'язки. Сон передбачає те, що має статися найближчим часом, адже Бовдур, убивши Темеру (він переріже йому горло), «полоскатиметься» в крові Андрія: «Андрій затріпався і крикнув, але неголосно, бо горло було здавлене. Кров бухнула на Бовдурові руки», і далі «кров жбухнула сильніше, рухи тіла ставали чимраз слабші, аж зовсім перестали» [т. 15, с. 160], «ліва рука, миючись в Андрієвій крові, стискала молоде, холодніюче горло...» [т. 15, с. 161].

Щоправда, не всі художні твори Франка містять елементи або мотиви сонної візії, — декотрі передають лише інформацію про те, що сон відбувся, і показують його вплив на головного героя, ігноруючи при цьому детальний опис онейричної картини. Досить часто Іван Франко вдавався до такого досить поширеного засобу: не переказував сам сон, не деталізував його, а лише констатував факт онейричної візії та передавав реакцію персонажа на нього. В оповіданні «Панталаха» прочитуємо: «Сон його (Спориша. — *Х. В.*) був неспокійний, гарячковий. Щохвилі Спориш прокидався, скреготав зубами, бив руками по дошках» [т. 17, с. 277], а у «Грицевій шкільній науці» йдеться: «Вправді, “а баба галамага” він (Гриць. — *Х. В.*) вивчив докладно напам'ять, і не раз навіть у сні з уст його вилітало се дивовижне слово, що становило немов перший поріг усякої мудрості, якого йому не су-

⁶ Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. С. 213.

дилося переступити» [т. 16, с. 181]. В оповіданні «Отець-гуморист» діти вночі «кричать крізь сон, плачуть, кидаються» [т. 21, с. 312], а у творі «Довбанюк» головний герой «не раз і крізь сон кричав: “Чекайте-но ви, хами, скоро Польща буде! Ми вам!”» [т. 16, с. 210]. У «Батьківщині» прочитуємо: «Іноді мені здається, що то був сон, що я відтоді й досі сплю і ось-ось прокинуся таким самим студентом, яким був тоді, коли побачив Киценьку» [т. 21, с. 407]; «Що було далі, не тямлю. Мов крізь сон, пригадуються якісь люті стукання, якісь голоси, якісь холодні руки, що стискали мене, мов кліщами, а далі все заволікає сіра, непрозора мряка» [т. 21, с. 411].

На рівні розбудови сюжету композиційні моделі Франкової прози поступово ускладнюються психологічним зображенням. Письменник не мав якоїсь сталої схеми, за якою створював сновидний сюжет, а освоював нові сюжетні моделі, поглиблюючи проблематику своїх творів, урізноманітнюючи художні типи, більше заглиблюючись у внутрішній світ персонажів, змінюючи і драматизуючи конфлікти.

2. ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ СНОВІЗІЙ У ПРОЗІ ФРАНКА

Сновидіння у Франкових творах поліфункціональні, а їхню роль можна простежити на різних рівнях структури художнього тексту. За функціональністю онейричні візії можна поділити на декілька груп:

I. Профетичний сон, або ж сон-провідник до ще не відомого майбутнього: «На роботі», «На дні», «Захар Беркут», «Лель і Полель», «Для домашнього огнища», «Перехресні стежки» та ін. Сни Олесі («Петрії і Добошуки») та Целіни («Маніпулянтка») не тільки передбачають, а й накладаються на майбутні події із життя героїнь. Такі сновізії героїв часто містять також конкретну інформацію або вирішення проблеми. Наприклад, сон Захара Беркута є вирішальним у сюжетній лінії, пов'язаній з боротьбою проти монголів. У романі «Петрії і Добошуки» Олекса Довбуш у сонному видінні бачить конкретну інформацію про час і місце своєї смерті. Цей тип є одним із найчисельніших у Франковій прозі.

II. Сон-біографія, або ж спогад: «Петрії і Добошуки» (сон Андрія Петрія), «Основи суспільності», «Мій злочин». Такі сни водночас можуть виконувати і функцію аналізу минулих подій. Це дуже чітко проявляється на прикладі сновидінь Олімпії Торської, адже впродовж її візії спостерігаємо еволютивність образу

героїні. В «Основах суспільності» автор влучно вибрав сон як можливість для повернення у минуле, невпинної зміни подій у житті Олімпії Торської. Ланцюг усіх пережитих у минулому подій і вражень Франко подав у сновидінні, але важливу роль при цьому відіграють суб'єктивні переживання графині Торської. Це той момент, де прочитуємо вміння автора заглянути глибоко у душу людини, зважаючи на різноманітні прояви людської психіки. З. Фрейд у праці «Тлумачення сновидінь» писав про «внутрішню спорідненість між сновидінням і душевним розладом», коли при «абсолютно здоровому стані вдень сновидіння мають характер психозу»⁷.

III. Сни психологічного конфлікту — найбільш заплутані, хаотичні, абсурдні сонні візії порівняно з усіма іншими. Для передачі душевної колізії свого героя Франко наповнив онейричний простір сновізійної картини глибоким образно-символічним змістом, психологічними деталями, несподіваним образним компонуванням. Саме вони допомагають позбутися від усіх думок, які пригнічують персонажа, або ж, навпаки, можуть ще більшою мірою поглибити страх після побаченого жахливого сну:

1. Сновидіння-мрії (експектація): «*Voas constrictor*». Сон-візія щастя Германа Гольдкремера стає заміником цього дошкуваного і не знайденого ним почуття, а сон-марення, що попереджає його страшне пробудження від рук Готліба, спонукає героя до прозріння. В обидвох випадках ці сни розкривають екзистуючу свідомість.

2. Сон-сугестія, що інспірує катарсис. К.-Г. Юнг називав таку функцію допоміжною або ж компенсаторною (сприяє духовному відновленню людини), адже тоді сниться лише те, що «потрібне для тонкого регулювання психічного балансу»⁸. Франко досить часто звертався до сновізій як до засобу, через який можна «достукатися» до сумління героя, усвідомити та переосмислити вчинки, покаятися у вчиненому (оповідання «Навернений грішник», «Ріпник», «Терен у нозі»). У таких випадках після сновидіння герой немов прозріває, шукає інші шляхи виходу із, здавалося б, невіршеної ситуації («Навернений грішник»), визнає свою провину у злочині і отримує душевне полегшення («Ріпник»), остереігається від злого, навертається («Терен у нозі»). У листі до Олени Пчілки (грудень 1885 р.) Франко писав: «<...> як повістяр

⁷ Фрейд З. Толкование сновидений. С. 77.

⁸ Юнг К. Г. Человек и его символы. С. 44.

я люблю всякий стан психологічний доводити до крайніх границь і тим-то деколи мимоволі й прибильшую те, що мене болить. Се й не шкодить; виписавшись і переживши в такій хвилі всю суму того терпіння, яке даний стан психологічний може нам дати, чоловік опісля стає спокійніший» [т. 48, с. 595]. Миколі Кучеранюку не дає спокою все життя постійне нагадування у сновізіях про історію сплаву річкою дараби, коли нібито втопився хлопець-підліток. Саме такі постійні сни, які викликали тривогу, неспокій, постійне хвилювання у душі гуцула, скерували його на праведний шлях.

Для головного героя твору «В тюремнім шпиталі» сон є «божим знаком» для покаяння за всі свої гріхи. Сюжет сновидіння діда Гарасима також розгортається на основі його спогадів про минуле, зокрема, про його ж злочини, внаслідок чого через сон пробивається сумління «на поверхню свідомості і, спричиняючи відродження духових, етичних первнів, приводить до прозріння»⁹.

3. Сон-переживання. Сон Ангаровича стає вихідною точкою, початком сімейних негараздів. Він вкорінює неспокій, душевне збентеження і руйнує той внутрішній спокій, відчуття розкоші та комфорту, яке огорнуло його після повернення до рідної домівки. Після пробудження герой намагається раціонально пояснити своє видіння. Але це йому не допомагає, і він бачить чужу йому кімнату, заповнену такими ж меблями та картинами. Хоч «він не одно силкувався витолкувати собі, в його серці лишилося жало несупкою, тої тривоги, що, може, бути відгуком тої страшенної тривоги, якої зазнав у сні» [т. 19, с. 26—27] і «незримий скорпіон» «ворухнувся в грудях у капітана» [т. 19, с. 27]. Ночуючи в закинутій хаті, патер Гаудентій бачить сон про все те, що траплялося йому вдень, але гротескно перетворене, викривлене.

Часто сновидіння героїв демонструють усвідомлення ними власного життя і досягнень. Так, через позасвідому сферу Германа («*Voа constrictor*»), виражену у символічній мові онейричної візії, відбувається усвідомлення об'єктивного результату життя. Сновізія змальовує у властивій для неї формі увесь пройдений шлях героя. Сновидіння ж Германа не спонукає його до змін. І надалі основним пріоритетом у його житті лишаються гроші, матеріальне збагачення, а людяність, шляхетність, співчутливість відходять на другий план. Це сновидіння дає змогу чітко зафіксувати моменти перелому

⁹ Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. С. 212.

у душі головного героя і таким чином відіграє важливу роль в ідейно-композиційній структурі твору.

4. Сон-рефлексія: «На роботі», «Петрії і Добошуки» (сон Довбуша). Сновиддя Гриня — це фантазмагорична імітація реальності, що водночас нібито провіщає героєві загибель в ямі. Насправді побачене персонажем уві сні було відтворенням його потаємних, підсвідомих бажань (повернутись до роботи на землі) та страхів (глибина ями, сопух). Сон-марення Гриня адекватно моделює його психіку, адже у фікції сну герой переживає те, чого не можна досягнути наяву. Такий сон, за З. Фройдом, можна розглядати як етап конденсації — смислового згущення подій, які згодом наберуть символічного значення. На 1-й стадії — свідомого — констатуємо переживання Гриня, який змушений спускатися у яму — туди його штовхає безвихідь. На 2-й — до свідомого — виникає образ Задухи, що підказує героєві можливості виходу з ситуації, в якій він опинився. Адже він, як і інші робітники, неодноразово шукав та не знаходив відповіді на свої запити. На 3-й стадії — неусвідомлюваного — у героя виникають невротичні симптоми — передчуття смерті, яку він не готовий прийняти.

IV. Психотерапевтична функція снів: «Оловець», «Ріпник», «Великий шум». Герої у таких снах відчують страх, переживання, інколи й співчуття, таким чином виховуючи людину і очищуючи її душу. Сни Ганки, що сняться їй одразу після злочину, здавалось би, пригнічують своєю безвихіддю, викликають потрясіння, нагнітають страх, відчуття душевної некомфортності. При цьому це чітко рефлектується на її емоційному та фізичних станах. Лише на відстані часу з героїнею відбуваються зміни: вона більше не здатна терпіти страшні видіння у сні та зносити емоційні потерпання, зізнається і кається за скоєним.

V. Хворобливі сни: «Навернений грішник», «Основи суспільності». Особливістю таких сновізій є те, що вони призводять до збурення та загострення психічної рівноваги персонажа, сприяють появі марень, нав'язливих візій. М. Бахтін іменує такі сни як кризові¹⁰.

На різноманіття семантики сновидінь впливають індивідуальні погляди героїв/-їнь на життєві цінності, їх ментальний кут зору на особисте життя, емоційна, почуттєва, креативна й аксіологічна домінанта його/її сприйняття. Важливими лишаються денні враження, асоціації, нова інформація, зафіксована підсвідомістю,

¹⁰ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. С. 171.

фізичний стан сновидця (хворобливий/цілком здоровий). З огляду на це диференційовано любовні, кримінальні, соціальні, символічні, фольклорно-міфологічні, архетипні, філософські.

Сни-прозріння, каяття, катарсису та пророчі сни становлять один з найголовніших прийомів психологічної характеристики героїв і пов'язані з кризовими станами їхньої свідомості. Пропустивши героя через такий сон, письменник глибше розкриває його внутрішній світ, переконливіше мотивує його духовні зміни.

3. ОНЕЙРИЧНИЙ ЧАСОПРОСТІР У ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Функціонування художнього часу і простору в єдності та нерозривності забезпечують цілісність художнього твору, структурують його побудову, складають певний зв'язок між персонажем та автором тощо. У людській свідомості, як і в об'єктивній дійсності, час нероздільний з місцем, а в літературознавчому аналізі художнього твору час і простір є одними із найважливіших категорій. Хронотоп як формально-змістова категорія значною мірою впливає на розвиток сюжету, характер дійових осіб і основні конфлікти твору.

Час і простір — взаємозв'язані категорії. «Простір інтенсифікується, втягується у рух часу, сюжету <...> Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом. Цим пересіканням рядів і злиттям ознак характеризується художній хронотоп»¹¹. Саме хронотоп дає можливість проаналізувати всі структурні елементи твору, зведені в певну, так би мовити, систему (художню цілісність) «з виходом на філософське, політичне осмислення часу і людини в ньому»¹². Просторово-часова організація літературного тексту — досить складна структура, особливо якщо тут присутні додаткові вставки, як-от сновидіння та інші явища онейричного характеру (сни наяву, галюцинації, марення). Час і простір є організаційним центром будь-якого твору, адже в ньому «зав'язуються і розв'язуються сюжетні вузли. Можна прямо сказати, що їм належить основне сюжетотворче значення»¹³.

¹¹ *Ткачук М.* Естетична концепція дійсності в Бориславському циклі І. Я. Франка: монографічне дослідження. С. 32.

¹² *Тодчук Н.* Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час. С. 7.

¹³ *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. С. 281.

Зв'язки у художньому часі і просторі інші, ніж у реальному хронотопі. «Людина — істота духовна, крім зовнішнього — фізичного, суспільного часопростору, в неї є внутрішній — індивідуальний, складний, суперечливий, що перебуває із зовнішнім у непростому взаємозв'язку»¹⁴. Зі сновидіннями в літературний текст входять особливі просторові і часові поєднання, незвичайний темп та ритм. Проте в онейричній візії діють інші закони, ніж у житті: відбуваються химерні зміни, неймовірні та дивовижні переміщення, численні метаморфози. Для сновидного часу та простору характерна їхня одночасна конденсація — «тисячі годин та кілометрів вміщуються в єдиній миті, та розпорошення — з кількахвилинного, ба навіть миттєвого видіння можна виокремити віковий досвід не одного покоління»¹⁵. Ба більше, онейричний хронотоп — не лише тло або середовище для узвичаєної діяльності; він ще може «забезпечити специфічну форму живлення людської сутності, яка вимагає сенсорної та емоційної сатисфакції»¹⁶. Час у сновидінні може суттєво розтягуватися або ж стискатися, він може летіти/тягнутися, може бути набути/втраченим, стислим/розтягненим, щасливим/зловісним, організованим/хаотичним тощо. Ще М. Сумцов відзначав, що кожен письменник «має загальну психологію сну — ходіння, польоти, швидкоплинні зміни картин та дій, а також індивідуальну, суб'єктивну авторську психологію, залежно від особистих вражень та настроїв»¹⁷.

Усе відбувається у часі і в просторі, проходить у певному ритмі, адже людина — «істота природна, отже, підпорядкована природним біоритмам, та як істота суспільна — ритмам соціально-історичного розвитку»¹⁸. Незаперечним є той факт, що існує світ справжній, тутешній, де смерть — кінець, хвилина — це 60 секунд і не більше; за цей час не можна зробити стільки,

¹⁴ *Копистянська Н.* Час/художній час: до питання про історію поняття і терміна // Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна: Франкознавство = Visnyk of the Lviv University. Series Philology: Frankoznavstvo: зб. наук. праць / ЛНУ ім. Івана Франка. Львів, 2008. Вип. 44. Ч. 1. С. 220.

¹⁵ *Пашияк Т.* Онейричний хронотоп східної поезії Дж. Г. Байрона // Вісник Київ. лінгв. ун-ту. Серія Філологія. Т. 7. № 2. 2004. К.: ВЦ КНЛУ, 2004. С. 176.

¹⁶ Там само.

¹⁷ *Сумцов М.* Сны Т. Г. Шевченко (К психологии художественного творчества). С. 257.

¹⁸ *Копистянська Н.* Час/художній час: до питання про історію поняття і терміна. С. 222.

скільки за годину чи тиждень, тут існують свої закони і правила, що обмежують людські можливості. Онейричний світ має цілком відмінні риси, якості та властивості. Сновізія дійсність має свою специфіку, розгортається за власними правилами та законами, підпорядковується логіці сну. Тут подибуємо як конденсацію викладу (тисячі кілометрів та годин вміщуються в одній миті), так і розпорошення — у кількахвилинному видінні можна побачити віковий досвід не одного покоління. Предмети та істоти втрачають чіткі контури, межі зникають. Для онейричної картини світу характерне те, що окремі враження, зображення й уявлення комбінуються й накладаються аж до повної втрати відчуття реальності. У цій ірреальній дійсності може бути присутня незліченна кількість спогадів, подій, образів (як знайомих, так і витворених за допомогою уяви та фантазії), голосів, запахів, смаків. У часопросторі сну у надзвичайно неймовірний спосіб взаємонакладаються — переплітаються — перехрещуються розмаїті історії, судження, версії, плани, перспективи.

Літературному сну властиві містичні ознаки, адже тут змінюються час, місце і, можливо, зовнішній вигляд героїв твору. «Повертаючись до метафори дня і ночі, ми не можемо не бачити, що день має перед ніччю ту перевагу, що він може обговорювати і розуміти не тільки себе, а й ніч. Адже саме розум пояснює мрії і розплутує хаос уяви. Саме розум тлумачить нічні сновидіння і символи традиції»¹⁹. Г. Башляр вважав, що онейричний простір є плацдармом руху людської уяви, на якому немає місця розуму і чуттям. І вказане зовсім не призводить до заперечення простору і часу як апріорних форм чуттєвості. Річ у тім, що коли людина занурюється в сон, тобто стає «людиною темряви», чуттєвий простір та час пом'якшуються і втрачають геометричні зв'язки. Поступово вони перетворюються, трансформуються в онейричний топос, наділений доцентровою структурою: людина, що засинає, поєднується, синтезується, зливається з речами, які їй сняться²⁰.

Онейричний час і простір мають свої специфічні особливості, які не підпорядковуються законам логіки: «Категорії часу і простору втрачають своє значення. Ми без труднощів швидко переміщуємося на далеку відстань або можемо знаходитися од-

¹⁹ *Визгин В.* Эпистемология Гастона Башляра и история науки [Електронний ресурс]. М., 1996. С. 8. Режим доступу: http://www.vixri.com/d/a_filosof/Vizgin_Epistimialogija.pdf

²⁰ Там само. С. 92—93.

ночасно в двох місцях»²¹. Вони відрізняються від звичайного художнього хронотопу. Явища і події, які людина бачить під час сну, узалежнюються не від реальних фізичних законів, відомих науці, а від внутрішньо-психічної логіки. Як зазначила О. Шупта-В'язовська, «художній сон є однією з форм художньої ілюзії, достовірність, переконливість якої залежить від письменницької майстерності, асоціативності художнього мислення письменника. У контексті сну як прийому проявляються й специфічні його функції, досить різноманітні (сюди належить і часопросторова організація твору. — Х. В.), хоча й формуються навколо ідеї концептуалізації художнього мислення»²².

Рух і трансформація сновидного часопростору повністю залежать від формування нашої думки про певний предмет. Під час сну людина може бачити події і з минулого, які може «пригадати» пам'ять у певний момент, і з майбутнього. Але уві сні все модифікується в теперішній час, оскільки «тривимірний час свідомості підсвідомість трансформує в одновимірний час сну»²³. Таким чином, усе вагоме й важливе особистість сприймає як аналітичну й водночас синтетичну закономірність. «Час у сновидіннях співвідноситься з міфічним часом. Він неоднорідний (іде швидко чи, навпаки, повільно), циклічний (тече з минулого в теперішнє і через майбутнє знову повертається у минуле, буквально повторюючись) чи спіралеподібний (повторюється у поліпшеному варіанті)»²⁴.

«Коли довкола світ увесь засне»: ретроспектива, сучасність, перспектива, психологічні асоціації в онейричному дискурсі Франкової прози

Для творчості Івана Франка характерно те, що письменник нерідко вказував на точний час подій і при цьому докладно фіксував ті процеси, що протікають у психіці людини. У праці «Влада

²¹ Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов. С. 182.

²² Шупта-В'язовська О. Художнє сновидіння як тип художнього мислення // Сучасні літературознавчі студії. Вип. 1. Онїрична парадигма світової літератури: зб. наук. праць / голов. ред. В. І. Фесенко. К.: ВЦ КНЛУ, 2004. С. 163.

²³ Нечаєнко Д. «Сон, заветных исполненный знаков...»: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. С. 161.

²⁴ Кир'янчук Б. Художній часопростір у романі Івана Франка «Основи суспільності» // Українське літературознавство. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів: Світ, 1993. Вип. 58. С. 107.

землі у сучасному романі» він зазначав: «Головне завдання автора — вже не переказування пригод, а змалювання оточення, аналіз тонких зв'язків і пружин, що існують, між першим *часом невідомим* (курсив наш. — Х. В.), імпульсом і вчинком» [т. 28, с. 82]. М. Ткачук слушно зазначив: «Досягненням Франка-митця є розуміння часу не як однолінійної системи відліку, а як системи з багатьма параметрами. Час не тільки тече в одному напрямку, але й пульсує, протікає стрибкоподібно, зворотно, обернено»²⁵.

Час у творах письменника — «це не лише хронологія, календар подій людського життя, а й своєрідний простір розгортання подій, засіб саморозвитку характеру. Для автора час — не безлика й небачена сила, що пожирає людей, він — синонім поступу, розвою. Герої несуть у собі не тільки теперішнє, а й минуле»²⁶. Хронос у сновидінні може текти прискорено і в оберненому напрямку. З. Фрейд назвав цю властивість «ефектом будильника»: його дзвінок служить кінцевою точкою сновидіння і початком зовнішньої діяльності людини (вона пробуджується і «вмикає» власні «сутнісні сили»). «Час у сновидінні вивернутий через себе і, значить, разом з ним вивернуті і всі його конкретні образи. А це означає, що ми перейшли в область уявного простору... Сновидіння є тими образами, котрі відділяють видимий світ від світу невидимого, відділяють і разом поєднують ці світи <...>. Воно насичено змістом іншого світу, воно — майже чистий зміст іншого світу, незримий, неречовинний, неминущий, хоча і такий, що виявляється видимо і нібито речовинно»²⁷.

У сновидіннях досить часто зміщуються часові і просторові координати, унаслідок чого текст набуває інших часових відповідників. Якщо у звичайних умовах перехід відбувається від дитинства через юність до зрілості, то у сновидних структурах усе може бути навпаки. Відтак деформуються всі образи сновидіння.

Онейричний хронотоп у письменника — це не просто відображення художньої дійсності, а особливий світ героя, його реальність, яка впливає на його ж свідомість і лишає тут глибокий слід. Оповідь у Франкових творах відзначається «різноманіттям форм поєднання і взаємопроникнення “психологічного” часу з часом історичним. Франко успішно використовував такі виразальні можливості художнього хроносу, як прийом ретроспекції,

²⁵ Ткачук М. Естетична концепція дійсності в Бориславському циклі І. Я. Франка: монографічне дослідження. С. 32.

²⁶ Там само. С. 29.

²⁷ Фрейд З. Толкование сновидений. С. 14.

чергування часових ритмів, різноманітні прийоми “психологізації” часу, синхронізм і діахронізм дії, рухливість просторово-часових співвідношень тощо»²⁸.

Сновидіння Франкових героїв відображають їхній життєвий шлях немовби у трьох вимірах: подано передісторію тих чи інших реальних подій, спогадів про них, тобто час відзначено ретроспективним характером («Основи суспільності»); інколи вони можуть продовжувати денні події або ж показувати вплив навколишнього середовища на героя («Навернений грішник», «На роботі», «На дні» — рука Бовдура справді шукала гроші біля Андрія); і врешті-решт, найчастіше — передбачення майбутнього («Петрії і Добошуки», «На дні» — Бовдур бреде кривавою рікою). Про реальний та сновидний часи письменник розмірковував вустами героїні «Сойчиного крила»: «А тепер подумай собі, що такий сон з усіми його страховищами я переживаю отсе вже три роки. Не секунди, а тижні, місяці, роки. А в них кожда година здібна вбити живу душу» [т. 22, с. 80].

У сновидінні немає жодних часових обмежень. Один сон може містити минуле, теперішнє і майбутнє (пророцтво). Таким є сон Євгенія Рафаловича. У своєму нічному видінні герой має можливість побачити себе дитиною чи юнаком з відстані кількадеденної, ба навіть кількадесятирічної давності, але оскільки для сновидінь характерна відсутність чіткої диференціації явищ за певними часовими рамками, то ці події переживаються неодмінно як теперішні. Євгенові Рафаловичу у сновізіі важко здогадатися, хто виступає протагоністом його ірреального видіння, ідентифікувати себе: «Напружає зір, як тільки може, і вдивляється в пана молодого. Щось таке знайоме йому, а при тім яєсь чуже. “Хто се такий? Де і коли я знав його?” Довго мучиться його уява, аж нараз йому мигнуло несподівано: “Адже ж се я сам! У тім самім фраку, в яким сїдав до докторського екзамену, в тїй самїй краватці, з тою самою шпилькою. І як же я міг не пізнати себе самого? Правда, відтоді десять літ минуло. Невже я за той час так відмінився? Постарів, обносився?”» [т. 20, с. 257—258]. Картина сну Євгенія Рафаловича має складну форму — це синтез подій десятирічної давності, тих, що відбулися напередодні, а також тих, що пророкують майбутнє (смерть Регіни). Отож-бо, під час сну людина може бачити події і з минулого, які пам'ять здатна «пригадати» у певний момент, і з майбутнього, але уві сні це неодмінно трансформується у теперішній час.

²⁸ *Ткачук М.* Естетична концепція дійсності в Бориславському циклі І. Я. Франка: монографічне дослідження. С. 25.

Сон дає можливість подорожувати в часі й просторі без будь-яких обмежень, тому не дивним є той факт, що минулі події накладаються на сьогодення й водночас прогнозують майбуття. «Ретроспективна чи напівретроспективна побудова посилює психологізм. Уже саме введення або невведення ретроспекції як роздумів, спогадів, осмислення свого буття і суспільства окреслює персонажа, його еволюцію. Характеризує це і автора, коло його зацікавлень, розуміння сенсу життя, а також його поетику, спосіб створення образу»²⁹. Завдяки сновидінню легкодоступними та цілком можливими стають прийоми злиття часів, напластування, наявність подвійного, потрійного хронотопу; часовий та просторовий перенос дії, паралелізм і конфронтація часів. На думку літературознавців, сновидіння, візії, марення — особливий прийом, завдяки яким «персонажі переживали суб'єктний час власного: минуле, яке представлене спогадами, звертаннями до пам'яті; теперішнє, коли персонаж усвідомлює свою присутність у світі; майбутнє, де зачіпаються уявлення про значимі події у житті персонажа»³⁰.

