

УДК 821.161.2-3.091.Франко7:[7.049:159.963.3]

## НАРАТИВНИЙ ВИМІР ХУДОЖНЬОГО ОНЕЙРОСУ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА

**Христина ВОРОК**

*Інститут Івана Франка НАН України,  
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79005*

На матеріалі Франкової прози проаналізовано специфіку художнього викладу сновізійних сюжетів. Основну увагу зосереджено на виясненні питання: хто саме веде оповідь у творі і розказує про онейричні візії. Виокремлено чотири типи оповіді у текстах письменника.

*Ключові слова:* наратив, третьоособова нарація, оповідь від першої особи, онейричний дискурс.

Художній текст за своєю побудовою – це складна цілісна система. Всі 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. Відмінність полягає у тому, що тоді як у природному сновидінні наша підсвідомість безпосередньо виявляється мовою символів, то у літературному цей процес відбувається опосередковано, через слово, яке в цьому контексті набуває значення символу. Онейрична візія у художньому творі – це чинник як зовнішньої, так і внутрішньої дії.

Важливою функцією наратора є те, що він формує об'єкт розповіді, художній світ і водночас може дистанціюватися від оповіді, персонажів. Оповідач може набути ролі протагоніста, бути важливим персонажем, другорядною особою або ж простим спостерігачем. Основними рисами наратора є всезнання та всюдисущість, наявність певної точки зору на події та ситуації, він виступає інформатором, джерелом 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» [8, с. 95].

Слушно зауважив Іван Денисюк, що Франко-прозаїк «завжди дбає про засоби зацікавлення при викладі белетристичного матеріалу» [2, с. 64]. І саме до таких інструментаріїв належать онейричні візії персонажів. Сновидіння як структурний елемент письменник використовує по-різному, у багатьох жанрових формах. У цій статті розглянемо природу художнього викладу онейричних картин та роль автора у цьому

процесі. Тут головним завданням буде відповісти на такі запитання: Який тип наратора характерний для художнього твору з сонними видіннями? Хто саме веде розповідь у творі і розповідає про сновізії? Які форми художнього викладу обирає Іван Франко для змалювання картин сновидінь? Яку роль відіграє автор в ірреальному художньому світі? Яка викладова манера характерна для змалювання сонних видінь у творах Івана Франка? і т. п.

Також І. Денисюк стверджував, що 25 % творів усього масиву малої прози І. Франка написано у формі «я-оповідання», а 75 % – у «формі третьої особи з точки зору так званого авторського всезнання» [3, с. 124]. Зображуючи весь «світ у краплі води» [10, т. 50, с. 74], у більшість своїх творів письменник увів детальні описи сонних видінь, марень, галюцинацій, подекуди робив це частково, опосередковано. При цьому І. Франко використовував різну техніку подання таких внутрішніх станів особистості (це можна помітити навіть в одному тексті). Микола 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» [7, с. 147]. При цьому письменник використовує найрізноманітніші можливості для подачі сновидінь.

На межі XIX–XX століть у наративі оповідання відбувається 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» [1, с. 126]. Сам І. Франко у статті «Слово про критику» (1896) 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» [10, т. 30, с. 217].

Оповідна техніка, співвідношення різних суб'єктів оповіді 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 Франкової творчості 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»).

Сон для наратора – художній засіб, за допомогою якого нереальне оприявнюється, фікційне стає по-мистецьки правдивим малюнком. У прозових текстах І. Франка зі зображенням сновидінь можна виділити такі типи оповіді:

- Оповідь від третьої особи: «Петрії і Добошуки», «Воа constrictor», «Основи суспільності» та ін.;
- Оповідь веде персонаж твору з продуктивним використанням 1-ї особи

(Гринь у новелі «На роботі», Олеся Батланівна у романі «Петрії і Добошуки», Йосько в оповіданні «До світла!», Мирослава у повісті «Захар Беркут», Микола в оповіданні «Терен у носі»). У таких сновидіннях автор твору виступає як очевидець подій;

- Подання сновидінь від першої особи зроблено на відстані часу: «Оловець», «Злісний Сидір» та «Мій злочин»;
- Твори у формі сновидінь – група текстів, які функціонують як форми онейричного дискурсу («Без праці», «Рубач», «Неначе сон», «Син Остапа»).

