

РОЗВИТОК НАРАТИВНОГО ДИСКУРСУ

НАТУРАЛІСТИЧНОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА

Структурованість художньої прози І.Франка вимірюється концептуально вираженою синтетичністю його художньої картини світу, місцевських поглядів та ідей. Хоча останнім часом в українському літературознавстві помітним чинником студій творчості українського письменника стала потреба з'ясувати стилеві модуси натуралізму у рамках його літературної манери, М.П.Ткачук відзначає, що попередні критики-сучасники Франка не завжди вміли помітити єдність протилежностей у його творчості, міцний сплав романтичних, реалістичних і натуралістичних тенденцій, але ж саме цим й визначається його неповторна самобутність та оригінальність [9, 6]. Відтак інший дослідник творчості І.Франка Р.Голод, хоч і мав на меті дослідити та об'єктивно проаналізувати місце і значення поетики натуралістичного напрямку в літературній спадщині письменника, стверджує, що вдаючись до загального огляду та аналізу творів, можна засвідчити, як натуралізм з різним ступенем інтенсивності поєднується з романтизмом, реалізмом, імпресіонізмом, експресіонізмом та символізмом [3, 11]. Про це ж, правда, в трохи іншому контексті, пише Л.Гаєвська, зауважуючи, що стосовно творчості раннього Франка слід говорити про симбіоз, з одного боку, пізнавально-аналітичного принципу Золя, а з другого – принципів нових на той час віянь українських прозаїків останньої третини ХІХ ст., котрі головний акцент виносили на вираження внутрішнього голосу людини, її суб'єктивних візій, переживань та прагнень [1, 135]. Перехідність будь-якого плану завжди передбачає складність та неоднозначність своєї інтерпретації, оскільки вона, як правило, вимірюється закономірностями своєї дуальності та синтетичності. Для прикладу проаналізуємо наративний дискурс оповідання “На дні”, стосовно котрого варто відзначити, що саме подвійність художнього мислення письменника є вагомим аргументом в організації тексту. За Т.Гундоровою, категорія двійництва у творі І.Франка розглядається як “суперечність соціального аналізу та просвітительського ідеалу” [4, 57]. Звідси ж, на думку дослідниці, починається процес народження соціально-історичної сутності нового характеру у творчості письменника. Тому двійництво у творі проступає як властивість наративного дискурсу в характеристиці інтрадієгетичних персонажів.

З погляду наратологічної теорії, подвійність наративного дискурсу головним чином визначається відношенням між зовнішнім та внутрішнім наратором. Для накреслення такої закономірності у текстах письменника використовується поняття наративних рівнів [13, 232]. Так, завдяки наративній активності зовнішнього наратора реципієнт знайомиться з основними часо-просторовими характеристиками картини світу художнього твору. Розповідь внутрішнього наратора виникає у тексті переважно в тому випадку, коли зовнішній наратор прагне для загальної об'єктивності та правдоподібності відтворюваного зображення звернутись до цитатного дискурсу. Таку форму наративної репрезентації можна засвідчити у творах письменника.

Зовнішній наратор є гетеродієгетичний, тобто він ніколи не з'являється у творі як активний учасник історії. Більше того, він володіє ознаками своєї деміургічності, авторського всезнання. Відомо, що категорія авторського всезнання вважається однією із найбільш вагомих констант реалізму ХІХ-го ст. “Наслідуючи природу”, письменник-реаліст ніби уподібнюється їй, претендуючи на всезнання й роль абсолютної креаційної сили у створюваному ним художньому світі. В такому аспекті наратив творів слід аналі-

зувати у парадигмі гетеродієгетичної розповіді, коли думки, слова, вчинки персонажів відтворюються через нарацію зовнішнього розповідача. Крім цього, у тексті домінує нульова фокалізація. Зовнішній наратор подає таку інформацію, яку жоден із персонажів не міг знати, оскільки неможливо людині перебувати одночасно у двох, а то й більше місцях часу та простору. Ще однією ознакою авторської деміургічності, яка визначалась пізнавально-аналітичним ставленням до дійсності, можна вважати всевідаючі оцінки дій та вчинків персонажів. Взагалі, ознаками літературної школи минулого, зокрема романтичної, є слова зовнішнього наратора, коли він звертається до внутрішнього персонажа, наприклад головного героя оповідання „На дні” Андрія, акцентуючи увагу на думках останнього про ідеали гуманізму: “Е, голово молода, запалена, самолюбна! В святім своїм запалі ти й не бачиш, які самолюбні всі твої думки, всі твої змагання!..” [12, 149-150].