У сновидінні Олімпії Торської, по суті, послідовно відтворено її біографію, ланцюг пережитих у минулому вражень та емоцій, а хронологічні межі зображуваного набагато ширші, ніж сюжетний час твору. В минулому часі переважає яскравість світла, барв, тонів, звуків, свіжість зелені, блиск, тепло на противагу сірості, буденності й темноті «актуального» часу. Візія минулого виникає у всеохопній інтенсивності хвилювань, душевних мук, сприйнятті побаченого, зорових, дотикових, нюхових вражень, що були наявними в колишньому світі. У таких описах важлива роль пам'яті та уяви. Олімпія Торська асоціює минуле, проведене у домі свого батька, зі свободою, широтою, теплом, затишком, світлом.

Переміщення до минулого є властивістю пам'яті, яка досить часто, коли свідомість відпочиває, виштовхує на поверхню з докладною точністю всі пережиті деталі минулого. Це якраз та еруптивна здатність свідомості, про яку Франко-дослідник писав у трактаті «Із секретів поетичної творчості». Внутрішній світ персонажа твориться шляхом поєднання спогадів (світу минулого) та світосприйняття сьогодення (світу реального). Характерним для сновидіння Олімпії Торської є те, що читач має мож-

²⁹ *Копистянська Н.* Час і простір у мистецтві слова: монографія. С. 207.

³⁰ *Науменко Н.* Образ макросвіту в мікросвіті художнього твору: символ у формозмістовому полі української новели кінця XIX — початку XX століть: монографія / Нац. ун-т харч. технологій. К.: Сталь, 2013. С. 97.

ливість за короткий час ознайомитися з найяскравішими моментами з життя героїні, побувати в домі її батька графа Лісовицького, перенестися у невеличку кімнатку, де живе вчитель Нестор Деревацький, згодом у маєток графа Торського, де проминули найсумніші хвилини її життя, яке їй «перед сим і в сні не снилося, і в казках не чулося» [т. 19, с. 149]. Час у сновидінні зливається з потоком свідомості Олімпії Торської і протікає настільки швидко, що графиня не може зосередитися на якомусь одному епізоді з минулого: «Всі ті потрясаючі сцени, що промайнули над її головою від того часу... сповідь з власного життя перед о. Нестором... їх пізніші розмови і зносини... вродження сина... смерть мужа... пожар двора... і ті важкі літа, що потяглися далі, і ті гадюки, що підповзають тепер до її серця, — усе те разом збирається довкола неї в одну збиту масу, мов шкіряний міх, в котрому її зав'язано і в котрому вона душиться» [т. 19, с. 155]. Для головної героїні цей час — це «ті важкі літа, що потяглися далі» [т. 19, с. 155] і привели її до такого стану, адже тепер вона «всерйоз лякається, щоб не одуріла» [т. 19, с. 156]. Час досліджує та випробовує її почуття, це хронос «безконечних» хвилювань, це фатальний, неспокійний та неминучий «страшний безконечник» [т. 19, с. 155], «що довів її до теперішнього стану» [т. 19, с. 155]. Олімпія втікає від нього, прагне забути свою біографію, а в пам'яті лишити лише безтурботні та щасливі моменти своєї юності. Звертаючи увагу на стривоженість, межово сильне збудження Олімпії, Франко розкриває її бентежний неспокій, суперечливі, складні переживання й думки. Графиня дуже боїться чогось, хоч відганяє і приховує свій страх, шукає виходу, сподівається, що все минеться.

Спогади про епізоди з дитячих літ виринають у пам'яті протагоністів оповідань «Оловець» та «Мій злочин». На відстані часу герої мають можливість проаналізувати свої вчинки, дати їм оцінку, визнати свою провину. Погані вчинки впливають на свідомість, закарбовуються на підсвідомому рівні і спонукають до позитивних змін. Маленький герой оповідання «Оловець» часто бачив у снах обличчя покривдженого хлопця — «добре <...>, тихе, сине ще від побоїв, зболіле й марне», зі «сивими добродушними очима» [т. 15, с. 84], — й ці спогади затрують його душу і в дорослому житті. Схожими є сонні візії з чітким ретроспективним характером в оповіданні «Мій злочин». Тут наратор вже на відстані 20 років згадує своє лиходійство і проводить паралель до власного життя. Ба більше, «в хвилях тривоги і роз-

пуки» оповідачеві здається, що він є «сам той маленький, слабосильний, голодний пташок» [т. 20, с. 68].

Письменник неодноразово моделював у своїй творчості віщий сон-візію ще невідомого майбутнього, який «можна трактувати з психологічного погляду як прояв інтуїції у людини надто зосередженої над певною проблемою»³¹. Дуже часто така сновізія у Франка є тим центральним епізодом, від якого розгортається фабула. «Петрії і Добошуки», «На роботі», «На дні», «Захар Беркут», «Лель і Полель» — ось далеко не повний перелік творів, де сновидіння передбачає майбутні події, дає поштовх до подальшого розвитку фабули. Пророчі сни супроводжуються переважно численними потрясіннями, інтенсивними переживаннями героїв, тривогою, страхом, передчуттям неминучого. У романі «Петрії і Добошуки» Олекса Довбуш у сонному видінні бачить конкретну інформацію про час і місце своєї смерті: «<...> і знов я бачив той самий сон, читав то само письмо, але на его кінці стояло написано:

“Врем’я. 25. Юлій. 1856. Гош. Мон. Бібл. Час. 12. Пвн.”» [т. 14, с. 43]. Автор вказував й на інші містичні знаки, за допомогою яких герой визначає час і місце своєї смерті: «У віщих снах, котрі я (Олекса Довбуш. — *Х. В.*) бачив, було виразно, що рід мій числити буде сім членів, коли я умру» [т. 14, с. 44]. Майстерно обігруючи різні конфліктні ситуації, Франко глибоко і точно обсервував емоційно-психічну сферу життя героїв.

В онейричному просторі оповідання «Під оборогом» втрачає звичну форму тіло — воно поводить себе по-іншому, набуває незвичайних властивостей, про що у реальному світі хлопчик міг лише мріяти. Він вільно пересувається, веде боротьбу з нереальними істотами, перемагаючи велику грозову хмару. Поетика марення занурює читача передусім у зорові простори з плавним переходом у слухові і знову повертає до візуальних вражень персонажа.

Незаперечним є той факт, що незалежно від зображуваного часового виміру у сні, кожна візія викликає конкретні асоціації, почуття, емоції у сновидця. Сни з минулого здебільшого демонструють читачеві приховані свідомістю часи нереалізованих бажань, усі хвилююче-небажані картини пам’яті («Основи суспільності»). Сни, що передбачають майбутнє, спонукають персонажів до роздумів, хвилювань над побаченим, стимулюють до необдуманих вчинків (сон Олесі Батланівни, сон Євгенія Рафаловича). Сон капітана Ангаровича допомагає йому зафіксувати,

³¹ Денисюк І. Історична белетристика Івана Франка. С. 27.

впорядкувати та опрацювати нову візуальну інформацію, сприйняту у власному домі.

Франко часто звертав увагу на час, спосіб його протікання, вплив, який він здійснює на персонажа, ба більше: категорія художнього хроносу досить часто відбивається в еволюції характеру. Сни у творчості письменника можуть поєднувати минуле, теперішнє, майбутнє або ж окреслювати їх зосібно. Хронос і топос, зафіксовані у сновізіях, впливають на внутрішній стан героїв, на сюжетний рух у тексті, мотивують подальші вчинки персонажів.

«Надходить ніч. Боюсь я тої ночі»: особливості зображення добового хроносу і місце сновізії у ньому

Франко завжди звертав увагу читача на час, коли художній герой бачить сновидіння (ранок, день, вечір, ніч). Здебільшого нічні сні персонажів — глибокі та довгі, а денні та ранкові — переважно поверхневі, миттєві, інколи подібні до марень та фантазій. Сновидіння Франкових героїв у часовому вимірі протікають по-різному: знаходимо візії, які регулярно «надокучають» персонажам і вдень, і вночі (сні Василя Півторака з «Наверненого грішника», Ганки з «Ріпника»); трапляються лише вночі (Юри Шикманюка («Як Юра Шикманюк брів Черемош»), Германа Гольдкремера («*Voas constrictor*»), пана Суботи («Великий шум»), Рубача із однойменної казки, Мирослави («Захар Беркут»), Мортка («Борислав сміється»), Гриня з оповідання «На роботі»); є ранісні (Андрія Темери («На дні»), Євгенія Рафаловича («Перехресні стежки»), Олімпії Торської з роману «Основи суспільності») та пообідні сні (капітана Ангаровича з повісті «Для домашнього огнища»). Досить часто саме пора бачення сновізії впливає на рух сюжету, зовнішній час визначає внутрішню екзистенцію персонажа або ж навпаки: індивідуальні переживання уповільнюють чи пришвидшують реальне тривання доби. Наприклад: «Встаю я (вугляр. — *Х. В.*) рано, та якийсь такий, чи слабкий, чи недобрий, ну, як сам не свій» [т. 14, с. 249]; «Не спав (Яць Зелепуга. — *Х. В.*) цілу ніч, увесь день ходив як божевільний» [т. 16, с. 358]; «<...> енергія його (Яця. — *Х. В.*) не то що не слабла, але з кожним днем щораз більше змагалася. Сон майже його покинув: хіба вдень, втомлений тяжкою працею, задрімає на хвилю. Ночі були для нього ще гіршою мукою, ніж дні» [т. 16, с. 366].

Чергування дня і ночі сильно впливають на психічний стан Олімпії, викликають психопатологічні реакції. Удень вона почу-

вається здоровою, а вночі її мучать прикрі спогади про минуле: «Котвиця її волі, сильна і ціпка за дня, нараз робилася, мов глиняна, тратила свою силу, пропадала зовсім, і в голові невдержимо починало шуміти та пересуватися без ладу, без зв'язку тисячні вражіння, думки, образи гарячкової уяви, привиди, виплоджені всіми гарячими та не сповненими бажаннями, ошуканими надіями її життя» [т. 19, с. 269]. Окрім того, зміна пір доби співзвучна зі зміною емоційно-почуттєвого стану графині: «вдень їй здається, що ходить здорова, а скоро вночі голова до подушки, зараз у крові починає грати гарячка, в мізку ворухатися дивні страшні мислі» [т. 19, с. 268].

Ранкові у світовій міфологічній традиції надається значення початку всього — й світу, й самого життя³², сакрального часу відродження, часу всеосяжної гармонії й упорядкованості³³. Найсакральнішою вважалася точка початку — світанок. Цей відрізок доби сприймається процесуально: в ході становлення-утвердження світла відбувається зменшення небезпечності часу та зростання його благодійності, яка після сходу сонця різко падає.

Сам Франко вказував на те, що неспокійні сни «налягають на стурбовану душу найрадше ранком і в ярих фантастичних картинах, алегоричним стилем малюють їй її власну турботу» [т. 20, с. 256]. У романі «Не спитавши броду» прочитуємо: «Аж над ранком важкий, неспокійний сон склепив її (пані Міхонської. — Х. В.) повіки» [т. 18, с. 462]. Такими, власне, візіями виступають сни Рафаловича, Олімпії Торської, Андрія Темери та пані Міхонської. Всі вони — репрезентанти душевних турбот та провісники недоброго майбутнього. Сновидіння Євгенія Рафаловича віщує смерть Регіни Стальської, Андрія Темери та пані Міхонської — передбачають їхню власну загибель.

Найчіткіше окресленими та виразними є ранкові сни Євгенія Рафаловича та Олімпії Торської. Франко докладно описав героя під час його ранкового сну: «<...> Євгеній спить іще. Його лице тоне в півсмерку. Десь-колись він порушиться, мов відганяючи від себе докучливу муху, потім перевернеться на другий бік, проговорить щось крізь сон, швидко і уривчасто, а там вирветься з його грудей важке стогнання» [т. 20, с. 256].

³² Згадати хоча б прислів'я: «Як буде зранку, так буде до останку»; «Як не було добра зранку, не буде й до останку». Цит. за: матеріали сайту «Бібліотека українця». Режим доступу: http://teka.ks.ua/view_post.php?id=127

³³ Порівняймо: «Ранок вечора мудріший»; «Рання година держить золото в роті». Цит. за: матеріали сайту «Бібліотека українця». Режим доступу: http://teka.ks.ua/view_post.php?id=127

На противагу ранкові (і ночі), день уявляється часом реально профанним, причому ця його якість теж має «кількісний» вимір: вона здатна наростати від ранку до надвечір'я та скорочуватися в міру вгасання світла. Капітан Ангарович бачить сон удень опісля кількох важливих подій у його житті (приїзд додому, зустріч з дружиною та дітьми) і просторової візуалізації інтер'єру власного приміщення. На підсвідомому рівні відбувається осмислення усіх вражень, актуалізується спроба з'ясувати першопричини хаосу. Особливістю ранкових та денних візій є вплив зовнішніх подразників, які сприймаються свідомістю у зміненому вигляді, але в дусі сну. Ці подразники виконують подвійну функцію: з одного боку, вони підтримують тему сновидіння і сприяють появі нових епізодів; з іншого — розширюють тематичний зміст і ускладнюють побудову сонної візії. Всі сприйняті враження сновидець усвідомлює не в прямому значенні, а піддає певній обробці відповідно до змісту сновидіння; вони навіть можуть отримати значення рухомого фактора сну, трансформувавшись при цьому. Тому далекий грім, що чує Ангарович — це гуркіт коліс на вулиці, нестерпний біль, який відчуває капітан уві сні, зумовлений відповідно фізичною втомою героя. Психіка сновидця настільки поглинена образами сновидіння, що переробляє відповідно і зовнішні враження, які значною мірою відрізняються від образів онейричного сюжету, таким чином доповнюючи і глибше драматизуючи його.

Саме вдень під дією численних зорових та слухових образів постають марення хлопчиків в оповіданнях «Злісний Сидір» та «Під оборогом». Чутлива до навколишніх крайобразів дитяча душа у своїх фантазіях малює відповідні картини. Малому Іванкові («Злісний Сидір») здається, що в'язанка сіна, яка лежала перед його очима на возі, перетворилася «у купу хворосту та гілля, наметаного на таке місце в лісі, де забито і закопано чоловіка» [т. 16, с. 444]. Численні пригоди та казково-фантастичні уявні істоти діють у візії Мирона («Під оборогом»). Його дитяча уява малює картину, на якій він воює з градовою хмарою. Гроза, грім, блискавка — ті чинники, що впливають на формування онейричної візії хлопчика.

Власне день уявляється часом різноякісним, неоднозначним, що й обумовлює жорстку регламентацію поведінки людини. Особливими ціннісними характеристиками наділено полудень — пора облуди, час появи демонічних істот. Саме такою характеристикою образ полудня наділено у новелі «Неначе сон», де межичасовий простір «розгортається у системі міфології дійсно-

го/ірреального, відомого/невідомого, шлюбу/перелюбу, морального/аморального»³⁴. Образ автора у цій новелі І. Денисюк назвав «співцем полудня», а тривання казкового межичасся доби — як порою «дивовижних несподіванок» та «полуденних див»³⁵. На думку франкознавців (І. Денисюка, Н. Тихолоз, К. Дронь), сонце відіграє особливу роль у міфологізації полудня, адже це якраз той час, коли воно досягає найвищої точки централізації над землею і чинить на неї найбільший позитивний вплив³⁶.

Наперекір дню ніч для міфологічного світогляду є часом володарювання потойбічних сил. Про це було відомо і Франкові: «Уночі від півночі, аж доки перші кури не запіють, усяка нечиста сила, упирі, дідьки, — все це має міць ходити по землі. Тоді чоловікові не добре бути надворі»³⁷. Водночас цей період теж уявляється амбівалентним, адже впродовж нього можливе спілкування з іншосвітом. «Повертаючись до метафори дня і ночі, — писав В. Візгін, — ми не можемо не бачити, що день має перед ніччю ту перевагу, що він може обговорювати і розуміти не тільки себе, а й ніч. Адже саме розум пояснює мрії і розплутує хаос уяви. Саме розум тлумачить нічні сновидіння і символи традиції»³⁸.

Поетика сновидіння в Івана Франка досить часто перетинається з поетикою ночі, місяця, мороку, тиші. Поряд із тлумаченням ночі як часового періоду, що змінює день, у Франка можна віднайти декілька інших:

1) ніч — час для злочинів, що віддзеркалює, як темний бік людської душі. Досить часто ніч виступає свідком усіх людських злодіянь («Ріпник», «На дні», «Микитичів дуб», «Основи суспільності»);

2) ніч — активізація та панування темних сил, посилення боротьби добрих і злих сил у людській душі («Як Юра Шикманюк брів Черемош»), пора неможливого, чудесних перевтілень («Як пан собі біди шукав»);

³⁴ Міфопоетичні образи в художньому світі І. Франка (ейдологічні нариси) / К. Дронь, А. Швець, Б. Тихолоз, Н. Тихолоз; [за наук. ред. Б. Тихолоза] / НАН України, Львів. відділ. Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Львів, 2007. С. 127.

³⁵ Денисюк І. Казковий чудесний показчик у новелі Франка «Неначе сон». С. 109—110.

³⁶ Див.: Денисюк І. Казковий чудесний показчик у новелі Франка «Неначе сон»; Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект).

³⁷ Франко І. Галицько-руські народні приповідки. С. 163.

³⁸ Візгін В. Эпистемология Гастона Башляра и история науки. С. 8.

3) ніч — час, коли оживають душі померлих («Петрії і Добошуки»);

4) ніч — час відпочинку, а водночас і різноманітних (здебільшого страхітливих, тривожних, моторошних, кошмарних) візій («Петрії і Добошуки», «Навернений грішник», «Основи суспільності»).

Ніч у повсякденному житті людини — час відновлення сил, а сні постають як відгомін денних вражень. Лейтмотив ночі потрапляє в людські відчуття і в хронотопі творів Франка посідає вагомe місце. Відчитуємо психологічний паралелізм незбагненої, загадкової людської душі поруч із нічною порою. Персоніфікована ніч у творах письменника «любить дразнити людей, підбуджувати їх фантазію і заповнювати її тисячними уроеними страхіттями, більшими і страшнішими від дійсної дійсності», вона «розсипає всі свої багаті чари» [т. 19, с. 300], щоб емоційно підсилити картини страждань і тривоги.

О. Вейн наприкінці ХХ ст. писав, що ближче *«до кінця ночі всілякий сон стає неспокійним і неглибоким* (курсив наш. — Х. В.): збільшується частка швидкого сну, що супроводжується сновидіннями, зростає потік імпульсів із переповненого сечового міхура і порожнього шлунка, від м'язів, які втомилася перебувати у відносній нерухомості»³⁹. Іван Франко як знавець і дослідник психологічних процесів у душі сновидця проілюстрував це художнім матеріалом майже на 100 років раніше (!). Так, Олімпію Торську («Основи суспільності») тривожні сні турбують впродовж двох місяців, а свого піку ця тривога досягає якраз на світанні.

Ніч — не лише час відпочинку, а й роботи мозку, продукування страхів та тривоги, що перетворюються на кошмари, особливо коли душа сновидця неспокійна, коли її пригнічують сумніви. Цікавим є той факт, що тривога виникає під час часто повторюваних сновидінь, які мучать героя, не дають спокою його сумлінню. Саме на цьому наголошував Франко вустами своїх героїв: «А ти, — говорила до пана (жінка до пана Суботи. — Х. В.), коли сей жалувався, що по ночах мучать його страховища, — ти, видно, маєш нечисте сумління, то терпи тепер» («Великий шум») [т. 22, с. 247]. На думку Е. Фромма, людина живе подвійним життям, рівноцінно і денним, і нічним, і саме в останньому «ми наче відкриваємо величезний запас досвіду і спогадів, про існування якого навіть не підозрювали вдень»⁴⁰. Зде-

³⁹ Вейн А. Три треті життя: [сон и бодрствование]. С. 75.

⁴⁰ Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов. С. 182.

більшого сновидіння імітують якраз реальні події, тобто використовують ту мову, яка нам доступна.

Фрагментарні змалювання холодно-тривожної ночі у повісті «*Voia constrictor*» проєктуються заразом на внутрішній стан сновидця, насторожують читача. Настання ночі таїть у собі небезпеку, вкривається аурую таємничого, невідомого, нічний хронос співзвучний із незбагненими та тривожними загадками сновізій персонажа: «Ніч. Звізди горять та мигкотять над сонним Бориславом. Холодно. <...> Гори дримають в тіні, крізь величну тишу, не переривану гамором людської недолі, чути тільки глухі, неясні прориви якогось глибокого, таємного шуму, мов дихання сплячої природи» [т. 14, с. 426]. Незважаючи на сумовито-меланхолійні відтінки людської недолі у пейзажі, спокійний малюнок гірських краєвидів плавно переходить у зображення «твердого» сну Германа, уколисаного «супокоем думок», «утомою по дnevній праці» та «ситою вечерею» [т. 14, с. 426]. Образ нічної природи у цій же повісті — час незбагненої тривоги та втечі. Холодна зимова ніч для Германа Гольдкремера — межова ситуація, яка відділяє його ідилічне життя від етапу блукання, шукання притулку. Саме однієї зловіщої тривожної ночі випадковий перехожий знайшли його смертельно пораненого опікуна — Іцика, а згодом такої ж холодно-тривожної ночі він мало не загинув від рук свого сина Готліба. Тож у «страшній хвилі найбільшого збурення духового, найбільшої тривоги, найтяжчого сердечного болю» [т. 14, с. 433] Герман тікає зі свого дому.

Як містично-демонічний хронос нічна пора виступає у «Великому шумі»: замість сакрально-містичного очікування народження Спасителя, у Різдвяний час у душі персонажа з'являється страх, тривога, неспокій, хаос, «хвиля омертвіння». Хронотопу переживань пана Суботи співзвучний малюнок «зловіщо тихої і глухої ночі» [т. 22, с. 311], демонічним породженням якої виступає химерне криваве око на білій дорозі, антропоморфна смерть на беззвучній чорній бричці із демонськими кіньми з кривавими очима. Водночас із такими моторошними картинками з'являється тривожний «тричвірковий такт» стукоту серця одухотвореної ночі: «Але слухай! Що се? Чи тиша різдвяної ночі прокидається зі сну?» [т. 22, с. 311]. Такий нічний хронос разом із сюрреалістичними візіями сприяє виникненню гострого нервового збудження розтривоженої душі героя, подібного навіть до божевілля.

Хворобливий стан Василя Півторака подано на тлі нестерпного та монотонного чергування дня та ночі: «Ніч минула для нього дуже неспокійно: погані сні морочили його аж до рана»

[т. 14, с. 335]; «Настала ніч — довга, безсонна, страшна ніч. Що Василь очі прижмурить, його цюпка залюднюється, заповнюється гидкими марами та страшилами» [т. 14, с. 361]; «Страшні дні, страшні ночі переживав бідолаха Василь <...> через цілі дві неділі» [т. 14, с. 362].

Події в оповіданні «Ріпник» починаються вночі, і саме у цей період доби відбуватимуться усі чи не найбільш драматичні події твору — розмова Фрузі з Іваном, трагічна розв'язка конфлікту з Ганкою, після якого та щонаочі не зможе спокійно спати. Кожної ночі, а згодом і вдень, вбивця бачить свою жертву, яка в подобі страшної почвари постає в образно-асоціативному плані сновізій.

Перш ніж звернутися до самого сновидіння, автор часто описує реалії ночі, адже вона постає як найзагадковіший період доби, а нічні візії подано як передбачення й пізнання істини: «Ніч настала темна і хмарна, вітер свистав в ущеллях Чорної гори, мовби заводив разом з бідними родичами» («Петрії і Добошуки») [т. 14, с. 22]. Ніч є тим часом доби, коли посилюються психоемоційні переживання персонажів, що опинилися в складній, навіть екстремальній життєвій ситуації. Вона — режисер, який досконало «тисячами таємних очей» стежить за героями, «за кожним їх кроком, зазирає їм у очі, в руки, в пазуху, в саму глибину душі» [т. 19, с. 300]. І що найголовніше, «не новина їй людські злочини, людські терпіння, людська тривога, та проте вона любить такі сцени, розсипає всі свої багаті чари, щоб додати таким сценам якнайбільше дикої поезії, проймаючого жаху» [т. 19, с. 300]. Настання ночі людина з нечистим сумлінням завжди сприймала з тривогою, адже у цей час біополе людини піддається різноманітним містичним навіюванням. Це період доби, коли Олімпію Торську («Основи суспільності») опановує страх: «<...> в мізку ворущаються дивні страшні мислі. І дарма вона силується прогонювати їх! Вони, мов налазливі оси, все крутяться довкола неї, все бринять і жужжать, свердлюють серце своїм жужжанням» [т. 19, с. 156]. Саме ніч навіює на графиню неспокій, адже «тільки вчорами нападало паню таке сновання, а вдень, поза садом, вона була зовсім спокійна, тямуща і говірлива» [т. 19, с. 268]. Водночас персоніфікована ніч стає єдиним свідком усіх тих моторошних подій, що відбулися в маєтку Торських.

Сам Франко вказував на те, що неспокійні сни «налягають на стурбовану душу... алегоричним стилем малюють їй її власну турботу» [т. 20, с. 256]. Сни Рафаловича, Андрія Темери та пані

Міхонської у романі «Не спитавши броду» репрезентують душевні турботи та провіщають недобре майбутнє.

Таким чином, добовий хронос значною мірою впливає на якість сновізії та на душевний стан самого героя. Найбільш тривожною для сновидця є нічна пора з її таємницями, «страховищами», алюзіями, турботами, сумнівами, що простежується у сновидному сюжеті.

