

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Зимомя Олена Миронівна – аспірантка кафедри теорії літератури та компаративістики Київського національного університету ім. Т. Шевченка.

Наукові інтереси: порівняльне літературознавство, українсько-угорський літературний дискурс.

**НОВЕЛА ІВАНА ФРАНКА „НЕНАЧЕ СОН”:
СПРОБА ПСИХОБІОГРАФІЧНОГО ПРОЧИТАННЯ**

Любов ЗУБАК (Кіровоград)

У статті досліджується маловідомий твір Івана Франка – новела „Неначе сон”, написана в останній період його творчості. Художній світ розглядається через призму психобіографії автора.

One of the little-known Ivan Franko’s works – the short story “As if it were a dream”, is written in the last period of his creative activity. The artistic world is examined through the prism of the author’s psychobiography.

Протягом останніх десятиліть українська літературознавча наука зазнала стрімкої модернізації, головним чином завдяки активному зверненню до психоаналітичних інтерпретаційних методик. Особливої актуальності набув психобіографічний спосіб дослідження, який дає змогу не лише розкрити „секрети поетичної творчості”, але й сприяє деміфологізації постатей багатьох українських письменників. Як відомо, традиційна біографічна (позитивістська) школа, що існувала тривалий час як єдино можлива у вітчизняній науці, призвела до образної монументалізації цілого покоління митців, зокрема II пол. XIX ст., фактично канонізувавши їх і занісши до розряду могутніх патріархів. До них належить й Іван Франко, образ котрого міцно укорінився в суспільній свідомості тільки як борця, громадсько-політичного діяча, революціонера-демократа тощо.

Першою спробою психоаналітичного прочитання творчості письменника, де руйнувався міф про Великого Каменяра, була книга Тамари Гундорової „Франко – не Каменяр” (1996). Згодом з’явилася ціла низка літературознавчих, культурологічних, філософських праць, у яких розкривалася психічна сутність митця, відкривалися нові, справжні грані його етико-естетичного універсуму. Однак створення повноформатного психопортрета Івана Франка, що дасть можливість глибинно, масштабно осягнути велич його творчого генія, ще попереду.

На думку більшості сучасних дослідників, творчі інтенції Франка мають особистісну природу і значною мірою пояснюються його індивідуальним психічним досвідом. Зокрема, Т. Гундарова стверджує, що „моделлю для численних соціальних узагальнень, психологічних та моральних колізій у Франка стає передусім він сам. Відтак його творчість можна розглядати як річ глибокою мірою автобіографічну. З себе, з

власного досвіду він творив культурні типи й моделі, таким чином слугуючи цивілізаційною школою для сучасних і наступних поколінь” [2, с. 11].

Важливо, що й сам Іван Франко літературну критику зараховував до дисциплін психологічних. Його трактат „Із секретів поетичної творчості” (1998) і до сьогодні залишається однією з найвагоміших праць в українському психоаналітичному літературознавстві. У своїй літературно-критичній практиці, особливо в останній період життя, письменник активно застосовував психобіографічні методики. Так, у праці „Данте Аліґ’єрі” (1913) він приходять до висновку, що в „Божественній комедії” через малювання „зовнішнього світу” письменник виражає „власне, суб’єктивне чуття”, але не просто „індивідуальну душевну драму”, а „щось іще більше, ще глибше” [7, с. 312], фактично трактуючи художній твір як специфічний вияв психічної позиції автора.

Головним об’єктом сучасних франкознавчих психоаналітичних студій є дуалістична природа творчості письменника, що найповніше розкривається через призму його особистих, внутрішніх суперечностей. Проте маємо багато Франкових творів іншого характеру, художнє декодування яких можливе насамперед завдяки застосуванню психобіографічних підходів. Серед них новела „Неначе сон”, якої критика, на жаль, майже не торкнулася, окрім рідкісних принагідних згадок.

