

авторське начало. Більш детальне дослідження вказаної проблеми потребує формату розлогіших наукових праць. І хоча деякі критики закидали Пачовському цю специфічну рису характеротворення як художню неоковирність, розмитість персони власне зображуваного героя, проте автор, на нашу думку, зумів сповна передати йому весь спектр своїх переживань, адже первинне завдання драми як мистецького дійства – викликати в читача або ж глядача щирі й непідробні емоції, завдяки якій п'єса отримує своє індивідуальне переосмислення у свідомості кожної людини.

#### Література:

1. *Волицька 1995*: Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса: проблема формування творчої особистості / Ірина Волицька; за ред. М. Горбаль. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1995. – С. 131.
2. *Грицай 1912*: Грицай О. Із нашої драматичної літератури. «Сонце Руїни», трагедія Василя Пачовського, з нагоди її вистави / Остап Грицай // Літературно-науковий вісник. – Львів, 1912. – Т. 56; Т. 57. – Кн. 5. – С. 102–110; С. 348 – 363.
3. *Євшан 1911*: Євшан Микола. Трагедія козацької України / Микола Євшан // Українська хата. – Київ, 1911. – Травень-червень. – С. 339–343.
4. *Ільницький 1991*: Ільницький М. Поет національної ідеї / М. Ільницький // Дзвін. – 1991. – № 11. – С. 129–137.
5. *Кодак 2010*: Кодак М. Поетика як система: літ-крит. Нарис. – 2-ге вид., доп. / М. Кодак. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. – 176 с.
6. *Пачовський 1933*: Пачовський В. Гетьман Мазепа. Містерія воскресіння: у 5-ти діях / Василь Пачовський. – Перемишль: Краса і сила, 1933. – 94 с.
7. *Пачовський 1985*: Пачовський В. Моя сповідь // Пачовський В. Зібрані твори: У 2 т. – Філадельфія – Нью-Йорк – Торонто: Слово, 1984–1985. – Т. 2: Золоті ворота. – 1985. – С. 11–21.
8. *Пачовський 1918*: Пачовський В. Роман Великий / Василь Пачовський. – Вецляр, 1918. – 288 с.
9. *Пачовський 1911*: Пачовський В. Сонце Руїни: трагедія козацької України в 5 діях, в 33 явах / Василь Пачовський. – Жовква – К., 1911. – 213 с.
10. *Пачовський 1914*: Пачовський В. Сфінкс Європи: драма в 3 діях / Василь Пачовський. – Львів, 1914. – 67 с.
11. *Хороб 2002*: Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століть (Неоромантизм, символізм, експресіонізм): монографія / Степан Хороб // Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 416 с.

*Верлатая А. Еволюція протагоніста в драматургії Василя Пачовського*

*В статті розглядаються особливості конструювання центральних персонажів драматических произведений Василя Пачовського «Сон української ночі», «Солнце Руїни», «Сфінкс Європи», «Роман Великий» і «Гетьман Мазепа». Акцентовано увагу на особливостях психотипу головних героїв, способів реалізації в характері кожного конкретного героя домінуючого в творчестві драматурга мотиву протиріччя між розумом і дією.*

**Ключевые слова:** драма, драматическая поэма, протагонист, психотип, антагонист, конфликт, символізм, романтизм.

ББК 83.3 (4) 3

УДК82. 091

М. С.Кебало, доц. (Тернопіль)

### Художній світ творів німецького та українського натуралізму

*У статті аналізується натуралістичний дискурс художніх творів українських та німецьких письменників у контексті розвитку європейської прози. Проаналізовано бориславські оповідання та повісті Івана Франка, жанрову матрицю новел, оповідань, повістей, в яких змальовано у натуралістичному дискурсі буття робітників та робітниць. Особлива увага приділяється нарративній стратегії творів із життя інтелігенції.*

**Ключові слова:** українська література, німецька література, натуралізм, дискурс, наратор, дискурс художній нарратив, роман, повість, новелла.