Однак рівнозначне місце у тексті художнього твору Франка займає також й міметична нарація. В цьому випадку письменник подає діалоги та монологи персонажів, звертаючись до просторової точки зору як композиційного чинника літературного тексту. Зокрема, міметичність оповідання “На дні” визначається тим, що автор відмовляється від переповідання зовнішнім наратором деталей внутрішнього світу персонажів. Водночас розповідь про минуле всіх жителів “казні” розгортається з уст внутрішнього наратора, яким у творі виступає дід Панько. Хоча просторова точка зору у творі І.Франка є значним його досягненням, однак те, що наратором вибирається саме дід Панько, є досить символічним, оскільки в його голосі можна відчутися слова досвідченої людини, через образ якої проступає сам автор. На цьому детальному тлі розповіді старого в’язня постають постаті інших жителів в’язниці. Саме із застосуванням міметичної нарації внутрішнього наратора Андрій Темера одночасно із читачем знайомиться із історією “дев’яти людських особистостей, що дев’ятьма різними шляхами з різних верств суспільства впали на дно” [5, 119]. Ці слова одного із персонажів звучать як свідчення із дев’яти особистих справ, як переконливі докази обвинувачувального акту.

Однак міметичність наративного дискурсу І.Франка в оповіданні “На дні” стосувалась не лише зовнішньої, просторової фокалізації, але й внутрішньої. На нашу думку, власне на цьому й побудована структурна подвійність, яка стала означником суперечності соціального аналізу та просвітительського ідеалу. Хоча весь твір організований голосом зовнішнього всевідаючого наратора, про життя та внутрішні переживання Андрія Темери і Бовдура наратор дізнається саме із їх внутрішніх монологів. Останні в загальний потік наративованої оповіді прориваються часом у формі невластивого прямого мовлення, інколи — внутрішнього монологу. Два персонажі у творі не тільки є означниками двох суперечливих тенденцій авторського світогляду того часу. Вони є, крім цього, ще й прототипами двох стильових парадигм. Образ Бовдура і вся сукупність пов’язаних з ним структурних елементів твору, куди відносимо опис побуту, інтер’єру в’язниці, належать до натуралістичних компонентів твору. В душі поетики натуралізму моделюється цей персонаж, котрий яскраво демонструє те, що людина є продуктом, результатом дії суспільних відносин та свого оточення, де основним законом розвитку є боротьба за виживання. Натомість образ Андрія Темери, згідно з цією парадигмою, відповідає загальнолюдським цінностям, вартість яких, на думку письменника, ніколи не зникне.

На прикладі наратологічного аналізу одного з творів малої прози І.Франка маємо можливість переконатись, що в парадигмі його творчих здобутків одночасно є присутніми настільки суперечливі між собою традиції різних стильових напрямів. З погляду аналізу наративу письменника відмінності між стильовими означниками у творчості письменника полягають у відмінностях між різними видами фокалізації. Так, всевідаю-

ча зовнішня опіка наратором усїєї картини світу художнього твору відповідає нульовій фокалізації, що є характерним для реалізму, зовнішня, просторова фокалізація відома є властивістю натуралістичної стилістики, чим визначається, з одного боку, „нарація про слова”, а з другого – опис як домінуюча ознака детальної фотографічності. Третя – внутрішня фокалізація – звісно є домінантною властивістю новітніх, модерністичних тенденцій, зацікавленням яких визначається саме суб’єктивний внутрішній світ персонажів.

Виходячи з таких передумов усвідомлення специфіки художньої манери письменника, варто, отже, стверджувати, що для дослідження наративного дискурсу І.Франка неможливо послуговуватись однотипним методом літературознавчого аналізу і на підставі цього судити про структуротворчі чинники картини художнього світу. У цьому випадку, на нашу думку, доцільно говорити про певну ієрархію смислотворчих парадигм, які стосовно творчості українського письменника детермінувались багатьма об’єктивними та суб’єктивними факторами. Згідно з основними тенденціями тої епохи домінуюче місце у творчості Івана Франка займала пізнавально-аналітична налаштованість його текстуального наратора на відтворення зовнішньої дійсності. Намагання якомога глибше пізнати і вникнути в основні закономірності об’єктивної реальності завжди стимулювало письменника по-новому переосмислити головні тенденції традиційної організації художнього наративу, які відтепер мали будуватись на засадах „наукового реалізму”. Якщо до цього центральною властивістю екстрадієгетичного наратора вважались концептуальні ознаки його всевідання, за якими він – це у творі верховний наратор, деміург, який володіє про все остаточною та завершальною точкою зору, то тепер його функції вираховувались не лише інтерпретацією, наративним коментарем зображуваних подій, але й посиленою увагою до відтворення внутрішнього чи зовнішнього дискурсу персонажа.