Написана вона 1908 року, з якого починається найпохмуріша смуга в житті письменника – духовна криза, що періодично супроводжувалася тривожними видіннями, галюцинаціями, маренням. Із дослідження Ярослави Мельник „З останнього десятиліття Івана Франка” [5] випливає, що його недуга мала психічний характер, при цьому виявлялися й фізичні симптоми – параліч кінцівок рук. Згідно з юнгівською теорією, індивідуальний психоз трактують як вторгнення могутнього неусвідомленого, зіткнення людини із живою сутністю в своїй душі. Нагадаємо, що й сам письменник ще задовго до хвороби у трактаті „Із секретів поетичної творчості” вказував, що підсвідоме виявляє себе тоді, коли зникає оболонка „верхньої свідомості”, а відбувається це „чи то хвилино, у сні, чи назавсідги в тяжкій хворобі” [8, с. 62].

Отже, недуга Франка загострила/вивільнила те, що довгий час зберігалось в глибинах психіки. Підсвідомі імпульси виявляли себе в образах духів, які постійно переслідували його, не давали спати, водили ночами по Львову. Найстрашнішим серед них був дух Драгоманова.

На те, що видіння Франка, і зокрема дух Драгоманова, є виявом його підсвідомого, вказував і Є. Маланюк у своїй статті „В пазурах раціоналізму” (до трагедії Франка): „Драгоманів як особа, тут, безперечно, не грає великої ролі, але Драгоманів як символ в уяві недужого Франка втілював у собі той сухий раціоналізм, ту камінну в’язницю „владного розуму”, той інтелектуальний полон, що душив і нівечив Франка-поета, Франка-людину

темпераменту, палання і емоції. І коли прийшла до Франка недуга і розум смеркся, ослабів інтелектуальний полон, – може іменно тоді звільнився його покалічений раціоналізмом *дух*, освободилося його емоціональне підсвідоме і проявилось в тій формі, що була можлива в його недужому стані” [цит. за: 5, с. 29].

Ще й до сьогодні побутує думка, що в час хвороби Іван Франко нічого вартісного не створив, і ті поодинокі твори, які з’явилися з-під його пера за останнє десятиріччя, не варті особливої уваги. Новела „Неначе сон”, написана в найтяжчий і найскладніший період життя письменника, переконує в хибності цієї тези.

Як зазначає Н. Зборовська, „невротичні симптоми в аналітичній психології стають дуже цінними повідомленнями для індивіда, оскільки сигналізують про втрату рівноваги у психічній сфері і дають змогу розпочати діалог, спрямований на досягнення духовної цілісності” [3, с. 126]. Цієї „духовної цілісності” („бути цілим чоловіком”) Франко прагнув усе життя і віднаходив її насамперед у творчості, тобто в моменти *діалогу із самим собою*. Такі ситуації він переживав і вже будучи хворим, коли вдавалося на деякий час звільнитися від „переслідування з боку ворожих духів”. Як зауважує Я. Мельник, багато хто не сприймали письменника як ментально хвору людину і відзначали його „колосальної сили інтелектуальний апарат” і „феноменальну пам’ять” [5, с. 20–21]. З цього приводу Д. Дорошенко писав: „Так у недужому тілі зберігся могутий дух, який навіть і в своїй хворобі вражав і дивував своєю силою, своїм чарівним словом” [цит. за: 5, с. 21]. Таким „чарівним словом” стала новела „Неначе сон” – світла, феєрично-магічна розповідь про інтимну зустріч двох молодих людей, яка дасть початок новому життю.

Твір позбавлений характерного для прози Франка раціоналістичного (детерміністичного) психологізму, натомість сповнений містичного чару, таємничості й вітаїстичного пафосу. Очевидно, мав рацію Микола Євшан, а пізніше і Євген Маланюк, коли стверджували, що потужне рацію не давало можливості на повну силу розкритися Франкові як митцеві й стати „нашим національним Гете” (Є. Маланюк), і чим більше воно слабшало, тим художньо яскравішими ставали його твори.

