

3. Давидова-Біла Г. Образ автора в ліриці І. Я. Франка. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Львів, 1999.
4. Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності) // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К., 1998.
5. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. – К., 2003.
6. Каневська Л. “Простір страждання” Франкового героя-інтелігента (психолого-біографічний ракурс) // СіЧ. – 2003. – № 9.
7. Левчук Л. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика: Навчальний посібник. – К., 2002.
8. Михида С. Психопоетика: інструментарій // Наукові записки. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград, 2005. – Вип. 61; Психопоетика: процес становлення у літературознавстві // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2005 – Вип. 22.
9. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк, 1998.
10. Обозов Н. Типы личности, темперамент и характер. – СПб., 1995.
11. Олпорт Г. Личность в психологии. – Москва; Спб., 1998.
12. Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості) // Досвід кохання і чистого розуму: Валер’ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій. – К., 2003.
13. Рождественская Н. Проблемы и поиски в изучении художественных способностей // Художественное творчество: Сборник. – Ленинград, 1983.
14. Спогади про Івана Франка. – К., 1981.
15. Тихолоз Б. “Цілий чоловік” в етико-антропологічній концепції І. Франка // СіЧ. – 1999. – № 2.
16. Тихолоз Б. Ерос versus Танатос (Філософський код “Зів’ялого листя”). – Львів, 2004.
17. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
18. Франко І. Поет зради // Франко І. Мозаїка. Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50 томах. – Львів, 2002.
19. Франко Т. Про батька. – К., 1964.
20. Фройд З. Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.

Зоряна Лецишин (Львів)

Наративні експерименти Івана Франка: причинок до історії й теорії потоку свідомості

Минає уже друге десятиліття, як українська культура і наука переживає постколоніальний синдром повернення втраченого доробку й розвінчування міфів. Один із таких міфів, залишений у спадок від франкознавства радянського – “анти-модернізм” І. Франка. Як слушно зазначає Р. Голод в одному із досліджень: “На творчий метод І. Франка вдалося одягнути тісний реалістичний однострій, хоч

власний “гардероб” письменника відзначався багатством і вишуканістю” [2: 328]. Тож останнє десятиліття можемо спостерігати тенденцію спростовувати те, що 110 років тому з подивом і гнівом ствердив сам І. Франко: “Я декадент? Се новина для мене!” Таким чином питання про стосунки І. Франка і модернізму знову відкрили. Насамперед тут варто згадати цікаві дослідження Р. Голода, М. Легкого, Т. Мейзерської, О. Веретюк та інші, присвячені новаторським пошукам І. Франка на структурному та змістовому рівнях організації тексту. Втім наріжним каменем геніальності І. Франка, як не дивно, є саме його парадоксальність. Молодий І. Франко гнівно заперечує: “Я не декадент”, а згодом з висоти уже власного авторитету звинувачує в модернізмі-декадентстві “молодомузівців”. Водночас саме його перо залишило нам “Сойчине крило”, “Зів’яле листя”, а з цими творами й одвічне питання – який же він, “справжній” І. Франко. Але однозначної відповіді тут немає, і не можна не погодитись з М. Легким: постать І. Франка “надто складна й суперечлива, аби піддавати її такій спрощеній канонізації” [7: 142]. Внутрішня полемічність була частиною його натури і не могла не позначитися на його творчості. Попри категоричні заяви про “хворобливість” багатьох напрямів модернізму І. Франко усвідомлював, що творча взаємодія традиції й експерименту, “старого” й “нового” не може не піти на користь українській літературі, тож він і сам намагався “йти за віком”. У цьому дослідженні хочемо звернути увагу на новаторство І. Франка в організації мовленнєвих партій персонажів своїх творів, зокрема на експерименти із внутрішніми монологами, а разом розвінчати ще кілька закостенілих міфів з історії й теорії потоку свідомості, а саме щодо “дебюту” потоку свідомості як наративного прийому в літературі. Однак аби аргументувати появу в художніх текстах такого способу передачі внутрішнього мовлення, як потік свідомості, варто спершу сказати кілька слів про особливості цього наративного прийому, надто зважаючи на його складні родово-видові взаємини із внутрішнім монологом.