Поетика та семантика вертикалі в онейричному хронотопі

*Неначе з гір, де повно світла, барви,
і запаху, і співу пташенят,
і стрекоту сверщків, потоків шуму,
зійшов я вниз, де гниль, погані лярви,
де душно, мрячно, пута, знай, дзвенять
і чахне дух серед звіри й глуму.*

I. Франко. Безсилля, ах! Яка страшная мука...

Здавна з вертикаллю, зокрема з поняттями високого/низького, пов'язана конкретна символіка, народні уявлення, філософські та релігійні категорії. Вертикаль існування трьох світів — небесного, земного та підземного — виражає аксіологічну спрямованість міфологічних протиставлень (з нею пов'язані такі протилежності, як добро/зло, життя/смерть, радість/смуток, честь/сором, світле/темне тощо). Все найкраще у світі, усі добротворчі побажання та діяння належать до верхівки вертикальної осі, яка співвідноситься з блаженством, радістю, вічністю. Ба більше, Н. Копистянська зазначала: «Усі злети і падіння людини, всі страждання і всі досягнення людського духу відбиті так чи інакше в символіці вертикалі»⁴¹. Можна виокремити два види вертикального руху: вниз — у нижній, підземний світ, та вгору — у небо. Вертикаль «вгору» завжди пов'язувалася з нескінченністю, вічністю, безсмертям душі, блаженством, наближенням до Абсолюту, досягненням бажаного. А вертикаль «униз» відповідно — з кінечністю, смертю, муками. Цим світам притаманна й відповідна символіка барв, що викликає адекватні реакції: для горішнього світу характерні відтінки блакитного, жовтого, золотого, червоного, а для нижнього — похмурість, сірість, темрява, або ж бідність барв безодні. Сновізійна вертикаль переважно виконує експресивно-емоційну функцію та найповніше демонструє антитезу щастя-нещастя, радість-тривога.

⁴¹ Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова: монографія. С. 119.

У творах Франка вертикаль *донизу* якраз маркується темними, сірими кольорами, а *догори* — світлими (виняток становить сновізія Захара Беркута). Так, у 2-й редакції «*Voа constrictor*» прочитаємо: «Над ним (Германом Гольдкремером. — *X. В.*) висить ясне небо глибоко-блакитною безоднею» [т. 22, с. 187], що символізує безтурботність, радість, життєлюбність протагоніста. «Така глибока, темна, страшна, що мені (Гриневі. — *X. В.*) аж мороз пройшов по цілїм тілі» («На роботі») [т. 14, с. 296], яма, навпаки, стає топосом численних людських мук та терпінь. Письменник зазначав, що «поет послуговується грою кольорів у природі, щоб характеризувати зміну людського чуття» [т. 31, с. 100] або ж для змалювання «психічного настрою людей» [т. 31, с. 101].

В афектованих станах людського буття Франкові герої досить часто перебувають у вертикальному вимірі, переживають динамічний рух донизу/угору. Для автора вертикальна модель має передусім психологічну мету у тексті, адже оприявнює «абстрактно-символічний вираз душевного (настроєвого) та емоційно-чуттєвого стану особи, засіб моральної характеристики персонажа, простір самоаналізу та самозаглиблення індивіда»⁴².

Часто письменник змальовував у сновізіях простір, який змагає до безконечності: **яма, глибина, безодня, далечінь**. Варто відокремити тут мотив зображення темної глибини всередині самої людини. Наскрізною вертикаллю пронизана реакція Анелі Ангарович на приголомшливу новину про арешт її спільниці Юлії та викриття їхнього будинку розпусти, яку порівняно із раптовим падінням у примарну безодню. У її візії зображено стрімкий політ униз, де все суше зникає, дійсність розтікається, а «вона легесенько, мов макова зерниночка, кинена в пропасть, щезає десь в безодні, розпливається в ніщо» [т. 19, с. 92]. Так, тіло Анелі, зменшене до розмірів макової зернинки, оприявнює її погану репутацію у суспільстві. Варто наголосити, що хронотоп безодні «реалізується в рамках *межової ситуації*, оскільки образно-символічне начало, закладене у даному хронотопі, відображає крайню інтенсивність переживань безнадії, безвиході, втрати всього любого і звичайного»⁴³.

На думку К. Дронь, «міфологізований вертикальний простір, у якому відбувається рух униз, — це простір марень духово, мо-

⁴² Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). С. 147.

⁴³ Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час. С. 110–111.

рально деградованих осіб, яким ввижається, як вони падають, летять униз, притім зріст їхнього тіла суттєво зменшується»⁴⁴. «Безоднею мук» видається Олімпії Торській у її ж сновізії «те страшенне, ледяне море <...> гризоти, пониження і сердечного горя, що вона перейшла від того часу» [т. 19, с. 149]. Такий хронотоп містить семантику «*можливої перепони, неперехідної межі в уявленнях, світоглядних оцінках та моральних критеріях двох близьких між собою людей*»⁴⁵. Уже на початку повісті «Для домашнього огнища» автор «встановлює *світобудовчу вертикаль*, де безодня має своє *визначене місце*»⁴⁶: «Стільки років ми не жили укупі. Та перерва може бути для нас точкою виходу в нове, щасливе життя, та може бути й темною, *роззявленою безоднею* (курсив наш. — Х. В.), що нас назавше розлучить» [т. 19, с. 27].

Під впливом акордів театрального оркестру, що «потрясли цілим організмом молодої дівчини» [т. 16, с. 195] Олі, «проймаюча пекельна музика погрузила її нараз у темну безодню, в котрій реве, бурлить і скаженіє віковична боротьба елементів» («Вільгельм Телль») [т. 16, с. 195—196].

Мотив безодні проходить кризь усю творчість І. Франка, проте має різне смислове навантаження («Петрії і Добошуки», «На роботі», «Навернений грішник», «На дні», «Для домашнього огнища» та ін). Загалом «темна, страшна глибін» — місце, де постійно кипить робота, де риють, копають, мучаться: «оживає або завмирає надія, бореться життя зі смертю, бореться чоловік з природою» [т. 14, с. 408]. Як «западню прокляту» сприймає Герман Борислав з усіма його шахтами, які нагадують підземні пастки. Н. Тодчук у семантиці «безодні» відзначила два сенси: «1) позначення того, що існує **“без дна”**, себто нескінченного за визначенням; 2) рух у цій нескінченості, можливий тільки **донизу** — по вертикалі з від’ємним вектором»⁴⁷. Прикметно, що картини онейричних візій персонажів, де вони опускаються у безодню, віщують трагічні розв’язки для окремих сюжетних ліній. А самі герої стоять на роздоріжжі вибору, у пошуках виходу з конкретної ситуації, переживають нервові збудження, емоційні потрясіння.

Головний герой оповідання «На роботі» потрапляє в безодню мук людських, де зустрічається з її володаркою — загадковою

⁴⁴ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). С. 154.

⁴⁵ Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час. С. 108.

⁴⁶ Там само.

⁴⁷ Там само. С. 107—108.

Задухою, алегоризованою смертю. Він опиняється у глибочезній темній ямі, звідки густим чорним стовпом бовдуриться сопух. Найстрашнішим було те, що з «тої ями чути було такий крик, плач та завід, немов там у муках конають тисячі людей» [т. 14, с. 301]. Хронотоп безодні присутній повсякчас у творі, адже безмірна темна глибінь — це місце щоденних мук, повсякденної важкої праці. У Франка цей хронотоп — «метафоричний і функціонує тільки у психологічному, внутрішньому просторі персонажів»⁴⁸. Царство Задухи — це символічний образ Борислава. Бориславські ями — жахлива модель тогочасного людського існування, нав'язана страхітливими картинами: прив'язавши ливами, ріпника спускають у жахливу вузьку чорну діру, якій не видно кінця. В той час на поверхні можна побачити нові картини визиску, наживи і принижень.

Загалом у сновидінні Гриня, а потім у його маренні домінантним засобом побудови хронотопу є вертикаль *донизу*: «А глибінь же то така якась безмірна, така темна» [т. 14, с. 295]. Хоча все єство Гриня сповнене страхом, прагнення пізнати інше буття перемагає, і він йде на клич невідомої сили, що тягне його униз. Мандруючи безоднею, герой врешті-решт бачить вже іншу яму, яка «така *глибока* (курсив наш. — Х. В.), темна, страшна», що йому «аж мороз пройшов по цілім тілі. А з тої ями таким сопухом б'є, що Господи, — і витримати годі» [т. 14, с. 296]. Згодом вже реальні події у ямі продовжують онейричну візію, де вертикаль поєднано з горизонталлю. Пізніші марення Гриня побудовані за такою ж схемою, проте тут вже глибінь набирає ще більш негативних рис: «А вна (Задуха. — Х. В.) простісінько несе мене в тоту яму. Темно, холодно... Летимо, летимо довгий час. <...> Ми надлетіли над глибоченну темну яму <...> Сопух густим чорним стовпом бовдурився з неї» [т. 14, с. 300—301]. Згодом з'являється і горизонталь: «...далеко тягнеться проклята штольня. Покалічені страшилища, потоплені, голодом, стужею, огнем, хитростю і всякими штуками поморені ріпники наповняли єї» [т. 14, с. 303]. Сходження героя до ями нагадує певним чином і перехід людини у потойбічний світ Зла після смерті⁴⁹. Водночас

⁴⁸ Там само. С. 106.

⁴⁹ У франкознавстві вже йшлося про те, що така своєрідна вертикаль може брати початок у «Божественній комедії» Данте, де зображено 9 кіл пекла нижче від землі, над ними 7 кіл чистилища і вище — 10 кіл небес (див.: Денисюк І. Життя і жанр (Про робітниче оповідання Івана Франка) // Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. / ЛНУ ім. Івана

це своєрідна трансформація міфу про померлого, але разом з тим і воскреслого героя, адже, пройшовши через усі пекельні кола, переосмисливши і усвідомивши весь тягар і марноту своєї роботи у Бориславі, Гринь, піднятий на поверхню землі, «навертається» і повертається у рідні краї.

Сновидіння героя має, так би мовити, дві протилежні сторони: побачене уві сні, з одного боку, є відтворенням його потаємних підсвідомих бажань, мрій, сподівань, а з іншого — страху знову опинитися у безодні. «Міфологізуючи структуру твору, хронотоп безодні *зближує читача з конкретно-чуттєвими образами переживань персонажів, надає їм реальної відчутності*»⁵⁰. Про схожі мандрівки підземним царством згадував В. Гнатюк в оповіданні про людиноподібних духів у копальнях: «Вони полюбляють турбувати робітників, насміхатися з них тощо. Головне на них не реагувати, інакше роздратовані духи можуть накоїти лиха. Один робітник свистав у копальні в Бориславі, хоч цього не можна там робити. Зараз прийшов до нього земляний дух, відібрав від нього лампу і водив його по підземеллю цілий рік»⁵¹.

На думку М. Ткачука, у даному творі є «ущільнений простір, композиційний замок <...>. Хронотоп — сцена зустрічі з Задухою, освітлюючи все оповідання, пов'язує його частини у єдність»⁵². І справді, сон Гриня є проміжною, з'єднувальною ланкою між реальними подіями щоденного життя героя. Розв'язка твору відкрита в перспективу.

У «Поемі про білу сорочку» (Франко запозичив сюжет з хорватської літератури) мотив спускання у безодню має дещо інше значення. Олександрові тричі уві сні бачиться політ у бездонну криницю, занурення у студену воду, де він знаходить золоте зерно. Спускатися у провалля символізує наближення небезпеки, у холодну воду — очищення з гріхів, оновлення. Віднайдення золотого зерна є знаком вірності та жертвовності дружини як найбільший скарб, що неодмінно дасть плоди. Пройти такі труднощі у сновидному сюжеті — означає подолати різні перешкоди та небезпеки в реальності. Тому у цьому випадку спостерігаємо

Франка; редкол.: Т. Салига (голова) [та ін.]. Т. 2: Франкознавчі дослідження. Львів, 2005. С. 70).

⁵⁰ Денисюк І. Життя і жанр (Про робітничі оповідання Івана Франка). С. 107.

⁵¹ Гнатюк В. Нарис української міфології. С. 121.

⁵² Ткачук М. Естетична концепція дійсності в Бориславському циклі І. Я. Франка: монографічне дослідження. С. 38.

позитивну динаміку у змалюванні опускання у незвідану глибочінь.

У повістці «Навернений грішник» вертикальним рухом донизу подано опис марення Василя Півторака, де він провалюється в землю і падає в «бездонну пропасть», «на тамтой світ». З обидвох боків здійснюються «височенні, чорні камінні стіни» [т. 14, с. 358]. Яскраво виражена вертикаль і в реальному художньому просторі твору: «Коплють день, коплять другий. Коло закопів горбки глини ростуть угору та й ростуть» [т. 14, с. 309]; «Поволі йде робота у ямі. Чим глибше Михайло прокопує, тим якось йому не вигідніше» [т. 14, с. 313]; «Михайло з страшним глухим зойком повалився в безодню і шез у густій пільмі» [т. 14, с. 314] тощо. У стані алкогольного сп'яніння уява Василя малює візії неминучої смерті, де знову чітко оприявлено вертикаль: «вростає в сиру землю, а земля давить його і душить, а він дармо силується видобутися з живого гробу» [т. 14, с. 358]. Описане вище марення — це своєрідна реконструкція долі Півторака після трагічної смерті синів та дружини, адже він із вершини заможного газди падає на дно бідності, хвороби, відчаю та безнадії. Його життя перетворилося на пекло — горілка дає лише тимчасове забуття, після якого його душу знову огортають туга, відчай, душевний біль, розпач. А в афективному стані його уява малює картини падіння в пекло: «Йому бачиться, що він уже впав на сам спід пекла, що тут прискакують до нього страшні, гидкі мавришица, шарпають його, рвуть і торочать із нього внутреності, валять залізними довбнями в голову, видовбують розпеченими долотами очі» [т. 14, с. 359]. Як і оповідання «На роботі», повістка «Навернений грішник» показує своєрідний похід героя в потойбіччя: «Сеся неміч утвердила в нім страшне переконання, що він паде в страшну пропасть, на тамтой світ», стіни почали мчати повз нього догори — «він паде у преісподню» [т. 14, с. 358]. Земля у творах бориславського циклу маркується здебільшого смертоносними ознаками: «все пожирає земля, глибінь, пільма, мов той старосвітський божок власні діти» [т. 14, с. 408]. Цей фантастичний світ «низу дна», витворений підсвідомо, переслідує, заманює у пастку не лише Гриня, а й кожного робітника, який змушений щоденно спускатися у безмірну, темну глибінь. Навколо такої безодні групується усе, позначене семантикою «негативу» (насамперед те, що пов'язане з буднями бориславських робітників: воском і кип'ячкою замурзана линва, «жидівські руки, жидівська хитрість», заручниками яких стали пере-

важно селяни). Такий політ/падіння Гриня та Василя Півторака у підземелля містить більше соціальний підтекст, адже окреслює бідність, нестатки, убогість, хвороби, розпач, безнадійність ситуації. Саме на індивідуально-психологічному рівні відбувається певне «зрощення» персонажів із землею. Світ підземелля, який творить людина для свого ж збагачення, висмоктує її здоров'я, красу, силу та стає місцем загибелі. Забравши людські життя, ці ями досить часто самі засипаються, руйнуються. У «Галицько-руських народних приповідках» записано схожий сон та його інтерпретація: «Коли сниться, що падеш у яму, то се віщує слабкість»⁵³. Як бачимо, саме невиліковна хвороба, що веде за собою смерть, маркується у сновидінні такими символами.

У своїй нічній візії Олеся Батланівна бачить страшну безодню, яка стане в майбутньому місцем її трагічної загибелі: «Я стояла мов окаменіла, я бачила глибокі рани, чула біль, та не бачила крові, — не могла кричати. Нараз в страшнім одчаю я добула всіх сил і з безмірним гуком кинулася з скали в глибоку шум'ячу воду, котра під мнов сріблом розприслась» [т. 14, с. 74]. І навпаки, такою ж трагічною та подібною до сновізійної картини була загибель Олесі: «Вона зажмурила очі і широкими кроками розігнала на сам край стрімкої скали. Заревіла, приснула високо запінена вода, щось білого кілька хвиль маячило на поверхності фалі, з нею разом пірване в скажене, невтомиме виривання. <...> Рибаче, утікай, чи не чуєш, топельник холодною рукою хватає тя за ногу» [т. 14, с. 99—100].

У цьому ж сні під впливом оповідей Андрія про напад ведмедів Олеся бачить на вершині Чорної гори (вертикаль *вгору*) старця з похиленою головою і руками, зложеними навхрест, — своєрідне дублювання частих денних і нічних візій молодого Петрія. Саме такий кремезний силует персонажа із руками на грудях «злучається з вершиною й утворює “фокальну точку” перетину доземної горизонталі (тіло, приречене на безсмертне життя унизу) та піднесеної вертикалі (прагнення покутника до вічного буття)»⁵⁴. Андрій у сновидді Олесі впевнено піднімається догори, що відбиває його тверді наміри, сильну волю, енергію, свободу духа чоловіка, прагнення до перемін у житті. Безпосереднє піднімання на гору (в гори) уособлює «потаємні бажання, заповітні мрії, прагнення будь-що-будь реалізувати поставлену

⁵³ Франко І. Галицько-руські народні приповідки. С. 137.

⁵⁴ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). С. 149.

мету»⁵⁵. Не дає йому досягнути своєї цілі «якийсь страшний чорний чоловік», який, схопивши хлопця, з розмахом кинув його «в глибоку розпалину, на котрій дні стриміли щербатіі зуби острих кам'яних відломів» [т. 14, с. 74]. У цей страшний момент з'явився з вершини старець, що вихопив молодого чоловіка, а «щербатіі камінніі зломи розступились під ним, глибока пропасть зінула холодом і чорною темнотою, і в тій же хвилі» вони «провалились оба вглиб» [т. 14, с. 74]. Крізь такі символічні мікрообрази прочитуємо майбутнє Андрія: чоловіком, що кидає хлопця донизу, виявиться Олекса Добошук, а старцем, який надасть допомогу, — опришок Олекса Довбуш. Прагнення молодого Петрія до вищої мети руйнується вчинками Добошуків, а його падіння на дно «пропасти» разом з славним опришком символізує нереальність здійснення задуманого. Людина, яка вчиняє цей жаклиивий злочин, у сновидінні також трагічно гине на дні жаклиивої ущелини: «А чоловік, котрий вас кинув, від великого розмаху стратив також рівновагу на острій скалі і тяжко гримнув собов у противний бік на такіі ж щербатіі, остріі кам'яніі зубці» [т. 14, с. 74]. До речі, саме безодня стане місцем трагічної та страшної смерті двох злочинців — Ленька та Сенька Добошуків. Саме на цьому прикладі справджується невідворотний закон: чим вище піднесення, тим болючіше і трагічніше падіння.

Мортко («*Voia constrictor*») після скоєного злочину (підпоївши Івана Півторака і забравши усі гроші, штовхнув його до глибокої ями) не має спокою. Уві сні герой бачить і свою смерть, аналогічну до його жертви: «<...> йому снилося, що падав стрімголов з якоїсь височенної скали і бачив під собою настовбурчені обриви і шпилі» [т. 15, с. 479]. Образ небезпечного натурстийного земного лона, що стало могилою, місцем вічного спочинку Івана, доповнено (як і в «Петріях і Добошуках») жаклиивими шпилями, які знаменують неминучу загибель. Неприємні, неосвітлені, страшні види нафтових копалень — гнітливі образи бориславського «дна» (темних, задушливих і лячних ям, сірих болотяних куп свіжовидобутої глини).

Наче «кроваву пропасть» [т. 14, с. 431], розкриває свою пашу bestія, що накинулася на Германа Гольдкремера у його сні. Алгоричний змій — багатство героя, а неосяжна паша змія — уособлення його самотності, яку приніс йому маєток. Сновізія

⁵⁵ Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. С. 96.

Германа Гольдкремера змальовує у властивій для неї формі, використовуючи мову символів, увесь пройдений шлях магната — це горизонтальний вектор буття, який запровадив його на «дно пропасті». Безмежна паша змія — персоніфікація безпорадності, безсилля, відчуженості від зовнішнього світу героя.

У сновізітній казці «Рубач» на шляху мандрівників постає декілька перешкод, серед яких є і чорна безодня, «прірва стрімкого, скалистого яру», на дні якого «шумить і піниться скажена течія» [т. 16, с. 218]. Впевненість і прагнення швидко досягти своєї мети допомагають героям легко здолати останню перепону на шляху та вийти зі страшної темної діброви.

З хронотопом безодні пов'язаний сновізітний образ *руки*, яка виринає то з води, то з-під землі, виведений у багатьох творах Франка («Злісний Сидір», «Ріпник», «Перехресні стежки», «Терен у нозі»). Цей образ трапляється також з іншим смисловим навантаженням, хоча й у свідомому житті, — непереборної сили, яка штовхає персонажа донизу, в глибіню, у прірву: «Тим часом незнана якась, темна, сильна рука перла його (Василя Півторакка. — Х. В.) щораз далі і далі» («Навернений грішник») [т. 14, с. 353]; «Бачило му ся, що якась сильна невидима рука пхає його в глибіню» (Там само) [т. 14, с. 314]. Тому знання цієї досить специфічної «мови символів» (згідно з теорією Е. Фромма) дає змогу зрозуміти закладені у сновідінні образи, події, явища тощо. Мова символів є надзвичайно складною, адже це «мова, за допомогою якої внутрішні переживання, почуття і думки набирають форму реально досягнутих подій зовнішнього світу»⁵⁶, а відтак синтезує в собі перетворення внутрішнього у зовнішнє. Символічна мова є одним із найважливіших засобів, які визначають не тільки зміст сновидінь, а й їхню функціональну сторону.

Рука — це символ діяльності та праці людини, «жертвоприношення; захисту; молитви, підтримки; сили; внутрішнього світу людини; заступництва, опікунства; авторитету; влади; людських відносин, добробуту»⁵⁷. Це важливий та водночас вразливий (виступає об'єктом прокльонів) орган людини, який є мірилом сили в культурі українського народу.

Довбуш («Петрії і Добошуки») у своїй нічній візії бачить, як «з помежи каміння добувається велетна, як уголь чорна, рука»

⁵⁶ Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов. С. 183.

⁵⁷ Словник символів культури України. С. 256.

[т. 14, с. 43], яка тримає письмовий наказ з'явитися у бібліотеці Гошівського монастиря у точно визначений час. Цей містичний образ являється у снах героя тричі, кожного разу із символічним інтервалом — тридцять років. Знак руки у творі знаменує собою вищу божественну силу, трансцендентну владу над долею героїв. Так, старий Петрій при зустрічі з Добошуком наголошує: «Вища ту владає рука, тож трудно мені против неї перти» [т. 14, с. 13]. Символ чорної руки у даній візії має доленосну силу, натякає на певну небезпеку, випробування.

Зовсім інша конотація руки в оповіданнях «Злісний Сидір» та «Терен у нозі». Малому Іванкові з незакінченого оповідання «Злісний Сидір» привиджується, «як з-під купи ломаччя поволі, поволі, висувається з землі щось біле. То не гриб виростає так швидко з вогкої землі, — то людська рука — Миколова рука — висувається і киває до мене, манить мене д'собі...» [т. 16, с. 445]. Образ білої руки, яка є символом невинності, в даному разі закликає до пошуку істини — розкриття злочину. Саме колір допомагає якнайдостовірніше передати думки і відчуття героя, зобразити вплив образу на його психіку, підкреслити емоційне навантаження. Цікавими й доречними є міркування Я. Мельника щодо походження цього образу, зокрема у творчості І. Франка: «найдавніший у християнському мистецтві символ Бога — це простягнена з-над хмар рука. Цей знак уже в катакомбах і на старохристиянських саркофагах символізував з'явлення Бога»⁵⁸.

Миколі Кучеранюкові привиджується загадковий сумний хлопець, який зсувається з дараби в каламуть Черемоша. Про нього відомо не так вже й багато, а важливими елементами його портрета є «невимовно сумовите лице», «жасний усміх на обличчі» та постійна мовчазливість — Микола «ніколи не чув ані слова» від нього [т. 21, с. 386]. Згодом він кілька разів бачить сніжно-білу руку цього хлопчини, простягнену з-під води: «На тім самім місці, де колись сорок років тому, хлопчище з моєї дараби зсунувся в воду, побачив я нараз, як із брудно-жовтої повені висунулася сніжно-біла дитяча рука <...>, рука знов виринає з води, мов блискавка з хмари, і ніби судорожно хапає за щось — достоту так, як той, що топиться у воді. Раз, другий, третій вихапувалася отак і знов щезала у воді...» [т. 21, с. 386]; «<...> а іншим разом — як своєю сніжно-білою рукою показує

⁵⁸ Мельник Я. Іван Франко й Biblia аросгурна. Львів: Вид-во УКУ, 2006. С. 210.

кудись у невідому далечінь або як з якимось невимовним виразом усміхається до мене» [т. 21, с. 385]. Білосніжний колір тут постає як символ добра, знак духовної чистоти, невинності, досконалості, тим-то цей образ не дає гуцулові спокою довгий час. Рука хлопця асоціюється із чистотою та невинністю, думки про втрату якої зачиняли для Миколи ворота до раю. Символ сніжно-білої руки у брудно-жовтій повені також можна тлумачити як душевну чистоту у брудному вирі життя. Привиддя врешті-решт скеровує Миколу на праведний шлях.

Ще один образ руки, що показується з безодні, відшукуємо в оповіданні «Ріпник» (2-га ред.). Ганку, котру мучить сумління за скоєний злочин, переслідують сновиддя, де важливе місце відведено цьому символу: «Ой, лізе, лізе! Ой, простягає руку! Ой, ловить мене! Держить! Не пускає!» [т. 21, с. 57]. Саме ця частина тіла, що символізує людські стосунки, достукується до сумління вбивці та переслідує її. Серед численних кошмарних образів, що їх продукує афектована уява Регіни («Перехресні стежки»), присутня рука тітки, яка простягається з гробу й киває до неї. Ці рухи супроводжуються сумною піснею: «...і знов тітка в труні... і з труни висунена труп'яча рука киває на неї... і знов сумна-сумна пісня, мов жалібний бренькіт мушки, замотаної в павуковій сіті:

Чи не будеш, моя мила, жалувати,
Гей, як ся буде сивий голуб трепотати?» [т. 20, с. 434].

Схожий мотив віднаходимо у поезії «Похорон пані А. Г.» («Зів'яле листя»):

<...> В труні металевій нині
Ота рука проклятая спочила [т. 2, с. 132].

Рука тітки для Регіни стане руйнівним інструментом її особистого щастя і навіть по смерті пані буде символізувати нещастя та горе молодій жінки.

Мортко («Борислав сміється») після вчиненого злочину бачить тривожні сни, а згадка про вбивство Івана Півторака «займала йому дух, немов хтось холодною рукою стискав його за горло, коліном давив йому на груди» [т. 15, с. 479]. Таким чином, цей символ у візіях Ганки, Мортка, Миколи Кучеранюка спонукає до визнання свого гріха і немовби пропонує покаєння й катарсис.