**Третьюособова нарація.** Прикмета 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» [6, с. 203]. Здебільшого у прозі Івана Франка сонні видіння передані крізь призму авторського бачення, тобто через третю особу. Саме в таких творах автор займає позицію спостерігача, а не деміурга. Це сновидіння Василя Півторака («Навернений грішник»), патера Гаудентія («Місія»), Андрія Темери та Бовдура («На дні»), Мортка («Борислав сміється»), пані Олімпії («Основи суспільності»), капітана Ангаровича («Для домашнього огнища»), доктора Рафаловича («Перехресні стежки») і т. п. Презентуючи онейричні події з погляду автора, наратор максимально скорочує дистанцію між фокалізацією та викладом: події сну описано відразу після засинання героя, як тільки перед ним починають поставати сновидні образи, або ж, прокинувшись, герой згадує свою візію (Олімпія Торська, Андрій Темера). У таких творах оповідач «володіє “всезнанням” – звичаєною 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» [4, с. 79].

Увага автора зосереджена на життєвому шляху персонажів, він досконало знає їхнє минуле, демонструє їхні найпотаємніші думки, майстерно вмie передати стан сновидця під час сну й описати ті враження, з якими він засинав і які з'явилися після пробудження. Письменник детально зупиняється на фізичних рухах персонажів: «він (Євгеній Рафалович. – *Х. В.*) кидався крізь сон, кричав і плакав» («Перехресні стежки») [10, т. 20, с. 179]; «Вона (Олімпія Торська. – *Х. В.*) напруго кинулася в ліжку, затрепала ногами, мов підстрелений птах, розмахнула руками» («Основи суспільності») [10, т. 19, с. 144]. Бачимо, що авторові у таких творах не важко 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 можеється знайти» («Для домашнього огнища») [10, 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 чинники, що схилили Ангаровича до сну – постійні спостереження нагнітають втому уваги, свідомість, яка прагне відпочинку, поступово відключається. 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 – **оповідь від першої особи**, яку ведуть самі герої, переказуючи своє видіння іншим дійовим особам. У таких випадках виразно репрезентовано емоції, відчуття персонажів, їхню реакцію на візію вустами самих героїв твору (враховано його особливості мовлення): «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») [10, т. 14, с. 74]; «[...] і більше не могла (Мирослава. – *Х. В.*) нічого сказати з радості та з розкоші, що наповняла цілу мою істоту» («Захар Беркут») [10, т. 16, с. 67]. Тут персонажі виступають як сновидці й оповідачі. Застосування оповіді про сновидіння означає, що час, коли приснився сон є минулим щодо часу його донесення, тобто у творі вербалізований спогад про онейричну візію. Реалізацію такої конструкції найдостовірніше передає схема, коли суб'єктом розповіді виступає аукторіальний оповідач, а про сновидіння розказує один із персонажів, що від 1-ї особи озвучує його. Автор має більші повноваження, щоб виразніше та емоційніше передати зміст сновидіння. Такі сні персонажі намагаються самі інтерпретувати, знайти відповіді на болючі питання, що постають у сновізі: «Старії розлично толкували о тім особливішим сні, але Андрій мовчав, його лице окрилось хмарою задуми і меланхолії» («Петрії і Добошуки») [10, т. 14, с. 74]; «Але ж, дурна дівчино, се був сон! Про що ти вдень думала, те вночі й приснилось тобі!» («Захар Беркут») [10, т. 16, с. 67].

Усю оповідь у новелі «На роботі» веде головний персонаж, 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» [10, 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» [10, 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 протагоніста. 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 з 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» [10, т. 20, с. 433]; «“А справді, чи буде трепотатися”, – повторив той сам чужий, страшний голос, і вона (Регіна. – *Х. В.*) знов стрепенулася і озирнулася» [10, т. 20, с. 434]; «Ся нова думка моментально усунула в його (Барана. – *Х. В.*) душі ті образи, що досі мучили її...» [10,

т. 20, с. 416]; «І нараз йому стрілила до голови нова думка» [10, 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 приртаманна іншим персонажам.

Цікавими для інтерпретації є група творів, де у наративі сновидінь домінує 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 дійвою 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 тут наратор оповідає про певну подію чи конкретний період з життя автора, займаючи ретроспективну позицію щодо сюжету твору. Основну увагу письменник відводить емоційній та духовній атмосфері, у якій розкриваються характерні риси маленьких персонажів.

