

УДК 821.161.2–3Франко.09

ТЕХНІКА „ПОТОКУ СВІДОМОСТІ” В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА

Микола Зіновійович Легкий

m_lehkyy@bigmir.net

*Кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник,
завідувач відділу франкознавства*

Інститут Івана Франка НАН України

Вул. Драгоманова, 18, 79002, м. Львів, Україна

Анотація. Розглянуто різновиди техніки „потіку свідомості” у прозових творах Івана Франка, а саме безпосередній внутрішній монолог, опосередкований внутрішній монолог та всезнавчий опис. З’ясовано, що український письменник (як і низка європейських авторів) застосовував цю техніку раніше, аніж М. Пруст, Дж. Джойс та В. Вулф, котрі вважаються винахідниками техніки „потіку свідомості”. Виявлено передумови й обставини появи цієї форми викладу художнього матеріалу у творчості Франка. Майстер слова демонструє різновиди „потіку свідомості” з різною метою, найчастіше – як засіб для чіткішого окреслення психології персонажів. Техніка „потіку свідомості” у творчості письменника – один із чинників модернізації української літератури наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.

Ключові слова: Іван Франко, „потік свідомості”, безпосередній внутрішній монолог, опосередкований внутрішній монолог, всезнавчий опис.

Поруч із такими традиційними для української літератури викладовими формами, як усна оповідь (рос. „сказ”), я-оповідання, розповідь від третьої особи, І. Франко у своїй творчій практиці застосовує модерний „потік свідомості”, чим виявляє себе новатором не лише в українському, а й у світовому письменстві. Тим часом у нашому літературознавстві на цей феномен не звернено належної уваги, незважаючи навіть на те, що „потік свідомості” як форма художнього викладу в різних її виявах функціонує у творчості багатьох українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. (І. Франко, М. Коцюбинський, В. Стефаник, М. Яцків, М. Хвильовий та ін.).

Термін „потік свідомості” ввів до наукового обігу англійський

психолог У. Джеймс, який у праці „Наукові основи психології” (1890), зокрема, писав: „Кожна думка, яку ми маємо в даний момент про даний факт, суворо кажучи, єдина і лише має схожість із іншими думками про той самий факт. Свідомість ніколи не постає сама в собі подрібненою на шматки. Вирази типу „ланцюг” чи „ряд” не позначають свідомість так, як вона уявляється сама собі. У ній немає нічого, що могло б пов’язуватися – вона тече. Тому метафора „ріка” чи „потік” найточніше малює свідомість” [5, с. 260].

Із психології поняття „потік свідомості” перейшло до літературознавства. Американський дослідник Р. Гамфрі дав йому таке визначення: „Техніка, що вживається в художній літературі для показу психічного вмісту і процесів психіки персонажа, частково або цілковито невисловлюваних (невимовлених), оскільки саме ці процеси існують на різних рівнях свідомого контролю, перш ніж оформляться в обмірковане мовлення (speech)” [10, с. 12]. Іншими словами, це техніка, за допомогою якої відтворюється безпосередній плин психічного життя людини як калейдоскопа відчуттів, уявлень, переживань, вражень, викликаних сигналами із зовнішнього світу.

Визначенню передували такі висновки дослідника: жоден серйозний письменник не сумнівається в тому, що здатний перетнути будь-які межі в обсервації свідомості персонажа. А вона, по-перше, має приватний характер; по-друге, свідомість ніколи не буває статичною, а завжди перебуває в русі. Її плинність, по-третє, не мусить означати рівного, спокійного бігу. Нарешті, можна ствердити, що свідомість протікає на рівнях, близьких до несвідомості [10, с. 9–10]. „Потік свідомості” актуалізує мисленнево-емоційні процеси людини, цілковито або частково неоповідальні, свідомість у них зафіксовано немовби у зачатковій стадії, перш ніж вона знайде вираження в осмисленому мовленні. Цим „потік свідомості” відрізняється від драматичного і сценічного монологу, а також від монологу оповідача, розрахованого на слухача. Ці психічні процеси цілковито або частково невисловлювані, адже відчуття людини інколи неясні й завжди різноманітні; вони походять від багатьох змінних вражень, що їх слово може лише позначити, але не передати в усій повноті вияву. За Б. Констаном, вони складаються з багатьох змінних вражень, які вислизують від спостерігача, і слова, завжди надто грубі й надто загальні, можуть, звичайно, їх позначити, але не можуть їх визначати [3, с. 24].