Еволюція художньої свідомості Івана Франка пов’язується у працях дослідників його творчості зі становленням об’єктивного типу розповіді, який став визначальною рисою української прози другої половини XIX ст. При цьому об’єктом естетичного пізнання письменника була навколишня дійсність у всій багатогранності та різноманітності її проявів. У рамках наратологічного дискурсу виділяються два типи об’єктивного типу наративу. З одного боку, це гетеродієгетична розповідь, в якій наратор, викладає історію, у якій він не бере безпосередньої участі, з іншого – наративна форма „Я-свідок” гомодієгетичної нарації. Однак гомодієгетичність традиційно означається як форма, обмежена у своїх можливостях адекватної репрезентації, оскільки її суб’єкт перебуває у рамках, встановленими параметрами реального відчуття простору і часу. У зв’язку з цим у контексті натуралістичної літератури вона зазвичай відсовувалась на задній план більш гнучкими формами гетеродієгетичності, які внаслідок властивої їм деміургічної аналітичності мали багато ознак, серед яких вагоме значення, без сумніву, має здатність гетеродієгетичного наратора давати завершену, повноцінну і до кінця виважену інформацію про інтрадієгетичного персонажа. Оскільки кожен момент твору дається, таким чином, нам у реакції зовнішнього наратора на нього, котра поєднує у собі як предмет, так і реакцію суб’єкта на нього, то становище суб’єкта у творі завжди завершується у тексті баченням з боку „іншого”, тобто автора, що дає можливість зібрати всього суб’єкта, котрий сам по собі розсіяний у відкритому світі окремої миті художньої континуальності.

Дослідник форм художнього викладу в малій прозі Івана Франка І.Денисюк стверджує, що у творчості письменника найбільший відсоток становлять оповідання, новели, нариси з манерою викладу від третьої особи [5, 117]. Прагнення письменника, з одного боку, реально відтворювати навколишню дійсність, щоб література стала образом жит-

тя, праці, бесіди і думок його часу, з іншого – „при всім реалізмі в описуванні аналізувати описувані факти, вказувати їх причини, їх конечні наслідки, їх повільний зріст та упадок” [5, 118], створювало умови для специфічного проявлення Франкової творчої манери на різних рівнях наративного дискурсу, який вивчаємо через призму типології наративних можливостей прози І.Франка у стосунку до проблеми точки зору.

У рамках категорії просторово-часової точки зору натуралістичного твору поєднуються обидва рівні „експериментального роману”: експериментатор і спостерігач. Якщо згідно з вимогами письменників французького натуралізму та представників „последовного натуралізму” в німецькій літературі експериментатор захований за описовістю спостерігача, то у творчості І.Франка аналітичність спостерігача завжди фіксується синтетичними судженнями експериментатора. Спільною ознакою дискурсів натуралістичної культури є всевідаюча позиція експериментатора, оскільки з першої події оповідуваної історії він єдиний володіє нульовою фокалізацією всезнаючої обізнаності. Проблема відтак в тому, яку форму спостерігача обирає автор. Тому в річищі таких методологічних побудов просторова точка зору в наратології гетерогенної структури здатна, по суті, мати дві форми: нульової та внутрішньої фокалізації.

Творчості Франка натуралістичного спрямування властивими є обидва типи нарративної перспективи. Причому нульова фокалізація залишається домінуючою. Йдеться про те, що в наративному дискурсі письменника можливими вважаються два випадки нарративної стратегії просторової точки зору. Перший, коли просторова позиція зовнішнього наратора збігається з просторовою позицією якогось персонажа, другий – просторові точки зору наратора і персонажа не ототожнюються. Специфікою творчості І.Франка є та особливість, що хоча стосовно першого випадку говоримо про збіг просторових позицій, однак це не стосується всіх інших, крім просторової точки зору, ракурсів нарративу: ідеологічного, фразеологічного та психологічного. Тобто, хоча в параметрах просторової фокалізації наратор стає на точку зору інтрадієгетичного персонажа, це ні в якому випадку не відбувається в плані ідеології, фразеології чи психології. Прикладом цього може бути позиція екстрадієгетичного наратора у повісті „Voia constrictor”, в епізоді, коли він рухається вслід за Германом Гольдкремером до будинку Івана Півторака: „В хаті, до котрої заглянув Герман крізь вікно, все свідчило о страшній нужді і занедбанні. Тісна хатина з голими, давно не біленими, закоптілими стінами подобала радше на гріб, ніж на людське помешкання. Більшу половину вільного місця в ній забирала глиняна піч з припічком, до котрого припирав дощаний тапчан, застелений соломою і накритий грубою веретою. От і тільки всієї постелі! Ні стола, ні стільця не було. На жердці над тапчаном висіло кілька лахів жіночих, а над тапчаном, на трьох шнурах, дощана, грубо збита колиска. Тільки всієї посуду побачив Герман всередині...” [11, 437]. На цьому прикладі маємо можливість пересвідчитись ще з однією властивістю франкового нарративу, яку М.Легкий назвав „персональною присутністю автора” [7, 12]. Справді, у цьому описі Іванової хати бачимо, по суті, поєднання двох точок зору: просторової та ідеологічної. Висловлювання типу: „От і тільки всієї постелі! Ні стола, ні стільця не було” недвозначно свідчать про ставлення автора до того, за чим він стежить разом із Германом.