Інших конотацій набуває символ руки у повістці «На дні». Андрієві Темері сниться якась рука, що «проникає вглиб» його тіла, «лізе все дальше і дальше», «намагає до серця» [т. 15, с. 141].

«Холодна, обридлива» рука легко долає перепони на своєму шляху і впевнено просувається вперед, «добирається до нього (серця. — *Х. В.*) осторожно крізь плутаницю жил та артерій, немов ловець. <...> таємнича рука, перта незнаною силою <...>, розняла широко кріпку долоню, ще ширше розчепірила пальці і вже туй-туй» [т. 15, с. 141]. Фізичного дискомфорту у сновізі завдає чужа рука героїні роману «Не спитавши броду»: «Їй (пані Міхонській. — *Х. В.*) снилось, що невидима рука годує її ячмінною половою, напихає їй повне горло, повні груди, душить, тамує віддих, спиняє биття серця» [т. 18, с. 462]. У даному разі такі часті тривожні стани стають провісниками неминучої фатальної смерті. Розбещеність, безліч негативних емоцій, що панували у серці пані Міхонської, кара божественної сили за смерть чоловіка призводять до трагічного кінця: «Вона вмерла, розбита апоплексією» [т. 18, с. 463].

Негативної конотації образ руки набуває і у візіях Олімпії Торської, хоча й без вертикального руху. Символом не взаємного, широкого, а примусового та відрозливого союзу є її шлюб із графом Торським: «Дрож проходить по її тілі, а її рука стискає щось таке холодне, слизьке та огидливе... Ох, та се рука її судженого» [т. 19, с. 148]. Таке маркування чоловічої руки вказує на тип фальшивої, цинічної й меркантильної людини: «Побачивши її (Олімпію. — *Х. В.*) молоду, вродливу і посажну панночку, дочку свого приятеля, він зараз помірковував, що з усіх можливих фінансових спекуляцій ся буде, мабуть, чи не найліпша і зараз же приступив до діла...» [т. 19, с. 148]. А спогади з її «медових місяців» — «сцени, сльози, розпука» [т. 19, с. 149].

У сновізі капітана Ангаровича минулі роки життя відходять у забуття, «зсуваються в безодню» [т. 19, с. 87], «вся минушина, повна довгих терпінь, боротьби і невігоди, аж до вчорашнього дня включно, зсунулась у темну пропасть, як лавина, і не лишила по собі ніякого сліду» [т. 19, с. 23], а зосталося лише те найлюбіше його серцю: «тільки жінчине лице ясніло над ним, мов сонце, тільки дівочі очі світили йому мов чудово блискучі зорі» [т. 19, с. 23]. На початку сновидіння домінує яскраво виражена вертикаль — маленький хлопчик перебуває у великій святині, а зверху на нього дивиться божество⁵⁹; рух діаманта догори—вниз також проектує вертикаль. Це вертикальна модель міцної опори стелі святині. Камінь — той «неоціненний клейнод», що палає

⁵⁹ Про цей образ див. детальніше далі: п. 4 «У сні я бачив дві богині»: онейрична імагологія.

«чудовним сонячним блиском», те найдорожче, що тільки має Ангарович, символізує щастя сім'ї. Після різкого падіння діаманта освітленість зникає, у душі хлопчика виникає тривога і у святині починає панувати хаос. Символічна втрата каменя уві сні — порушення сімейного затишку. До кінця повісті початкові враження Ангаровича кардинально змінюються: Анеля — ангел і божество — стає комедіанткою і фурією; дім на Пекарській, 4, що здавався капітанові святиною та раєм, з часом перетворюється на душну тюрму та пекло. Коли камінь падає й губиться, а хлопчик кидається шукати його, з'являється умовна горизонталь. Таке протиставлення вертикалі/горизонталі є водночас символічним співвіднесенням високого/низького, прекрасного/огидного, адже, піднісши свою дружину до рівня божества, капітан потім опуститься у своїх уявленнях дуже низько.

Андрій Петрій досить часто у власних візіях зустрічає свого рятівника (Довбуша) на вершині гори: «<...> не раз він бачив його наяві при заході сонця на верху Чорної гори на червоному тлі зарева сонячного і вкінці уже не міг собі розтолкувати, коли його бачив в сні, а коли наяві» [т. 14, с. 23]. Перебування опришка у лімінальній зоні, небо з тривожним червоним освітленням символізують натяк трансцендентних сил на можливість небезпеки.

У сновидіннях Регіна Стальська бачить «блискучий камінець на сонячній вершині», від якого струменять безладні хвилі образів, почуттів, відчуттів, емоцій, асоціацій. Стрімкий політ знизу вгору, ширяння «понад яри та долини» [т. 20, с. 404], оприявнює вертикаль душевного піднесення, емоційно збагаченого прагненням щастя. Від таких відчуттів у серці дівчинки «робилося так солодко і так страшно», що аж «дух захоплювало» від погляду у глибоченне провалля [т. 20, с. 404]. Жінка опинилася «над безоднею», що візуалізує її нещасливе подружжя, зруйноване кохання. Уява жінки у її ж маренні трансформує найважливіші образи життя на свій лад, що моделює горизонталь безталанних життєвих випадків. У своїх мареннях безпосередньо перед убивством чоловіка Регіна усвідомлює, що загубилася, наче маленька дівчинка, у лісі, який є метафорою дорослого життя. Бажання бути власницею діамантової корони — любові Рафаловича — не здійснюється, і життєва дорога веде її у стрімку безодню муки та горя. Втрата дорогоцінного каменя у випадку як Анелі Ангарович, так і Регіни Стальської веде за собою невідворотні фатальні події.

У незакінченому романі «Не спитавши броду» Густя мріє про щире взаємне кохання, що відбивається у її часто повторюваних

сновізіях: «Мені снилося не раз, що отак серед живої розмови, серед... серед любощів і поцілуїв простягається з неба золота нитка прямо в мою грудь, — без грохоту, без болю, без дрогнення я паду нежива» [т. 18, с. 409]. Досить часто прикметник «золотий» є еквівалентом до слів багатий, щасливий, дорогий, коштовний. Тому саме золоту нитку, яка простягається згори, з неба та потрапляє у жіночі груди можна трактувати як символічне благословення з висот на щасливе взаємне кохання.

Отож сновізіїні топоси верху/низу, вертикалі/горизонталі у творчості Івана Франка співзвучні з відповідними емоційними станами персонажа: вершини — енергійність, бадьорість, радість, впевненість, задоволення, низини — відчаю, страждання, страху. Обидві протилежні категорії насичені конкретними барвами, емоційно-чуттєвим відлунням душевного стану на побачене у сновізії. При цьому досить часто повторюваним образом у сновідіннях Франкових героїв є рука, яка займає вагоме місце у семантиці вертикалі.

«У сні зайшов я в дивную долину»: онейрична топографія Франкової прози

Ірреальний сновидний простір у творчості Франка багатомірний і полісемантичний: він охоплює конкретні локальні картини (горизонталь) та виміри далечини, височини та глибочини (вертикаль).

Типовими онейричними геотопосами у прозі Франка є **ліс** (досить часто густий ліс), **парк-сад, річка, її берег** (може виступати межовою ситуацією двох стихій — **води та землі**), **поле, зелені луки, дорога**. Окремі периферійні локуси людського простору теж можуть уявлятися чужими й небезпечними, оскільки вони слугують каналами зв'язку з потойбіччям. До таких межових локусів належать кладовища, дороги, особливо перехрестя, покинуті оселі, ниви, береги річок тощо. Онейричний простір уявляється дієвою силою, а відтак просторові переміщення можуть спричиняти одночасні якісні (внутрішні й зовнішні) зміни персонажа-людини.

Образ лісу присутній у сновізіїних сюжетах багатьох творів письменника: «Петрії і Добошуки», «Рубач», «Злісний Сидір», «Воа constrictor», «Без праці», «Місія», «Під оборогом», «Мавка». Загалом цей топос виступає неодмінною складовою пейзажних картин більшості творів автора, проте він змальований двояко. Ліс неодмінно пов'язаний із символічною біографією письмен-

ника — місцем ігор та прогулянок з друзями й дітьми, екскурсій з товаришами по навчанню для пошуку біологічних матеріалів (про що свідчить праця «Причинки до фавни східної Галичини»), любовних зустрічей з Ольгою Рошкевич, місце збирання ягід та грибів.

Франкові сновізієні ліси надзвичайно різноманітні, їм притаманні розмаїті прикмети, часто гротескні, навіть макабричні, оскільки поєднують вони як негативні, так і позитивні конотації. Ліси — ясні/темні, яскраві/гнітючі, веселі/сумні, великі/малі, динамічні/статичні, тихі/голосні, спокійні/тривожні, пахнуть/смердять. Вони викликають страх, хвилювання, загрозу, або ж, навпаки, спокій, безпеку, замилювання, таким чином заманюючи до себе.

Особливо страшним постає нічний ліс. Так, стривожена, перелякана уява патера Гаудентія («Місія») малює різноманітні жахіття, де чорні пні дерев «росли-вистрілювали з якихось безмірно високих колосів, темних, невдержимих, що головами сягали аж до неба, а своїми чорними сутанами закривали місяць і зорі. <...> Їх стопи підривають ґрунт, мов повінь; їх руки сіють якийсь сім'я, що обезвладнює всякий опір, а їх голови — ні, у них нема голів, тільки капелюхи на плечах, — у них у всіх одна голова, колосальна, висока, сяюча якимсь неземним блиском» [т. 16, с. 296]. Такий антропоморфний образ лісу таїть у собі небезпеку, лякає, насторожує персонажа і водночас знаменує неосяжність змін: «Уява його (патера Гаудентія. — Х. В.) мимоволі перлася вгору, понад се море вогкого холоду і густої тіні, під темний небозвід» [т. 16, с. 296].

Маленька Регіна Твардовська боїться лісу, але бажання володіти діамантовою короною виявляється сильнішим від страху перед дібровою: «Мене здіймав страх при самій думці, що мені треба буде йти через той густий темний ліс, що широким поясом обвивав лису гору, але я поборювала страх» [т. 20, с. 405]. У своїй дитячій сновізіє героїня не може досягнути мети, заблукавши у темних хащах і не дійшовши до вершини. Оскільки «шлях крізь ліс — це шлях у майбутнє»⁶⁰, Регіна втрачає силу та надію йти до цілі у реальному житті.

Франкові маленькі герої легко ототожнюють себе з природою, з лісовими духами, мавками, їхня дитяча уява легко ожив-

⁶⁰ Тихолоз Н. «Той ліс — зразок ще первісного світа» (міфопоетика лісу) // Міфопоетичні образи в художньому світі І. Франка (ейдологічні нариси). С. 287.

ляє все те, що їх оточує. Вони живуть у світі казок, міфів, легенд і наяву, і уві сні («Мавка»). Гандзя народилася серед гомону лісової пісні, й «відколи могла чути тони, чула найбільше її, і не диво, що та пісня причарувала всю її нервову істоту. В сні і наяву вона прислухалася до неї зимовими вечорами, коли ревля буря і ліс стогнав, як тисячі ранених на побоєвищу; любовалася нею весною, коли теплий вітер ледве-ледве ворушив вогкі ще, безлисті, а вже свіжими соками налиті гіллячки; прислухалася до неї в пекуче літнє полудне, коли вітру не було чутно, а проте по верхів'ях лісових дерев ходив якийсь таємний шепіт, мов зітхання або мов сонне лепотання задріманних на сонячній спеці дерев» [т. 15, с. 92]. Ліс разом зі всіма казковими лісовими істотами оживає у снах дівчинки і не несе для неї ніякої загрози, а, навпаки, стає місцем чарівної казки, фантазії. Проте насправді ліс стане місцем трагічної загибелі маленької героїні.

В оповіданні «Під оборогом» малий Мирон є невід'ємною частинкою лісу, лісовою душею [т. 22, с. 35], для нього «нема більшого щастя, як самотою блукати по лісі» [т. 22, с. 35]. Проте у його маренні від стогону Радичевого лісу хлопчикові робилося моторошно й «дух заперало». Дитяча уява трансформує геотоп лісу у живу істоту. Крізь призму чутливої дитячої свідомості пропущено образи природи, а сприйняття і переживання буденного явища грози переросло в справжню психодраму. До Миронних відчуттів доходить цілий ланцюг звукових образів — таємничі ритмічні викрики лісу, «глухе бурчання», далі — «гуркіт», «гул», «рик» разом зі шумом, свистом, скиглінням, стогнанням вітру та «диким танцем» стихій — «шалючих елементів». Світлові образи чинять схожий вплив на хлопчика: темрява поглинає світло, через брак світла змінюється довколишня панорама підгірських околиць. Ним опановує страх, що підсилюється динамічним фольклорно-міфологічним образом величезної градової хмари, що темно-синьою почварою нависла над «благодатним Підгір'ям» і загрожує йому знищенням. Хлопчика проймає душевний біль за плодючі ниви й невижаті збіжжя, які можуть бути цілковито зруйновані. Дитяча уява щедра на метафори й порівняння, пов'язані зі семантикою руху, модифікації: хмари здаються йому величезними сірими кіньми, що швидко мчать по небу, спочатку — поодинокі, далі — рядами, табунами: «Вихор розвівав по небі їх гриви, сотки копит стугоніло по небесному помості, а з-під тих копит бризкали грубі, холодні краплі води, зразу рідкі, а дедалі все густіші» [т. 22, с. 44]. Згодом над Ділом

хлопчик почув «ненастанний глухий гуркіт, немов там пересипали великі купиці товченого каміння» [т. 22, с. 44], тут же «хвиля за хвилию мигали червоні блискавки, немов незримі руки перекидалися там розпеченими залізними штабами» [т. 22, с. 45]. Його увага зосереджується й на небі, що було «засунено густими фіранками <...>. Але в тій же хвилі якась сердита рука роздерла фіранку від одного краю неба до другого і обсіпала всю землю сліпучим світлом» [т. 22, с. 45]. Такий небесний пейзаж лякає і водночас зворушує дитячу психіку, що провокує появу стриманих сліз. Крізь призму його чутливої напівсонної свідомості звичайні явища й стани природи (передгроззя, буря й післягроззя) піднесено до рівня абстрактного та символічного узагальнення, оригінальної метафори, як-от градової тучі з головою, тілом, поведінкою велетня.

Головний герой казки «Рубач» під час «далекої і важкої мандрівки зайшов <...> в величезний, густий ліс — і заблукав» [т. 16, с. 215]. Діброва насторожує, пригнічує героя, настроєво-психологічний топос увиразнює його переживання, є співзвучним із його душевним станом. Автор докладно передав зорові, слухові й тактильні подразники, що переслідують мандрівника: «лісовий холод» пригнітав груди, «величезні чорні гілляки» зловісно шелестіли листям, «сухі ломаки тріщали» під стопами. Окрім цього, глуху тишу переривали стрекіт вивірки та рик ведмедя. Герой досить довго блукає в темному, непрохідному, дрімучому, страшному лісі, поки диво-помічник із чарівним предметом — Рубач із сокирою — не виводить його з хащів. Мандрівники на своєму шляху долають три перепони — темний стовбур, стрімку скалу та чорну безодню. Ліс у творі змальований досить детально та співзвучний із почуттями, переживаннями, настроєм головного героя. Пейзажні описи діброви відбивають схвильованість протагоніста: «Величезні чорні гілляки грізно висіли надо мною, зловіще шелестячи листям. <...> Сухі ломаки тріщали під моїми стопами, а моїй стривоженій уяві здавалося, що се тріскають, ламаються і болюче шепочуть зів'ялі і зісохлі мрії моїх молодощів. <...> Серце надсильно билосся в моїх грудях; слух, дражнений величезною тишею віковичного пралісу, підхапував якісь непевні шуми, що лунали з найглибшого нутра мого власного єства...» [т. 16, с. 215]. О. Вертій вважав, що герой, який заблукав у лісі, «уособлює в собі народ, що не знаходить виходу із скрутного становища, степ — опустошення душі, хащі — безпросвітні обставини, в яких він живе, чорна

скеля, безодня — тимчасові перешкоди, які необхідно подолати»⁶¹.

Онейричний ліс може знаменувати щастя і бути символом безтурботних дитячих літ. Так, у свідомості Германа Гольдкремера ліс тісно пов'язаний із найкращими спогадами про дитинство. Водночас — це своєрідний образ-пересторога, сигнал свідомості, що закликає до необхідності змін у житті. Ліс тут яскраво психологізований, співвідноситься з почуттями і переживаннями героя. Змальований пейзаж, що постійно змінюється у сновидді, — це етапи життя героя. Згадуючи своє минуле, «кожний раз при думці о Іцку і Губичах йому (Гольдкремеру. — *Х. В.*) робиться якось так на душі, як тому, хто, блудячи в густім, темнім лісі, крутими стежками, нараз вийде на невеличку поляну, залиту ясним, сонячним світлом, заповнену теплом і пахощами цвітів» [т. 14, с. 391]. Згодом він «<...> знов запускається в темний ліс, в котрім йому призначено блудити без виходу» [т. 14, с. 391—392]. Колір ословлює зміну внутрішнього стану людини: «В добрім настрої чоловікові вся природа видається ясною, всміхнутою, свіжою і веселою, а в пригнобленні — понурою, темною, хорою» [т. 31, с. 100].

Дрогобицькі околиці з мальовничими пейзажами — це уявні картини Германової країни Щастя, а задушливі, нестерпні, сірі бориславські малюнки — це відтворення душевного стану героя. Герман уві сні бачить ідилічну країну Щастя: «Довкола нього зелень, цвіти, криштальні води, вдалі фантастичними контурами рисуються рожево-червоні скали <...>. Тут чисто, ясно, весело, — ох, як весело! Герман віддихає повними грудьми, легкими скоками, мов серна, проходиться по цвітистих лугах, топче запашні цвіти, котрі, настоптані, ще краще пахнуть і звучать, так любо, солодко звучать, що його хватає за серце» [т. 14, с. 427]. Замолоду він «легкий, свободний», «безмірну, велетну силу чує в собі», найдорожча любка — богиня Щастя поряд з ним, а довкола «гай, дуброви, ріки і гори, і небо синє, і цвіти пахучі — все, ціла природа звенить, гомонить відголосом його пісні» [т. 14, с. 428]. Герман — найщасливіший, але недовго: «повінуло холодом, і послідні сліди щастя забрав з собою той перший холодний повів» [т. 14, с. 429]. З роками «його сила росте, але він чує, що нема вже у нього такої легкості, як вперед» [т. 14, с. 429].

⁶¹ *Вертії О.* Народні джерела творчості Івана Франка. Тернопіль: Підручники і посібники, 1998. С. 164.

Вимріяний візійний пейзаж з мальовничою країною Щастя нагадує героєві про молодість, красу, силу, тепло, жагу до життя, любов, утіхи, веселість, розкіш, спокій, радість, легкість, свободу. Саме тут він почуває себе «велетом», що панує над природою. Згодом «удушливий нафтовий сопух» Борислава міцно обхопив Германа і «швидко погасив перед ним і сонце, і денну ясність, прогнав з-перед нього запах цвітів, заглушив співи пташків, переіменив його в якусь тяжку глинисту масу, що котиться долі горою, давліючи і гнетучи все, — оживлену тільки жадобою грошей, зиску, багатства!» [т. 14, с. 394]. Сопух, схожий до змія, «обвиває його, немов густою паморокою, здавлює йому груди, глушить і убиває хороші, людські пориви серця!» [т. 14, с. 394]. У погоні за багатством, яке становить найвищий сенс його життя, за своїм вимріяним щастям, жадібність бориславського мільйонера перетворила зелену країну на руїну: «Рожеві гори почорніли, мов уголь, небо ясне, лазурне померкло, поблідло, почорніло, країна щастя щезла, мов хмара, мов привид. Поволі, поволі сива мряка, удушлива, густа, почала затягати довкола. Повінуло холодом, і послідні сліди щастя забрав з собою той перший холодний повів» [т. 14, с. 429]. Увесь сюжет сновидіння Германа — це постійний рух, пошук, зміни. Найвища мета головного героя в онейричній візії — це прагнення заволодіти країною Щастя, у якій безмір зелених дібров, скрізь присутня чудова, весела, запашна природа: «Довкола нього зелень, цвіти, кришталні води, вдалі фантастичними контурами рисуються рожево-червоні скали <...>. Тут чисто, ясно, весело, — ох, як весело!» [т. 14, с. 426]. Це омріяна країна є різким контрастом до Борислава, адже це «та западня проклята, що душила його (Германа Гольдкремера. — *Х. В.*) затхлим воздухом і заморокою» [т. 14, с. 426]. У своєму п'яному видінні Герман відчуває себе велетом, який зміг обняти «раменами цілу околицю від краю до краю» [т. 14, с. 428], а Щастя для нього — це персоніфікована вічно молода, безсмертна богиня-любка з тихим розкішним голосом та усміхом. Саме тоді, коли Щастя вислизає з рук Германа, все довкола зазнає значних змін: «Пахущі цвіти зів'яли, потоки повсихали, мов від спеки <...>. Рожеві гори почорніли, мов уголь, небо ясне, лазурне померкло, поблідло, почорніло, країна щастя щезла, мов хмара, мов привид» [т. 14, с. 429]. Богиня перетворюється на «чорного, страшного трупа», а Герман більше не може «свобідно звестися вгору, мов орел <...>. Його гарячий, важкий віддих уноситься перед ним, мов хмара, і затемнює

його погляд» [т. 14, с. 429]. Також зазнає модифікацій і ліс: із розкішного, зеленого він перетворюється у темний та густий, а вкінці з'являються «лиш одинокі групи високих стрімких пальм з вінцями огромного листа» [т. 14, с. 430]. Саме ліс у свідомості Германа тісно пов'язаний із його дитинством, а у сновізії цей образ немов закликає до переродження, до глибинних моральних перемін. «Хороша, блискуча, зелена» країна зі сну Германа — копія його улюбленої картини зі змієм, що висіла у його кабінеті.

Загалом «у Франка художній простір — це не лише локальне перебування, а й своєрідний внутрішньо-психологічний світ людини»⁶². Це твердження можна висловити щодо даного сновидіння і порівняти життя Германа із змалюваною сновізією: коли був молодим, все йому легко вдавалося, він був «легкий, такий легкий, що летів би десь вдаль, в той синій, усміхнений безмір, що над ним так любовно мріє» [т. 14, с. 426], він женеться за своїм вимріяним щастям, «він весь тільки одно чує — і очі зажмурих, щоб тільки повніше, безкінечніше вливати в себе розкіш всіма порами тіла» [т. 14, с. 428].

Топос парку-саду присутній у повісті «Основи суспільності» передусім як модель (втраченого) раю — ідеального простору гармоній, щастя, любові, розкоші, дитинства та молодого квітучого життя. Сад для Олімпії — це місце неспокою, епіцентр душевних мук, який по-особливому розкриває те, що коїться у внутрішньому психологічному естві Олімпії. Химерно-фантастичні візії, наявні досі лише у сновидіннях графині, оприявнюються тепер і назовні — бачаться їй у саду. Ще недавно тут співали солов'ї, а тепер вони лише «лящать»⁶³. Зміна акустичних виявів ландшафту тягне за собою і візуальні трансформації. Так, і з молодого саду, епіцентру усіх любовних зустрічей закоханих він перетворюється в місце, «окружене старезними липами, немов відгороджене від світу» [т. 19, с. 161].

Хронотоп ріки (водойми). Вода разом із землею, вогнем та повітрям — один із першоелементів світу. Річка, за словами

⁶² Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. С. 168.

⁶³ За народними віруваннями, соловейко — це «Божа, свята пташка, символ бога-громовика навесні; вісник весни <...>; символізує милого <...>; солов'ї ніби будять світ, несуть радість і веселощі <...>; у “Слові о полку Ігоревім” солов'ї веселими піснями світ повідають, пор. ще билинного Солов'я Будимировича; птаха символізує любов і родинний затишок» (Жайворонюк В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. С. 561).

Е. Фромма, є «поєднанням мінливості і стійкості»⁶⁴. Вона може виступати як життєдайний первень, як межа між життям і смертю і, нарешті, як потойбічний світ, куди людина відходить від земного життя. За народними уявленнями, без одного із цих елементів порушується світова гармонійна усталеність. Вода — наповнювач світу ще до створення Землі та Сонця. За всіма міфами, саме вона утворює небесне склепіння. Крім того, за давніми українськими уявленнями, вода була кордоном між «цим світом» і «тим світом», місцем перебування душ після смерті. Іван Франко зафіксував декотрі тлумачення онейричних візій, у котрих центральним образом постає вода. Так, український народ наділяє акваторію властивостями прогнозування: «Коли сниться вода бистра, а брудна, то се значить некорисний інтерес або страта»⁶⁵; «Коли сниться каламутна вода, то се значить сльози, <...> нещасте і клопіт»⁶⁶.

Вода є важливою у житті людини, оскільки вона є складовою частиною людського існування від народження до смерті, взагалі всього земного природного життя. Водночас це постійне переродження, відродження, відновлення. Отже, міфосимвол води має подвійне онейричне тлумачення: вода є 1) символом і провісником смерті (на експліцитному рівні); 2) реалізацією підсвідомого бажання очиститись від гріхів (на імпліцитному рівні).

В оповіданні «Терен у носі» акватичні образи — це «страшна бистрина», «клекіт», хлюпання «зеленкувато-сірої каламутної води поза дарабою», «громади дуже неприємних кам'яних брил, що ліниво розляглися по самій середині ріки, мов череда здорових волів у купелі», «каламутна повінь», що «реве і клекоче». Такий динамічний, емоційно від'ємний малюнок аквапростору є місцем «змивання гріхів» молодості. Герой зізнається: «Лише Черемош тяг мене до себе і на дарабі вертала до мене сила й охота до життя» [т. 21, с. 385], що засвідчує особливо тісні й довірливі стосунки між гуцулом і природою. Як і у сновізії Євгена Рафаловича («Перехресні стежки»), автор вводить у твір баладний образ потопельника. Черемош у сновидді Миколи, неспокійний та мутний («піді мною реве і клекоче каламутна повінь» [т. 21, с. 385]), стає місцем смерті хлопця. Під час мандрівки Юри Шикманюка в реальному просторі ця ріка набирає

⁶⁴ Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов. С. 187.

⁶⁵ Франко І. Галицько-руські народні приповідки. С. 134.