Е. Дюжарден техніку безпосереднього внутрішнього монологу визначив як „словесне вираження характеру у виступі, мета якого

впровадити нас просто у внутрішнє життя цього характеру без інтервенції автора з його поясненнями чи коментарями. Відмінність (від звичайного монологу. – *М. Л.*) у темі – це експресія найінтимнішої думки, яка лежить найближче до підсвідомості; різниця є й у формі – це безпосередні фрази, редуковані до мінімуму синтаксису” [9, с. 58–59]. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. оприявилася виразна тенденція до „самоусунення автора”, основною ознакою якої стало максимально автентичне відтворення в тексті процесу зародження й тривання думки [4, с. 7].

Згадуваний Р. Гамфрі розрізнув чотири основних техніки „потому свідомості”: безпосередній внутрішній монолог, опосередкований внутрішній монолог, всезнавчий опис та солілоквиум [10, с. 16]. Найпоширеніші в літературі, а водночас такі, що найбільше відповідають сутності терміна, перші три різновиди. Технічні засоби безпосереднього й опосередкованого внутрішніх монологів, а також всезнавчого опису якраз і використовує Франко.

Безпосередній внутрішній монолог, що ведеться від першої особи, не передбачає найменшої інгеренції автора в хід викладу, не призначений для слухача і провадиться всупереч очікуванню читача конкретизувати дійсну „текстуру” свідомості та наративну ситуацію. Така техніка заснована на егоцентризмі персонажа й використовується, насамперед, з метою відбити двоякість людського життя: зовнішнього і внутрішнього водночас. Хоча винахідниками цієї техніки вважають Дж. Джойса (роман „Улісс”), М. Пруста (роман „У пошуках утраченого часу”) та Вірджинію Вулф (романи „Місіс Деллоуей”, „До маяка”), проте раніше від них використав її І. Франко. Має тут рацію російський учений: „Він (Джойс. – *М. Л.*) творив свою книгу як таїнство, проте тоді численні письменницькі голови здійснювали схожі наміри, і вони ніби сукупно рухалися до „Улісса”. І сам Джойс зовсім не першим прийшов до нього” [7, с. 6]. Маємо тут справу з поняттям апофазії у сприйнятті літературного процесу: кожне феноменальне явище описується й кваліфікується за найбільш істотними артефактами, хоча виявні ознаки цього явища можна віднайти в інших, давніших артефактах. Так, про „потік свідомості” літературознавці повели мову з появою романів „Улісс” (1922), „У пошуках утраченого часу” (1913–1927), „Місіс Деллоуей” (1925) та „До маяка” (1927) і, виявивши найбільш характерні ознаки цієї форми викладу, визнали, що їх можна віднайти у романах Л. Стерна, Ж.-Ж. Руссо, Ф. Стендаля, Ф. Достоєвського, Л. Толстого та інших письменників.

Навіть побіжний погляд на прозовий масив української літератури дає змогу відшукати техніку „потіку свідомості” у творчості багатьох авторів, зокрема І. Франка. У його оповіданні „На роботі” (1877) словесному вираженню піддається психіка молодого ріпника Гриня. Саме його свідомістю послуговується автор, використовуючи безпосередній внутрішній монолог: „Угу, що то такого? Тільки час до Борислава ходжу, і ще ніколи в яму не лазив! Все лиш корбов крути, глину тягай або вітер у ямі млинкуй! Та й що ми то за заплава за таке діло! Вісім шісток денно! І жий же з того, або здохай, або що хоч роби, – жидюзі ані ду-ду!” [8, т. 14, с. 292]. Події, що відбуваються навколо Гриня, люди, котрі оточують його, їхнє мовлення – усе переломлюється через свідомість ріпника й одразу ж фіксується автором, голос якого не відчутний зовсім, але функція якого – стенографувати думки, іноді найпотаємніші, свого героя. Гринь, як справжній ріпник, бажав би працювати під землею, а не „при корбі”. Після згоди з євреєм-підприємцем він уперше спускається в штольню, де від важкого запаху нафти втрачає свідомість: „Ууу! Як я колишуся! Де, що, як, що зо мнов? Темно ми в очох, – цімбринє ями, чого вно крутиться довкола, – пощо так прудко догори летить?.. А там що нагорі? Ци корба зап’яла, ци що, що мя не спускають удолину?.. Господи – як темно, – як страшно!” [8, т. 14, с. 297] і т. д. Автор виконує роль невидимого стенографіста вражень і рефлексій свого персонажа. Прикутість авторської уваги до плину свідомості персонажа означає послаблення фабули, хоча в оповіданні „На роботі” вона зберігається. За її ходом Гринь, потрапивши до шпиталю, розповідає своїм слухачам про те, що приверзлося йому в штольні, – „потік свідомості”, таким чином, змінюється на „усну оповідь”.