Новела „Неначе сон” починається з невеликої преамбули, де автор повідомляє, що все розказане ним є виплодом його „сонної уяви” і він лише виводить на „денне світло” „забуті *тіні* (курсив. – Л. З.) давньої минувшини”. Далі, показуючи, як ці „тіні” „рисуються виразними силуетами”, він фактично демонструє механізми народження художнього образу як ірраціонального продукту, як витвору неусвідомленої діяльності людини. До речі, Франко вживає слово „тіні”, яке набагато пізніше використає Карл Юнг на означення архетипу підсвідомого.

Модальна частка *неначе* в назві, маючи семантичне значення сумніву, припущення чи невпевненості щодо сказаного, свідчить, що сон, видіння, творчі фантазії для автора це лише різні форми вияву одного й того ж явища, для якого він умовно обирає назву сон.

Можна припустити й інше: частка *неначе* вживається, аби викликати в читача невпевненість у тому, чи пов'язана якимось чином розказана ним історія з його власним життям, чи це просто хвора галюцинація, яка не має під собою реального ґрунту. „*Чи маю виводити на денне світло те, що примерещилося мені в сонній уяві?*” [9, с. 318], – риторично запитує автор у кінці вступу.

І все ж у преамбулі Франко прямо оприявлює свою причетність до зображуваного: „*тіні*”, персоніфікуючись в образах, вимальовуються „*на тлі крайобразу мого рідного села*” (курсив. – Л. З.), що дає підстави шукати витoki і джерела творчих візій у його внутрішньому, душевно-духовному, емоційному житті. Надалі в тексті ми не знайдемо жодного чи то безпосереднього, чи опосередкованого вияву авторського „я” – автобіографізм твору простежується тільки на семіотичному рівні. Письменник одягає маску „всезнаючого” автора і як відсторонений спостерігач у формі об'єктивної розповіді подає історію життя своїх героїв. З цього приводу Т. Гундарова відзначає, що поетичним словом Франко творив своєрідний маскаррад, у якому „намагався заховати своє індивідуальне чуття, дати найбільш об'єктивне зображення найсуб'єктивніших почуттів” [2, с. 10–11].

За Р. Емерсоном, якими б дивними й абсурдними не були нічні видіння, у них „присутня важлива істина”. Очевидно, якась істина відкривалася й Франкові в його „сонній уяві”. Ці „*тіні*” мали для нього особливе значення („*вони ворують моє серце і витискають сльози на очі*”) і несли важливе повідомлення, яке він намагався піймати в „*сіті слова*”.

Сюжет твору стрімко й динамічно розгортається навколо однієї події, що відбувається в житті молодої, але вже шлюбної жінки, – її випадкової (начебто!) зустрічі з таким же молодим красенем-парубком. На перший погляд, маємо класичний, далеко не оригінальний сюжет про зраду молодої дружини свого набагато старшого чоловіка. Можливо, так би він і сприймався, якби не потужне енергетичне тло – містичний дух, яким оповита ця подія.

В експозиції автор подає опис селянського обійстя, розташованого в „*невеличкій, десятихатій слободі*”, де посеред двору стоїть „*новенька селянська хата з білими стінами, з ясними вікнами, збудована в дві половини, під насупленою стріхою в віночку розлогих верб і яблунь, що хиляться над нею*” [9, с. 318]. На подвір'ї метушаться люди, серед яких і молода господиня Марися.

Зав'язка настає, коли свекруха відправляє Марисю по воду, щоб напоїти робітників. Однак, незважаючи на неблизький шлях до криниці й утому, вона з радістю хапається за цю роботу: швидко й мовчки кладе ложку, бере *„коновки й коромисло і весело, мов пташка, співаючи біжить через подвір'я, у садок, на леваду за річкою”* [9, с. 319]. Художня деталь *„весело, мов пташка”* виконує роль інтриги й натякає, що жінка, мабуть, неспроста з такою легкістю береться за важку фізичну працю. Тут же автор подає і штрихи до портрета своєї героїні: *„висока, статна і гарна молодиця”*.