*M. S.Kevalo The artistic world of the works of German and Ukrainian naturalism*

*The article analyses the naturalistic discourse of the works of art of Ukrainian and German writers in the context of European prose. There are analysed Borislav stories and novels of Ivan Franko, genre matrix of short stories, stories and novels, which depicted in a naturalistic discourse being of workers. Particular attention is paid to the narrative strategy of works about the life of the intelligentsia.*

*Key words: Ukrainian literature, German literature, naturalism, discourse, narrator, narrative art discourse, novel, novellas, Novella.*

**Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями.** Відомо, що головну увагу письменників-натуралістів цікавив зовнішній об'єктивний світ міжлюдських стосунків, а не внутрішній суб'єктивний світ людських індивідуумів, зокрема. Звідси – специфіка натуралістичної парадигми в цьому сенсі, зрозуміло, визначалась організацією наративу про події, об'єктивність відтворення яких було головним завданням для авторів. Тому вплив наратора-усезнавця з нульовою фокалізацією залишався ще дуже відчутним, хоча у рамках натуралістичного тексту він набував особливих ознак, сутність яких легко зрозуміти, якщо належним чином усвідомити використане в Емілія Золя протиставлення між експериментатором і спостерігачем як між тим, «хто говорить», і тим, «хто бачить».

Для більш ґрунтовного усвідомлення наративної стратегії натуралістичної літератури останньої третини ХІХ століття доречним буде пригадати типологію Женетівського методу дослідження, яка полягає у протиставленні між «нративом про події» і «нративом про слова» [Женетт 1983: 219]. У контексті натуралістичної літератури ми намагаємось зрозуміти специфіку відношення між наратором і тим художнім світом, історію якого він розгортає у літературному творі. Однак у процесі суджень про наративну типологію натуралізму не важко прийти до висновку, що поняття, котрі у літературознавстві називаються «положенням», «ставленням», «позицією» суб'єкта стосовно цього художнього світу, мають глибоко відмінний смисл, відповідно термін «точка зору» у цих випадках не може бути використане в одному й тому самому значенні. Для того, щоб певним чином уточнити і доповнити цей термін, звернемося за допомогою до класифікації «точок зору», запропонованої Б.Успенським. На його думку, у тексті художнього твору виділяються такі види текстуальних ракурсів: ідеологічний, психологічний, просторовий, часовий і фразеологічний [Успенський 1995: 54]. Відповідно, якщо говоримо про той чи інший тип наративної фокалізації, то це необов'язково значить, що у рамках загальних закономірностей конкретного літературного твору певна форма фокалізації має однаково стосуватись всіх вище відзначених типів «точок зору»: ідеологічної, психологічної, просторово-часової і фразеологічної [Ткачук 2002: 147].

Той чи інший тип наративної перспективи може бути відповідником однієї точки зору, але зовсім не мати ніякого стосунку до інших. Відтак у контексті текстуального аналізу наративної стратегії натуралістичного твору передусім важливо накреслити весь спектр можливих точок зору, які, на думку письменників-натуралістів, вважаються доступними у його тексті.

Отже, у парадигмі натуралістичних суджень пізнавально-аналітичного плану, коли йдеться про особливий тип стосунків між письменником у ролі вченого, котрий пізнає, і тим художнім світом, що пізнається, бачимо, що основним завданням митця є шляхом спостереження у рамках здійснюваного ним експерименту перевірити те, що вже гіпотетично існує у його думках як експериментатора. Тобто, як і в реалістичному творі, він знову ж залишається господарем та повновладним автором створеного ним художнього світу. Однак парадокс натуралістичної системи полягає в тому, що згідно із позитивістським світоглядом останньої третини ХІХ століття письменники, як і науковці, на відміну від критичного реалізму, вже менше уваги звертають на тлумачення своїх аналітичних дій та результатів проведеного експерименту, а віддають перевагу лише описові. Такий погляд на пізнавану дійсність і те, що в ній відбувається, впливає із єдиної цінності в загальному науково-аналітичному процесі того часу методу спостереження. Вся концепція наукового пізнання тяжіла до феноменалізму, позаяк, з погляду вчених, пізнання не здатне вийти за рамки того, що можна чуттєво сприйняти в реальності [Татаркевич 1997: 22-23]. Оскільки пізнати світ до кінця неможливо, то його можна лише описати, а описати, відповідно, можна лише те, що можна відчувати.