Як відомо, біля витоків теорії потоку свідомості (як, зрештою, і внутрішнього монологу) стоїть психолог В. Джеймс. У праці “Наукові основи психології” В. Джеймс (*The Principles of Psychology*, 1890) відмовляється від традиційного в тогочасній психології поділу свідомості на частини-біти (“consciousness chopped up in bits”), ланки ланцюга тощо, а метафорично порівнює свідомість із плином річки, потоку. “Свідомість ніколи не виявляється роздрібною на шматки, – наголошує він. – Вислови на кшталт “ланцюга” чи “ряду” не відображають свідомість так, як вона уявляється сама собі. У ній немає нічого, що б могло залишатись непорушним – вона тече. Тому метафора “річка” чи “потік” найприродніше відтворює свідомість” [5: 918]. У зв’язку з такими міркуваннями В. Джеймс вводить в обіг психології термін “потік свідомості” (*stream of consciousness*). І хоча дослідження В. Джеймса полягало лише на його спостереженнях за психікою людини й не охоплювало літературного матеріалу, воно зумовило появу й поширення в літературі специфічної манери письма, яка дістала назву потік свідомості, вплинуло на розвиток літературної критики й загалом розвиток мистецтва у ХХ ст. У теорію літератури термін “потік свідомості” увів Дж. Джойс у коментарях до свого ро-

ману “Улісс”. Його намагання означити потік свідомості як спосіб передачі думок персонажа зумовлені передусім практикою – письменник активно експлуатує його у своєму “Уліссі”. Саме ці коментарі німецька дослідниця Д. Штефан вважає відправною точкою в розвитку теорії внутрішнього монологу [13: 1]. Вживаючи термін “потік свідомості”, Дж. Джойс апелює до роману Е. Дюжардена “Лаври зрізано” (*Les Lauriers sont coupés*), з яким ознайомився в англійському перекладі (“We’ll to the Woods No More”) і з якого запозичив цей наративний прийом. Сам Е. Дюжарден, який є автором першого теоретичного дослідження, присвяченого внутрішньому монологу (“Внутрішній монолог”, 1931), спричинився своєю працею до плутанини, котру вже більше століття намагаються розв’язати учені-нараторологи. Ототожнення Е. Дюжарденом і Дж. Джойсом внутрішнього монологу і потоку свідомості актуалізувало проблему розрізнення цих способів викладу. Водночас це викликало в літературознавстві плутанину термінів “внутрішній монолог” і “потік свідомості”. Подальші дослідження тривали в напрямі ототожнення/розрізнення внутрішнього монологу й потоку свідомості, а також внутрішнього монологу й невластивого прямого мовлення та невластивого мовлення й потоку свідомості. За словами В. Кухаренка, терміни вживалися “як абсолютні або як гіпо-гіперонімічні синоніми” [6: 171]. При цьому дослідники по-різному трактували внутрішній монолог: він фігурував як поняття самостійне, або ж як родове, чи видове. Цікавою в цьому контексті є праця російського нараторолога В. Шміда. Літературознавець трактує потік свідомості як одну з найскладніших форм наративної техніки, що являє собою “вервечку (“потік”) мимовільних вражень, вільних асоціацій, миттєвих спогадів і фрагментарних роздумів персонажа, котрі, як здається, не зазнають жодної нараторіальної обробки, а чергуються за вільним асоціативним принципом” [11: 215]. Відповідно до такого тлумачення, можна виділити ще один тип внутрішнього монологу, який полягає у використанні техніки потоку свідомості, – монолог потоку свідомості, що ґрунтується на зображенні людської свідомості як випадкового потоку думок, фіксує “різноманітні думки і почуття персонажа безвідносно до логічного параметра і послідовного коментаря” [12] “і наголошує на її нелогічній, “неграматичній”, асоціативній природі” [8: 106]. Це актуалізує проблему диференціації асоціативного внутрішнього монологу й монологу потоку свідомості. Аргумент для диференціації на кшталт “перший представлятиме думки персонажа, а не його враження чи відчуття, а другий зображуватиме як враження, так і думки” [8: 106] не можна вважати прийнятним, оскільки таке формулювання призводить до проблеми розмежування понять “думки” і “враження” та їх взаємозалежності. На нашу думку, межа між асоціативним внутрішнім монологом і потоком свідомості полягатиме в асоціативності зовнішнього й внутрішнього походження, мобільністю мовлення та швидкістю змін асоціацій, образів, несподіваним перехрещенням свідомого й несвідомого, розлогістю. Отже, в нашому дослідженні потік свідомості фігуруватиме як різновид внутрішнього монологу за логічною організацією мовлення персонажа.