Далі, зі слів свекрухи, старої-престарої баби, вимальовуються деякі особливості життя Марисі. Вона дружина старого удівця, виробленого й байдужого чоловіка. Він не помічає своєї красуні-жінки, жодним словом не обмовився до неї під час обіду і взагалі ніяк не реагує на її присутність. За це йому й докоряє стара мати:

„Нездара ти! От іще нездара! – буркнула собі під носом баба. – Старий удовець, а заманулося молодій жінки. Що ж, маєш її! Тішся нею, як квіткою, що, якимось птахом занесена (підкреслення. – Л. 3.) зацвіла в твоїм городі! Тішся, як я тішуся” [9, с. 319].

Нарешті інтрига розкривається. Настає кульмінаційний момент: по дорозі до криниці Марися зустрічає таємничого хлопця, що виринув, *„неначе сонний привид від землі”*. Про нього письменник майже нічого не говорить, окрім того, що він має красиву зовнішність (*„високий вродливий парубок з високим чолом, отіненим золотими кучерями, з простим, мов із слонової кості витонченим, носом, з розкішними губами, крізь які проглядали білі рівні зуби”* [9, с. 320]) і є чужим у цих краях: *„Він був не тутешній, мандрований дяк, і ніхто не знав, якого він роду”*.

З їхньої короткої розмови важко з'ясувати, чи вони давно знайомі, чи були між ними раніше якісь стосунки. Не йдеться й про те, що об'єднувало цих двох молодих людей і що звело їх в якийсь момент на дорозі, адже Марися *ніби цілком випадково була послана бабою по воду*. Так само невідомо, як дізнався парубок про те, що Марися біжить до криниці, виринувши перед нею ніби з-під землі. Проте вони розуміють одне одного з півслова:

*„І він пішов за нею, свищучи якусь мелодію. А коли дійшли до ниви, покритої буйним житом, він збочив до неї і сказав Марисі лиш одне слівце:
– Сюди!*

Вона пішла за ним, і за хвилинку обоє щезли в розкішнім морі сіро-золотих стебел жита, а над ними щасливо шуміли недоспілі ще колосочки, колисані ледве чутним подихом гарячої, полуденної літньої години” [9, с. 320].

Епізод зустрічі двох коханців наскрізь пройнятий еротичними мотивами, адже йдеться про любов, якої прагнуть їхні молоді тіла. Такі художні деталі, як *„її палкі очі”*, *„її дівочі ще груди підносяться і*

хвилюють”, „її калинові уста мимоволі розхилиються”, сороміцька пісня, яку наспівує Марися: „*Ти не знаєш, мій миленький, / Як мене любити? / Правов ручков за пазушку, / Лівов обіймити*” говорять про сексуальне збудження жінки, той стан, коли вона стає по-особливому чарівною, магічно привабливою для чоловіків, а її лоно надзвичайно чутливе й готове до зачаття. Сексуальність підкреслює жіночність Марисі й увиразнює її несвідомі бажання. Автор не повідомляє нам, чи існує між ними духовний зв'язок, але змальована ним атмосфера злиття двох прекрасних молодих тіл свідчить про те, що тілесна любов не менш красива від духовної, вона теж робить людину щасливою. Більше того, саме така любов дає початок новому життю.

Кульмінація підсилюється містичним дійством – насланням, яке сталося за час Марисиної відсутності й про яке їй сказала баба:

„На низенькій дубовій лавці стояли там рядом здорові горшки свіжовидоєного молока. І о диво: молоко в горщиках немовби кипіло, клекотіло, шуміло і клубилося і почало, мов кип'яток, утікати з горшків, заливаючи лавку і поміст холодною піною” [9, с. 321].

Але як тільки Марися, за порадою старої, перехрестила горшки три рази, молоко заспокоїлося.

