

його свідомим використанням архетипів, яких він також підсвідомо відчував, використовуючи саме *поетичну асоціацію ідей* у “Сні Святослава”, а рік-два пізніше висловив і певне теоретичне пояснення? Цього ще не знаємо, але знаємо факт і це треба наголосити, наскільки його теоретичні роздумування і пояснення ішли з духом часу й були абсолютно крок у крок із найновішими тогочасними літературними та психологічними теоріями. Таким був І. Франко – і як теоретик, і як практик, і як унікальний митець слова.

Франко й інші дослідники, автори

1895 – “Сон Святослава”

1896 – Max Dessoir/Dessoir “Das Doppel-Ich”

1897– описи психологічної теорії підсвідомості та поетичної творчості

1898 – “Із секретів поетичної творчості” (ЛНВ).

1899 – Z. Freud – “Підсвідомість”

1900 – “Пояснення снів”

1904 – G.G. Jung “Колективна підсвідомість”

1915 – J.G. Frazer – Архетипи

1934 – Jung, M. Bodkin – архетипи

Література:

1. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Степан Хороб (Івано-Франківськ)

Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга

Дослідники драматургічної творчості І. Франка, вивчаючи особливості його художнього мислення (Я. Білоштан, Р. Гром’як, З. Мороз, Л. Мороз, М. Нечиталюк, М. Пархоменко, С. Хороб), звертали увагу на високу майстерність письменника у структуруванні загальної просторовочасової картини зображуваного у п’єсах об’язного світу з його ідейно-естетичними та національно-духовними цінностями. Водночас вони відзначали у цьому відтворенні певну еволюційність, що безпосередньо пов’язана з різнотипними формами виявлення авторської свідомості Франка-драматурга – від реалізму, натуралізму й до модернізму, зокрема, неоромантики, символізму та експресіонізму. Справді, хронотоп у перших драматичних творах І. Франка “Три князі на один престол” (1874), “Славою і Хрудош” (1875), “Жаби” (1878) і “Послідній крейцар” (1879) суттєво відрізняється своєю композиційною здатністю від хронотопу у пізніших драмах (“Украдене щастя” (1893), “Рябина” (1894), “Учитель” (1894), “Сон князя Святослава” (1894), “Кам’яна душа” (1895), “Майстер Чирняк” (1895), “Будка ч. 27” (1896), “Роздуми на склоні віку” (1901)).

Ця відмінність передусім простежується в модифікованій трансформації І. Франком простору і часу. П'єси, що з'явилися з-під пера драматурга у період існування в сценічній літературі (разом із іншими) модерністського типу художнього мислення, інтенсивніше відбивали процес поновлення функціональності хронотопу, що увиразнювався в ущільненні часу, в концентрації простору, в укрупненні сценічного місця, у згущенні напруги окремо взятої драматичної ситуації, в монтажності й зміщеності картин, драматичної дії тощо. Словом, усе те, що характеризує поетику не стільки класичної (традиційно нормативної), скільки модерної (новаторськи осучасненої) п'єси й водночас художнього мислення Франка-драматурга.

У цьому контексті інтерес викликають трансформації інваріантних моделей оніричного простору, які І. Франко застосовував у своїх драматичних творах. Онірична парадигма у драмі як роді літератури й виді мистецтва (на відміну від лірики й епосу) має свої особливості, зумовлені передусім дійовою візуальністю і драматизмом зображених подій, конфліктів, персонажів. Теоретики та історики драматургії виокремлюють кілька, принаймні три виразно окреслені типи моделей, джерела яких помітні ще в світовій міфології, а згодом вияскравлені як художньо продуктивні в працях засновника психоаналізу З. Фрейда і в дослідженнях архетипних концепцій творчості К.-Г. Юнга. Перша модель тісно пов'язана із безпосереднім описом оніричного фантазму, в основі якого лежать як слова письменника, так і слова дійової особи. Друга – відображає близькі до оніричного хронотопу (тут і візійні бачення, й уявлення-видіння, і хвороблива ейфорія, і катабазисна з'ява потойбічного світу померлих та їх змертвленого шляху) обставини й ситуації драматургічної дійсності, які перебувають на помежах її реального та ірреального, життя і смерті. Третя – наче проектує для людини завершення її земної дороги, а сон є своєрідним віщуванням-передбаченням цього або ж стає певним порогом перед вічністю небуття. Як підсумував З. Фрейд, “сон ніколи не присвячує себе дрібницям”. Суттєвим доповненням до цього буде те, що сновидіння, візії, уявлення-фантазії стали характерною прикметою модерністської драми, зокрема символістського, неоромантичного та експресіоністського стильового спрямування.