⁶⁶ Там само.

схожих прикмет: «Великі, грізні хвилі серед того каміння ревли та товклися сердито» [т. 21, с. 447].

Малюнки мутної, швидкоплинної водойми найчастіше прогнозують важливі події, виконують роль доленосних символів, приховують загадки минулого. Такі риси притаманні сновидцям Олесі Батланівни («Петрії і Добошуки»), Євгенія Рафаловича («Перехресні стежки»), Бовдура («На дні»), Целіни («Маніпулянтка»). Ріка у візії Олесі Батланівни — глибока, «шум'яча» — стане місцем вічного спочинку героїні не тільки в ірреальному світі, а й у реальності. Описуючи останні хвилини життя дівчини, автор знову акцентує увагу на водній стихії, актуалізуючи її страхітливі звукові властивості: «Заревіла, приснула високо за-пінена вода» [т. 14, с. 99]. Схожою є й галюцинаторна візія Целіни⁶⁷ з оповідання «Маніпулянтка» — своєрідна алегорія усіх тих хитрих та лукавих інтриг, які точаться довкола неї: стоїть вона по коліна у воді, немов «гнучка, хитка тростина», на березі стрімкої ріки. Ця тендітна бадилінка «задумано глядить на могутні байдаки, сухе галуззя, диких птахів і людські трупи, що пливають тут же повз неї на каламутних хвилях». При цьому дівчина по-справжньому боїться, що хтось вирве її з корінням і кине у той вир [т. 18, с. 72].

У моторошному сновидді Бовдур бреде вздовж берега кривавої ріки, в якій згодом і тоне: «Він бреде по *крававій річці* (курсив мій. — *Х. В.*); але ось через неувагу він надібав на глибінь і шубовснув у неї» [т. 15, с. 159]. Дана метафора також генерує розвиток сюжету до кульмінаційної точки — смерті Темери від рук Бовдура: «Кров, кипуча, тепла, жива» ніколи не змиється, вона, «злорадно плещучись та плюскотячи круг нього, заливає його, закриває все тіло, уста, очі» [т. 15, с. 159]. Вона символізує те, що це вбивство постійно «висітиме» над Бовдуром, але разом смерць Андрія Темери, в серці якого було «надто много лю-

⁶⁷ Цікаво, що хронотоп перебування сновидця (Целіни) в реальному світі є таким самим, як і в повісті «Великий шум» (візія пана Суботи). Будучи в стані сильного потрясіння, коли в душі «кидалися і бурхали далеко сильніші враження», герої відчиняють вікно і під впливом завіконної фактури бачать галюцинаторні видіння. Вікно для них — поріг, який свідчить про тривогу, невпевненість у подальших діях і, на думку М. Бахтіна, містить суттєве наповнення — «це хронотоп кризи й життєвого перелому», що поєднується з моментом кризи, водночас із рішеннями, які змінюють життя, або з нерішучістю, страхом переступити поріг (*Бахтин М.* Фрейдизм. Формальний метод в літературознавстві. Марксизм и философия языка. Статьи. С. 143).

бові до людей, а особливо до всіх “принижених і оскорблених”, надто много було віри в доброту людського серця» [т. 15, с. 141], веде до певного катарсису вбивці.

Топос поля (луки). Головному героєві оповідання «На роботі» наснився сон, у якому він бачить незнаний чарівний світ зелених луків, де навдиковижу легко й вільно дихається, де є «запашні цвіти <...> і трава висока, мотилі літають, пчоли жужжать по цвітах, і сверчки цвірінькочуть, і жовтогрудки колишуться на вершечках бадилля» [т. 14, с. 295]. Сплав звукових та зорових образів творить ліричну, ідилічну картину-настрій.

Та минає лише мить, і він відчувається облутаним ливом, замазаною воском і кип'ячкою, яку — як би він не старався — не може скинути з себе. Тут домінують є горизонтальні ознаки, наповнені яскравою, веселою, позитивною тональністю, доки в полі зору Гриня не з'являється Задуха. Такий позитив — це вимріяне життя простого робітника, якого він ніколи не знавав і яке являється йому лише уві сні. Водночас вище змальована картина — зразок сільської ідилії, за якою тужать ріпники. Вона є контрастом до бориславського дна — до темних, задушливих і лянних ям, сірих болотяних куп свіжовидобутої глини. Дослідник часопросторової проблематики В. Топоров зауважив: «Фізична тіснота, осягнувши якусь межу, починає захоплювати і духову сферу: в ній теж ніби індукується тіснота: утискання думки починає пригнічувати людину, відгороджувати її від тих смислів, які — з кожним новим проривом до них — розширюють простір. Шукаючи порятунку, людина інстинктивно шукає простору»⁶⁸. Тим-то й підсвідомість ріпника малює любі йому картини яскравого польового пейзажу, які зникають в одну мить із вторгненням у цю ідилію елементів бориславського нафтопромислу. Втрата любого простору пов'язується з трагедією втрати сільського щастя.

Довго блукаючи в темному лісі, два мандрівники з казки «Рубач» виходять на чисте поле, де їм зразу ж впадає у вічі «проблиск сходячого сонця, що завис на пурпурових, по краях золотом облямованих хмарках» [т. 16, с. 218]. Ці перші позитивні враження від сонцем насиченого крайобразу змінюються цілком протилежними, які виникають від споглядання сумного краєвиду: «Ані горбика, ані корчика, ані сліду живої душі, тільки від півночі чорною стіною простягся величезний праліс» [т. 16,

⁶⁸ Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Топоров. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 516.

с. 218]. Інші депресивно-гнітливі зорові образи (численні шибениці, «темна, величезна хмара з блискучими остроми шпильями» — п'єдестал з величезною статуєю) мандрівники теж з упевненістю долають. У реальності ці знаки можна розшифрувати: степ — символ душевного спустошення, а шибениці з вішалниками — це внутрішні перешкоди на шляху до мети.

Часопросторові координати **дороги (стежки)** відіграють важливу роль у художньому творі, виконуючи сюжето-, формо-, жанротворчу, характерологічну, символічну функції. З хронотопом дороги у художній літературі тісно пов'язаний мотив зустрічі, що, за твердженням М. Бахтіна, є однією «з найдавніших сюжетотворчих подій епосу (зокрема роману)»⁶⁹. Той-таки дослідник зазначив, що «романові перш за все притаманне поєднання життєвого шляху людини (в його основних переломних моментах) із його реальним просторовим шляхом-дорогою, тобто з подорожуванням. Тут присутня реалізація метафори “життєвий шлях”. Вибір дороги — вибір життєвого шляху», а перехрестя — це «завжди поворотний пункт життя фольклорної людини»⁷⁰. Топос дороги може виступати засобом художнього обрамлення тексту, а також основою композиції літературного твору. Шлях у літературному тексті може бути символом життя людини, соціуму, буття певних верств суспільства, конкретної епохи їхнього історичного розвитку, символом долі всього людства. У світовій літературі й культурі протягом усього розвитку цивілізації існує розуміння цього хронотопу як горизонтального та вертикального руху, що в більшості випадків несе семантику духовного, соціального та інтелектуального розвитку людини. Цей факт вказує на сакралізацію шляху-дороги в культурній площині суспільства. За визначенням К. Дронь, це «міфологізований простір, відкритий для контакту із паралельним світом, місце вияву міфологічно-казкових, надприродних істот, явищ»⁷¹. В «Українській міфології» В. Войтовича зазначається, що дорога — «це символ єднання, блукань, спогадів. <...> Дорога співвідноситься із життєвим шляхом, шляхом душі в потойбічний світ і семантично виділяється у перехідних ритуалах. <...> Дорога — місце, де проявляється доля, вдача людини при її зустрічі»

⁶⁹ Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*. С. 248.

⁷⁰ Там само. С. 265.

⁷¹ Міфопоетичні образи в художньому світі І. Франка (ейдологічні нариси). С. 108.

з іншими. Це також різновид межі між «своїм» і «чужим» просторами⁷².

У візії пана Суботи з повісті «Великий шум» засніжена, біла дорога — магнетичний центр оповіді, адже вона стає епіцентром великого ланцюга подій: «Дорога лежить, мов довга, проста борозна на білому полі, але вона спить глибоким сном, на ній не видно ані мушечки живої» [т. 22, с. 312]. У суцільній темній бездонні серед моторошної тиші душу пана проймає наростаючий «тричвірковий такт» стукоту таємного серця одухотвореної ночі: «Його серце б'ється якось ліниво, звільна, мов обезсилене болем, а те, там, у бездонній глибині різдвянської тиші, стукає цупко, швидко, тричвірковим тактом: Тук, тук, тук! Тук, тук, тук!» [т. 22, с. 311]. Звук цей повторюється шість разів у рядку і стільки ж у кількості рядків (так б'ються серця ночі і самого героя, стукає й око). Полярною до білосніжної барви дороги є поява криваво-червоного ока, що приносить страх, тривогу, «хвилю омертвіння». Коли душа Суботи перетворюється на лід, а око після метаморфоз зникає, то видіння конкретизується предметно — з'являється «якась безформна і чорна тінь» — антропоморфна смерть на бричці із демонськими кінями з кривавими очима [т. 22, с. 312]. Під час сну або візії підсвідомість може наповнювати нашу уяву різними фантастичними та ірреальними істотами і предметами, що існують лише у сновидному просторі, і взаємодіють з реальними істотами та предметами. Також нашим уявленням про реальний простір суперечить те, що деякі предмети, цілком реальні, можуть отримувати якісь фантастичні особливості, а абстрактні почуття стають матеріалізованими у сновидному просторі.

У своєму маренні маленький Іванко («Злісний Сидір») бачить дві стежки, «давно-давно утоптані, але давно й закинені» [т. 16, с. 444]. Ними давно не ходили, проте «вони не заростають травою», а тягнуться «мов чорні нитки, мов річки запеклої і скріпної крові, в нутро непроглядної лісової зелені. Вони гладкі, тверді і холодні, мов слимаки» [т. 16, с. 444]. Дві стежки, які з'являються у маренні, — чужі, незвідані, загрожують та лякають мандрівника. Пейзаж лісу у цьому сновидінні змальований гнітливими, темними барвами. До таких кольористичних ефектів додаються ще тривожні звуки: «<...> і шумлять, шумлять ненастанно, протяжно, — а крізь той шум прориваються якісь таєм-

⁷² Войтович В. Українська міфологія. К.: Либідь, 2002. С. 163.

ні, наглі, міцніші хвилі голосів, мов важкі зітхання, мов приглушені стони» [т. 16, с. 444] та нюхові ефекти «запаху гнилоїсті». Хлопчик боїться цього шляху, проте «дивна сила пре» його далі в гущавину. А коли дорога виведе героя на рівну галявинку, «порослу папороттю», то знову з'являться дві стежки, які розходяться звідси. Насеред місця роз'єднання стежок є висока купа старого хворосту і ломаччя, з-під якого з'являється рука Миколи. Ці дві стежки є символами життєвих доріг Іванка та Сидора, які розійшлися після вбивства Миколи. Тож смерть останнього можна трактувати як початок змін у долі героя.

Роль онейричних елементів у структурі роману «Перехресні стежки»

Вдячним матеріалом для аналізу процесу спотворення, урізноманітнення й ускладнення сновізіної структури на психо-емоційному, експресивному рівнях (це стосується насамперед подачі внутрішніх переживань героїв, зумовлених до, під час і після сну) є роман письменника «Перехресні стежки», написаний на межі століть. Зосібна цей твір привертає нашу увагу, оскільки саме сновидіння має власне біографічні подібності з долею самого Франка. У франкознавстві вже неодноразово йшла мова про те, що сновидіння Євгенія Рафаловича відтворює ті краєвиди і ті події, які письменник бачив, які пережив. Зокрема, М. Мочульський стверджував, що І. Франко мусив у власній нічній візії бачити такі образи, коли двічі звертався до них у своїх творах (ще у поезії «Над великою рікою»): «<...> і в сні нашого поета треба нам шукати слідів його переживань, його оновлених спогадних образів колишніх спостережень, вражіннь, поривань та думок»⁷³. Він висловив думку, що описана візія у «Перехресних стежках» є, власне, «спогадом, пережитком колишнього сну»⁷⁴. Також дослідник провів паралель між вражаючою подібністю краєвиду, описаного в «Історії моєї хороби» та пейзажу, який колись він бачив уві сні та описав у «Перехресних стежках»: «коли околиця Ліпіка дійсно така, яку поет бачив у сні, то він мав візію будуччини»⁷⁵.

Досить самостійний та самодостатній сюжет сновидіння Рафаловича легко розпадається на три частини: Євгеній довго йде

⁷³ Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. С. 107.

⁷⁴ Там само. С. 108.

⁷⁵ Там само.

якоюсь сірою пустельною місцевістю і доходить до ріки; на річці бачить весільну дарабу, де в молодому впізнає себе; після зникнення дараби із підводної безодні виринає тіло коханої, яке чоловік намагається врятувати. На початку сновидіння простір хаотично розсіяний, героєві важко зрозуміти, де він опинився. Незважаючи на детально конкретизовані описи, сновидінню притаманна часова і просторова невизначеність, подорожній водночас прямує кудись, шукаючи за чимось, і стоїть на місці, що моделює ситуацію психо-духової кризи: «<...> йде, йде Бог зна куди і за чим» [т. 20, с. 256]. Така невизначеність просторового руху вказує й на розгубленість у думках, увиразнює депресивний стан сновидця, відтінює гостроту розгубленості та нервової напруги. Письменник відтворив такий стан, коли сплячій свідомості важко зорієнтуватися і точно визначити конкретне місце перебування: «В безшелесній тиші він суне наперед як дух, тільки втома і невимовна вагота пригадає йому, що він чоловік з тіла і кості» [т. 20, с. 256]. Душевний біль й аналогічний сумний настрій впливають на знебарвлення та спустошення довколишнього пейзажу.

Це невід'ємна частина руху, розвитку, без якого людина існувати не може. Тому дорога у сновидді Рафаловича, яка постійно трансформується різними краєвидами, манить його, і він доходить до кінцевої точки, в якій подається трагічна розв'язка усього сновидного сюжету. Євгенієві сниться «не то пасовисько, не то колюча стерня», згодом він іде «якоюсь безконечною стежкою, перескакує через якісь рівчаки, спотикається на якісь груди, стрягне в якихось мокравінах» [т. 20, с. 256]. Ця місцевість насторожує своїм безмежжям. Топос природної пустки (широкої стерні) є символом твердості, міцності, важкоздоланих життєвських перепон. Журливого, понурого, похмурого, депресивного настрою, важкого пригнічення такій картині додає колористика змальованого: «Свіжої зелені, цвітів, дерев ані сліду. Довкола сіро, буро, непривітно, безлюдно» [т. 20, с. 256]. Спершу письменник апелював до відсутності будь-яких слухових образів: «Глухо. Ні голосу пташини, ні шуму вітру, ні цвіркоту сверчка, навіть стук кроків проковтує глуха пустиня» [т. 20, с. 256]. Тут-таки деталізував простір, який «можна сприймати візуально, акустично, на дотик, на смак, на запах, у нього можна втручатись, його можна змінювати»⁷⁶. Кольорове акцентування на найсуттєвішому створює відповідне символічне увиразнення: там, де

⁷⁶ *Копистянська Н.* Час/художній час: до питання про історію поняття і терміна. С. 220.

йде Рафалович, *сіро, буро*, непривітно, поперек його дороги простягається *чорна* стрічка, височать *чорні* стрімкі скали, *чорний* кам'яний стовб, він вдивляється у каламутну воду, бачить керманича дараби з *чорним* волоссям і *чорними* очима. У пейзажних картинах темна палітра означає драматизм ситуації, безвихідь. Перший контрастний штрих — «ярка зелена пляма» дараби. Серед значної кількості темних предметів погляд Рафаловича врешті зупиняється на *білій* жіночій руці, а коли дараба зникає, з'являється «щось біле» — *біле* жіноче тіло. Адвокат звертає увагу на декілька деталей — у жінки золотисте волосся, бліде обличчя та «мармурові груди з рожево-вишневими пуп'янками» [т. 20, с. 258]. В очах потопельниці помітний «вираз невимовного страху, нестерпної муки» [т. 20, с. 258]. Чорний колір тут стає уособленням смерті і постійно навіює тривогу та сумні думки, тим часом білий символізує чистоту жінки. Образ коханої контрастно виділяється з темного похмурого тла. Таку колористичну деталь можна пояснити отриманими враженнями напередодні: в помешканні Стальського Регіна з'являється у білому платті, яке вона вважає символом свого найбільшого нещастя (хоча до того завжди показувалася у «скромній чорній сукні»).

Дійсність, в якій опинився герой, прибувши на нове місце праці, накладається на онейричний хронотоп. Так, «обійшовши всіх міських гонораціорів, він (Рафалович. — *Х. В.*) мав таке чуття, немовби відбув мандрівку по якійсь слоаса тахіта (з лат. каналізації. — *Х. В.*)» [т. 20, с. 190]. У сновидінні відповідно такий простір прирівнюється до сірої, безлюдної пустині, де герой з великими труднощами долає простір порожнечі. А зустріч з коханою жінкою напередодні в домі Стальського оживляє в пам'яті красу та водночас біль за втраченим коханням.

У романі онейричний топос дороги — це з'єднувальна ланка між полюсами минулого, теперішнього і майбутнього. Сновидцеві не стільки важлива мета руху, скільки те, що трапляється йому на шляху. Безконечна стежка з багатьма перешкодами — символ важкої життєвої дороги героя без кінцевої мети. Долання перешкод — необхідна умова для просування вперед. Його блукання по широчезному простору співвідносимо з періодом життя Рафаловича після одруження Регіни: «Я блукав мов безумний, шукаючи вас <...> Я опинився мов моряк серед моря без компаса. У мене не стало мети життя, не стало тої остроги, що додає енергії» [т. 20, с. 273—274]. Горизонталь відкритого топосу поля трактуємо як психомаркер самотності, відчуженості мандрівника, засіб для показу його невпевненості у завтрішньому дні, розгубленості та загубленості.

Євген Рафалович врешті-решт опиняється перед «водяним плесом», чорною стрічкою — рікою, закривавленою «по обох краях обрію, мов велике, плазом покладене S», яка й стає об'єктом його спостережень, а згодом ще й епіцентром подій. Саме водяна стихія постає тут символом невпинного плину часу. Вода, що постійно перебуває у русі й ніколи не затримується на місці — це саме той образ, що символізує часову змінність і є аналогічним до категорії часовості. Чорна ріка виступає символом плинності часу та забуття. Символічним є те, що у темно-сірий простір, яким мандрував протагоніст, раптово вриваються веселі звуки музики, яскраві, світлі кольори, відчуття щастя та ейфорії. Таким чином, перед Рафаловичем постають спогади про минуле. Герой бачить дарабу, яка пливе рікою, а згідно з ученням Е. Фромма символ перетину річки виражає «поєднання мінливості і постійності, безперервного руху»⁷⁷. Тому можемо говорити про безперервність пошуків меценаса у досягненні бажаного, у здійсненні мрій. Як ріка швидко віднесла весільну дарабу, так само час невблаганно відніс у минуле кохання, яке повернути не вдасться. Образ ріки може символізувати також втрати і розчарування. Причому ці втрати можуть бути важкими, невідворотними і навіть смертельними, адже ріка — це своєрідна «дорога в країну мертвих». Тож не випадково Євгеній Рафалович бачить потопельницю. Український фольклор каже: «Коли сниться чиста вода, то се значить здоров'я, радість, поводження»⁷⁸, тим часом каламутна, забруднена вода уві сні «значить сльози, нещастя, клопіт»⁷⁹. Ріка стає топосом, що фатально відіб'ється на долі головних героїв сновізії, отже, й усього роману, адже Рафалович бачить молодого, в якому впізнає себе, і свою колишню кохану Регіну у весільній сукні. За народним повір'ям, «коли сниться весілля, значить похорон і смуток»⁸⁰, «Коли сниться вмерлець, буде “змертвіне”, гризота, жура»⁸¹. Свою кохану Євгеній впізнає за очима, на яких «примерз навіки вираз невимовного страху, нестерпної муки» [т. 20, с. 258]. Сновидець детально зупиняється на описі рис обличчя: «Уста напівотворені, лице бліде, тільки на чолі царює надземний супокій» [т. 20, с. 258]. Передчуття неминучої трагедії навіює цей сон на героя. Суголосним до сновізії у передчутті біди є останній монолог Регіни, що також сповнений тривогою та стра-

⁷⁷ Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов. С. 187.

⁷⁸ Франко І. Галицько-руські народні приповідки. С. 136.

⁷⁹ Там само. С. 135.

⁸⁰ Там само. С. 133.

⁸¹ Там само.

хом перед незвіданим майбутнім: «Геню, Геню! Тепер остатня пора, остатня хвиля! Рятуй мене! <...> Прислухайся до крику мого серця, до благання моїх очей! Не покинь мене! Не відіпхни мене тепер!» [т. 20, с. 407—408].

Отож онейричний часопростір — це не лише відображення дійсності, а й особлива субстанція, яка впливає на конкретне рішення героїв, визначає їхню долю. В онейричних станах відбувається процес самопізнання: герої залишаються наодинці з собою, звільняються від зовнішнього світу, і саме у позасвідомому стані відкриваються численні таємниці, або ж навпаки — з'являється нова головоломка, яку персонажеві треба розгадати, адже вона мучить його, не дає йому спокою. У ці моменти найяскравіше виявляється інтуїція, якій властива роль передбачення, що й пояснює присутність значної кількості пророчих снів у структурі художніх творів Івана Франка.

Найхарактернішими для Франкових онейричних візій є геотопоси лісу, річки, поля, дороги. Вони виступають паралеллю до внутрішніх душевних ландшафтів, що відповідає станам тривоги/спокою, радості/суму в ситуації, коли герой самоусвідомлює, переосмислює своє життя або ж зазнає мук сумління. Це простір невідомого та недозволеного, інколи «одивлений», «відчужений» світ, побачений у незвичному ракурсі («навиворіт»).

Інтер'єр приміщення у сновізіях

У міфопоетичному світі українців локус хати є сакральним місцем, яке асоціюється із захистом та наділене позитивними конотаціями як символ родинного вогнища, благополуччя, досягнутого завдяки працьовитості, гостинності. Дім, будинок символізують той простір, в якому людина відчувається безпечно. Це впорядкований світ, а все, що знаходиться за його межами — чуже, вороже.

Гармонія у житті головного героя повісті «Для домашнього вогнища» асоціюється з домом і демонструється певним міфологічним рядом — дім, родина, родинна атмосфера. Перед сном думки капітана Ангаровича линуць до його дому, сім'ї, а все минуле (особливо боснійські роки) відходять на задній план. Відтак у передсонних мареннях «світове коло звужується до його домівки, до дружини і дітей, які перебувають у її просторі»⁸². Насправді «круг той був малий-малий, хоть обіймав цілий світ,

⁸² Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього вогнища»: простір і час. С. 87.

усе, що в тім світі було найкраще і найлюбіше йому» [т. 19, с. 23]. Оце наймиліше, найкраще його серцю — це його домівка, сім'я, дружина і діти, які творять для капітана «велетенську святиню». Н. Тодчук справедливо зауважила, що саме у цьому місці відбувається «переключення зовнішнього простору, що оточує капітана Ангаровича, у простір внутрішній <...>. Тут автор, вдаючись до сновидіння як насамперед до психологічного феномену, майстерно змінює тональність, оскільки подальший тверезо-критичний погляд капітана є наслідком пережитого сну»⁸³. Квартира, в якій опиняється капітан Ангарович, «розширювалася в його уяві, робилася якоюсь велетенською святинею, якоюсь домівкою таємної, йому приязної сили» [т. 19, с. 23]. Простір скромної домівки тут шириться, набуває розмірів вселенської святині, що здіймається високо вгору та наповнюється яскравим світлом. Ба більше, весь «окружуючий світ пропав, не існував зовсім» [т. 19, с. 23]. Ці всі відчуття відповідно трансформуються уві сні: капітан Ангарович потрапляє у святиню, яка і є тим домом, за яким він стільки часу тужив і про який «марив перед сном».

Простір, у якому перебуває сновидець, з часом ще більше розширюється: «Бачиться йому, що вже перешукав величезний простір, що стіни святині відсуваються від нього» [т. 19, с. 24]. А. Макаров справедливо зазначив, що «простір у снах позбавлений статичності. Він стискається й розтягується, вибухає й розлітається, пульсує й закручується, рветься і переплітається. І при всьому цьому трансформація сновидного (як і художнього) простору цілком і повністю залежить від динаміки нашої думки, розвитку нашого уявлення про предмет сприйняття»⁸⁴. Величезний простір святині після втрати каменю починає загрозово рухатися: стіни то відсуваються у незвідане, то, навпаки, зсуваються, створюючи загрозу для дитини. Вагому роль при такій деформації простору у сновидді капітана відіграють меблі, кількість яких збільшується: «біля першої лавиці стоїть друга, далі якась софа, якийсь фотель, множество фотелів, якісь шафи, комоди... Повно меблів» [т. 19, с. 24]. Відбувається своєрідне перетворення простору (за Н. Тодчук), оскільки простора порожня святиня стає тісним, заставленим величезною кількістю меблів приміщенням. «Будь-який замкнений простір таїть небезпеку. Нагромадження меблів відбирає у людини

⁸³ Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час. С. 86.

⁸⁴ Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. С. 164.

життєвий простір»⁸⁵. Оті меблі, які так ускладнюють пошуки дорогоцінного каменя уві сні, стають речовим доказом, що позбавить капітана сімейного щастя.

Зміст даного сновидіння актуалізується майже виключно за посередництвом зорових і слухових образів, які характеризуються ясністю, точністю, своєю предметною визначеністю, яскраво вираженим колоритом. Вони послідовно змінюють один одного. Спочатку автор апелює до зорових образів: Ангарович бачить святиню, в якій грався малим хлопчиком, золоте божество, величезний діамант, що наповнив її веселчаним блиском. Потім з'являються слухові: бренькіт каміння «о кам'яну долівку чути було виразно, чути було, як покотився» далекий грім. Діамант Ангаровича — образ найкращих людських почуттів (родинної любові, злагоди, сімейної гармонії), тому втрата цього дорогоцінного каменя символізує втрату сімейного щастя та затишку.