Як текст, у якому вперше застосовано монолог потоку свідомості, зазвичай фігурує роман Дж. Джойса “Улісс”, написаний протягом 1907–1914 років. Це до

певної міри слушно, оскільки зразки цієї наративної техніки зустрічаємо й раніше, зокрема в Е. Дюжардена (роман “Лаври зрізано” (*Les Lauriers sont coupés* (1887))). Проте “Улісс” і справді став знаковим романом, з яким “у літературі означають шлях до радикальних змін у самому феномені художнього тексту, belles letters; до змін у кожній ланці й у самій природі Великої Системи: Автор – Текст – Читач” [9: 921]. У романі Дж. Джойс вводить монолог потоку свідомості в крайнє поле експериментальності, позбавляючи його останньої барикади – синтаксичної організованості, чим перевернув уявлення про літературу і дав приклад революційного бунту модерного митця, який підхопило чимало митців. “Ми не просто закликаємо до сміливості і щирості, ми хочемо сказати, що істинний предмет літератури роману дещо інший, ніж прийнято вважати”, – говорить В. Вулф у статті “Сучасна проза” (1919), і ці слова можна вважати одним із мистецьких гасел доби. Втім, революційний радикалізм Дж. Джойса підтримали лише частково: потік свідомості не звільняли від синтаксичних тенет, проте активно експлуатували на зламі ХІХ–ХХ ст. у різних літературах світу, зокрема й в українській. Техніку потоку свідомості в українській літературі вперше використовує саме І. Франко, і робить це значно раніше, ніж т. зв. літературні батьки монологу потоку свідомості Е. Дюжарден і Дж. Джойс.

У 1877 році І. Франко друкує оповідання “На роботі” з циклу “Борислав”. Оповідання складається з 10 умовно виділених автором частин про будні робітника штольні. З них для нас особливо цікавими є 1, 2, 5 і 6, які, власне, й становлять кілька неперервних монологів потоку свідомості. Розділи 3 і 4 заслуговують окремого розгляду. Монологічні за структурою, вони мають те, чого не може мати монолог потоку свідомості – сюжетний стержень, навколо якого й обертається значною мірою суб’єктивне, а проте не менш епічне мовлення персонажа.

Зазначимо, що задум письменника як такий був новаторським і сміливим. Автор не просто самоусувається, але й зникає, такий звичний для читача, Франкового сучасника, розповідач, основний фігурант популярного у ХІХ ст. “я-оповідання”. Перед читачем розгортається психічний епос, масштабна внутрішньо-зовнішня картина щоденної тяжкої праці з перспективи безпосереднього учасника. Письменник не лише пропонує подивитися на світ з боку ріпницької корби, але й дихнути затхлим повітрям глибокої шахти і побувати в шкірі людини, що втрачає свідомість.

“– Боже! Що то такого? Хтось ніби холодною рукою хопив мя за шию! Хочу обернутися: не мож! Хочу зірватися: не мож! Не мож, не мож!..

– Хто ту?.. Ох, се ти? Чого хочеш від мене?.. Задухо, чого хочеш... від мене...

Дзінь-дзінь-дзінь! Рятуйте! Рятуйте! Дзінь-дзінь-дзінь! Рятуйте!” [10: т. 14: 299].