Отже, письменник-натураліст у своєму літературно-мистецькому творі повинен більшою мірою вдаватись до аналітичної описовості, аніж до синтезу, який утверджувався б у формі висновку, пояснень чи суб'єктивних суджень з його боку. Для глибшої аргументації наших висновків про принциповість детермінації наративного дискурсу натуралізму звернемося до висловлювань теоретика натуралізму в літературі Франції Е.Золя: «романіст всього лише реєстратор фактів, він оберігається виносити судження і робити висновки. Завдання вченого – викладати факти, піддавати їх ретельному аналізу, не відважуючись на синтез; він суворо дотримується цього, бо, якщо б він захотів вийти за межі досліджуваних явищ, то безумовно перейшов би до гіпотез, а це вже не наукові істини, а всілякого роду можливі припущення» [Золя 1966: ].

Відтак у плані просторово-часової точки зору, для якої важливим чинником є експериментальна позиція наратора як господаря художньої картини світу, оскільки він встановив і розвинув соціальні та суб'єктивні умови запропонованої реальності, зовнішній наратор без сумніву єдиний, хто володіє можливостями наративного всевідання, тому й фокалізація в цьому аспекті буде нульовою. Згадаємо у цьому ж контексті спроби І.Франка зобразити світ у формі великого епічного універсуму, як «єдиного організму», котрий охоплює все різноманіття явищ.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми.** Натуралістичний дискурс українських, німецьких та англійських письменників привернув увагу багатьох [Ткачук 2003: 54] дослідників. З'явилися праці, в яких досліджувалися проблеми натуралізму як мистецького явища. Зокрема «Типологія англійського та українського натуралізму кінця XIX – початку XX століття». Помітною є праця В.Матвіїшина «Українсько-французькі літературні зв'язки XIX – поч. XX ст.» (1989) [Матвіїшин 1989], Тамари Денисової «Іван Франко і натуралізм» (1990), Л.Гаєвської «Коли обриваються пута» (1992), «Д.Наливайка «Проблема натуралізму в українській літературі» (1996), Тамари Гундаревої «Франко – не Каменяря» (1996), Миколи Ткачука, «Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях Івана Франка» (1997), Романа Голода «натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяря» (2000).

Проте виникає потреба дослідити особливості натуралізму в порівняльному літературознавстві, що розширює горизонт науки про літературу. У цьому річизі і виникла наша праця про Івана Франка і німецький натуралізм.

У цьому аспекті важливі судження М.Ткачука про функціонування натуралізму та про розширення інтертекстуального поля студій натуралізму в багатьох країнах Європи та Америки. Дослідник відзначає, що «з цією метою Франко як натураліст відходить від діяхронного нанизування новел, повістей, роману у відповідності з послідовністю змальованих у них епох. Він випробовує синхронне поєднання творів з огляду на одночасне протікання подій доби, пам'ятаючи, що сучасна епоха є незавершеною, знаходиться в русі». В цьому аспекті для письменника головним стає спостереження за всім, що відбувається в реальності, щоб «у більших або менших оповіданнях змалювати побут Галицької Русі в різних околицях, у різних суспільних верствах та родах занять»

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Теоретично в натуралістичному творі така позиція мала дотримуватись лише в плані просторово-часової точки зору, оскільки, з наукового погляду, автор у цьому контексті передусім залишався експериментатором, який пропонував увазі спостерігача та читача просторово-часові координати художньої картини дійсності, відтвореної ним у творі. Інша парадигма мала утверджуватись стосовно інших ракурсів композиційної побудови твору. Якраз в плані психологічної, фразеологічної та ідеологічної точок зору автор, за задумом теоретиків-натуралістів, мав дотримуватись такого типу фокалізації, котра була б найбільш властивою для наративу позалітературної дійсності. Для цього автор часто послуговувався внутрішньою та зовнішньою формами фокалізації, позбавленими всевідаючої точки зору екстрадієгетичного наратора, оскільки таким чином заперечувалась абсолютність будь-яких