Втрата каменя, темрява, грім — все віщує якусь небезпеку. Потреба сновидця знайти камінь — це неусвідомлена тривога і страх через безвихідне становище, пов'язане із втратою клейнода. «Бачиться йому, що вже перешукав величезний простір, що стіни святині відсуваються від нього» [т. 19, с. 24], але раптом виявляється, що це — тісне приміщення, де повно меблів. Капітан докладає максимум зусиль, щоб віднайти камінь (і в реальному житті він намагатиметься зберегти своє сімейне щастя), таким чином змінюючи простір: «І він напружає всі свої сили, починає відсувати, пересувати, перевертати меблі <...> Двигає величезні тягарі, курява душить його» [т. 19, с. 24].

Збуджений від зустрічі з рідними після розлуки, капітан ще не впорядкував усі свої враження, його пам'ять була розворушена і обезсилена напливом різномірних почувань, але в його підсвідомості зафіксувалися певні зміни у помешканні: «Трібував розглянутися по салоні, та предмети скакали йому поперед очима, зливалися в якусь сіру масу, покривалися рожевим туманом, видавали якийсь чудовий гук, що сильно дуднів у його серці, живіше поганяв кров у жилах» [т. 19, с. 15]; «всі ті спостереження куйовдилися в капітановій голові, майже пригнітаючи його ум і тільки поступово, по черзі доходили до повної його свідомості» [т. 19, с. 22]. Лише після сну він помічає: «Поводячи очима по спальні, капітан запримічав чимраз більше подробиць і предметів, що вражали якось чудно, завдавали його душі загадки, що їх зовсім не легко було розв'язати... Усе те було нове, усе

⁸⁵ *Ткачук М.* Художній час у Бориславському циклі Івана Франка. С. 89.

далеко краще, пишніше, чим уперед. Відки воно взялось? Вже сама отся думка була скорпіоном» [т. 19, с. 25].

Сновізія Олімпії Торської дає можливість побувати й у домі її батька графа Лісовицького — у світі «салонів, балів та компліментів», перенестися у невеличку, «чистеньку й тепленьку кімнатку в обширних офіцинах, що від двора її батька вибігли геть-геть у сад» [т. 19, с. 147], де живе вчитель Нестор Деревацький. Світличка, де живе «вчитель її братів, молодий студент філософії» Нестор Деревацький — імпровізована школа, обвішана «мапами і рисунками, з таблицею до писання, з м'якими кріслами, в ряд уставленими перед масивним дубовим столом замість шкільної лави» [т. 19, с. 147].

О. Чудаков стверджував, що «світ речей оточує людину постійно, проникає в її свідомість і в моментах вищого духового злету, і в хвиликах, коли свідомість згасає»⁸⁶. У часі марення, Регініна увага мимовільно торкається і деталей предметно-інтер'єрного світу: «<...> її очі спинилися на отворенім креденсі. На полиці креденсу лежав сікач, яким вона нині рано колола цукор, і молоток. Вона зупинилася очима на тих предметах, а в ушах її знов забриніла жалібна-жалібна мелодія, мов розпучний писк мушки, замотаної в павутинку» [т. 20, с. 434]. В часі напруженого емоційного чуття погляд героїні зупинився саме на знаряддях вбивства. Хвора роз'ятрена психіка жінки почала укладати жахливий план вбивства-помсти.

Хоча й поодиноким використанням елементів інтер'єру присутнє в онейричних візіях Франкових персонажів, проте це підкреслює спорідненість із внутрішнім світом людини. О. Чудаков стверджував, що «предметний світ, який оточує персонажа, — його житло, меблі, одяг, їжа, способи поводження цього персонажа з цими речами, його поведінка всередині цього світу, його зовнішній образ, жести і рухи, — все це служить безвідмовним і цілеспрямованим засобом характеристики людини»⁸⁷. Отож топос дому у сновізіях персонажів письменника маркується як певна цінність, з якою пов'язуються конкретні людські емоції. І капітан Ангарович, і графиня Торська простір дому ідентифікують з поняттями комфортності/некомфортності, затишку/тривоги, безтурботності/заклопотаності, спокою/неспокою.

⁸⁶ Чудаков А. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. С. 161.

⁸⁷ Там само. С. 139.

4. «У СНІ МЕНІ ЯВИЛИСЬ ДВІ БОГІНІ»: ОНЕЙРИЧНА ІМАГОЛОГІЯ

Символіка сновидінь відіграє роль «кур'єра», який передає «послання від інстинктивних до раціональних частин розуму»⁸⁸. З метою тлумачення сновидіння та його розшифрування потрібно детально дослідити його онейричну символіку, як одну з форм «узагальненого мислення, що переважає в рамках чуттєвих, безсловесних образів фантазій»⁸⁹. У сновидіннях Франкових персонажів можна виокремити такі групи художніх образів:

- фантасмагоричні та демонологічні (велетень, потопельник, божество, Задуха, мавка);
- реалістичні образи з життя (ретроспективного характеру) — артефакти (житло, предмети побуту, робочий інвентар). Сюди відносимо ейдоси з онейричних картин-спогадів, адже вони змальовують реальні життєві історії на відстані часу, демонструють речі повсякденного вжитку та пов'язуються з емоціями та відчуттями, які лишили глибокі сліди у пам'яті персонажа;
- пейзажні (deskриптивні замальовки лісів, садів, рік (водойм), полів та ін.);
- анімалістичні: ведмеді, змія, муха;
- флористичні: пальма, фіалки, левкої;
- числа символіка.

Досить часто сновидні образи мігрують з одного твору письменника до іншого. Про повторюваність певних образів та символів у творах Франка чітко ословила Я. Мельник: «Вступивши раз на одну стежку, віднайшовши певну тему, І. Франко прагнув узяти від неї якнайбільше: він опрацював її в різних жанрах і створював, можливо, таким чином і для себе ілюзію власної багатогранності й продуктивності»⁹⁰.

Фантасмагоричні та демонологічні істоти

Задуха є повноправним персонажем і супутником Гриня в його підземній мандрівці. Ця казково-алегорична істота міцно вкорінюється в душу героя та має неабиякий вплив на його психоемоційний стан. У перших трьох розділах оповідання «На роботі» *Задуха* нібито й не страшна, адже герої її безпосередньо не

⁸⁸ Юнг К. Г. Психология бессознательного. С. 46.

⁸⁹ Нечаенко Д. «Сон, заветных исполненный знаков...»: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. С. 28.

⁹⁰ Мельник Я. ... І остатня часть дороги. Іван Франко в 1908—1916 роках. Вид. 2-ге, випр. і допов. Дрогобич: Коло, 2016. С. 364.

відчуває. Він чує про неї лише від інших: «А вно он Матій у ямі робить, у штольні... Ну, правда, — каже, сопух там, *задуха* (курсив мій. — *Х. В.*), таке... ба, бабин синок!» [т. 14, с. 292]. Він ще не персоніфікує її у своїй свідомості, а на сторінках тексту вона поки що виступає як загальна назва й пишеться з маленької літери. У четвертому розділі «Дивний сон» цей образ уособлюється (пишеться з великої літери), а Гринь зустрічається з цією химерною жінкою віч-на-віч у своїй дивній візії⁹¹. У наступному розділі «У глибінь!» персонаж уже не уві сні, а наяву потрапляє у страшне, огидне царство Задухи: «Як ту дивно, у тій штольні!.. Саме так виглядала тота яма, що мя в ню нині крізь сон тручала тота Задуха. Задуха!!.. А що? Може, се й напавду жінка така, що дусить ріпників? А може, я докопуюся до єї підземного царства, — та тому так стіна дуднить?..

Боже! Що то такого? Хтось ніби холодною рукою хопив мя за шю! Хочу обернутися: не мож! Хочу зірватися: не мож!..

— Хто ту?.. Ох, се ти? Чого хочеш від мене?.. Задухо, чого хочеш... від мене...» [т. 14, с. 299].

У царстві Задухи «<...> лиш тьма-тьменна доокола. Лиш крики якісь, і писк, і виск, аж мороз по тілі пробирає», «людей повно, — а всьо ріпники. І всі они такі чорні на лицах, і такі нужденні, і такі аж страшні з виду. Той з рискалем блудить, той з мотиков, тамтой з оскарбом. Усі снуються, повзають — ніби чогось шукають» [т. 14, с. 301]. Це глибоке пекло, «страшенна западня», темна, вогка яма, звідки «чутно було такий крик, плач і завід, немов там у муках конають тисячі людей» [т. 14, с. 224]. Тут пекельні муки терплять прості селяни, які змушені заробляти собі на життя ріпницькою працею: «<...> А людей повно, а всьо ріпники. І всі они такі чорні на лицах, і такі нужденні, і такі аж страшні з виду. <...> Приглядаюся ближче. Ріпник. <...> Господи! Що йому таке? Права рука і права нога в нього потрошені на камуз. Кров обстила, кістки подрухкотані стирчать. <...> Господи! Тепер я ще більше провидів. Що ту людей у тій пропасті! Що парубків, дівчат, жінок, діточок маленьких! <...> Ту лице страшно змарніле від недуги й голоду, — там обпухле тіло, мов у топельника <...> другі знов чорні і страшні, як головні на огнищі <...> Покалічені страшилища, потоплені, голодом, стужею, огнем, хитростю і всякими штуками поморені ріпники наповняли її» [т. 14, с. 301—303].

⁹¹ Міфопоетичні образи в художньому світі І. Франка (ейдологічні нариси). С. 222.

Алегоричний образ Задухи — володарки макабричного підземного царства (царства мертвих) відкриває ріпникові безмежність та неминучість того всього зла, яке уособлює Борислав. Задуха повністю оволоділа істотою ріпника: руки у неї холодні мов крига, Гринь «залякся до смерті», не змігши і слова промовити, у грудях йому щось давить, «ніби камінь тяжкий». «Ти мій!» — владно каже йому і веде в своє царство. Задуха — не лише супутниця ріпника; вона пояснює йому причини страждань робітників, відкриває очі на ті складні процеси, що викликані новою дійсністю і прирікають колишніх газдів на невідоме їм важке безприбуткове злиденне життя, а потім і наглу смерть. Видіння, де тривога концептуалізується метафорично як жахливе створіння (Задуха), негативно впливає на душевний стан молодого парубка Гриня, викликаючи у нього страх, розгубленість, неспокій, підкоряючи його своїй волі, потьмарюючи розум, позбавляючи здатності самостійно приймати рішення. Потвора тут являється як сила зла і символізує боротьбу, яка відбувається у душі людини.

Образ підземної богині Задухи нерозривно пов'язаний із її царством — безоднею, де насправді мучаться тисячі ріпників. «Нафтові ями — творіння рук людських — всмоктують кров, силу, здоров'я людей, з'їдають їх молодість і надії. Поїдаючи людське життя, вони й самі руйнуються, обвалюються, засипаються, мертвіють разом з людьми»⁹². Глибока яма, яку він бачить у візні — праобраз не лише його мук, а й багатьох тисяч людей різного віку: «І всі вони (ріпники. — Х. В.) такі чорні на лицах, і такі нужденні, і такі аж страшні з виду» [т. 14, с. 300]. І далі: «Що ту людей у тій пропасті! Що парубків, дівчат, жінок, діточок маленьких <...> Ту лице страшно змарніле від недуги й голоду, — там обпухле тіло, мов у топельника <...> другі знов чорні і страшні, як головні на огнищі» [т. 14, с. 302]. Високохудожній образ розкішної, але сумної жінки Задухи — символ ворожих до людини сил (тяжка праця за мізерну плату, холод, голод, хвороби, завали й пожежі в штольнях), що супроводжують життя простих людей нафтових промислів.

Такі глибокі ями-чудовиська, що посягають на людське життя, пожираючи їх, постають і в інших творах Франка (зокрема «Навернений грішник», «Воа constrictor»)⁹³. Ці безодні одухотво-

⁹² Ткачук М. Естетична концепція дійсності в Бориславському циклі І. Я. Франка: монографічне дослідження. С. 39.

⁹³ Р. Голод спостеріг, що у романі «Жерміналь» Е. Золя співзвучні розлогі символічні картини шахт-чудовиськ, які щодня поїдають певну пор-

рені, у їхніх нетрях вирує життя, це «темна пропасть», звідки по-прожують «невидимі сили» і витягають «холодного трупа». Досить часто яма постає кремезною істотою, яка широко роззявила щелепи: «Для Яця сталася вона [яма. — Х. В.] якоюсь свідомою, чутливою і розумною істотою. В хвилях розпуки запускався з нею в пристрасні розговори, закидав їй, що лащиться до жидів, а до правого господаря оконем ставиться, благав її о милосердя, о просту справедливість, щоби повернула йому бодай ті кошти, що на неї виложив. Але яма мовчала уперто» [т. 16, с. 362].

Незвідка Франко виводив у своїх творах моторошну фігуру *потопельника/потопельниці* (балада «Керманич», поезія «Чудо з утопленим хлопцем», оповідання-притча «Терен у нозі», роман «Перехресні стежки»). Цей баладний образ загострює інтригу твору, в цілому драматизує психоатмосферу, впливає на вчинки героя і в кінці визначає вибір його життєвого шляху. Так, вже в ранній баладі «Керманич» з'являється чарівна дівчина в підводній скляній палаті (перегукується з образом русалки). Також святий Миколай рятує хлопця від утоплення у поезії «Чудо з утопленим хлопцем» із диптиха «Два чуда святого Николая».

В оповіданні «Терен у нозі» постає символічний образ загадкового ясенівського хлопця, втопленого на бистрині Черемоша, що стає довічним «терном у сумлінні» для вправного керманича дараб Кучеранюка (постійні з'яви втопленого у візії гуцула стають осторогою перед хибним життєвим кроком). При цьому сновидець детально фіксує усі його рухи: хлопець спочатку звільшує голі ноги з дараби в воду, обома руками спирається на кльопа. До старості гуцул пам'ятатиме несподіваний онейричний образ не то сумної, не то злорадїсної посмішки на «невимовно сумовитому лиці» [т. 21, с. 385]. Образ потопельника з релігійного погляду є Божим посланцем, посередником між світами. Образ загадкового хлопця Р. Піхманець інтерпретував за логікою Юнга: «Наповнені індивідуальним досвідом архетипні форми “колективного безсвідомого” еруптують на поверхню свої внутрішні поклади, вивергають “гарячу магму” з підспудних надр»⁹⁴. У «Нарисі української міфології» В. Гнатюка сказано, що потопельник хоче людської смерті і що після зустрічі з ним людина довго не проживе⁹⁵. У Франкових «Людових віруваннях на

цію м'яса (Голод Р. *Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра*. С. 60).

⁹⁴ Піхманець Р. *Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів*. С. 316.

⁹⁵ Гнатюк В. *Нарис української міфології*. С. 218—219.

Підгір'ї» про потопельників записано, що «як чоловік утопиться в воді, то він сам жиє на дні і хапає інших людей за ноги, тягне в воду, щоби й їх потопити» [т. 54, с. 179], а у «Галицько-руських народних приповідках» зафіксовано, що «коли в сні бачиш утопленого, то жди руїни маєтку і здоров'я»⁹⁶. Іван Франко зафіксував ще такі сні про втоплеників з уст народу: «Коли сниться, що втонув, то се віщує страту маєтку або життя», «Коли сниться, що топишся, то знайдешся в розпучливім положеню»⁹⁷.

Згідно з міфологічними уявленнями, покійники, які не знайшли спокою на тому світі, перетворюються на привидів, тому можуть давати про себе знати саме під час сну. Знаходить смерть у воді і Регіна Стальська у сновізії Євгенія Рафаловича. Труп Регіни у річці, який бачить адвокат, означає передусім смерть любовних почуттів до неї. А у фіналі твору вона дійсно таки топиться. В той час, коли сновиддя Кучеранюка — це сон-сугестія, що інспірує катарсис, то сновізія Рафаловича передбачає подальший розвиток сюжету та смерть жінки у річці. Образи потопельників мають глибокий екзистенційно-філософський та морально-психологічний підтекст, адже впливають на подальші вчинки тих персонажів, які бачать ці образи.

Капітан Ангарович уві сні бачить золоте *божество*, яке дає йому неоціненний клейнод, що яснів на його чолі. Золоте божество — це Анеля, господиня та «пані дому», «розкішно розвинена брюнетка з блискучими чорними очима» [т. 19, с. 7]. А. Менегетті трактував діамант як символ багатства, влади, любові⁹⁸. Отримати дорогоцінний подарунок від вищої сили — велика ласка, тим-то, втративши камінь, хлопчик «не сміє підвести очей, поглянути на божество, бо чує, що зустрів би його зір, повний грізного докору» [т. 19, с. 24]. Символом божественної благодаті є яскраве світло, а візуальні (у святині починає темніти, щезає золоте проміння) та слухові (відчуття далекого грому) враження збільшують сюжетну напругу твору. Присутність ефекту далекого грому символізує наявність страху в результаті будь-яких загроз⁹⁹. При пошуку скарбу відчувається хаос — і в душевному самопочутті капітана, і в онейричному інтер'єрі. Уникнення цього вимушеного безладу можливе лише з пробудженням персонажа.

⁹⁶ Франко І. Галицько-руські народні приповідки. С. 147.

⁹⁷ Там само. С. 137.

⁹⁸ Менегетті А. Словарь образов. Практическое руководство по имажике. Режим доступу: <http://generalpsychology.narod.ru/books/1/Menegetti.pdf>

⁹⁹ Там само.

Образ божества притаманний Франковій творчості загалом. Його можна побачити в одній з поезій циклу «Тюремні сонети»:

У сні мені явилися дві богині.
Лице одної — блиски променисті,
Безмірним щастям сяли очі сині,
І кучері вилися золотисті.
Лице другої чорний крив серпанок,
І чорні очі, наче перун з тучі,
Блищали, коси чорні та блискучі —
Була, немов літній, бурливий ранок [т. 1, с. 165].

Як бачимо, Франко ввів в обидва свої твори богинь як центральних персонажів онейричних видінь¹⁰⁰. Порівнюючи описи видіння в поезії і повісті, бачимо, що перша богиня з вірша деякими деталями нагадує божество з повісті: «“Ось на тобі мій дар, чудову квітку!” // І соняшник дала мені розцвілій» [т. 1, с. 165]. Ця квітка символізує відданість, вдячність, прагнення до божественного світла і праведності. Соняшник — квітка, яка завжди тягнеться до сонця (вранці він повертає свій золотистий цвіт до сходу, опівдні — вгору на середину неба, ввечері — за своїм центром тяжіння прямує на захід), тому подарунок «теплої» квітки символізує прихильність до людини. Капітану ж Ангаровичу божество вручає дорогоцінний камінь-«неоцінений клейнод», який «наповняє всю святиню веселчаним блиском» [т. 19, с. 23]. У фольклорі і літературі камінь є символом буття, означає міць і гармонійне примирення із самим собою, єдність та силу. Водночас він асоціюється з душевними муками (у народі кажуть «камінь на душі», «камінь на серці»). У повісті камінь, що його отримує капітан, передбачає ті душевні перипетії, які переживатиме капітан Ангарович у недалекому майбутньому. У творі він є символом душевного болю і відчаю, яких зазнає герої. Для Регіни Твардовської («Перехресні стежки») діамантом її життя була любов до Євгенія Рафаловича. Як у першому творі, так і в другому цей діамант був втрачений, після чого йшли фатальні події. Ще раз божество з'являється у галюцинаційній візії пана Суботи (повість «Великий шум»): «Та чимраз частіше з-поза тих понурих уяв виринало в його душі щось інше, мов без-

¹⁰⁰ Така схожість у прозі і поезії Франка не перша. Можна провести аналогію з поезії «Каменярі» та оповідання і поеми «Рубач», де виступає цілеспрямований, впевнений у собі герой, який за будь-яких умов прагне досягнути своєї мети, незважаючи на усі перешкоди. Спробу з'ясувати генезу «одного видіння» у поезії «Над великою рікою» та в романі «Перехресні стежки» зробив М. Мочульський у праці «Одно видіння Івана Франка».

межна панорама якогось далекого, сонцем залитого і пахощами надиханого краю. А по тім краю, як богиня по раю, ходить якась жіноча постать, осяяна рожевим блиском, заслонена золотим, ледве прозирчастим серпанком, ходить тихо і звільна поводить руками, простягає їх до нього, до свого батька» [т. 22; с. 310]. З наступних слів пана дізнаємося, що образ, який в його уяві співвідноситься з богинею, — це його донька Женя.

Мавка виступає постійним сновидним образом у дитячих візіях Гандзуні. Маленькі герої легко ототожнюють себе з природою, з лісовими духами, мавками, їхня дитяча уява легко оживляє все те, що їх оточує. Вони живуть у світі казок, міфів, легенд і наяву, і вві сні. Дівчинка дуже любила слухати «казок про лісових духів, про ті напівстрашні, напівпринадні твори людової фантазії, а особливо про мавок з білим, як березова кора, личком і з довгими зеленими косами!» [т. 15, с. 92]. Маленькій героїні «все одно на думці — ліс і його тайники» [т. 15, с. 92], зокрема мавки. За народними уявленнями мавка — «дитя жіночої статі, що вмерло нехрещеним і перетворилося на русалку <...>; казкова лісова істота в образі голої гарної дівчини з довгим розпущеним волоссям; лісова німфа; мавки гойдаються на віттях дерев, мов у колисці, розчісують своє довге зелене волосся, співають, водять веселі танки; заманюють хлопців своєю вродою і чарами і залоскочуть їх до смерті»¹⁰¹. Дівчинці часто снилися лісові русалки, які «співали, сміялися так голосно-голосно, гойдалися на гілках а все кликали її до себе, в ліс...» [т. 15, с. 92]. Така імітована комунікація дитини зі світом лісових духів у сновидді стає водночас справдженням її бажань, а також першопричиною смерті. Важливим є те, що добрим, гарним мавкам дитяча уява протиставляла страшну, жахливу кусіку, яка жила у її домі, а дитяча фантазія витворила її із залізного гака під стелею. Цікаво, що Леся Українка у листі до матері так згадувала про своє захоплення мавками, яке вплинуло на написання «Лісової пісні»: «А то я здавна тую мавку “в умі держала”, ще аж із того часу, як ти в Жабориці мені щось про мавок розказувала, як ми йшли якимсь лісом з маленькими, але з дуже рясними деревами. Потім я в Колодяжному¹⁰² в місячну ніч бігала самотою в ліс (ви

¹⁰¹ *Жайворонок В.* Знаки української етнокультури: Словник-довідник. С. 347.

¹⁰² В с. Жабориці Леся була влітку 1876 р. (мала на той час 5 років), у с. Колодяжному сім'я проживала з 1882 р. У «Лісовій пісні» відтворено природу урочища Нечимного (там Лариса Косач була в 13 років).

того ніхто не знали) і там ждала, щоб мені привиділася мавка. І на Нечимним вона мені мріла, як ми там ночували <...>¹⁰³.

Фантазмагоричними образами сповнений сон у нічному лісі про «безмірно високих колосів, темних, невдержимих, що головами сятали аж до неба, а своїми чорними сутанами закривали місяць і зорі» [т. 16, с. 296], та «нове залізне лицарство», яке кидалося на «легіони темних велетнів» [т. 16, с. 297] («Рубач»). Малому Гаудентію у снах являється «величезне, оживлене, на курячих лапках» око, що «кліпало якимось страшенно, силувалося щось заговорити, але не могло» [т. 16, с. 65].

Злий демон-спокусник постає і у сновізії героя «недокінченої поеми» «Сон князя». Страхітливий «чорний демон», що є «паном у вселенній», під час нічної бурі являється й Іванові Вишенському з однойменної поеми.

Реалістичні образи з життя

З предметно-образної атрибутики персонажних снів у прозі Івана Франка вагомими є зорові образи з виразною асоціативною наповненістю. Це кореспондує із твердженням Д. Нечаєнка, що «у сновидіннях героя асоціативна поетика займає провідне місце»¹⁰⁴. Дід Гарасим у своїх сновиддях часто бачить малих жиденят та одну жидівку, яка йому являється «вся в білім», з кошою, розпущеною до пояса, «і все ніби йде до церкви хреститися... і всміхається, і моргає» до нього [т. 21, с. 153].

Для дитячих сновізієй характерним і домінуючим є те, що у них постає переважно те, що діти бачили вдень, що найбільше зранило їх душу. Малий Степанко у своїй сновізії бачить чужий олівець, втрата якого призвела до жорстоких мук друга. Хлопчик відчуває муки сумління за те, що присвоїв собі чужу річ, а знайдений предмет у снах дитини набуває жадливіх метаморфоз: жовтий олівець перетворюється на ящірку з гострою мордою і з великим написом «Mittel» на хребті, з жовтою блискучою корою і «шестигранными кільцями, затемперованими при кінці» [т. 15, с. 82]. У «Моєму злочині» герой бачить картини зі свого дитинства, де головним героєм виступає «малесенький гарний пташок». Саме аналогія з пташкою, що невинно померла навесні,

¹⁰³ *Леся Українка*. Зібр. тв.: у 12 т. Т. 12. С. 378–379.

¹⁰⁴ *Нечаєнко Д.* «Сон, заветных исполненный знаков...»: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. С. 28.

коли протагоніст сидить у тюрмі, затроює «кожду хвилину щастя, розбиває мою силу (ув'язненого. — Х. В.) і відвагу у нещасті. Він (спомин. — Х. В.) мучить моє сумління грижею, і мені здається, що все дурне, безцільне, жорстке і погане, що я тільки коли зробив у своїм житті, скристалізувалося в конкретний образ отсього малого, невинно замордованого пташка» [т. 20, с. 68].

Пейзажні ейдоси

Пейзажі, бачені у реальному житті, повертатимуться до Германа («*Voas constrictor*») і в сновізіях, але «там локуси й топоси минулого трансформуються в екзотичні, уявно-фантастичні квазіописи з елементами утопічної, антиутопічної, інфернальної міфотопіки»¹⁰⁵. У погоні за омріяною розкішшю мільйонер перетворив країну Щастя на руїну: «рожеві гори почорніли, мов уголь, небо ясне, лазурне померкло, поблідло, почорніло, країна щастя щезла, мов хмара, мов привид. Поволі, поволі сива мряка, удушлива, густа, почала затягати довкола. Повинуло холодом, і послідні сліди щастя забрав з собою той перший холодний повів» [т. 14, с. 329].

Водойми. Вода є однією з «базових стихій світотворення. У найрізноманітніших міфологіях вода — первень, початковий стан усього сушого, еквівалент первісного хаосу. <...> Вода — це середовище, агент та принцип всесвітнього зачаття і народження. Але зачаття потребує первня як жіночого, так і чоловічого; тому існує два аспекти міфологеми. Як бездна хаосу, вода — місце непокори владі бога-деміурга: біблейські псалми та “Книга Іова” оповідають про боротьбу Ягве із демонічними мешканцями води»¹⁰⁶. Емоційно від’ємні образи акваторії: «піді мною реве і клекоче каламутна повінь» [т. 21, с. 385].