Інша форма просторової точки зору у наративі натуралістичної структури І.Франка розгортається у рамках відсутності тотожності перспектив екстрадієгетичного наратора і персонажа. Серед модифікацій таких точок зору, виділених Б.Успенським, у тексті українського письменника можна відзначити два види: послідовний огляд і загальна (всеохоплююча) точка зору. Перший приклад просторової організації полягає в тому, що екстрадієгетичний наратор, ведучи розповідь, ширяє своїм поглядом як камерою від

одного до іншого персонажа. В цьому присутня певна форма надособистісного, оскільки такий тип наратора знає набагато більше від усіх описуваних персонажів. Він займає стосовно репрезентованої ним художньої картини світу сторонню позицію. По суті, така форма нарації є надзвичайно тенденційною для натуралістичного виду літератури, бо дає можливість в деталях пізнати специфіку тої картини світу, у якій змушений жити персонаж твору. Для прикладу візьмемо уривок із роману „Борислав сміється”, пов’язаний із моментом, коли Бенедьо вперше зустрічається із побратимами. Назагал просторова точка зору у цьому епізоді складається із двох типів, переходить від внутрішньої фокалізації на самому Бенедьові до всевідаючої фокалізації на зовнішньому нараторові. Послідовний опис, де точка зору наратора рухається від одного персонажа до іншого, є у такому абзаці: „Бенедьо все ще стояв насеред хати в петеці і з мішком на плечах та роззирався по присутніх. Матій між тим засвітив каганець з жовтого бориславського воску, і в його світлі лица зібраних ріпників видавались жовтими та понурими, мов лица трупів. І другий раз старий Матій відобрав від Бенедя мішок і зняв з плечей петек, а, взявши його за плече, попровадив до велета, що все сидів, понурий і грізний, під вікном” [12, 322]. Подібну структуру натуралістичного змалювання місцевості, де послідовно зображується зміст і форма конкретного простору, спостерігаємо в оповіданні „Ріпник”, коли наратор подає опис цюпки, у котрій проживають робітники. Погляд оповідача при цьому намагається осягнути усі дрібниці, які, без сумніву, мають велике значення задля об’єктивного відтворення тих умов, в яких доводилось жити ріпникам. Такий послідовний погляд дає можливість зрозуміти усю неоднозначність різних форм сприймання зовнішньої дійсності, залежно від характеру людини. Там хтось спить, далі молодиця обнімає коханого, далі „над столиком сидить похилена дівчина, – єдина не спляча людина в цілім будинку. Її сумне, тужливое око слідить за бистрими руками ігли. Вона шиє сорочину, – малесеньку-малесеньку, – шиє пильно по ночах, – бо вдень робота інша” [11, 279]. Інший спосіб просторової точки зору теж має не менше значення для парадигми натуралістичної літератури. Загальна або всеохоплююча точка зору важлива тоді, коли наратор намагається подивитись на зовнішню реальність з якоїсь постійної позиції, щоб оглянути її з положення „пташиного польоту”. Як стверджує Б.Успенський, наратор при цьому займає цілком конкретну позицію, тобто його позиція не абстрактна, а цілком реальна [10, 65]. Прикладом такої перспективи художньої репрезентації може бути всеохоплююча точка зору наратора в оповіданні „Ріпник”, коли описується те, як робітники йдуть на роботу. Автор знаходиться зверху над усією площиною зображення: „Нічого сумнішого в світі, як товпа ріпників, спісачих на роботу до ям. Улиці вузькі, на котрих болото ніколи не всихає, талабоване тисячами ніг. Край улиць ями та горбки глини, – немов глибоченні гроби, отверті для тисячів живих жертв. Сіре небо над тими сірими могилами, – чорні робітники, – стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дривами, – ось усе, що зустрине твоє око, крім брудних, обшарпаних магазинів та ще брудніших помешкань жидівських” [11, 280]. Дуже часто такий спосіб наративної фокалізації, коли погляд автора охоплює всю сцену відразу, зустрічається на початку творів. В наратології це вважається традиційним початком для епічних творів, коли автор, використовуючи принцип зовнішньої фокалізації, подає зовнішнє зображення-знайомство із картиною художнього світу. Після того, як він відтворив загальну картину дійсності, він звертається до зображення окремих деталей: „Сонце досягло вже полудня. Годинник на ратушній вежі вибив швидко і плачливо одинадцять годину. Від громадки веселих, гарно повбраних панів-обивателів дорогобицьких, що проходиливалися по плінтах коло костела в тіні цвігучих каштанів, відділився пан будівничий і, вимахуючи блискучою паличкою, перейшов через улицу до робі-