Якщо уважно придивитися до цього опису, то в ньому вгадуються деякі фізіологічні й психоемоційні особливості статевих стосунків. Проте вони залишаються „за кадром”, сублімуючись в образі збурення молока й водночас надаючи невидимій сцені кохання магії і чару.

Розв'язка приходить, коли до Марисі звертається свекруха, яка нічого не бачила, але *все знає* і схвалює її вчинок, про що свідчать з хитринкою сказані слова й несподіваний поцілунок:

„А коли Марися по тій пригоді ввійшла до хати, баба, сидячи при вікні, з незмірним уподобанням вдвинулася в її лице і, простираючи свої губи до усмішки промовила:

– *Марисю, ходи до мене!*

Марися наблизилася до баби і гляділа їй просто в очі.

– *Ти була з ним?*

– *Була.*

– *Добре.*

І стара простягла свою велику костляву руку, обняла Марисю за шию, притягла близько до свого лиця і поцілувала її” [9, с. 321].

Цей поцілунок виступає символічним благословенням народження майбутнього внука, напевне, дуже очікуваного, але якого не може подарувати їй рідний син.

У фінальному епізоді твору факт зародження нового життя стає доконаним:

– *Ти моя доненько! – шептала баба тремтячим шептом. – Ти моя квіточко! Ти моя радість! Шкода тебе для такого нездари, як твій муж. Я знала, що ти відчуєш се й сама. Та проте будь благословенна в Бога, що прийшла звеселити нашу хату. І приведи мені внука, щоб був гідний тебе і мав таку золоту головку, як він. А про всякі насланя не турбуйся. Я навчу тебе всього, що сама знаю. А тепер іди до свого діла, неси їм воду”* [9, с. 322].

Тут з’являється образ “золотої головки”, що має як пряме, так і переносне значення: буквально – руде волосся, символічно – розум і унікальність людини.

Дуже важливим у психоаналізі є застосування асоціативної техніки. У літературознавстві ця методика дає можливість проникати в психічну історію автора й максимально наблизитися до розкриття істинного смислу твору.

Новела сповнена цілої низки художніх деталей, семіотичне значення яких указує на їхнє індивідуальне, особистісно-зорієнтоване походження. Насамперед упадає в око разюча подібність описаних на початку твору хати й краєвидів до тих, де розташовувалася господи Франків (опис рідної хати письменника знаходимо в автобіографічному спогаді „Моя вітцівська хата” і в ряді художніх творів). Розміри хати, її вигляд та наявність слуг свідчать про заможність господарів. На цьому, зокрема, наголошує Ярослав Грицак у праці „Пророк у своїй вітчизні”, досліджуючи генеалогію письменника [1, с. 51].

Потребує автобіографічного коментарію і мотив нерівного шлюбу. Як відомо, між батьком і матір’ю Франка була дуже велика різниця у віці. Коли вони одружилися, матері було 20 років, а батькові – 53. Цей шлюб був очевидним мезальянсом, але що змусило Людвіку Кульчицьку, заможну шляхтянку із сусідньої Ясениці Сільної, віддати красуню-доньку за літнього селянина-вдівця, залишається таємницею. Сучасні дослідники-франкознавці Р. Горак, Я. Грицак, а раніше – В. Щурат, І. Негребецький та ін. висували ряд гіпотез щодо пояснення цього дивного шлюбу, але насправді розгадки цієї таємниці не існує. Не знав її і сам Іван Франко, хоча, напевне, не раз задумувався над цим. Воно й вирвалося у творі: „*якимось птахом занесена*”.