Принцип наративного 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 І. Франко описав 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») [10, т. 15, с. 72]; «Від того часу минуло багато літ, певно більше як тридцять» («Мій злочин») [10, 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» [10, т. 20, с. 68]. У першому творі саме олівець є тією наскрізною деталлю, навколо якої розгортається сюжет твору. Канцелярський предмет, що його герой знайшов на шкільному подвір'ї, стає епіцентром дитячих переживань. Спочатку олівець відіграє провокаційну роль, ніби «просить своїм срібним поглядом», щоб його підняли, а згодом стає нав'язливою ідеєю: «моя фантазія, мов мотиль коло квітки, невпинно крутилась й шибала коло олівця» [10, 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» [10, т. 15, с. 82]. Такі муки сумління не залишали його й уві сні: «Які страшні сні снилися мені вночі, як я кричав, утівав ніби, ховався, як за мною бігали та літали ящірки [...]. Вставши рано, я був мов збитий або зварений у поливанні, а тітка вдодатку насварила мене, що я всю ніч метався та верещав, не даючи їй спати» [10, т. 15, с. 82]. Автор чітко згадує свої відчуття у позасвідомому стані кількарічної давності, яких хоче позбутися: «се також нехай тоне в криниці забуття» [10, 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 – це «реальний» (теперішній) час автора, або ж час опо-

віді; 2 – спогади про вбивство маленького пташеняти, або ж час дії; 3 – через 20 років, будучи ув'язненим, хлопець згадує цей злочин. Дія зводиться до мінімуму, а автор занурюється у психологію маленького героя, вказуючи на пригнічення, відчуття вини та сорому хлопчика. Через двадцять років, перебуваючи у в'язниці, хлопець згадує про свій дитячий вчинок, який «затроює» «кожду хвилину щастя, розбиває мою силу і відвагу в нещасті. Він мучить моє сумління грижею» [10, 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...» [10, 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, скристалізувалася в конкретний образ отсього малого, невинно замордованого пташка, щоб тим докучливіше мучити мене» [10, т. 20, с. 68]. Таким способом, 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 давності автор осмислив вже як доросла людина. Дитяча уява на свій лад інтерпретує злочин лісного – тим, що той був «опирем». Хлопчик має свою точку зору на злочин, що «більшою мірою, ніж в інших “дитячих” творах, унезалежнює психологію дитини від авторської» [7, с. 71]. 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: автор-розповідач (доводить свій сон до читача), автор-персонаж реальний (спить, а з часом прокидається), автор-персонаж ірреальний (існує лише у сновидінні). Ці три іпостасі «існують, одночасно, але виконують різні функції та перебувають у різних точках простору» [7, с. 81]. У «Рубачі», окрім пейзажних описів та розповіді про події, передано і відчуття відавторського наратора: «Я йшов стривожений, безтямний, німий» [10, т. 16, с. 215]; «Хвилю лежав я зовсім одубілий, і мені здавалось, що темні демони пустині з тихим шепотом вдоволення обступають мене» [10, т. 16, с. 216]; «І в моєму серці розвіялось важке, тривожне чуття; з більшою бадьорістю, покріплений на силах, ішов я далі за своїм провідником» [10, 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 діалогія<sup>1</sup>. Їх-

<sup>1</sup> Термін увів М. Легкий. На думку дослідника, ці два твори І. Франка є сновидіннями у формі літературного твору й існують як форми онейричного дискурсу. Дет. про це: *Легкий М.* «Син Остапа»: до генези тексту / М. Легкий // Українське літературознавство : зб. наук. праць. – 2006. – Львів, 2006. – Вип. 68. – С. 98–105.

ній сюжет змодельовано за аналогією до сновізійних механізмів, властивих людській психіці. Усі фантастично-казкові події, які відбуваються з Іваном Лінюхом виявляються лише сонною зморою. У лісі герой визволяє Бескидського діда, який довгих чотирнадцять років був перевтілений на муху, за що останній дарує йому 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» [10, 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 перестає бути чоловіком, самостійною істотою» [10, 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 з самого початку оповіді. Рух сюжету – щоденні перипетії Івана Лінюха – теж сон. Сновиддя дарує йому чудове, ніколи раніше не зване відчуття безмежної свободи і безмежної влади.

У пізніх творах І. 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 імпресіоністичної враженності. «Син Остапа» та «Неначе сон» – це, «перш за все, складні багатовимірні тексти, що потребують кількарядового перечитування й підбору відповідного дешифрувального інструментарію» і відображають «ті загадкові процеси, що протікають у “тіньовому”, “нічному” вимірі життя особистості» [5, с. 119–120].