Названі інваріантні моделі оніричного простору наявні не в усіх драматичних творах І. Франка, однак там, де це спостерігається, їх сприймають як органічні в загальній структурі п'єси, такі, що сприяють вдосконаленню не лише майстерності драматурга в сюжетобудуванні та komponуванні всіх складових драми, а й художнього мислення загалом. В “Украденому щасті” письменник лише в першій дії вдається до оніричного фантазму, коли Анна оповідає про свій тривожний сон Миколі, а той, у руслі народних традицій та вірувань, намагається розшифрувати його значення. Проте в подальшому розгортанні драматичної дії та сюжетних перипетій, у загостренні сімейно-побутових та морально-духовних суперечностей аж до трагічного конфлікту цей сон стає не просто лихим передвісником нещастя у сім'ї Задорожних, а й супроводжує долю всіх трьох головних дійових осіб аж до фіналу твору.

Започаткований у першій дії, він немовби стає своєрідним конструктором усіх

наступних сцен, картин, епізодів, так чи інакше замикаючи в собі простір і час, відтворені в п'єсі. За всієї відчутної реальності створюється враження, що персонажі разом переживають жахливе сновидіння. Тому символіка цього вербального фантазму доволі прозора, хай і з певними художніми натяками та алюзіями, навіть з авторською конкретикою місця і часу дії у ремарках: “Діється коло 1870 року в підгірськiм селі Незваничах. Дія перша. Нутро сільської хати. Піч. Надворі чути шум вітру, сніг б'є об вікна”. Згодом драматург наче мимохить іще більше уточнює просторову картину драми, точно вказуючи, що дія відбувається в Дрогобицькому або Самбірському повіті, однак й тоді вербальний текст укладає з опорою на цілковиті переживання людської свідомості, зокрема Анни та Миколи Задорожних. Хоч як були вони схвильовані від зустрічі з Михайлом Гурманом, який наприкінці першої дії, заблукавши, опинився в їхній оселі, все ж вони мусили дочекатися світанку, поки вщухне снігова заметіль, а перед тим побажати доброго сну й спокою своєму нежданому гостеві, який в цьому контексті замішує і передчуває щось тривожно інше, ледь не протилежне.

“Як правдоподібно й естетично доречно автор відділяє завісою глядачів від героїв, що послули, – зазначає Я. Білоштан. – А коли завіса піднялася, драматург, не обмежуючись ремарками (“Декорація та сама. День. У печі горить”...), дає зрозуміти глядачеві репліками дійових осіб, що друга дія почалася другого дня зранку. З реплік також стає відомо, що жандарм ще вдосвіта вийшов із хати. Як з'ясувалося у четвертій яві, він подався до в'їта організувати арешт Миколи” [1: 96]. Тож тривожний сон Анни, як мовиться, “в руку”. Якщо заглибитися, то її сновидіння має біблійну традицію: згідно з богословськими канонами, сон – це момент Божого наміру досягнути до душі людини і встановити там рівновагу між силами добра та зла, що вічно змагаються між собою у хвилини неспанья. Як видно із реплік “Украденого щастя”, довго не міг заснути Михайло Гурман, обдумуючи непросту ситуацію, що склалася в хаті людей, котрі, хай і мимохить, причетні до його складної долі. Вочевидь, він також вибирав між добрими та злими вчинками, між правдою і кривдою, добродійністю і гріхом, вирішивши силою відібрати своє “украдене щастя”. Тоді як Микола Задорожний саме після нічного сну прагне добром утримати свій сімейний затишок, своє родинне щастя. Конфлікт тут, як і трагедія, – незворотні. Така модель оніричного простору, використана І. Франком, набуває принципових структуроутворюючих рис у драмі “Украдене щастя”.

Інший тип моделі оніричного простору драматург трансформує у п'єсі “Сон князя Святослава”, де відіння, візії, алюзії стають важливим чинником загальної будови твору. Вже на самому його початку в ремарках автор свідомо споруджує сценічний простір так, щоб драматична дія здебільшого відбувалася у спальні головного героя, який є своєрідним центром цього простору. Такий принцип структурування простору вимагав від драматурга й відповідної конденсації (навіть окремих зміщень) часових вимірів драми. Бо якщо, за класичною психологією сновидінь, той, хто спить, завжди мусить знаходитися в центрі простору чи розмішувати себе у такому місці, то часові площини відтак відповідно регламентують себе. “Сон

князя Святослава” якнайточніше відображає це, починаючи з ремарок, що йдуть після опису дійових осіб: “Діється на початку XII віку в Києві й околиці. Дія перша. Спальня князя Святослава... Вечоріє... Дія друга. Ніч. Ліс, через котрий іде дорога. Дія третя. Спальня в замку Гостомисла... Вже північ близько... Дія четверта. Під кінець дії починає світати. Поляна серед густого лісу... Дія п’ята. Муром обведене подвір’я княжої палати. Світає, а в протягу дії робиться цілком день”.