Регіна Твардовська знаходить свою смерть (як у сновізії Євгенія Рафаловича, так і згодом у реальності) саме у річці. Тема жіночого утоплення наявна і в оповіданні «Ріпник», причому тут присутнє зумисне вбивство. Гастон Башляр, досліджуючи зв’язки між жінкою, водою та смертю, стверджував, що власне остання через утоплення характерна для жінки як гарне занурення й розчинення в жіночому первні: «Вода — це батьківщина

¹⁰⁵ Ланій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої музи». С. 86.

¹⁰⁶ Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Большая российская энциклопедия, 1997. Т. 1. С. 240.

такою ж мірою живих німф, як і мертвих. Вона — справжня матерія смерті у “найвищому ступені жіночності”¹⁰⁷. Помітно, що у розумінні французького дослідника, водойма неодмінно пов’язана з весною та стражданнями: «Вода — це стихія юної і прекрасної смерті, смерті в цвіту — а в життєвих і літературних драмах — ще й стихія смерті без гордині та помсти, стихія мазохістського самогубства. Вода — глибокий, органічний символ жінки, яка вміє лише оплакувати свої біди»¹⁰⁸.

Ліс. Пейзажні описи зображені крізь призму схвильованої, розбурханої уяви персонажа: «Величезні чорні гілляки грізно висіли надо мною, зловіще шелестячи лісом. Круте коріння де-неде виповзало з землі, заставляючи сильця на мої ноги, немов руки таємних демонів п’їтьми силкувалися вхопити мене в свої кігті» [т. 16, с. 215] (детальніше див. п. «“У сні зайшов я в дивну долину”: онейрична топографія Франкової прози»).

Анімалістичні образи

Змія-гадюка стискає, смоче й пожирає людське серце у багатьох Франкових поетичних та прозових творах. Віддавна це символ небезпеки, яка ковтає чи отрує¹⁰⁹. У першій редакції повісті «*Voas constrictor*» Герману Гольдкремеру бачиться «страшений вуж», який «обкручував його своїми дужими залізними скрутелями» [т. 14, с. 430]. Це був той самий *Voas constrictor*, який намальований на його улюбленій картині і яким він щоразу милувався. Рукотворний змії оживає і стає тою пасткою, що руйнує духовні цінності героя. Змії — це багатозначний образ, символ наживи: «Се не вуж, се безмірно довга, зросла до купи і оживлена чарівною силою зв’язка грошей, срібла, золота блискучого!» [т. 14, с. 434]. Водночас він виступає символом кари: «Боже, Боже! За що Ти покарав мене багатством?» [т. 14, с. 433].

Цікаво простежити, як змінюється динаміка емоційного стану Германа від споглядання за вужем на картині і у власній сновізії. Так, вже на початку повісті автор акцентував увагу читача на стані персонажа після сну: «Герман Гольдкремер встав нині дуже злий» [т. 14, с. 370] і цілющо-седативній дії художньо-

¹⁰⁷ Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. С. 120.

¹⁰⁸ Там само. С. 122.

¹⁰⁹ Юнг К. Г. Аналитическая психология и воспитание // Юнг К. Г. Божественный ребенок: Аналитическая психология и воспитание. СПб.; М.: Олимп; ООО «Изд-во АСТ — ЛТД», 1997. С. 55.

го полотна. Поганий післясонний стан підсилюється зоровими та нюховими образами: «<...> вид навкруги сумний, понурий, поганий: купи хворосту, купи глини, брудні магазини та ще брудніші помешкання людські. <...> Воздух удушливий, загуслий від нафтового сопуху <...>. Та ще й люди, що снуються навкруги його помешкання. <...> Зачорненні скрізь нафтою та глиною, мов ворони, — на них пошарпані шмати — не то шкіра, не то якесь невидане полотно, — від них на сто кроків віє незносний дух нечистоти, сопуху, шинків, зіпсуття» [т. 14, с. 370]. Магічну, лікувальну дію чинить на протагоніста художнє полотно, адже Герман «мав якусь дивну, невиясниму вподобу в тім образі, а особливо любив цілими годинами вдивлюватися в страшні, сатанинським огнем розіскрені очі змія» [т. 14, с. 372]. На думку вчених, змія є «одним із основних образів світової міфології. Це і творець світу, й уособлення стихій, і дух місцевості, й захисник, і сексуальний символ, і втілення нечистої сили, і володар вод та підземного вогню, і постійний казковий супротивник лицаря»¹¹⁰. У Біблії змії — символ лютої, злої, ненависті, підступності, хитрості, підлості та лукавства. Саме диявол завжди приймає такий образ, маючи підступні плани. Уже в Старому Заповіті змії підмовляв Єву з'їсти заборонений плід: «І сказав змії до жінки: “Ні, напевно, не помрете! Бо знає Бог, що коли скуштуєте його, то відкриються у вас очі, і ви станете, як Бог, що знає добро й зло”» (Книга буття, 3. 4—5).

Саме ця гадюка для Германа виступає символом його нововладності, багатства та могутнього впливу в околицях Борислава. Автор детально акцентував на очах хижака-змія, порівнюючи їх з поглядом газелі-жертви: «Зате очі змії блискають таким злорадним, демонічним огнем, такою певністю своєї сили, що мимоволі мороз пробігає по тілі, коли добре йому придивитися» [т. 14, с. 371—372]. Дивує те, що Герман відчуває насолоду від споглядання цієї картини, він перебуває у захваті від хижацького вміння цього плазуна: «Дивна річ! Герман Гольдкремер мав якусь дивну, невиясниму вподобу в тім образі, а особливо любив цілими годинами вдивлюватися в страшні, сатанинським огнем розіскрені очі змія. <...> Він чув якийсь темний, забобонний страх перед тими очима, — йому здавалося, що сей вуж колись ожие і принесе йому щось незвичайного — велике щастя або велике горе» [т. 14, с. 372]. Зовсім по-іншому виявляється по-

¹¹⁰ *Завадська В.* Змії // 100 найвідоміших образів української міфології. 2-ге вид., випр. і допов. К.: Автограф, 2007. С. 468.

ведінка героя у сновізії. Той вуж, яким Гольдкремер милувався, споглядаючи картину, тепер загрожував йому смертю. Змій обкручував Германа «своїми дужими залізними скрутелями <...>. Холод від тіла гадюки доходив йому до кості, морозив смілість і силу» [т. 14, с. 430]. Таке сновидіння накреслює майбутнє події, адже довготривала психологічна залежність від цього мистецького полотна й проектує сновізію: «Мов ледовими ножами заповорив його в груди той гадючий погляд! Ось паща змії рознімається широко-широко, мов кровава пропасть, і Герман бачить, як під блискучою лускою корчаться залізні мускули гадюки, щоб в останній раз здавити свою жертву, щоб потрухотати її кості. Він чує страшений тиск, лютий біль...» [т. 14, с. 430—431]. Автор наділяє магічної сили погляд полоза лише негативними означеннями: *страшний, лютий, повний своєї сили, дужий, смертельно холодний, блискавично-смертоносний, кривавий, демонічний, сатанинський* та ін. Таким чином, семантика цього образу розкривається згодом, означуючи згубну пристрасть до багатства, постійний та нездоланний потяг до наживи: «Се не вуж, се безмірно довга, зросла до купи і оживлена чарівною силою зв'язка грошей, срібла, золота блискучого! <...> О, се певно, се не вуж його (Германа. — Х. В.) обводив своїми велетними звоями, а його власне багатство!» [т. 14, с. 434].

У другій редакції цієї ж повісті протагоністу знову ж бачиться гадюка, але її поведінка спокійна, спостережлива, більш врівноважена, оцінювальна. Ця візія головно закроена на зорових та кінетичних образах, що акцентують увагу на повільних, плавких, деякою мірою навіть млявих рухах хижака за своєю здобиччю: величезна гадюка, що склубилася серед пальмового листа, «висунувши голову вниз і загнувши шию гаком, своїми пронизливими очима вдивляється в нього (Германа. — Х. В.)» [т. 22, с. 188]. Такий проникливий погляд гадюки ретранслює відповідну настроєву реакцію сновидця: «його серце б'ється швидко-швидко — не знати чи тривогою, чи радістю; ані думки про те, щоб тікати кудись, кликати помочі» [т. 22, с. 188].

Ще будучи малим хлопчиком, Іван Лінюх у нав'язливому сні бачив муху (яку напередодні хлопці заткнули в дірці смереки), «зашпунтовану в дереві, чув її писк, але в сто раз голосніший, немов зойк вітру в скальних залах або немов завід жінки над мерцем» [т. 18, с. 245]. І найцікавіше те, що через 14 років через сонну фікцію герой визнає, що ця муха — бескидський дід, «якого ворог перетворив у цю комаху і гонився за ним в виді чорної жовни» [т. 18, с. 245]. Саме мотив метаморфози з мухою-дідом

відіграє вирішальну роль у тому, щоб привчити Івана до праці. Старий дідусь — символ колективного несвідомого, адже як твердить К.-Г. Юнг, він є архетипним свідченням духу: «Частотність, із якою в сновидіннях тип духу виникає в якості старця, приблизно відповідає такій самій в казках. Старець з'являється завжди, коли герой опиняється в безнадійній і відчайдушній ситуації, з якої його може вивести лише ґрунтовне її обдумування або щаслива думка і, таким чином, духовна функція або ендопсихічний автоматизм. Але оскільки герой через зовнішні або внутрішні причини не в змозі це здійснити, то, компенсуючи це безсилля, з'являється необхідне знання — у формі персоніфікованої думки, а саме у вигляді старця, котрий дає пораду і допомагає»¹¹¹.

Також у муху перетворюється душа головного персонажа твору «Як русин товкся по тім світі», яка перелітає з цьогобічного світу на «той світ».

Олеся Батланівна («Петрії і Добошуки») у своєму сні бачила як «вирвалися із густого лісу два страшні медмеді і зачали мене (Олесю. — Х. В.) шарпати». Ведмеді уособлюють двох братів Ленька і Сенька Довбушуків, адже своїм зовнішнім виглядом та рисами справді нагадували дужих лісових мешканців.

Флористичні символи

Регіна Твардовська у своїх галюцинаторних візіях бачить різні рослини, які зазнають конкретних метаморфоз: «<...> і грядда фіалів, левкої, астрів. А то не астри, не левкої, не фіалки, а якісь дивні рости з дитячими личками... дівчатка з блакитними очима, хлопчики» [т. 20, с. 434]. У підсвідомості героїні невинні образи бажаних дітей постають у вигляді різнобарвних весняно-літніх квітів.

Пальма у візії Германа Гольдкремера на перший погляд є прихистком від сонця, а в результаті стає місцем, звідки нападе на нього лютий ворог — *Boa constrictor*.

Числова символіка

Для сновидіння Євгенія Рафаловича характерним числом є *чотири*, причому сновидець бачить як за ним «на лавочці сиділи чотири музиканти, а далі на таких же лавочках, усталених прямокутником, сиділо досить численне товариство» [т. 20, с. 257],

¹¹¹ Юнг К. Г. К феноменологии духа в сказке // Культурология. XX век. Антология. М.: Юрист, 1995. С. 343.

а посередині «чотирикутника стоїть найвища лавочка, коротка лише на дві особи» [т. 20, с. 257]. Чотири — символ надійності, могутності, навіть конкретної єдності часу і простору: є чотири пори року, чотири пори доби, чотири етапи людського життя (дитинство, молодість, зрілість та старість) та чотири сторони світу. По чотири сторони і кути має чотирикутник, чотири кінці має хрест.

У першій редакції роману «Петрії і Добошуки» постає символіка чисел *три* і *тридцять*. Більше того, саме тридцять повторюється трикратно, що знаменує віщий характер сновізії старого опришка Довбуша: «По тридцяти літах я знов ночував на підлозі сеї зали, і я знов бачив той же самий сон. І знов по тридцяти літах я ту був, і знов я бачив той самий сон, читав то само письмо, але на его кінці стояло написано: “Время. 25. Юлій. 1856. Гош. мон. Бібл. Час. 12. Пвн.”» [т. 14, с. 43].

Онейрична імагологія прози Івана Франка базується в основному на міфології, народних уявленнях українського народу про сон загалом і конкретних образах у ньому зокрема. Палітра сновізієвих образів у художньому світі письменника надзвичайно широка і багатогранна. Проблематика Франкової сновізієвої імагології далеко не вичерпана цією невеликою розвідкою і є деякою мірою оглядовою, конспективною студією та потребує ще детального вивчення.

5. НАРАТИВНИЙ ВИМІР ХУДОЖНЬОГО ОНЕЙРОСУ

Художній текст за своєю побудовою — це складна цілісна система, в якій усі складові набувають значення лише в єдності, і кожен із компонентів реалізується у зв'язку з іншим. Літературне сновидіння є структурною одиницею тексту і відрізняється від природного насамперед своїм вербалізованим характером. Різниця полягає у тому, що в природному сновидінні наша підсвідомість безпосередньо виявляється мовою символів, а в літературному цей процес відбувається опосередковано, через слово, яке в даному контексті набуває значення символу. Онейрична візія у художньому творі — це чинник як зовнішньої, так і внутрішньої дії.

Важливою функцією наратора є формування об'єкта розповіді, художнього світу і водночас дистанціювання від оповіді та персонажів. Оповідач може бути важливим персонажем, другою особою або ж простим спостерігачем. Основними рисами наратора є всезнання та всюдисущість, наявність певної точки зору на події та ситуації; він виступає інформатором, джере-

лом певних історій, має здатність проникнути у найпотаємніші закутки свідомості персонажів. «Наратор у просторі художнього твору “розчеплюється” на кілька компетентнісних рівнів: він концентрує події і формує структуру розповіді, він володіє контекстним тлом для розгортання фікційного світу, він настільки асимільований у життєвий простір свого персонажа, що сприймається читачем учасником як зовнішньо описового малюнка, так і частиною характеротворчого процесу»¹¹².

І. Денисюк слушно зауважив, що Франко-прозаїк «завжди дбає про засоби зацікавлення при викладі белетристичного матеріалу»¹¹³. До таких засобів належать онейричні візії персонажів. Сновидіння як структурний елемент письменник використовує по-різному, у багатьох жанрових формах. Він стверджував, що 25 % творів усього масиву малої прози Івана Франка написано у формі «я-оповідання», а 75 % — у «формі третьої особи з точки зору так званого авторського всезнання»¹¹⁴. Зображуючи весь «світ у краплі води» [т. 50, с. 74], у більшість своїх творів письменник увів детальні описи сонних видінь, марень, галюцинацій, подекуди робить це частково, опосередковано. При цьому письменник використовував найрізноманітніші можливості, різну техніку подачі таких внутрішніх станів особистості (це можна помітити навіть в одному тексті). М. Легкий спостеріг, що саме із його творчістю українська література «виходить із фази панування усноповідності і вступає до іншої — фази урізноманітнення викладової природи новелістики, причому прикметних ознак цій фазі надає саме естетика Франка»¹¹⁵.

На межі XIX—XX ст. у наративі оповідання відбувся процес відходу «від описовості, яка вимагала цілісного, розгорненого відтворення характеру і обставин через зображення всіх опосередкувань і відношень, що вичерпують зміст художньої дії, до нової художньої структури, яка значною мірою базується на домисленні зв'язків та відношень, які тримали попередню класичну традицію»¹¹⁶. Сам Франко у статті «Слово про критику» (1896)

¹¹² *Мацевко-Бекерська Л.* Українська мала проза кінця XIX — початку XX століть у дзеркалі наратології.: монографія. Львів: Сплайн, 2008. С. 95.

¹¹³ *Денисюк І.* Про родово-видові особливості «Сойчиного крила». С. 64.

¹¹⁴ *Його ж.* Способи оповіді в малій прозі Івана Франка. С. 124.

¹¹⁵ *Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. С. 147.

¹¹⁶ *Гундорова Т.* Розвиток епічної структури оповідання в українській літературі другої половини XIX ст. С. 126.

зазначав: «Повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном, якнайповніший вираз авторської індивідуальності в його творах — се характерний, пануючий оклик наших часів» [т. 30, с. 217].

Оповідна техніка, співвідношення різних суб'єктів викладу є одними із найдієвіших способів вираження авторської свідомості. Варто відзначити різноманіття форм донесення сновидінь, яке зафіксоване у творчій спадщині Івана Франка, його експерименти над розробкою наративної манери онейричних візій. У його творах виділяємо можливі способи реалізації сновидіння у художньому творі: зображення власне сновидіння; змалювання перехідного стану сон/ява; моделювання поетики сну у змалюванні яви. Для величезного прозового масиву творчості письменника характерно те, що жодна викладова форма не існує ізольовано, досить часто вона перебуває в певних взаємостосунках із іншими нараційними манерами. Декілька сновидінь в одному тексті можуть мати відмінну форму викладу (роман «Петрії і Добошуки»).

Про сновидіння персонажів у художньому творі може бути розказано різними способами. Так, його можна зобразити у сам момент виникнення, можна розказати ще до початку його протікання та опісля. Те ж саме стосується оповідача, адже розповіді про сон може автор, сам сновидець чи будь-який інший герой.

Сон для наратора — художній засіб, за допомогою якого не-реальне оприявнюється, фікційне стає по-мистецьки правдивим малюнком. У прозових текстах І. Франка зі зображенням сновидінь можна виділити такі типи оповіді:

1. *Оповідь від третьої особи*: «Петрії і Добошуки», «*Voae constriçto*», «*Основи суспільності*» та ін.

2. *Оповідь веде персонаж твору з продуктивним використанням першої особи* (Гринь в оповіданні «На роботі», Олеся Батланівна у романі «Петрії і Добошуки», Йосько в оповіданні «До світла!», Мирослава у повісті «Захар Беркут», Микола в оповіданні «Герен у нозі»). У таких сновидіннях наратор виступає очевидцем подій.

3. *Подача сновидінь від першої особи* здійснюється на відстані часу: «Оловець», «Злісний Сидір» та «Мій злочин».

4. *Твори у формі сновидінь* — група текстів, які функціонують як форми онейричного дискурсу («Без праці», «Рубач», «Неначе сон», «Син Остапа»).

Третьоособова нарація. Ознака Франкової прози — «авторська всюдисущість. Від його імені ведеться розповідь, він наводить

слова персонажів, заглядає в їх душі, і те, що з них вичитує, викладає від свого імені в міру можливості точно і докладно»¹¹⁷. Здебільшого у прозі письменника сонні видіння передано переважно крізь призму авторського бачення, тобто через третю особу. Саме в таких творах автор займає позицію спостерігача, а не деміурга. Це сновидіння Василя («Навернений грішник»), патера Гаудентія («Місія»), Андрія та Бовдура («На дні»), Мортка («Борислав сміється»), пані Олімпії («Основи суспільності»), капітана Ангаровича («Для домашнього огнища»), доктора Рафаловича («Перехресні стежки») і т. д. Презентуючи онейричні події з погляду автора, наратор максимально скоротив дистанцію між фокалізацією та викладом: події сну описано відразу після засинання героя, як тільки перед ним починають поставати сновидні образи, або ж, прокинувшись, він згадує свою візію (Олімпія Торська, Андрій Темера). У таких творах оповідач «володіє “всезнанням” — узвичаєною умовністю все бачити, все знати про долі героїв, а навіть проникати у світ їх душ і почувань. Автор намагається дивитися на світ очима героя, крізь призму його мозку і серця»¹¹⁸.

Увагу письменника зосереджено на життєвому шляху персонажів, він досконало знає їхнє минуле, демонструє їхні найпотаємніші думки, майстерно вміє передати стан сновидця під час сну і описати ті враження, з якими він засинав і які виникли після пробудження. Франко детально зупинився на фізичних рухах персонажів: «Він (Євгеній Рафалович. — *Х. В.*) кидався крізь сон, кричав і плакав» («Перехресні стежки») [т. 20, с. 179]; «Вона (Олімпія Торська. — *Х. В.*) напруго кинулася в ліжку, затрепала ногами, мов підстрелений птах, розмахнула руками» («Основи суспільності») [т. 19, с. 144]. Таким чином, бачимо, що авторові неважко заглянути у внутрішній світ людини, ба навіть дати своє пояснення певним позасвідомим явищам: «Гуркіт коліс на вулиці був у сні далеким громом. Утома мускулів справила те болюче почуття, що буцімто чогось шукається і не можесться знайти» («Для домашнього огнища») [т. 19, с. 24].

Чи не найяскравішим прикладом зображення-показу сновидіння є сон капітана Ангаровича. Оповідач уважний у змалюванні механізму засинання. У глибокій задумі, захоплений чудовими подіями нинішнього дня, капітан засинає. Зовнішні чин-

¹¹⁷ Ласло-Куцок М. Іван Франко і Еміль Золя. С. 203.

¹¹⁸ Денисюк І. «Суспільно-психологічна студія», або «живопись дна». С. 79.

ники, що схилили Ангаровича до сну, — постійні спостереження — нагнітають втому уваги, свідомість, яка прагне відпочинку, поступово відмикається. Дистанції між тим, коли сон приснився, і часом, коли про нього наратор повідомляє, немає. Оповідач відтворює сновидіння безпосередньо за онейричними подіями. Зображення перенесено у внутрішній світ героя, дається ніби зсередини його свідомості. Увага автора зосереджена на найменших деталях.

Інша група снів — в яких *оповідь ведуть самі герої, переказуючи своє видіння іншим персонажам*. У таких випадках виразно репрезентовано емоції, відчуття персонажів, їхні реакції на візію: «<...> я (Олеся Батланівна. — Х. В.) бачила всьо то, серце в груді стяло ми ся ледом, холод смертельний проник все тіло, я не могла ані кричати, ані плакати, ані навіть з місця рушитися <...>. Я стояла мов окаменіла, я бачила глибокі рани, чула біль, та не бачила крові, — не могла кричати» («Петрії і Добошуки») [т. 14, с. 74]; «<...> і більше не могла нічого сказати з радості та з розкоші, що наповняла цілу мою істоту» («Захар Беркут») [т. 16, с. 67]. Застосування оповіді про сновидіння означає, що час, коли приснився сон, є минулим щодо часу його донесення, тобто у творі вербалізовано спогад про сновидіння. Реалізацію такої конструкції найдостовірніше передає схема, коли суб'єктом розповіді виступає аукторіальний оповідач, а про сновізію розказує один із персонажів, що від першої особи озвучує його. Автор має більші повноваження для того, щоб виразніше та емоційніше передати зміст онейричної візії. Такі сні персонажі самі намагаються інтерпретувати, знайти відповіді на болючі питання: «Старії розлично толкували о тім особливішим сні, але Андрій мовчав, його лице окрилось хмарою задуми і меланхолії» («Петрії і Добошуки») [т. 14, с. 74]; «Але ж, дурна дівчино, се був сон! Про що ти вдень думала, те вночі й приснилось тобі!» («Захар Беркут») [т. 16, с. 67].

Усю оповідь в оповіданні «На роботі» веде головний герой, тобто наратор застосовує гомодієгетичну наративну ситуацію, що надає творові більшої художньої виразності й емоційної глибини, а сновидіння протагоніста марковані глибшою емоційною характеристикою: «Мені аж мороз пройшов по цілім тілі» [т. 14, с. 296]. Гринь згадує свій сон й переповідає його: «Погди-но! Погди-но! Що то такого мені ся плело сеї ночі? А знаю, що щось дуже страшного» [т. 14, с. 295]. Ріпник безпосередньо передає власну візію у формі потоку свідомості. Події, що відбуваються довкола Гриня, люди, які його оточують — усе переломлюється

крізь свідомість героя. При цьому голос автора не відчувається, хоч йому відомі усі найпотаємніші думки свого персонажа. Саме ця форма допомагає передати якнайбільше відтінків, нюансів, тонів внутрішнього світу героя (заглянути у його душу), уникнути зайвої описовості. Точки зору автора й оповідача є зближеними. Оповідач змальовує картини життя головного персонажа, стаючи на його позицію.

Схожими до форми потоку свідомості є описані хворобливі візії Регіни та Барана у «Перехресних стежках». Відмінністю між цим і попереднім твором є те, що тут хід думок героїв подано крізь авторські спостереження та коментарі: «В її (Регіни. — Х. В.) уяві мигають відірвані образи, мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленим вихром» [т. 20, с. 433]; «“А справді, чи буде трепотатися?” — повторив той сам чужий, страшний голос, і вона (Регіна. — Х. В.) знов стрепенулася і озирнулася» [т. 20, с. 434]; «Ся нова думка моментально усунула в його (Барана. — Х. В.) душі ті образи, що досі мучили її <...>» [т. 20, с. 416]; «Ї нараз йому стрілила до голови нова думка» [т. 20, с. 417]. Алогічність, спонтанність, хаотичність їхніх галюцинацій об'єднуються спільною рисою — убивця зі своєю майбутньою жертвою перебувають в одній мовленнєвій площині, яка не притаманна іншим персонажам.

Регіна Стальська оповідає Євгенієві свої сни. Цей епізод у романі розгортається як драматично напружений етюд, де акцентовано увагу на емоціях, відчуттях героїні, тих враженнях, які викликають побачені образи. Схожим компонованням відзначається сновізія Анни у драмі «Украдене щастя». Проте її оповідь про власний сон зразу ж табується її співрозмовником: «Свят, свят, свят».

Цікавими для інтерпретації є група творів, де у наративі сновидінь переважає оповідь від першої особи, — «**Я-оповідання**». Сюди належать твори, де домінує авторська свідомість, конкретизуються місце і спосіб здобуття інформації про описану подію. Тут автор виступає водночас дійовою особою та спостерігачем, який робить певні висновки, узагальнення у теперішньому часі. Такий тип оповіді передбачає існування у тексті двох часових площин: часу дії та часу розповіді. Оповідання «Оловець», «Злісний Сидір» та «Мій злочин» характерні тим, що наратор оповідає про певну подію чи конкретний період з життя автора, займаючи ретроспективну позицію щодо головних подій. Основну увагу письменник відводить емоційній та духовній атмосфері, у якій розкриваються характерні риси маленьких персонажів.