Багато про що говорять імена подружньої пари – Марися та Мирон, прозоро натякаючи на їхній стосунок до батьків автора та нього самого. Марися – це національно марковане інтимне ім’я Марія у польському варіанті, що асоціативно перегукується з польським походженням матері Франка Марії Кульчицької. Ім’я Мирон безпосередньо стосується самого письменника: Мироном його називали в дитинстві, згодом воно стало найпоширенішим авторським псевдонімом, і ціла низка його героїв має це ім’я. Я. Грицак подає досить розлогу етимологічну характеристику імені

Мирон і деякі закономірності наречення ним дітей, трактуючи його як „байстрюче” й нагадуючи при цьому загальне правило: „ім'я „маркувало” народжену дитину, вказувало на її статус” [1, с. 57–58].

Фінальна частина твору теж містить деталі, які відсилають нас до Франкової біографії. Зі спогадів і розповідей про дитинство письменника відомо, що його мама володіла надприродними здібностями, „вміла чарувати і мала силу над злими духами” [1, с. 70].

Наявні в новелі автобіографічні маркери вказують на асоціативний зв'язок між історією життя автора та його героїв. А оскільки у творі йдеться про зачаття „незаконної” дитини, то ця історія якимось чином стосується й самого письменника. Як пише Я. Грицак, „коли Іван Франко вже був відомим письменником і суспільним діячем, Львовом кружляли плітки, нібито він є незаконнонародженим сином єврея („старозаконника”). На доказ наводили його юдофільство та яскраво руде волосся” [1, с. 59.]. Дослідник стверджує також, що „сам Франко був свідомий цих пліток, а одну з них навіть навів у своїй брошурі: нібито його справжнє прізвище не Франко, а Френкель, і він вихрестився тільки ради того, щоб одружитися з християнкою” [1, с. 458]. Символічний підтекст убачає Я. Грицак і у виборі письменником псевдоніма Мирон: „Вибір був глибоко символічним: не посоромившись назватися „байстрючим” ім'ям, Франко кинув виклик традиційному суспільству” [1, с. 60].

Не можна не звернути уваги на дві портретні деталі в образі парубка, батька майбутньої дитини, – „високе чоло” і „золоті кучері”, адже саме вони були найприкметнішою рисою Франкової зовнішності. Згодом і баба пророкує народження хлопчика із „золотою голівкою”, чим натякає на його унікальність, що теж проектується на постать письменника.

Асоціативні паралелі напрошуються й між гіпотетичним батьком Франка й молодим парубком у новелі: обидва вони були причетні до релігії – „старозаконник” і „мандрований дяк”.

У творі сплило на поверхню те, що хвилювало й мучило письменника, довгий час зберігаючись у глибинах психіки. Згідно з теорією психоаналізу, збудником і джерелом творчої енергії є комплекси, що формуються внаслідок психічних травм й осідають у темній сфері душі. Вони становлять зміст індивідуального неусвідомленого й персоніфіковано виявляються в снах або ж „можуть стати головними героями авторського твору, коли психіка автора розколюється ними, а вони матеріалізуються в персонажах” [3, с. 170]. Можна припустити, що джерелом Франкової новели „Неначе сон” став комплекс загадковості власного походження, коріння якого, за твердженням Я. Грицака, сягає ще часів нагуєвицького дитинства, коли сільські діти дражнили Івана за його руде волосся, а по селу ходили чутки, чиїм же сином насправді є цей „дивний” хлопчик [1, с. 70].

Проте письменник виходить далеко за межі індивідуального, особистісно-зумовленого процесу творення й виражає свою духовну присутність у природному бутті. Про це свідчать наявні у творі міфологічні мотиви, пов'язані з народними віруваннями. Присутність архаїчних образів надає тексту символічного забарвлення й робить його універсальним естетичним явищем, а не просто художнім спогадом (за Франком, „причинком до автобіографії”) про щось колись пережите.

Важливе функціональне значення має картина наслання – збурення молока. Наслання словники тлумачать як „те, що, за народними уявленнями, роблять злі сили, щоб спокусити, обманути когось”. Але в новій (християнській) свідомості існує й поняття „Боже наслання”. До речі, саме в такому варіанті його вживає сам Франко у праці „Із секретів поетичної творчості”, коли, посилаючись на вчення Платона, порівнює поетичну творчість з духовною хворобою: „В іншому місці він (Платон – Л.З.) просто називає сей стан (божевілля) або *боже наслання* (курсив. – Л. З.)” [8, с. 56].