На цьому монолог потоку свідомості уривається. Персонаж втрачає свідомість, і свої марення, що приходять до нього з глибин штольні, чи то пак підсвідомого, він уже переповідає в наступних чотирьох частинах оповідання. Однак І. Франко відходить від використовуваного досі внутрішнього монологу і вдається до традиційної манери оповіді від першої особи: “...Я вам розповім, що я бачив”. Перед читачем постає класичне “я-оповідання” з конкретними, хоча й дещо імперсональ-

ними, слухачами Матієм та Марункою. Проте й цей уже перетворений на трохи фантастичну оповідь, відтворений пост-фактум і переказаний у голос внутрішній монолог-діалог із Задухою зберігає деякі свої риси.

Перші шість з 10 умовних розділів, як зазначалось, є внутрішніми монологами персонажа, з них 1, 2, 5 і 6 створені власне у форматі потоку свідомості.

“О, лиш дивіть, як тота корба погано крутиться. І скрипить біда, і ховзаєся то туди, то сюди. А кибель глини заким витягнеш зі споду на п’ятдесят сажень наверх, то аж ти очі з голови лізуть! Крути та й крути. Дух у тобі запирає, руки мліють, ги би ти їх ножи́ма повідсікав; ні, не пусти, – крути далі! Отже, чорта з’їси, що буду крутити! Коби борзо до завтра. Завтра неділя. Бігме, що ся найму до ями, до штольні! [...]”

Ну, богу дякувати, субота скінчилася. Ох, рук си не чую! Такий, собака, Іван тяжкий! Христос би го побив. І то, заким біду з ями витягнеш, то на здох чоловікові приходить! Е, чень то вже послідний раз я того колодюка тяг.

А во! Жидова тепер собі проходжуєся. Біс би вам голови поскручував! [...] Ех, правдо, правдо, де ти на світочку діваєся? Ци ти припадком таки в тих нехристів у кишені не сидиш?..

...– Здоров був, Матію. Ага, Матій і не повернеся! Яка манночка горда!..” [10: т. 14: 292–293].

Поданий уривок є лише невеликою частиною “своєрідної стенограми невисловленої та висловленої думки в процесі її безнастанного плину” [3: 126]. Як бачимо, письменник дуже ретельно відтворює процес мислення. Мовлення персонажа динамічне й спонтанне, фіксує кожну дрібницю, кожну зміну фізичного стану мовця, все, що він бачить і відчуває. Йому притаманні специфічна логічність компонування (добором асоціацій керує сам мовець, читач лише здогадується про їх природу і походження), обірваність синтаксису, ретроспективні епічні вставки, переплетення зовнішнього мовлення, адресованого іншим (у запропонованій цитаті адресат, зокрема, якийсь Матій), із внутрішнім автоадресованим мовленням (тут судження персонажа про Матія).

Внутрішній монолог ріпника часто поліфонічний. Мовлення інших тісно переплетене з власними судженнями й оцінками й передається не лише описово за допомогою підрядних з’ясувальних речень на кшталт: “А вно он Матій у ямі робить у штольні... Ну, правда, – каже, сопух там, задуха таке... Ба, бабин синок!” Проте такий спосіб опосередкованої репрезентації мовлення інших зустрічаємо не часто. Значно частіше персонаж цитує своїх співрозмовників, відтворюючи розмову, що вже відбулася уві сні (розділ 4, “Дивний сон”) чи насправді (розділ 3, “По хapatні”), або ж імітуючи діалог, який міг би відбутися. Цікавим у контексті власне моделювання діалогу з іншим є наступний уривок з оповідання:

– Який той Матій дурний – а хвалько!.. Ци вмію платовці в’язати? Ех, ти, дураку якийсь! Цікавий я, чиї ліпше зв’язані: ци ось тоті мої, ци твої? Ану, покажи ми таку силу, щоби того в’язане розірвала!..” [10: т. 14: 298].