тників, зайнятих при новорозпочатій будові” [12, 256]. Хоча в системі просторової перспективи виділяємо три моделі зображення, одна з яких побудована за принципами внутрішньої фокалізації, інші: послідовний огляд і точка пташиного польоту – нульової фокалізації, проте загальною тенденцією Франкового нарративу залишається те, що будь-яка оповідь завжди певним чином організовується увагою екстрадієгетичного наратора навколо того чи іншого персонажа. Відповідно найбільш традиційними у цьому сенсі виявляються нарративні перспективи послідовного опису, коли погляд автора рухається від одного персонажа до іншого, та точки зору, котра збігається із ракурсом самого персонажа. Така специфіка нарративу українського письменника пояснюється тим, що всі види точок зору, характерні для композиції його творів, функціонують у межах силового поля ідеологічної точки зору, тобто персональної участі автора у всьому, про що розповідається у творі.

Специфіка просторової точки зору у творах німецького натуралізму, зокрема у прозі М.Крецера та Г.Гауптмана, визначається такою ж нульовою фокалізацією на екстрадієгетичному нараторові. При цьому, якщо у наративі українського письменника визначальне місце займає явище внутрішньої фокалізації, коли автор у просторовому аспекті стає на точку зору внутрішнього персонажа, то у наративі М.Крецера така форма нарративної стратегії вважається більше винятком, аніж правилом. З іншого боку, більш суб’єктивованою у цьому плані є проза Г.Гауптмана. Візьмемо для прикладу невеличке оповідання письменника „Стрілочник Тіль”, у якому автор, щоб відтворити об’єктивний світ реальних предметів та внутрішніх переживань героя, намагається перейти на позицію інтрадієгетичного персонажа. У такому аспекті просторова точка зору Тіля доповнюється ще однією формою точки зору – психологічною: „Потрохи його наповнило особливе переживання... зняв мундир, щоб полегшити себе, але, бачачи, що це не допомагає, взяв заступ в кутку і пішов на відведену йому дільницю землі. Це була вузька піщана полоса, яка густо поросла травою; два невеликих дерева – її прикраса – повністю у квітках, були майже покриті білосніжною піною. Заступ зі скрипом врізався в старий піщаний ґрунт; шматки землі повідлітали назад і розсипались на дрібні шматки” [2, I, 459].

Схожу з просторовою точкою зору форму організації в парадигмі художнього тексту натуралістичного твору має часова точка зору. З погляду письменників модернізму, саме час, а не простір вважається засобом відображення внутрішнього світу людини. У художньому творі говоримо про два рівні простору і часу: концептуальний і перцептуальний, які подаються відповідно у системі і структурній пов’язаності [8, 11]. Модель певної реальності, яку хоче передати нам оповідач, історія, свідком чи активним діячем якої він був, здійснюються на рівні концептуального простору і часу. Справжній художній світ, реальний художній образ виникає і постає тільки у рамках перцептуального хронотопу. Останній рівень має свої специфічні особливості, але насамперед це простір і час уяви і вираження, а головне – способу передачі та організації інформації. Тут важливим чинником стає емотивний аспект проголошення концепції наратора, бо перцептуальний хронотоп пов’язаний завжди з людською психікою та емоційними станами. Отже, поставивши перед собою завдання дослідити і проаналізувати структуру оповіді натуралістичної прози українських та німецьких письменників останньої третини XIX ст., нарративний дискурс літературного твору співвідносимо із перцептуальним рівнем простору і часу, а історію – із концептуальним. Разом же нарративний дискурс та історія перебувають у зв’язках означника і означуваного у літературному творі. Відтак основним об’єктом дослідження у рамках натуралістичного твору стає, без сумніву, концептуальний рівень простору і часу, який, по суті, в натуралістичному творі співвідносить-

ся із роботою експериментатора по організації художнього нарративу, який має бути виразником натуралістичної моделі світу.