Отже, наслання може мати як демонічну, так і божественну природу. У творі воно має подвійне значення, точніше, тут зіткнулися/зійшлися обидві ці сили. З одного боку, статеві потяги людини та їхнє вдоволення є гріхом (як каже баба, від „*ворога*”), а з іншого – зачаття, що є результатом статевих стосунків, визначається як Божа ласка („*будь благословенна в Бога*”). Ця амбівалентність у християнстві долається міфом про зачаття Марії від Святого Духа. У творі зародження нового життя постає одночасно як гріх і благодать, тобто як таке, що залежить від прихованих, неконтрольованих людиною бажань – від нечистого, але й не без участі Вищих Сил. Завдяки картині наслання створюється відчуття, що процес зачаття – це найбільша й водночас найвеличніша загадка природи, Боже таїнство. Оповитий ореолом таємничості й містики, він постає в новелі не просто як фізіологічний акт, а як велике диво, наслане людині з небес.

Символічне значення наслання набуває ще одного відтінку: Марися зачинає не від законного чоловіка, Богом даного, а від коханця, тобто чинить подвійний гріх. Однак, робить вона це не заради насолоди (похоті), а за покликом свого жіночого ества, найважливішою складовою якого є материнство. Її чоловік – „нездара”, а отже, не може задовольнити бажання жінки бути матір'ю. Воно виявляється сильнішим від неї самої, і саме *тому* Марися віддається іншому мужчині, а Бог благословляє її порив, даруючи радість майбутнього материнства.

Як бачимо, Іван Франко показує зародження нового життя в дусі гностичного вчення, згідно з яким людське і божественне (природа і надприродне) співіснують на паритетних засадах. Тому тілесна любов (природа) постає у творі теж як блаженство (щастя), де, до речі, жінці належить провідна роль: вона виступає суб'єктом цього процесу, ініціюючи його своєю сексуальною енергією.

У гностичному світлі бачиться й інший символічний знак: Марися і Нестор (так звали парубка) зустрілися на перехресті двох доріг: „*На тім перехресті Нестор зупинився, поки дійде до нього молодця*” [9, с. 320]. Ще в дохристиянських віруваннях середохресна дорога вважалася сакральним місцем й увінчувалася хрестом. Ця традиція продовжила своє існування й у нові часи. У християнському вченні символ хреста повністю переосмислений, а первісно він „був знаком життя: вертикаль – чоловіче, батьківське начало, горизонталь – жіноче, материнське; їхнє поєднання утворювало третю силу – синівську (сам хрест)” [4, с. 223]. Отже, маємо ще один символічний вияв тісного сплетіння земного і небесного.

Провідним символічним образом у творі є наскрізь містифікований образ баби. Вона дуже стара й уже давно перестала ходити. Щось страшне й навіть зловіще є в її зовнішності („*посинілі від старості губи*”, „*костляві руки*”) і поведінці: вона постійно стежить за Марисею, знає/відчуває кожен її крок, невідомо як рухається давно безвладними ногами й володіє здатністю насилати чари. Із того, як стара говорить зі слугами і своїм, уже дуже немолодим сином, стає зрозуміло, що вона невидимо керує господою й усьому дає лад. Водночас баба лагідно розмовляє з невісткою, жаліє і виявляє про неї турботу. Найголовніше, що при цьому впадає в око, – баба приходиться Марисі свекрухою, отже, та має називати її матір'ю, але насправді кличе тільки бабунею, а сам автор щодо неї вживає тільки назву *баба*.