Зазвичай мовлення інших в монологі є ретроспективним: мовець згадує певну ситуацію чи сон й переповідає комусь. Загалом структура монологу надзвичайно

складна, а нечіткість мовленнєвої ситуації, епічність 3 і 4 розділів ще більше ускладнюють її. Незважаючи на односторонність монологу, в тексті з'являється віртуальний слухач-адресат, можливо, напарник персонажа-ріпника, з яким він спілкується протягом роботи. І хоча його "фізична" присутність ніяк не підтверджується, це ставить під сумнів "внутрішність" цього монологу. Поява реального адресата одностороннього монологу ріпника у 5 розділі "У глибін!" не впливає на інтерпретацію, перед читачем триває уже зовсім інша мовленнєва ситуація, в якій односторонній діалог також має ознаки потоку свідомості (спонтанність, специфічна асоціативність суджень, побудована на переплетенні зовнішніх і внутрішніх вражень тощо) і плавно переходить у потік свідомості, але вже у формі автодіалогу:

– Ну, чого ж ся смієш, – ти, тумане якийсь? Волів би-сь поглядити, ци млинок у порядку, ци добре дує? А дротяна ліхтарня де? Хіба, гадаєш, в мене котячі очі, що й без ліхтарні буду видіти в такій глибині? (А й справді, – що господи! Волосє їжитья, як погляну в спід! Бррру! А як темно! А який сопух відтам б'є! Пречиста матінко, поможи! Коби йно раз, – потім чоловік увикне!).

[...] А поволі розкручуй, – чуєш, поволі! А як задзвоню, то аби-сь витягав живо! (Хто знає, що з чоловіком може статися? Скоро що, зараз буду дзвонити! Чорт бер тоту линву! Яка пся пара тонка. А я хлопець не легкий: ану, як ся увірве до пів'ями? Ех, таже Іван тяжчий, а під ним не вривалася!) Ну, з богом! Розкручуй!

Ууу! Як я колишуся! Де, що, як, що зо мною? Темно ми в очох, – цимбрине ями, чого вно крутиться довкола, – пощо так прудко догори летить?.. А там що нагорі?" [10: т. 14: 297].

Проте ні можливий віртуальний адресат мовлення у 3 і 4 частинах оповідання, ні поява реальних Матія й Марунки наприкінці оповідання, ні дужки, за допомогою яких і поєднуються різні зовнішньо-внутрішні пласти монологу персонажа в оповіданні, перетворюючи його мовлення у потік свідомості, – усе це аж ніяк не применшує вагомості наративного новаторства І. Франка, який і надалі активно використовував складний монолог потоку свідомості в новелістиці, романах і навіть драматургії.

Ще одне оповідання І. Франка стало не менш цікавим полем експериментування з мовленням персонажів і наративною організацією тексту. Йдеться про "Сойчине крило". Наративна структура оповідання складна й тримається на двох мовленнєвих партіях – Сойки і Массіно. Переплетення мовлення створює в тексті, за словами Б. Кир'янчука, своєрідний "хронотоп зустрічі": "Два персонажі потрапляють чи не потрапляють в одну й ту ж ділянку простору саме завдяки мові, її монологічній природі, котра реалізується в діалогах" [4: 22]. Мовлення Сойки є одностороннім діалогом з Массіно – лист-голос із минулого, що несподівано приходить у новорічний вечір, аби змінити майбутнє двох людей, і попри часті емоційні відступи-спалахи, діахронно-синхронні сюжетні переплетення є нескладним:

“Чи тямиш мене?

Ха, ха, ха! Ха, ха, ха!

Тямиш мій сміх? Ти колись любив його слухати. Чув його здалека і приходив до мене. Чи чуєш його тепер через океани, та степи, та гори? Чи тремтить він у

твоїм вусі разом з шумом вітру? Чи мерехтить разом із промінням заходового сонця? Ха, ха, ха! Ха, ха, ха!

Чи тямиш мене?” [10: т. 22: 56].

Цілком відмінне мовлення Массіно. Різні внутрішні монологи за організацією (прямий монолог, невласне-прямий монолог, пряме мовлення у монологі), за адресованістю (автодіалог, діалогізований монолог із Сойкою), за асоціативністю (логічний монолог і монолог потоку свідомості), за модальністю (синхронний внутрішній монолог, ретроспективні відступи і моделювальні внутрішні діалоги із Сойкою, в яких як репліки Сойки використовуються уривки з листа) – усі вони являють собою багату й хитромудру мовленнєву партію, в якій не останню роль відіграє монолог потоку свідомості.