У цьому сенсі наратор в аспекті часової точки зору може володіти всіма формами фокалізації. Однак, з погляду натуралізму, реальною є тільки нульова форма фокалізації, оскільки на чолі наративної стратегії, яка розгортається у тексті художнього твору, стоїть всезнаючий наратор, котрий формує запропоновану модель художнього світу відповідно до конкретної ідеї. Для творів І.Франка раннього періоду характерною є персональна присутність наратора у контексті того наративного дискурсу, який він розгортає. Нульова фокалізація наратора фіксується у тексті граматичною формою дієслова минулого часу. Ретроспективна форма розповіді служить об'єктивним підтвердженням того, що наратор володіє інформацією, відомою йому на прикладі реального життя. Для аргументації запропонованого таким чином погляду на проблему часової точки зору у рамках натуралістичної модусу нарративу І.Франка проаналізуємо уривок із оповідання „Навернений грішник”: „Було се саме в ту пору, як у Бориславі почали копати кип'ячку. Жидова перлася у Борислав, мов мухи до меду. Роями цілими вони глотилися по селу, швендяли по полю, по хатах. До кожного газди приставали, мов реп'яхи до кожуха... Вини мають гроші, кладуть на руку, горівку ставлять і підмови не щадять. І не одного бідолаху заманули” [11, 308]. Подеколи буває так, що зовнішній наратор стає на позицію внутрішнього персонажа та оповідає минуле цього персонажа, ніби з його точки зору. Приклад такої наративної стратегії зустрічаємо у перших двох частинах повісті „Воа constrictor”, у яких екстрадієгетичний наратор подає інформацію про життя Германа Гольдкремера. Хоча наратор при цьому робить посилання на те, що це спогади самого Германа, але насправді домінуючою, без сумніву, зберігається нульова фокалізація екстрадієгетичного наратора, оскільки він єдиний володіє верхньою інформацією про все і про всіх: „Перед його очима промайнули тяжкою хмарою перші літа молодості. Страшна бідність та недоля, що стрітила його при першій виступі на світ, і досі приймає його холодом, дрожжю. Хоть і як нераз йому прикрим стане теперішнє життя, – однако ж він ніколи не бажав і не буде бажати, щоб вернулися йому молоді літа. Ні! Тоті молоді літа висіли прецінь якимось важким прокляттям над його головою – прокляттям нужди, прокляттям заглушення в першій зароді хороших і добрих способностей душі... І досі він живо нагадує тоту напіврозвалену, підгнилу, вогку, нехарну і занедбану хатку на Лану в Дрогобичі, в котрій побачив світ” [11, 370]. Щоб належним чином зрозуміти специфіку часової точки зору в натуралізмі І.Франка, важливо підкреслити той фактор, що у творчості українського письменника часо-просторові точки зору завжди спираються на ідеологічну позицію екстрадієгетичного наратора. Хоча бачить інтрадієгетичний персонаж, проте всезнаючий наратор як деміург перебуває зверху над картиною художнього світу. Ті чи інші персонажі він доповнює, завершує і таким чином робить їх зрозумілими для сприймання читачем.

Зосередження уваги екстрадієгетичного наратора на точці зору інтрадієгетичного персонажа свідчить про те, що письменника цікавили обидві грані об'єктивної дійсності, які стосувались як зовнішнього, так і внутрішнього світу людини. При цьому можна стверджувати, що поряд з концептуальним рівнем хронотопу переходимо на рівень перцептуальний, який має дотичність до внутрішніх переживань того чи іншого суб'єкта. Символічно для натуралістичної поетики, що і у цьому випадку автор намагається відтворити суб'єктивні відчуття персонажа, які є відбитком зовнішнього контексту конкретної події. У таких випадках розповідь зовнішнього наратора у граматичній формі переходить на теперішній час, чим засвідчується те, що наратор у часовій парадигмі стає на точку зору персонажа: „Поволі йде робота у ямі. Чим глибше Михайло прокопує, тим