Така концепція простору й часу в п’єсі “Сон князя Святослава” знайшла доволі вдалу художню форму. Створивши жанр драми-видіння, драми-казки, І. Франко свідомо обмежив її дію протягом однієї ночі і максимально згустив перебіг колізій та перипетій, надаючи ритмові подій надзвичайної інтенсивності й драматизму. Дію, що почалася у спальні князя Святослава, письменник переносить у ліс; потім переводить її опівночі до спальні, на цей раз уже боярина Гостомисла; після цього знову зміщує її до лісу, а на світанні зосереджує в Києві, насичуючи її завершення низкою подій, під час яких Святослав з Овлуром ліквідують спробу заколотників. Такий оніричний простір позначився і на ритмотемпі п’єси: він виправданий напруженим конфліктом між князем і замовниками, зокрема Гостомислом та його дружиною Запавою, які замислили вранці підступно знищити Святослава, передавши владу Всеславу. З ідейно-естетичного боку “Сон князя Святослава” побудований так, щоб підкреслити віру у перемогу світлого начала над темними силами зла. Вплетений до сюжетної канви символічний віщий сон, пов’язаний із попередніми подіями та обіцянкою якоїсь події в майбутньому, передбачає утвердження життя над смертю. І. Франко з такою моделлю оніричного простору в драмі “Сон князя Святослава” структурував драматичну дію, що відбувалася в реальному та ірреальному часі, а якщо трактувати її з позицій біблійних сновидінь, то вона рухається і розвивається “у двох площинах: в езотеричній царині божественного, потойбічного, сновидного та на екзотеричному просторі земного, тлінного буття” [3: 83]. Неважко здогадатися, що на першій стоять Святослав, Овлур, а на другій – Гостомисл, Запава, інші чорні сили зради і підступу, що сіють смуту і кривавий роздор у Київській Русі. Отже, сон князя Святослава став психологічною зав’язкою у розвитку подальших подій твору та розгортання його драматичного конфлікту. Втаємничена постать князя, якого важко впізнати як Овлурові, так і розбійникам-заколотникам, приносить під час розв’язки світлим силам радість, коли Святослав зняв своє покривало. Це надало їм духу і віри у боротьбі із змовниками.

Проаналізувавши духовний сенс “видінь” і “снів” у давньоруській писемності та міфології, психолог Д. Нечаєнко дійшов висновку, що сон є виявом “гіпертрофованої, дуже сконцентрованої неявної самосвідомості героя-сновидця. Надзвичайна, етапна, поворотна подія в його духовному розвитку, коли після сновидіння (міфологічного аналогу смерті) персонаж начебто воскресає, оновлений, одухотворений і готовий до нової небаченої діяльності, боротьби, соціальної й моральної місії” [4: 97]. Нею пройнятий головний герой драми І. Франка “Сон князя Святослава”. Саме йому, київському владареві, уві сні з’являється ангел, який, збуджуючи й розтривожуючи самосвідомість князя, враз перевтілюється в особи рідних і до-

рогих Святославові людей. Водночас такий оніричний образ застерігає князя від нещастя, що нависло над ним унаслідок змови заколотників, і велить тому негайно залишити палац, інакше горе “на тебе впаде і на весь твій край”. Як засвідчують авторські ремарки в драмі “Сон князя Святослава”, після цього сповіщення-попередження сонному владареві вчуваються голоси близьких йому людей, рідного народу, які ледь не імперативно радять йому негайно брати зброю і жертвувати всім, навіть особистим життям, заради порятунку вітцівського краю від розору, пожеж та вбивств.