“[...] ах, а яка тепер година?

Сьома! ну, до дванадцятої на все се буде час. Іще переглянемо свіжі ілюстрації – і “Jugend”, і “Liberum veto”, і “Артистичний вісник”. Дбають добрі люди за нас, грішних, щоб ми не нудьгували. А коли нічого не знайдемо в тій купі паперу, то у нас іще інша розкіш на сьогодні прилагоджена – цілий гарнітур нових валків до фонографу з піснями і розмовами різних знаменитостей. [...] Правда, бажалось би... Та ні, ні, ні! Нічого не бажаю. Не слід бажати нічого над те, що здоровий розум показує можливим до досягнення. Печеного леду не слід бажати. Нехай молокососи та фантасти бажують неможливого! Мої бажання повинні йти і йтимуть рука в руку з можливістю виконання” [10: т. 22: 55].

Автодіалогізований монолог Массіно до певного моменту розвивається обривисто, проте ще цілком логічно, та несподівано у внутрішнє мовлення персонажа вривається зовнішній світ, і мовлення набуває цілком іншого характеру:

“Отже, потім почне бити дванадцята година, і тоді...

Дзінь-дзінь-дзінь!

А се що? Дзвінок у передпокою? В сю пору? До мене хтось? Се не може бути! Ну, розуміється нікого не приймаю. Хто має право сьогодні вдиратися до мене, і заколючувати мені мій порядок, і позбавляти мене моїх тихих, чесно зароблених і без нічиєї кривди досягнених радощів?

Тихі кроки в салоні” [10: т. 22: 92–93].

Несподівана фіксація зовнішніх звуків і реакція на зовнішні подразники (звуки, репліки прислужника тощо), майстерно вплетена у внутрішнє мовлення, порушують логічний розвиток думки й переводять монолог у формат потоку свідомості – внутрішнє мовлення фіксує й реагує на все. Проте саме такі мовленнєві ситуації ставлять під сумнів підзаголовки, задекларований автором, – із записок відлюдька. Текст оповідання маємо сприймати не інакше, як щоденникові записи Массіно, відтак письмова фіксація усіх зовнішніх вокалізованих реалій виглядає абсурдною. Логічніше буде сприймати текст “Сойчиного крила” як психічну роботу персонажа за певний проміжок часу у процесі, зокрема, й творення власних нотаток, читання листа. Усі мовленнєві партії проходять через свідомість головного персонажа, і читач отримує світ уже очима, чи то пак думками Массіно. Його суб’єктивна позиція

у тексті визначальна: саме Масіно обирає, коли перервати монолог Сойки, який усе ж “звучить” самостійно.

І. Франко не раз вдаватиметься до такої форми викладу як монолог потоку свідомості, використовуючи її не лише у новелістиці, а й у романах, наприклад, монологи Регіни (розділ LIII) та Барана (розділ XLIV) у “Перехресних стежках”. Причина очевидна – алогічність, спонтанність монологу потоку свідомості майстерно доповнює картину роботи хворобливої психіки цих персонажів. Використання форми потоку свідомості саме для цих двох персонажів додає ще одну невелику, проте вагому деталь до інтерпретації – убивця і його майбутня жертва перебувають в одній мовленнєвій площині, спільній та близькій їм і разом чужій усім іншим. Перехрещення мовленнєвих технік, перехрещення монологів значно посилює ефект від зіставлення цих свідомостей в момент убивства й додає символізму до перехрещення життєвих стежок Регіни і Барана.

Ще одним доказом новаторства І. Франка у використанні техніки потоку свідомості є зразок монологу потоку свідомості у драматургії, а саме внутрішній монолог Анни з “Украденого щастя”.

“Анна (під вікном мотає пряжу на мотовило і числить нитки). Одинадцять, дванадцять, тринадцять, чотирнадцять, п’ятнадцять. (Зупиняється.) Семий день уже його нема. Чень нині прийде. І боюсь його, і жити без нього не можу. (Мотає далі.) Шістнадцять, сімнадцять, вісімнадцять, дев’ятнадцять, двадцять. (Зупиняється, зажмурує очі і задумується.) який страшний! Який грізний! А що за сила! Здається, якби хотів, то так і роздавив мене і того... мойого... халяпу. Поглядом одним прошиб би” [10: т. 24: 46].