якось йому не вигідніше, якось ніби душно у ямі. „Але се нічо”, – думає він. А Василь жеде та й жеде, – чень-чень покажется кип’ячка, чень нині, чень завтра. Хоть корба руки уривас, хоть надворі щораз холодніше, хоть грошей на заставлену нивку щодень менше, він не турбується нічим. Ось-ось кип’ячка наплине, – всій біді кінець буде!” [11, 313]. По суті, цей уривок є зразком поєднання двох точок зору: часової і психологічної. У цьому проявляється симбіоз Франкової нарації, який полягає у поєднанні романтичних та реалістичних тенденцій. Зацікавленість життям людини у всій повноті його надзвичайно складної дійсності того часу примушувало письменника у плані психологічної точки зору дуже часто ставати на точку зору інтрадієгетичного персонажа. Загалом у наратології у парадигмі психологічної точки зору можливими вважаються три форми наративної фокалізації: нульова, внутрішня і зовнішня. Для того, щоб визначити основні тенденції, згідно з якими розвивався наративний дискурс натуралістичної прози І.Франка, слід особливу увагу звернути на специфіку вираження у текстах його творів саме психологічної точки зору, оскільки відомо, що Іван Франко творив в час активізації трьох стильових парадигм: романтизму, реалізму і натуралізму. Отож наративна структура Франкових творів в аспекті психологічної точки зору розвивалась від всевідаючої форми нульової фокалізації до нейтральних форм внутрішньої та зовнішньої фокалізації. У парадигмі натуралістичної поетики письменника варто відзначити, що домінуючою все ж є внутрішня фокалізація на інтрадієгетичному персонажеві. Однак за всієї неоднозначності психологічної точки зору у творах І.Франка слід наголосити на тому, що та чи інша форма вираження внутрішнього персонажа завжди підпорядкована загальній ідеї екстрадієгетичного наратора, тобто розгортається під впливом нульової фокалізації ідеологічної точки зору наратора. На рівні тексту це зрозуміло відчутно у перспективі фразеологічної точки зору, тому що тоді наратор вдається до невластивого прямого мовлення. Хоча говорить зовнішній наратор, проте думає і переживає внутрішній персонаж. Для аргументації своєї позиції звернемось до аналізу форми вираження психологічної точки зору в оповіданні „Ріпник”. Композиційно твір поділений на частини, кожна з яких структурована відповідно до певного моменту та місця у просторі. Звідси – особливістю творчої манери Франка є те, що всі ракурси наративного зображення переломлюються через просторово-часову позицію всезнаючого наратора, чия нульова фокалізація примушує його весь час наголошувати на значенні своєї нарації. М.Легкий у цьому аспекті відзначає, що „автор у тексті всього твору заангажований у подіях твору, активно висловлює свою позицію, надто часто втручається у хід подій” [7, 12]. Подеколи така авторська суб’єктивна участь у розгортанні подій, переживання стосовно них підсилюється в текстах творів риторичним звертанням зовнішнього наратора до персонажа. Водночас, здається, що наратор з екстрадієгетичного рівня стає на один рівень дієгезису з героями, де оповідь розгортається чіткими судженнями зовнішньої фокалізації. Виходить, що комунікація драматичного наратора з читачем здійснюється через риторичне звертання до персонажа: „А властивий спосіб так простий, так близький, так певний! І як вона швидше не пройшла на тоту щасливу гадку? Кілько би муки була собі заощадила! Ні, сей спосіб не хибне! Ся є у нього хоть трошки серця людського, хоть капинка чуття, – він мусит... мусить!.. Але то байки! Ітак вона діпне свого! Вона збудить жаль, помилування, – а любов набавці й сама прийде, конечно прийде! Лиш його серце порушити, лиш його чуття стясти! Любов, щира сильна, спить у нім, лиш привалена злими прикладами, пригладшена легкodusністю, гордістю і розпусою. Вона збудеться, верне, конечно, верне!” [11, 284]. Ліричність і драматичність служать яскравим прикладом для розуміння еволюції оповідної структури, яка часто давалась до розробки синтезуючої моделі творення наративного дискурсу. Тільки конкретний його

аналіз допомагає створити уявлення того, що, як стверджує Ж.Женет, будь-який наратор завжди певною мірою є одночасно інтрадієгетичним, включеним на рівень історії [13, 232].

Часова точка зору у творах німецького натуралізму розвивалась за принципами концептуального часо-простору. Завжди у наративі домінує нульова фокалізація на екстрадієгетичному нараторові, якому відома вся сукупність подій та явищ, про які розповідається в історії. Згідно з такими закономірностями концептуального часу як означуваного наративного дискурсу письменника, часова точка зору із нульовою фокалізацією формувала основу для причинно-наслідкового зв'язку натуралістичного наративу. Для прикладу візьмемо уривок із роману М.Крецера „Король лісів”, у якому зовнішній наратор, розповідаючи про перцептуальний світ внутрішніх переживань персонажів, розгортає їх у часовій парадигмі: „Тільки завдяки своїй дочці, Дультерс міг протягом довгих літ носити вантаж злочину на своїх плечах, не будучи розчавленим ним. Він втішав себе тим, що дочка позбавлена, по крайній мірі, мати розпутну матір. Ця втіха служила йому також оправданням перед Богом і власною совістю. Він намагався переконати себе у цьому. З холоднокровністю сильних натур він знаходив правильним, логічним свій вчинок” [6, 68]. У контексті наратологічних суджень дослідницького аналізу натуралістичного твору варто відзначити, що центральним аргументом для формування цілісного наративу в аспекті часової точки зору виявляється обґрунтування її ідеологічної позицією зовнішнього наратора. Однак завжди треба пам'ятати, що натуралізм, крім того, що займався репрезентацією просторової сфери діяльності того чи іншого персонажа, ще мав завдання відобразити внутрішній світ персонажа, відтворити світ його психологічних пристрасей та переживань. На перцептуальному рівні наративного часо-простору наратор застосовує граматичну форму теперішнього часу, щоб зійти на рівень хвилювань героя: „Тіль задихається, він робить над собою страшні зусилля, щоб втриматись на ногах, не завалитись, немов бик, вбитий наповал. Раптом з того місця, де трапилось нещастя, доноситься страшний крик, потім якийсь тваринне виття і голосіння. Чий це голос?! Олени?! Це не її голос, тим не менше... Хтось спішить до нього... Тіль страшним зусиллям волі приходять до себе; м'язи його напружуються, він весь точно виріс, лице його бліде” [2, I, 460]. Як бачимо, наратив у цьому випадку також розгортається через призму бачення екстрадієгетичного наратора, який має можливість завершити до кінця психологічну точку зору персонажа, означити її за допомогою просторового всебачення.