Значення цього образу розкривається, якщо звернутися до українських вірувань. Привертає увагу й те, що міф про бабу характерний саме для бойків, до яких належав і Франко, а вочевидь, був з ним знайомий. Наводжу його опис за Словником української демонології: „Баба (дика баба) – фантастичний образ народної міфології, зафіксований переважно на Західній Україні. На Гуцульщині – це висока, худа, з довгим волоссям жінка, якій приписували ворожі щодо людини функції (вона сидить у кукурудзі, може «вбити дитину залізним макогоном» або залоскотати до смерті). А на Бойківщині змальовується як нешкідливий міфологічний персонаж. ... Деякі дослідники відносять цей міфологічний образ до рідкісних реліктів вірування в жіноче уособлення домовика – «домовичку», «доманю», генетично пов'язане з прадавньою богинею життя і родючості” [6]. Отже, вона оберігає, підтримує життя й відповідає за його продовження.

Баба у творі дуже нагадує „домовичку”: вона незримо присутня в усьому, що робить Марися, стимулює й підсилює її бажання й імпульси, увиразнюючи природну потребу в материнстві. Цей неусвідомлений материнський інстинкт виявляється настільки потужним, що ламає будь-які устої – соціальні, морально-етичні, релігійні тощо. Якщо зі своїм шлюбним чоловіком молода жінка не може зреалізувати глибинний внутрішній потяг стати матір'ю, її жіноча природа (баба) шукає виходу із ситуації („*Я знала,*

що ти відчуєш се й сама”, – каже баба), застосовуючи свої природні можливості – сексуальність, по-народному, чари, перед якими чоловік устояти не може, як не встояв перед ними парубок, коли слова, почуття, правила тощо (свідоме) нічого не значать. А поцілунок баби у фіналі твору засвідчує всеперемагаючу силу життя, яка йде від жінки, від самої природи, і Вища Сила благословляє її на це, незалежно від того, хто є батьком майбутньої дитини – шлюбний чоловік чи коханець.

Міфологізований образ баби як втілення жіночої суті набуває онтологічного значення: він постає як архетип природи-матері, Вічної Матері, завдяки якій існує життя на землі. Треба зауважити також, що жінка-як-мати в новелі, як і в цілому у творчості Франка, наділена дуалістичною сутністю: у ній тісно сплелися мудрість і пристрасть, світле і темне, божественне і демонічне. Марися та баба – це дві іпостасі одного образу – жінки, яка водночас чинить гріх і виявляє Божу волю.

На основі вищезазначеного можна стверджувати, що новела „Неначе сон” виступає яскравим зразком того, як художня творчість виконує компенсаторну функцію щодо психічних комплексів автора: у ній здійснилося Франкове несвідоме прагнення „звільнитися з-під влади принципу реальності” [3, с. 94], тобто того, що боліло і мучило його. Проте водночас цей психічний комплекс завдяки геніальності автора породив прекрасний витвір словесного мистецтва, який художньо приховує/відкриває окремі „секрети” як його власного життя, так і життя загалом.

БІБЛІОГРАФІЯ:

1. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). К.: Критика, 2006. – 631 с.
2. Гундарова Т. Невідомий Іван Франко. К.: „Либідь”, 2006. – 360 с.
3. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. Посібник. К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
4. Лозко Г. Українське народознавство. К.: „Зодіак-ЕКО”, 1995. – 368 с.
5. Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка. Львів: „Місіонер”, 1999. – 208 с.
6. Словник української демонології // Українознавство – все про культуру, побут вірування українців. [ukrajinoznavstvo.org.ua /.../ index.html](http://ukrajinoznavstvo.org.ua/.../index.html).
7. Франко І. Данте Аліг'єрі // Гундарєва Т. Невідомий Іван Франко. К.: „Либідь”, 2006. – С. 299–312.
8. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К., 1981. – Т. 31. – С. 45–119.
9. Франко І. Неначе сон // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К., 1981. – Т. 22. – С. 318–322.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Любов Олексіївна Зубак – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: українська література II пол. XIX століття, методичні проблеми навчання української літератури в школі.