У новелі «Неначе сон» і самим заголовком, і першим позасюжетним відступом письменник натягнув, що це напівсон, напіввізія, поєднання реального з ірреальним, видимого із невидимим, бажаного із небажаним. Автор маніфестував свою позицію на початку твору: «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» [10, т. 22, с. 318]. Подальше розгортання тексту відбувається за правилами реалістичного твору і є дещо контрастним до вступної частини: «Новенька селянська хата з білими стінами, з ясними вікнами, збудована в дві половини, під насупленою стріхою, в віночку розлогих верб і яблунь...» [10, т. 22, с. 318]. Новела закроена у руслі сімейної ідилії: ось новенька хатина, з білими стінами та ясними вікнами, обмаєна «віночком розлогих верб і яблунь, що хиляться над нею, осяяна блиском літнього південного сонця» [10, 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) тішить, що невістка приведе на світ онука. Ба більше – саме вона намовляє молодицю йти вполудне (у час найбільшої сонячної активності) по воду, де та й зустрічає золотоволосого парубка.

Сюжет у новелі «Син Остапа» розвивається на межі реального та ірреального, а події відбуваються у сновидінні. Читач твору опиняється у центрі нібито цілком реальних подій. Фінал твору 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» [10, т. 22, с. 326]. Це так званий засіб «неоголошеного сну», коли читач перебуває у просторі сну, не відаючи про це [9, с. 144]. 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» [10, т. 22, с. 326]. Це алогічний сон, значення якого не розуміє як герой, так і читач. Коріння цього сну варто шукати у нічних візіях І. 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 представлення сновидних картин діаметрально протилежна.

Як бачимо, у багатьох художніх творах («Навернений грішник», «Під оборогом», «На дні», «Воа constrictor» та ін.) І. Франко запустив у дію своєрідний «психологічний фільтр», через 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 Франкові вдається всесторонньо розкрити глибини почуттів героя, змалювати його внутрішній стан у різних ракурсах. Письменник майстерно використовував різні типи нарації для передання позасвідомих станів персонажів: третьоособова оповідь, виклад від першої особи, «Я-оповідання», твори у формі сну.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гундорова Т. Розвиток епічної структури оповідання в українській літературі другої половини XIX ст. / Т. Гундорова // Розвиток жанрів в українській літературі XIX – поч. XX ст. – К. : Наукова думка, 1986. – 293 с.
2. Денисюк І. Про родово-видові особливості «Сойчиного крила» / І. Денисюк // Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. Т. 2. : Франкознавчі дослідження / Іван Денисюк. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. – С. 57–65.
3. Денисюк І. Способи оповіді в малій прозі Івана Франка / І. Денисюк // Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. Т. 2. : Франкознавчі дослідження / Іван Денисюк. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. – С. 118–128.
4. Денисюк І. «Суспільно-психологічна студія», або «живопись дна» / І. Денисюк // Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. Т. 2. : Франкознавчі дослідження / Іван Денисюк. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. – С. 75–85.
5. Дуркалевич В. «Неначе сон» і «Син Остапа»: репрезентація онейричної діалогії / В. Дуркалевич // Франкознавчі студії / гол. ред. Є. Пшеничний. – Дрогобич : Коло, 2007. – Вип. 4. – С. 118–121.



6. Ласло-Куцюк М. Іван Франко і Еміль Золя / М. Ласло-Куцюк // Велика традиція. Українська класична література в порівняльному висвітленні. – Бухарест: Критеріон, 1979. – С. 188–210.
7. Легкий М. Форми художнього викладу у малій прозі Івана Франка / М. Легкий. – Львів, 1999. – 160 с.
8. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології : монографія / Л. Мацевко-Бекерська. – Львів : Сплайн, 2008. – 408 с.
9. Нечаенко Д. «Сон, заветных исполненный знаков...»: Таинство сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе / Д. Нечаенко. – М., 1991. – 304 с.
10. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.

*Стаття надійшла до редакції 03.11.2015  
Прийнята до друку 18.12.2015*

## **NARRATIVE DIMENSION OF LITERARY ONEIROS IN IVAN FRANKO'S PROSE**

**Khrystyna VOROK**

*National Academy of Science of Ukraine, Ivan Franko Institute,  
18, Drahomanov Str., Lviv, Ukraine, 79005*

The author considers Franko's prose to analyze the specificity of literary representation of visionary-dream plots. The major issue in question is acknowledgment of the person narrating the story and relaying the oneiric visions. Four narrative types have been identified in the writer's texts.

*Keywords:* narrative, third-person narration, first-person narration, oneiric discourse.