Інший, на перший погляд, незначний епізод, коли в реальних обставинах Святослав, стривожений несподіваною появою дружини вигнаного ним боярина, через візійне бачення уявляє свою дружину Предславу, також помітно розширює оніричний простір, суттєво додаючи нові, несподівано тонкі психологічні риси характеру героя – його щедрість душі, глибоку людяність. Катабазисна з’ява образу покійної дружини наче наближає і Святослава до алюзійного завершення свого земного шляху. Цю третю оніричну модель І. Франко лише окреслив, намітив її у структурванні часопростору п’єси “Сон князя Святослава”, та вона проступає як цілковито органічна в художньому мисленні письменника-драматурга. Звертаючись до зображення “сну”, “сновидінь”, “візій”, “уявлень-видінь”, він прагнув оприлюднити передовсім ту сферу психіки особистості, яку нині називають “нічною свідомістю” чи “пониженням інтенсивності свідомості” (К.-Г. Юнг). Причому реалізував це з урахуванням як родової, так і жанрової належності твору: “Украдене щастя” – драма-трагедія, “Сон князя Святослава” – драма-казка, більше того, зі співвідношенням та поєднанням реальної конкретики й ірреальної дійсності, того, що усвідомлює і не усвідомлює людина тощо.

Загалом названі моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга, маючи в собі символічну функцію, помітно позначаються на компонуванні всього драматичного твору, як це спостерігаємо на прикладах аналізу його п’єс, в яких сновидіння конструюється авторською ідейно-естетичною свідомістю. Як зазначає сучасна дослідниця О. Шупта-В’язовська, “з цієї точки зору 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 (зокрема й часопросторова організація твору. – С. Х.), хоча й формуються навколо ідеї концептуалізації художньої дійсності” [6: 163].

Отже, у процесі аналізу драматургічної творчості письменника, зокрема моделей оніричного простору “Украдене щастя” і “Сну князя Святослава”, виявляється як індивідуальний тип художнього мислення, що асоціюється із авторськими особливостями світорозуміння і світовідчуття, його трактуванням людського феномена або концепції людини в цілому (“художнє мислення [...] – це те, як епоха через свою людину дивиться на саму себе і всю іншу дійсність” [2: 17]), так і тип художнього мислення на рівні окремих творів – драм “Украдене щастя” і “Сон князя Святослава”, в яких на зрізі стилю, пафосу, внутрішньої і зовнішньої організації

драматургічного матеріалу увиразнюється ідейно-естетична своєрідність кожної п'єси. Сновидіння у них І. Франко трансформує у відповідні оніричні простори, що своєю чергою, конструюються через систему певних образів, специфічних за своїм спрямуванням (здебільшого символічних) і генезою (міфологічною чи біблійною). На прикладі лише кількох драматичних творів І. Франка можна бачити, що в усіх ланках цієї системи “встановлюється особливий тип зв'язку, що більше нагадує асоціативний, але не є ним вповні; як правило, це зв'язок недомовленості, обірваності, фрагментарності, мозаїки, що не передбачає подієвої цілісності і вивершеності” [6: 165].

Отже, у п'єсах І. Франка “Украдене щастя” і “Сон князя Святослава” моделі оніричного простору, що виявляються через зображення певних сновидінь, не мають композиції як такої. Вони тримаються на змісті і виражені через зміст, у своїй сукупності конструюючи очевидну комбінацію значень. Драматург, згідно з художньою концепцією кожного твору, обирає до його структури такі сновидінні образи, ситуації й перипетії, такі принципи їх сполучення, що розширювали й збагачували часопросторові виміри драми. Використані ним “сни”, “візії”, “провидіння”, “уявлення” мають подвійний смисл: з одного боку, вони сприймаються як суто художній прийом літературної (точніше – драматургічної) поетики, що має логічну конструкцію з увиразненням та збагаченням змісту п'єси та її образної системи, а з іншого – письменник ще більше заглиблюється у лабіринти “нічної свідомості”, представляючи сновидіння як художню реальність. Однак у цих двох аспектах є момент, що єднає їх, – такі оніричні моделі не просто зацікавлюють автора та реципієнта драматичних творів, а захоплюють їх, втягуючи в свою атмосферу, у свій психологічний вир, спонукаючи до пізнавальної інтенції людської особистості. У цьому й полягає своєрідність використаних моделей оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга.

Література:

1. Білоштан Я. Іван Франко і театр. – К., 1967.
2. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. – К., 1986.
3. Козир О. Біблійні сновидіння та їх перспективи у психоаналітичних ландшафтах українського авангарду // Від бароко до постмодерну: Збірник праць кафедри української та світової літератури, присвячений пам'яті професора Віктора Тимченка / Спеціальний додаток до часопису “Слобожанщина” – Харків, 2002.
4. Нечаенко Д. Сон, заветных исполненный знаков // Нечаенко Д. Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. – Москва, 1991; Фрейд З. Толкование сновидений. – К., 1991.
5. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
6. Шупта-В'язовська О. Художнє сновидіння як тип художнього мислення // Онірична парадигма світової літератури: Збірник наукових праць. – К., 2004. – Вип. 1; Фромм Э. Забытый сон. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов // Душа человека. – Москва, 1992.