істин та висновків. Світ твориться зараз, саме в цю хвилину, тому його треба зображати таким, яким він є насправді, а не таким, яким він мав би бути. Найбільш відповідною в цьому сенсі є форма зовнішньої фокалізації, яка сама по собі не дозволяє нараторові розповісти більше того, ніж він здатен бачити в реальній дійсності. Єдине, що йому залишається робити стосовно іншого об'єкта – це всю свою силу вкладати в спостереження. Саме тому, що ця форма наративної стратегії відзначається сторонньою, а не дотичною активністю наратора, вона в рамках натуралістичної поетики часто піддавалась критиці з боку традиційних письменників того часу. Хоча заявлена тенденція аналітичного спостереження у Франка, як і в інших письменників-реалістів чи натуралістів, не завжди і не обов'язково мала виражатись через принцип зовнішньої, просторової фокалізації, але те, що запропонована таким чином концепція споглядального ставлення до об'єктивної дійсності була покладена в основу натуралістичного дискурсу не може викликати сумніву. Ще одним засобом міметичного зображення об'єктивної дійсності в творах натуралістичного спрямування було використання внутрішньої фокалізації на інтрадієгетичному персонажеві, який таким чином був або безпосереднім учасником, або свідком оповідуваних подій. З його уст йшла інформація, яка заслуговувала того, щоб в неї повірити тільки через те, що її джерелом була людина, в якій дистанція між нею та подіями була найменшою. Проте, оскільки наратив про слова не був характерною формою організації наративного дискурсу натуралістичної літератури, внутрішня фокалізація використовувалась для найбільш міметичного відтворення подій, а не для вираження психологічних переживань чи візій суб'єкта.

Отже, якщо дивитись на натуралістичну літературу через призму запропонованих таким чином методологічних структур, то стає зрозуміло, що вищим рівнем домагань письменників цієї стильової манери була безпосередня репрезентація зовнішньої дійсності, яка мусила розгортатись у формі міметичності наративної стратегії та зовнішньої, тобто споглядальної перспективи з боку екстрадієгетичного наратора. Зрозуміло, що зовнішня фокалізація у цьому аспекті була найбільш доцільною згідно з тими передумовами «експериментального роману», про які стверджував Е.Золя у своїх теоретичних працях, маючи на увазі письменника-спостерігача: «Він повинен стати фотографом явищ, його спостереження повинні в деталях відтворювати натуру... Він прислуховується до природи і пише під її диктовку. Але коли факт є встановлений, виникає ідея, в справу втручається роздум, і тоді експериментатор виступає в ролі інтерпретатора явищ»[Золя 1966: 256].

Звідси – лише зображення реального героя на фоні реалістично відтворених деталей зовнішньої дійсності вважалось центральним аргументом літератури, який в другій половині століття починає набувати найбільш кардинальних форм своєї натуралістичності. Такі тенденції можна тлумачити як найбільш характерні для письменників всіх літератур Європи останньої третини XIX ст., де вони проходили стадії поступового нагнітання. Якщо Е.Золя поки що стверджував, що «художній твір – це шматок життя, переломлений через темперамент художника», то представники «послідовного німецького натуралізму» А.Гольц і Й.Шлаф у німецькій літературі наполягали на тому, щоб література остаточно наблизилась до природи.