Принцип нарративного ототожнення автора і суб'єкта викладу дослідники (Є. Нахлік, М. Легкий) називають «автобіографічним паралелізмом». Викладова манера від першої особи «Я-оповідання» поєднана з прийомом самоаналізу почуттів і душевних станів, що дає змогу письменникові глибоко занурюватися у власну, дитячу ще, психологію. Метою такої оповідної манери є спроба осмислити власне життя, тому відкритим для дослідження є питання: чи справді Франко описує власні сновидіння, чи це гра авторської уяви? Вказані твори висвітлюють автобіографічні події багаторічної давності: «аби не збрехати, то буде тому не менше шістнадцяти літ» («Оловець») [т. 15, с. 72]; «Від того часу минуло багато літ, певно більше як тридцять» («Мій злочин») [т. 20, с. 62–63]. Рушієм конфлікту у цих творах є сила вражень від пережитого в дитинстві, що «залягло десь у темнім кутку» душі оповідача і прикрилось «іншими вражіннями, споминами» [т. 20, с. 68]. У першому творі олівець є тією наскрізною деталлю, навколо якої розгортається сюжет твору. Канцелярський предмет, що його герой знайшов на шкільному подвір'ї, стає епіцентром його переживань. Спочатку олівець відіграє провокаційну роль, ніби «просить своїм срібним поглядом», щоб його підняли, а згодом робиться для персонажа нав'язливою ідеєю: «Моя фантазія, мов мотиль коло квітки, невпинно крутилась й шибала коло олівця» [т. 15, с. 73–74]. Незвичайна знахідка стала причиною тяжких страждань хлопця: вдень йому здавалося, «немов се була не торба, а страшна нора, і не оловець, а гадина» [т. 15, с. 82]. Такі муки сумління не залишали його й уві сні: «Які страшні сни снилися мені вночі, як я кричав, утікав ніби, ховався, як за мною бігали та літали ящірки! <...> Вставши рано, я був мов збитий або зварений у поливанні, а тітка вдоватку насварила мене, що я всю ніч метався та верещав, не даючи їй спати» [т. 15, с. 82]. Автор чітко згадує свої відчуття у позасвідомому стані кількарічної давності, яких хоче позбутися: «се також нехай тоне в криниці забуття» [т. 15, с. 82]. Хлопець розплакався, віддав олівець власнику, але навіть через шістнадцять років не зміг забути пережитих вражень.

На відміну від попереднього твору, в оповіданні «Мій злочин» події відбуваються у трьох часових площинах: 1 — у «реальному» (теперішньому) часі автора, або ж у часі оповіді; 2 — у спогадах про вбивство маленького пташеняти, або ж у часі дії; 3 — через 20 років, будучи ув'язненим, хлопець згадує цей злочин. Дія зводиться до мінімуму, а автор занурюється у психо-

логію маленького героя, вказуючи на його пригнічення, відчуття вини та сорому. Дитячий вчинок «затроює» «кожду хвилину щастя, розбиває мою силу і відвагу в нещасті. Він мучить моє сумління грижею» [т. 20, с. 68]. Метафорична подібність теперішнього життя ув'язненого оповідача й останніх днів маленької пташки (всередині подвійного вікна) наштовхнула наратора на меланхолійні передбачення втраченої весни. Пташеня являється йому у нічній візії: «<...> явився мені той маленький гарний пташок, шпигонули мене в саме серце його сумні, повні тихої резигнації оченята, прошептали мені його повільні рухи ті несамовито страшні слова <...>» [т. 20, с. 68]. Через багато років по скоєнні злочину герой збагнув: «Все дурне, безцільне, жорстоке і погане, що я тільки коли зробив у своєму житті, скристалізувалося в конкретний образ отсього малого, невинно замордованого пташка, щоб тим докучливіше мучити мене» [т. 20, с. 68]. Таким чином, наратор руйнує композиційну рамку історії дитячого злочину, трансформуючи фабулу у сюжет сучасного оповідачеві життя.

Оповідання «Злісний Сидір» змонтоване так, як і попередні твори: події п'ятнадцятилітньої давнини автор осмислює вже як доросла людина. Дитяча уява на свій лад інтерпретує злочин лісничого — тим, що той був «опирем». Хлопчик має свою точку зору на злочин, що «більшою мірою, ніж в інших “дитячих” творах, незалежне психологію дитини від авторської»¹¹⁹. Марення дитини підкреслюють багатство його внутрішнього світу, відзначають великий вплив на дитячу психіку народних повір'їв.

Остання група творів — це та, де *описані сни становлять повноцінний художній твір, функціонують як форми онейричного дискурсу*. В оповіданні «Рубач» та новелі «Син Остапа» автор виступає в ролі активної дійової особи, головного персонажа твору. Ба більше, у новелі «Син Остапа» він з'являється у трьох іпостасях: автора-розповідача (доводить свій сон до читача), автора-персонажа реального (спить, а з часом прокидається), автора-персонажа ірреального (існує лише у сновидінні). Ці три іпостасі «існують одночасно, але виконують різні функції та перебувають у різних точках простору»¹²⁰. У «Рубачі», окрім пейзажних описів та розповіді про події, передано і відчуття відавторського нара-

¹¹⁹ Легкий М. *Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка*. С. 71.

¹²⁰ Там само. С. 81.

тора: «Я йшов стривожений, безтямний, німий» [т. 16, с. 215]; «Хвилю лежав я зовсім одубілий, і мені здавалось, що темні демони пустині з тихим шепотом вдоволення обступають мене» [т. 16, с. 216]; «І в моєму серці розвіялось важке, тривожне чуття; з більшою бадьорістю, покріплений на силах, ішов я далі за своїм провідником» [т. 16, с. 220].

Казка «Без праці», оповідання «Рубач», новели «Неначе сон» та «Син Остапа» (варто додати до цього переліку поетичний твір «Святовечірня казка») — це сновидіння у формі літературного твору, а два останні твори — своєрідна онейрична діалогія¹²¹. Їхній сюжет змодельовано за аналогією до сновізієвих механізмів, властивих людській психіці. Усі фантастично-казкові події, які відбуваються з Іваном Лінюхом («Без праці»), виявляються лише сонною зморою. У лісі герой визволяє Бескидського діда, якого на довгих чотирнадцять років перевтілено на муху, за що дід дарує Іванові чарівний предмет — чудодійний перстень: «Хто його носить, той ніколи ні о що не журиться, тому сповняються всі його замисли, всі бажання. Той усе, чого тільки хоче, все осягне без праці» [т. 18, с. 256], який «сповнював тільки ясно означені бажання». Саме прийом сновізії допомагає письменникові подати героєві бажане за явне — позбутися праці — і тільки тоді зрозуміти, що «<...> праця — се не тільки твердий обов'язок чоловіка, але прямо условина його життя, конечна для життя так, як повітря для дихання», що «<...> без праці чоловік звільна перестав бути чоловіком, самостійною істотою» [т. 18, с. 302]. Як і в новелі «Син Остапа», читач лише наприкінці дізнається, що всі описані події — це лише сон протагоніста. Психологічна достовірність створюється за допомогою використання сновидіння, про яке читач не знає, але у просторі якого він перебуває разом із персонажем від самого початку оповіді. Рух сюжету — щоденні перипетії Івана Лінюха — теж сон. Сон дарує йому чудове, ніколи раніше не зване відчуття безмежної свободи і безмежної влади.

У пізніх творах Франко вправно поєднав раціональне та ірраціональне, свідоме та позасвідоме, зовнішнє та внутрішнє, об'єктивне та суб'єктивне, таким робом наближаючись до сюрреалістичної мозаїчності, символічної умовності та імпресіоніс-

¹²¹ Термін увів М. Легкий. На його думку, «Неначе сон» та «Син Остапа» є сновидіннями у формі літературного твору й існують як форми онейричного дискурсу (див.: *Легкий М. «Син Остапа»: до генези тексту // Укр. літературознавство: зб. наук. праць.* Львів, 2006. Вип. 68. С. 98—105).

тичної враженневості. «Син Остапа» та «Неначе сон» — це, «перш за все, складні багатовимірні тексти, що потребують кількразового перечитування й підбору відповідного дешифрувального інструментарію» і відображають «ті загадкові процеси, що протікають у “тіньовому”, “нічному” вимірі життя особистості»¹²².

У новелі «Неначе сон» і самим заголовком, і першим позафабульним відступом письменник натякає, що це напівсон, напіввізія, поєднання реального з ірреальним, видимого з невидимим, бажаного з небажаним: «Неначе ві сні, виринають перед моєю душею забуті тіні давньої минувшини, рисуються виразними силуетами на тлі крайобразу мого рідного села і промовляють до мене давно нечутними, простими тихими словами» [т. 22, с. 318]. Вже у невеличкому ліричному відступі письменник вказує на ірраціональне джерело оптимізму: «Чи маю виводити на денне світло те, що примерещилося мені в сонній уяві?» [т. 22, с. 318]. Подальше розгортання тексту відбувається за правилами реалістичного твору і є дещо контрастним до вступної частини. Новела закрита у руслі сімейної ідилії: ось новенька хатина, з білими стінами та ясними вікнами, обмита «віночком розлогих верб і яблунь, що хиляться над нею, осяяна блиском літнього південного сонця» [т. 22, с. 318], а в хаті рух, стукіт, веселий гамір — кипить життя, є достаток і слуги, а ще — молода невістка, весела, мов пташка («метелик з червоними крилами», квітка, що занесена якимось птахом, зацвіла в городі старого вдівця). Марися, підбурена «полуденним демоном», зраджує свого чоловіка (набагато від неї старшого вдівця), але не є об'єктом осуду. Навпаки — її свекруха (названа у творі бабою) тішиться, що невістка приведе на світ онука. Ба більше — саме вона намовляє молодичку йти вполудне (у час найбільшої сонячної активності) по воду, де та й зустрічає золотоволого парубка. Дивна і нелогічна поведінка бабусі підкріплюється її чудним проханням народити їй онука. Значна кількість недомовленостей, загадок і натяків (як, коли і ким сплановане рандеву закоханих, чи частини є такі зустрічі заради плотських утіх, чи це вперше вони побачилися) є типовими для сновізійного перебігу подій.

Сюжет у новелі «Син Остапа» розвивається на межі реального та ірреального, а події відбуваються у сновидінні. Читач твору опиняється у центрі нібито цілком реального життя. Фінал твору

¹²² Дуркалевич В. «Неначе сон» і «Син Остапа»: репрезентація онейричної діалогії. С. 119—120.

вказує на те, що це був сон: «Він лежав так добру хвилю, потім чихнув здоровенно, підкинувся весь над землею, мов риба, що вискакує з води, встав, випрямився, позіхнув, потім преспокійно видобув зі своєї пазухи другий револьвер і, виціливши спокійно, поки ще директор успів йому перешкодити, вистрілив мені в голову. Я закричав страшенно — і прокинувся» [т. 22, с. 326]. Це так званий засіб «неоголошеного сну», коли читач перебуває у просторі сну, не відаючи про це¹²³. Самому оповідачеві важко зорієнтуватися між реальним та ірреальним світом, з'ясувати місце свого перебування: «Голова справді боліла, але я даремно шукав кров, що плила б від дійсного пострілу. Значить, то був тільки сон» [т. 22, с. 326]. Це алогічний сон, значення якого не розуміють ні герой, ні читач. Коріння цього сну варто шукати у нічних візіях Франка. Можливо, хворий письменник бачив схожий сон, який був для нього пам'ятним, чимось вразив — і вирішив белетризувати його. В обидвох цих новелах представлено своєрідне перемикання кодів свідоме/несвідоме, реальне/ірреальне. Специфіка розгортання і оприявлення сновидних картин діаметрально протилежна.

Як бачимо, у багатьох художніх творах («Навернений грішник», «Під оборогом», «На дні», «Воа constrictor» та ін.) автор запускає в дію своєрідний «психологічний фільтр», крізь який він має можливість зафіксувати неповторний і складний процес думання героя, його переживання, а згодом і сновидіння, які зумовлені цими чинниками. Незалежно від форми оповіді йому вдається всесторонньо розкрити глибини почуттів героя, змалювати його внутрішній стан у різних ракурсах. Письменник майстерно використовує різні типи нарації для передачі позасвідомих станів персонажів: третьоособова оповідь, виклад від першої особи, «Я-оповідання», твори у формі сну.

Таким чином, спектр функцій онейричних картин у прозі Івана Франка дуже різноманітний. Дуже часто сновізія є тим центральним епізодом, від якого розгортається фабула твору, а основною її функцією є сюжетотворча. Введення сновидіння у текст зумовило ускладнення оповідної манери, розширило межі психологічного аналізу. Онейрична топографія з її численними символами, образами, колористикою виступає психомаркером душі сновидця. Письменник майстерно ввів різноманітні геото-

¹²³ Нечаенко Д. «Сон, заветных исполненный знаков...»: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. С. 144.

поси (ліс, поле, річка, дорога) для чіткої передачі душевного стану сновидця, аналізу його життєвих криз чи ж пророкування майбутнього.

У Франка нема якоїсь однієї сталої схеми, за якою би будувались онейричні сюжети. Він постійно вдосконалював свою майстерність, освоював нові сюжетні моделі, поглиблюючи і урізноманітнюючи проблематику, змінюючи і драматизуючи мотиви. Така безупинна художньо-дослідницька еволюція виражається в ускладненні онейричного сюжету психологічним зображенням. Іван Франко, починаючи ще з ранньої творчості, робить онейричні сюжети важливою структурною одиницею своїх творів, органічною частиною романів, повістей, ба навіть малих психологічних студій і таким чином дістає можливість розкрити внутрішній світ героя, показати його характер, простежити мотивацію поведінки, осмислити глибокі важливі проблеми суспільного буття тощо. Психологічна характеристика сновидінь його героїв неоднозначна і змінюється протягом творчої еволюції письменника. Так, автор зображає їх у формі спогадів, мрій і теоретичних роздумів. Але впродовж усієї творчості, сновізії його ж персонажів — їхні супутники у критичні моменти життя, у вирішальних ситуаціях. Ранній Франко акцентує більшу увагу на сюжеті і змісті сновидіння, на конкретні деталі («Петрії і Добошуки»), а вже у пізніших творах онейричні візії героїв набувають символічного характеру, стають більш емоційно насиченими («Перехресні стежки»). Є твори, які є ніби перехідними, тобто поєднують ці два аспекти («Для домашнього огнища»). Простеживши еволюцію Франкової авторської думки, бачимо чітку зміну особистих позицій, безнастанний творчий пошук в осмисленні позасвідомих станів людини, що відзначається в поглибленні психологізму.

Розташування картин сну у структурі художнього твору відіграє вагомий ідейно-композиційну роль. Змалювання сну на початку твору виконує функцію попередження про можливі зміни у житті сновидця або ж аналізує події минулого. Сновізії, розміщені в середині, — найбільш конфліктні та драматично напружені. І нарешті, онейричні видіння, розташовані наприкінці твору, роблять певний підсумок подіям, відіграють особливу фінальну роль.

ВИСНОВКИ

Творче новаторство і стильові пошуки Івана Франка влучно віддзеркалюють традиції світової культури та напрямки розвитку європейської літератури кінця XIX — початку XX ст. Письменник ішов у ногу з часом, він швидко й проникливо відчував, сприймав, розумів та інтерпретував усі найновіші віяння цього періоду. Він завжди наголошував на великому значенні психології для розвитку літератури.

У процесі осягнення складних взаємозв'язків двох станів людини — сну і «несну», двох світів — реального та ірреального, поглиблювалося розуміння сновидінь людей і художньо-естетичного функціонування картин сновізії у системі художнього твору, диференціювалося філософське тлумачення неспанья, сну й сновидінь, тобто концептуальний аспект цього явища, й бачення його естетичної ролі у конкретному творі.

Вчений був якщо не блискуче, то бодай у загальних аспектах ознайомлений із дослідженнями про позасвідомі стани людини попередників і сучасників, обізнаний зі світовою міфологією та літературою. Проблема онейричних видінь цікавила Франка не лише в психологічному, а й у літературознавчому аспекті. Він ішов крок у крок з успіхами передової фізіолого-психологічної науки свого часу. Мабуть, немає таких питань, на які письменник не шукав би відповіді. А на багато з них він таки і відповів. Зокрема, це стосується і позасвідомого життя людини. Добре ознайомлений з біблійними та античними (без сумніву, і світовими) онейричними мотивами та сюжетами, а також українською міфологією та фольклором і при цьому з новітніми досягненнями у багатьох сферах людської діяльності, І. Франко створив своє оригінальне вчення позасвідомого людського буття. При цьому важливу роль відіграла сновізія особистості, яка була предметом пильної уваги і Франка-теоретика, і Франка-практика. Важливим є те, як змальовував письменник світ ірреального,

обігрував сонні видіння своїх персонажів, що становить значне доповнення його теоретичній концепції. Учений оригінально інтерпретував наукові концепції позасвідомого людського буття, в якому важливу роль відігравала сновізія особистості (трактат «Із секретів поетичної творчості»). Водночас саме він в українському літературознавстві запровадив методику аналізу художнього твору з огляду на сновізію героя (стаття «Темне царство»).

Сновізійна поетика характерна для Франкової творчості від самих її початків і має широкий семантичний спектр (сон, дрімота, марення, галюцинації, видіння, сплячка, напівсон, напівбезсоння, безсоння, недосипання). Так, переклад із староруської поезії «Слова о полку Ігоревім», що його здійснив 17-річний юнак, містить поезію «Сон Святослава і бесіда з боярами». Ранні твори — «недокінчена поема» «Сон князя», оповідання «На роботі», повістка «Навернений грішник» — яскраво представляють зацікавлення автора позасвідомими станами людини. Повістка «На дні» репрезентує значну увагу письменника до психічних процесів, що виявляється у змалюванні психологічної мотивації вчинків головних героїв. У його творах спостерігаємо поглиблення психоаналітичності (порівняймо хоча б романи «Петрії і Добошуки» та «Перехресні стежки», в якому вже помітні методи досвідченого Франка-психолога). Сон у художньому світі письменника відіграє подвійну роль — формальну (або ж композиційну) та ідейно-пізнавальну.

Франко постійно вдосконалював майстерність психологічного зображення сновидінь, збагачував і оновлював свій креативний інструментарій зі сноопису, динамічно реагуючи на ті зміни, що відбувалися в тогочасній літературі.

Безкрая письменницька уява розгортається у необмежених можливостях сновидіння, а структурна побудова твору стає вільнішою і розкутішою. Через сон герой має можливість ввійти в інший світ — паралельний, альтернативний чи потойбічний. Персонаж перебуває на межі дійсного та вигаданого і сам вирішує переступити чи не переступити цю межу: він спілкується з містичними нереальними істотами, переноситься у часі і просторі. Сон багатий на метафори і символи, за допомогою яких можна пізнати минуле, передбачити майбутнє. Він асоціативно пов'язаний з темрявою і смертю, недаремно Гіпно́с — брат-близнюк Танатоса.

Перенесення у внутрішній світ героя дало можливість автору не тільки тонко передати його переживання, але й відтворити

асоціативність творчого мислення митця, оскільки такий прийом передбачає концентрацію уваги на найдрібніших деталях. За їх допомогою письменник передав внутрішній світ героя: плінність людського життя, динаміку його думок, бажань і почуттів. За допомогою психологічного аналізу Франкові вдалося розкрити образи героїв у їхній глибинності, проникнути у їхній внутрішній світ. Пильна увага письменника до психофізичної організації буття людини, перебігу психічних процесів презентує його спробу простежити зв'язок цих душевних явищ з думками, почуттями, спогадами, мріями, бажаннями особистості.

У ранніх творах письменника характерними ознаками сновидінь є: створення ілюзії незвичності, винятковості, нагнітання жаху, орнаментування сюжетних ліній, а в пізніших — зондаж у психіку героя, характеротвірна деталь і т. д. Франко по-різному торкається онейричної тематики: в одних творах — мимохідь, лише згадуючи про стан сну героя, не конкретизуючи деталі, а в інших — серйозно її розробляючи, заглиблюючись в опис психологічного стану персонажа, наголошуючи на його емоційному стані. При цьому інтерес цей можна назвати стійким, оскільки він помітний протягом усієї його творчої біографії. Психологічна характеристика сновидінь героїв письменника неоднозначна і змінюється протягом його творчої еволюції. Впродовж усієї творчості сновізії супроводжують персонажів у критичні моменти життя, у вирішальних ситуаціях. Ранній Франко акцентує більшу увагу на сюжеті і змісті сновидіння, на конкретних деталях («Петрії і Добошуки»), а в його пізніших творах онейричні візії героїв набувають символічного характеру, стають емоційно насиченішими («Перехресні стежки»). Є перехідними твори, які поєднують ці два аспекти («Для домашнього огнища»). Простеживши еволюцію Франкової авторської думки, бачимо чітку зміну особистих позицій, безнастанний творчий пошук в осмисленні позасвідомих станів людини, що сприяє поглибленню психологізму. Структура, семантика, форми, функції, домінантні ознаки сновидінь змінювались на різних етапах Франкової творчості, урізноманітнювались відповідно до його художньо-естетичних пошуків.

Онейричне видіння є важливою структурною одиницею композиції багатьох творів І. Франка; інколи навіть може бути тим центральним епізодом, від якого розгортатиметься фабула твору. Сновидіння формує сюжетну лінію твору, так чи так пов'язує її з іншими неонейричними лініями — впливає на його композицію, а іноді — й на жанрову природу.

Письменник експериментує над персонажами, досліджуючи глибини їхньої психіки, зокрема «нижньої» свідомості, й доходить тих висновків, на які психологія здобулася в ХХ ст.: сприймаючи зовнішні подразники, сновидець усвідомлює їх у момент сну не в їхньому прямому значенні, а перетворює їх згідно зі змістом сновиддя («На дні», «Перехресні стежки», «В тюремнім шпиталі»). Чимало явищ художньої практики Франка випереджали свій час, а в дечому визначали й певні тенденції для молодого покоління.

У прозі письменника виділяємо конкретні чинники, що впливають на виникнення сновізій: страх, передчуття, роздум, спогади, враження від пережитого. Відповідно можна класифікувати онейричні видіння за характером і ступенем впливу на поведінку, вибір життєвого рішення персонажа, виділивши дві групи — сни-потрясіння та сни-заспокоєння.

Сновидіння Франкових героїв поліфункціональні, а можливості їх у композиції твору досить різнобічні. Так, тут є профетичні сни, психологічного конфлікту, сни-спогади (біографічного характеру), сон-сугестія, що інспірує катарсис, сон-переживання (сон-рефлексія, візії з психотерапевтичною функцією, хворобливі).

Саме позасвідомі стани особистості (сновидіння, марення, галюцинації) є одним із ефективних та оперативних засобів для розкриття «усіх тайників» людської особистості, моделювання поведінки, окреслення внутрішнього (психологічного, настроєвого, духового, морального) світу героя.

ЗМІСТ

КРИЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖНЬОГО ОНЕЙРОСУ (<i>Микола Легкий</i>)	3
ВСТУП	7
Р О З Д І Л 1. «ЯКИЙ ЖЕ СОН ВАЖКИЙ»: ОНЕЙРИЧНІ СЮЖЕТИ У ЛІТЕРАТУРНИХ ТЕКСТАХ	23
1. Сон як природний та культурний феномен, його роль у художній літературі	25
2. Онейрологія у літературознавчому дискурсі. Вектори дослідження снів. Дефініція терміна	40
Р О З Д І Л 2. «ЛЮДСЬКЕ ЖИТТЯ – СЕ СОН»: СНОВИДІННЯ ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ІВАНА ФРАНКА. ТЕОРІЯ І ХУДОЖНЯ РЕФЛЕКСІЯ	53
1. Сновидіння в літературно-критичних дослідженнях Івана Франка	55
2. «Сон мара, Бог віра»: сновидіння у доробку Франка-фольклориста	71
3. Особливості епістолярного онейризму письменника	74
4. «Неприємні зносини з досить природним світом духів»: сновізієно- галюциаторна домінанта психологічного життя на схилі віку письмен- ника	77
5. «В тім сні, в тім соннім отупінні»: сон у художньому дискурсі Івана Франка	90
Р О З Д І Л 3. СНОВИДІННЯ – ЗАСІБ ПСИХОЛОГІЗМУ	104
1. «У сні турботному, важкому...»: сновидіння Франкових героїв з по- гляду художньої психологізації. Генеза сновізієй	107
2. Сновидіння Франкових персонажів: спроба класифікації	113
3. «Неначе сон, неначе ясний привид»: особливості зображення марень та галюцинацій	149
Р О З Д І Л 4. ФУНКЦІОНАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНА ПРИРОДА СНОВИДІНЬ ...	164
1. Сюжетно-композиційна функція сновидінь	164
2. Функціональність сновізієй у прозі Франка	172
3. Онейричний часопростір у художній літературі	176
«Коли довкола світ увесь засне»: ретроспектива, сучасність, пер- спектива, психологічні асоціації в онейричному дискурсі Фран- кової прози	179

«Надходить ніч. Боюсь я тої ночі»: особливості зображення добового хроносу і місце сновізії у ньому	185
Поетика та семантика вертикалі в онейричному хронотопі	192
«У сні зайшов я в дивную долину»: онейрична топографія Франкової прози	205
Роль онейричних елементів у структурі роману «Перехресні стежки»	217
Інтер'єр приміщення у сновізіях	221
4. «У сні мені явилися дві богині»: онейрична імагологія	225
Фантазмагоричні та демонологічні істоти	225
Реалістичні образи з життя	232
Пейзажні ейдоси	233
Анімалістичні образи	234
Флористичні символи	237
Числова символіка	237
5. Наративний вимір художнього онейросу	238
ВИСНОВКИ	250

Наукове видання

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ІВАНА ФРАНКА

ВОРОК Христина Богданівна

**ПОЕТИКА СНОВИДІНЬ
У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА**

Київ, Науково-виробниче підприємство
«Видавництво “Наукова думка” НАН України», 2018

Художній редактор *Р. І. Калиш*
Технічний редактор *Т. С. Березяк*
Коректор *Н. А. Дерев'янка*
Оператор *В. Г. Каменькович*
Комп'ютерна верстка *Т. О. Ценцеус*

Підп. до друку 25.05.2018. Формат 60×90/16. Папір офс. № 1.
Гарн. Таймс. Друк офс. Ум. друк. арк. 16,0.
Ум. фарбо-відб. 16,75. Обл.-вид. арк. 18,0. Тираж 200 прим.
Зам. № ДФ 727

Оригінал-макет виготовлено
у НВП «Видавництво “Наукова думка” НАН України»
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 2440 від 15.03.2006
01601 Київ 1, вул. Терещенківська, 3

ПП «Видавництво “Фенікс”»
03680 Київ 680, вул. Шутова, 13б
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
серія ДК № 271 від 07.12.2000 р.