Як бачимо, свідомість Анни працює у двох площинах водночас: жінка мотає пряжу і здається, на перший погляд, спокійно рахує мотки, проте психічна напруженість не спадає ні на мить, Михайло займає її думки.

Експерименти І. Франка на полі потоку свідомості як техніки передачі мовлення персонажів дали цікаві й несподівані плоди, що є закономірним, коли простежити процес експериментування від самих витоків. Утім чин новаторства письменника важко оцінити поза світовим контекстом. Цілком слушно зауважує О. Веретюк: “І. Франко не лише опанував досягнення найновішої європейської думки в галузі психології, а й, приклавши їх до літератури, значно випередив в окремих епічних техніках своїх європейських колег і тим самим довів, що український роман здатний розкрити складні соціальні явища через призму глибоких і складних людських переживань, через візію людської душі” [1: 327]. Проте І. Франко й надалі залишається лише в українській ніші теорії літератури, і наше завдання полягає в тому, аби відкривати новаторство українських мистців, і передусім І. Франка, для світового літературознавства.

Література:

1. Веретюк О. Концепція наратора і наративні форми (“Перехресні стежки” Івана Франка) // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998.

2. Голод Р. Натуралістичний експеримент Франка: випадковість чи закономірність? // Іван Франко – письменник мислитель громадянин: Матеріали міжнарод. наук. конф. – Львів, 1998.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999.
4. Кир'янчук Б. Проблема герменевтики новели Івана Франка “Сойчине крило” // Франкознавчі студії: Зб. наукових праць. – Дрогобич, 2001. – Вип. 1.
5. Краткая литературная энциклопедия. – Москва, 1968. – Т. 5.
6. Кухаренко В. Внутрішнє мовлення // Інтерпретація тексту. – Вінниця, 2004.
7. Легкий М. На шляху до модернізму (Іван Франко в пошуках нової комунікації) // Вісник Львівського університету: серія філологічна. – Львів, 2004. – Вип. 35.
8. Ткачук О. Наратологічний словник. – Тернопіль, 2002.
9. Хорунжий С. Коментарий // Джойс Дж. Улисс. – СПб., 2001.
10. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
11. Шмид В. Нарратология. – Москва, 2003.
12. Dedurina O. Stream of consciousness technique in Virginia Woolf's “Kew Gardens” and Katherine Mansfield's “The Garden-party” // <http://www.holycross.edu/departments/english/preynold/kaquirk/freud.htm>.
13. Stefan D. Der innere Monolog in Hermann Brochs Roman “Der Tod des Vergil”. – Mainz, 1957.

Валентина Соболев (Варшава, Польща)

Іван Франко – дослідник давньої української літератури

До проблеми “Франко і давня українська література” науковці [9] зверталися неодноразово [11], [12], [8], [14], [18] і мало не хрестоматійними стали рядки про те, що “ми не повинні забувати, що й перед Котляревським у нас було письменство і були писателі, було духовне життя...” [22: т. 38: 7], та все ж проблема “Іван Франко – дослідник давньої української літератури” не втратила своєї гостроти й актуальності. Може видатися парадоксальним, що навіть знані медієвісти не поспішають її піднімати. Так, В. Шевчук зізнається, що І. Франко залишається для нього однією із “заборонених” для себе тем, бо ж біля імені його, пише він, “я зупинився з особливим пошанівком, навіть острахом. Це криниця така глибока, такої чистої, живої води, що волієш більше пити з неї, аніж доливати туди власної водиці” [23: 14].

З іменем І. Франка пов'язуємо становлення української національно заангажованої науки. Проте й досі залишаються недрукованими його праці, котрі стоять біля самих її джерел: до жодного багатотомного видання І. Франка не увійшла його праця “Двоязичність і дволичність”, у якій автор показує першорядне значення рідної мови в долі людини, надто людини творчої. Не меншого значення він нада-