Відтак не менш повноцінним важелем нового літературного дискурсу, на думку письменників та критиків тої епохи, мала стати максимальна об'єктивність зображення життя у всіх його проявах та подіях, незалежно від тих чи інших ідеологічних чи ще яких упереджень з якої-небудь абсолютної, всезнаючої сторони. Тому ще однією особливістю нової літературної парадигми, яку намагалась утвердити в життя натуралістична система, була максимальна правдоподібність репрезентації позалітературного світу, яка в тексті художнього твору мала зафіксуватись без надлишкової опіки з боку всезнаючого наратора, але для цього треба було бачити світ таким, яким він є насправді, і давати правдивий його відбиток. Якщо такий відбиток є певним чином спотворений, то такий літературний твір не міг мати перспектив для існування у рамках натуралістичної парадигми.

Оскільки центральною проблемою нашого дослідження обираємо проблему точки зору, яку у більш загальному сенсі слід розуміти як одну із найважливіших проблем

нарративного дискурсу, центром композиційної побудови твору, то метою нашої розвідки є визначити типологію точок зору нарративного дискурсу та проаналізувати форми їх реалізації у текстах художніх творів українського та німецького натуралізму останньої третини 19 ст. Справді, оскільки в цьому випадку йдеться про відношення між наратором і самим нарративом та історією, котре зафіксоване у тексті твору, то в поезиці художнього тексту літературного твору натуралізму нас цікавить, які типи нараторів можливі у нарративі І.Франка та М.Крецера і Г.Гауптмана, а відтак і які точки зору, відношення між ними та їх функції на конкретному текстуальному рівні. Для аналізу натуралістичної спадщини цих письменників ми звертаємось до ідей відомих дослідників-структуралістів Ж.Женета і Б.Успенського, чий вклад у вивчення глибинної структури нарративу привертає найбільшу увагу у сучасних літературознавців.

Однак відразу необхідно зробити декілька зауважень стосовно реальних перспектив такого дослідження. Йдеться передусім про те, що у роботі наше завдання полягає у тому, щоб усвідомити типологію розвитку нарративного дискурсу натуралістичної літератури через призму співвіднесення між тим, що було заявленим у літературно-критичних працях теоретиків натуралізму того часу та реальними формами їх втілення у текстах художніх творів письменників. У найзагальнішому сенсі важливим аргументом стосовно розвитку натуралістичного дискурсу залишається той факт, що не завжди те, до чого прагнули письменники у своїх теоретичних судженнях, знаходило свої місце у їхніх творах. Відтак важливо пам'ятати, що, як це і належить такій складній літературній структурі, яким був натуралізм останньої третини XIX ст., хоча він і ніс у собі перспективи майбутнього розвитку літературного процесу, проте в контексті внутрішньої структури самих його літературних текстів найбільш доцільно говорити про так звані домінанти натуралістичної парадигми. Саме тому вищевідзначені ракурси нарративного дискурсу, властиві для літератури натуралізму, були лише дороговказом, вищим рівнем домагань для письменників, прихильників цього метанаративу.

Структурованість художньої прози І.Франка вимірюється концептуально вираженою синтетичністю його художньої картини світу, мистецьких поглядів та ідей. Хоча останнім часом в українському літературознавстві помітним чинником студій творчості українського письменника стала потреба з'ясування стильових модусів натуралізму його літературної манери, проте, як відзначає М.П.Ткачук, 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 [Ткачук 1997: 6]. Відтак інший дослідник творчості І.Франка Р.Голод, хоч і мав на меті дослідити та об'єктивно проаналізувати місце і значення поезики 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 [Голод 2000: 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 XIX ст., котрі головний акцент виносили на вираження внутрішнього голосу людини, її суб'єктивних візій, переживань та прагнень [Гаєвська 1991: 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 нарративний дискурс новели «На дні», стосовно котрої варто відзначити, що саме подвійність художнього мислення письменника є вагомим аргументом в організації тексту. За Т.Гундоровою, категорія двійництва в творі І.Франка розглядається як «суперечність соціального аналізу та просвітительського ідеалу» [Гундорова 1996: 57]. Звідси ж, на думку дослідниці, починається процес народження соціально-історичної сутності нового характеру

у творчості письменника. Двійництво у творі проступає як властивість наративного дискурсу і в характеристиці інтрадієгетичних персонажів.