Специфіка психологічної точки зору полягає в тому, що на межі століть вона набуває нових форм своєї функціональності. Передусім йдеться про те, що згідно з наратологічною системою типологія нарації прямує у напрямі від „наративу про події” до „наративу про слова”. Проте у натуралістичній літературі, де все побутує у компетенції наратора-експериментатора, більша увага поки що зосереджується на дії, акції, вираженням чого був „наратив про події”. Письменників не стільки цікавив індивідуальний спосіб вислову того чи іншого персонажа, тобто стосовно натуралістичної системи поки що ще зарано говорити про вивільнення індивідуальності персонажа від заручників всевідаючого наратора. І в українській, і в німецькій літературах той чи інший спосіб вираження внутрішнього світу людини через мовлення завжди формується екстрадієгетичним персонажем. Хотілося б лише зауважити, що у німецькій літературі у творах М.Крецера та Г.Гауптмана спостерігаємо відмінні позиції, суть яких насамперед полягає у тому, що проза Гауптмана більше схильна до вивільнення внутрішньої точки зору персонажу. При цьому письменник використовує цитатний дискурс, що спостерігається у тексті Г.Гауптмана.

На завершенні залишається ідеологічна точка зору, яка у творах І.Франка і М.Креєра є визначальною, структуротворчою позицією цілого натуралістичного нарративу. Підтвердженням цьому у творах І.Франка є персональна присутність екстрадієгетичного наратора, який постійно висловлює своє особисте ставлення до історії, про яку він розповідає, і про сам нарративний дискурс, який він розгортає перед читачем. Традиційними у цьому випадку для українського письменника є риторичні звертання до читача або персонажа: „Бідна мати! Волиш не допитуватись! Лежить твій син страшний-страшний, – весь облитий відразливим густим плином, мов смолою... Бідна мати! Його сердешна, не пізнаси, – лиш серця жалю завдаси!...” („Навернений грішник”) [11, 320].

Характерною особливістю ідеологічної точки зору у творах І.Франка є еволюція від її романтичної, традиційної форми до пізнавально-аналітичної. Тобто, якщо раннім творам властивою є форма риторичного звертання до читача або персонажа, у яких в алегоричній формі зовнішній наратор висловлює переживання від проблем, якими живуть його герої, то для пізніших характерна пізнавальна, дослідницька позиція наратора.

Література:

1. Гаєвська Л.І. Франко. Романтизм, натуралізм, реалізм? // Проблеми історії та теорії української літератури XIX – поч. XX ст. – К., 1991. – С. 134-162.
2. Гауптман Г. Полное собрание сочинений: В 3 т. – С.-Петербург: Издание Т-ва А.Ф.Маркс., 1908.
3. Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. – 108 с.
4. Гундорова Т. Франко – не Каменяра. – Мельбурн, 1996. – 151 с.
5. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – К.: Вища школа, 1981. – 215 с.
6. Кретцер М. Король лесов. – СПб.: Издание А.А. Каспари, 1907.
7. Легкий М.З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Львівський державний університет ім. Івана Франка. – Львів, 1997. – 17 с.
8. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сб. статей. – Л.: Наука, 1974. – 299 с.
9. Ткачук М.П. Концепт натуралізму і художні шукання в „Бориславських оповіданнях” Івана Франка: Навчальний посібник. – Тернопіль, 1997. – 66 с.
10. Успенский Б. Поэтика композиции // Успенский Б. Семиотика искусства. – М., 1995.
11. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1978. – Т. 14. – 476 с.
12. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1978. – Т. 15. – 508 с.
13. Genette G. Narrative discourse. – Ithaca, New-York: Cornell University Press, 1983. – 268 p.