З погляду наратологічної теорії, подвійність наративного дискурсу головним чином визначається відношенням між зовнішнім та внутрішнім наратором. Для позначення такої закономірності у текстах письменника використовується поняття наративних рівнів [Genette 1983: 232]. Так, завдяки наративній активності зовнішнього наратора ми знайомимось 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. Саме таку форму наративної репрезентації можна засвідчити у новелі 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. Категорія авторського всевідання вважається однією із найбільш вагомих констант реалізму XIX ст. «Наслідуючи природу», письменник-реаліст ніби уподібнюється їй, претендуючи на всезнання й роль абсолютної креаційної сили в створюваному ним художньому світі. В такому аспекті наратив новели слід аналізувати в парадигмі гетеродієгетичної оповіді, коли думки, слова вчинки персонажа відтворюються через нарацію зовнішнього оповідача. Крім цього, у тексті домінує нульова фокалізація. Зовнішній наратор подає таку інформацію, яку жоден із персонажів не міг знати, оскільки неможливо людині перебувати одночасно в 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, головного героя новели 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!...» [Франко т.15 1978: 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. Міметичність новели «На дні» визначається тим, що автор відмовляється від переповідання зовнішнім наратором деталей внутрішнього світу персонажів. Заразом, 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 відчувати 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» [Денисюк 1981: 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 у новелі «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 невласне прямого мовлення, інколи – внутрішнього монологу. Два персонажі у творі не лише 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 дусі поетики натуралізму моделюється цей персонаж, котрий яскраво демонструє те, що людина є продуктом, результатом 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. Однак у той час, як видно із твору, подібна дуальність не знаходила справедливої відповіді у свідомості людини, котра розвивалась та жила за принципами позитивістської концепції світу.

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 різним видами фокалізації. Так, всевідаюча зовнішня опіка наратором усієї картини світу художнього твору відповідає нульовій фокалізації, що є характерним для реалізму, зовнішня, просторова фокалізація відомо 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 19 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 за звичай 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 [Денисюк 1981: 117]. Прагнення письменника, з одного боку, реально відтворювати навколишню дійсність, щоб література стала образом життя, праці, бесіди і думок його часу, з іншого – «при всім реалізмі в описуванні аналізувати описувані факти, вказувати їх причину, їх конечні наслідки, їх повільний зріст та упадок» [Денисюк 1981: 118], створювало умови для специфічного проявлення Франкової творчої манери на різних рівнях нарративного дискурсу, який вивчаємо через призму типології нарративних 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 «послідовного натуралізму» в німецькій літературі експериментатор захищений 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 ракурсі 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 нарративному 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 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 «Воа 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 соломомою 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...» [Франко т.14 1978: 437] На цьому прикладі маємо можливість пересвідчитись ще з однією властивістю франкового нарративу, яку М.Легкий назвав «персональною присутністю автора». 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 слідує 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 над особистісного, оскільки такий тип наратора знає набагато більше від всіх 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 повісті «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 автор 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» [Франко т.15 1978: 322]. З подібною структурою натуралістичного змалювання місцевості, де послідовно зображується зміст і форма конкретного простору зустрічаємось у творі «Ріпник», коли наратор подає опис цюпки, у котрій проживають робітники. Погляд оповідача при цьому намагається досягнути поглядом 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. Так, хтось спить, далі молодиця обнімає коханого, далі «над столиком сидить похилена дівчина, – єдина не спляча людина в цілім будинку. Її сумне, тужливе око слідить за бистрими рухами ігли. Вона шиє сорочину, – малесеньку-малесеньку, – шиє пильно по ночах, – бо вдень робота інша» [Франко т.14 1978: 279]. Іншим способом 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 [Успенський 1995: 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 всією площиною зображення: «Нічого сумнішого в світі, як товпа ріпників, спішачих 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» [Франко т.14 1978: 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 досягало вже полудня. Годинник на ратушній вежі вибив швидко і плачливо одинадцятую годину. Від громадки веселих, гарно повбираних панів-обивателів дрогибицьких, що проходилися по плінтах коло костела в тіні цвітучих каштанів, відділився пан будівничий і, вимахуючи блискучою паличкою, перейшов через улицу до робітників, зайнятих при новорозпочатій будові» [Франко т.15 1978: 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, характерних його для композиції його творів, функціонують в межах силового поля ідеологічної точки зору, тобто персональної участі автора у всьому, про що розповідається у творі.

#### Література:

1. Genette G. Narrative discourse. – Ithaca, New-York: Cornell University Press, 1983. – 268 p.
2. Гаєвська Л.І. Франко. Романтизм, натуралізм, реалізм? // Проблеми історії та теорії української літератури XIX – поч. XX ст. – К., 1991. – С. 134-162.
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 Каменяр. – Мельбурн, 1996. – 151 с.
5. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – К.: Вища школа, 1981. – 215 с.
6. Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. – Т.24. – М., 1966. – 321 с.
7. Матвіїшин В. Українсько-французькі літературні зв'язки XIX – поч. XX ст. – Львів, 1989. – 163 с.
8. Татаркевич В. Історія філософії: У 3 т. – Т.3. – Львів: Свічадо, 1997.
9. Ткачук М.П. Жанрова структура прози Івана Франка: Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції. – Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2003. – С.54.
10. Ткачук О.М. Фокалізація. / Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – С.147.
11. Ткачук М.П. Концепт натуралізму і художні шукання в „Бориславських оповіданнях” Івана Франка: Навчальний посібник. – Тернопіль, 1997. – 66 с.
12. Успенский Б. Поэтика композиции // Успенский Б. Семиотика искусства. – М., 1995
13. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1978. – Т. 14. – 476 с.
14. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1978. – Т. 15. – 508 с.

*Художественный мир произведений немецкого и украинского натурализма.*

*В статье анализируется натуралистический дискурс художественных произведений украинских и немецких писателей в контексте развития европейской прозы. Проанализированы бориславские рассказы и повести Ивана Франко, жанровую матрицу новелл, рассказов, повестей, в которых изображены в натуралистическом дискурсе бытие рабочих и работниц. Особое внимание уделяется нарративной стратегии произведений из жизни интеллигенции.*

*Ключевые слова: натурализм, нарративный дискурс, украинская литература, натурализм, роман, повесть, новелла, немецкая литература.*

**А.О. Желновач (Харків)**

УДК 821.161.2 – Багрянний.09

ББК 83.3 (4УКР) 6 – 8 Багрянний

### Соціальний міф у п'єсі «Морітурі» Івана Багряного

*Об'єктом аналізу в статті є п'єса І. Багряного «Морітурі». Відзначається малосценічність п'єси та фактична відсутність на неї рецензій. Виділяються жанрово-стильові ознаки твору, що прописані у літературно-критичних джерелах, присвячених художній творчості письменника. Подано основні риси реалізму як домінуючого мистецького напрямку періоду існування Радянського Союзу; виділено основні ознаки «класичного міфу», що є основою «соціального міфу». Схарактеризовано символічні часово-просторові відношення п'єси. Значне місце в роботі займає розгляд біблійних мотивів у драмі, їх інтерпретація відповідно до авторської концепції.*

*Ключові слова: драма, реалізм, соціальний міф, антиміф, хронотон, Біблія.*

*The present article is devoted to the play «Morituri» by I. Bahrianyi. The play is not considered as a theatrical one. The paper marks the lack of actual reviews of it; stands out genre and stylistic characteristics of the work, shown in the literary-critical sources, devoted to the artistic work of the writer. The main features of the method of socialist realism as the dominant artistic direction of the Soviet Union period are studied. The peculiarities of the «classic myth», which is the basis for the «social myth» are analysed. The symbolic temporal-spatial relationships are characterized in the work. Significant attention is paid to the consideration of the biblical motifs in the drama and their*