Оповідання „Із записок недужого” (початок 1880-х рр.) написано в щоденниковій формі викладу. У шпиталі юнак довідався про смерть коханої, й цей удар знищує його. Тому сюжетно вмотивований перехід щоденникової форми викладу в „потік свідомості”. Агонію психіки передано безпосередніми фразами, без виразного синтаксичного й логічного зв’язку, звуконаслідувальними словами: „О-де-де-де-де! Умерла! Р-р-р-р-р-тах! Бийте плішки, бийте, бийте! Валиться, бачите, – валиться!” І далі: „Як громи валять! Трах-трах! Як земля дрижить! Рятуйтеся! Набігає хвиля! Потопа, потопа! Сини будучини, зв’язані з дочками минувшости, – загибель ваша! Не пощадить хвиля! І мене не мине! Серце вже залите, вже втопилося, мертве... Плюсь-плюсь! Як темно, яка

бездонна пільма. О моя повість, моя повість!” [8, т. 15, с. 211].

Наведений уривок вже не можна назвати щоденниковим записом. Це – голос всезнаючого автора, який занурюється у психіку персонажа і подає уривки його думок в оголеному вигляді. Внутрішній монолог персонажа має дуже поверховий зв’язок із попереднім розвитком сюжету. „Потік свідомості” переакцентує увагу з центрального на маргінальне, із загального на індивідуальне, від нормативного, „прийнятого” до такого, яким воно є у своєму реальному конкретному вияві. За словами сучасного дослідника, у випадках патології (а також уві сні, в ритуальній поведінці) образи втрачають мотивацію, набуваючи символічних характеристик [6, с. 10]. Слово як елемент літературної системи, з одного боку, сприймається як знак, що позначає реальність, з іншого – як символ, що сугестує непізнаваний, містичний, архетипний смисл, тяжіє до езотеризму [2, с. 23]. „Потік свідомості” відштовхується від „випадковості буденного життя”, яке насправді є метафізичним, фіксує людину як потік різних життєвих сил, імпульсів, інтенцій [2, с. 191]. Кожна фраза (уривок фрази), сукупність кількох фраз становить собою відтинок певного метатексту, котрий не обов’язково розкодовується в межах твору. Сенс кожної фрази, що її виголошує персонаж, незавершений і відкритий.

Умовність, а саме словесний вияв агонізуючої свідомості, уможливорює руйнування логічних зв’язків у тексті, а це водночас дає простір для руху думки в різних напрямках, дає їй змогу переходити в інші смислові площини. При цьому думка, зафіксована в тексті, рухається не в порожнечі, а у створеному культурою смислового просторі, який розширюється і збагачується цією думкою. Тому мандрювання, бродіння свідомості все ж таки не беззмістовно-хаотичні, довільні; вони, зрештою, створюють нові смислові ефекти.

Безпосередній внутрішній монолог як техніку „потіку свідомості” Франко застосовує також у фінальному епізоді оповідання „*Odi profanum vulgus*” (1899). Через байдужість пана Вінкентія до свого нешлюбного сина 12-літній Петрусь опиняється в злодійській зграї, а згодом гине страшною смертю під час пожежі великого стогу сіна, де знайшов собі притулок. Трагічний випадок стрясає душу пана Вінкентія, і його стан автор виявляє за допомогою „потіку свідомості”: „А пан Вінкентій, п’яний як ніч, плакав і балакав-балакав:

– Гунцвот не моє ім’я, коли не дам його до ремесла! Буде чоловіком. Ніжки згоріли, животик згорів, кишечки видно... Лист,

лист, зараз треба лист написати!

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone" [8, т. 21, с. 97].

Текст легко членується на окремі сенсоносні відтинки, що їх Ж. Дерріда називав грамами. „Потік свідомості” являє собою немовби сконцентрований згусток фабули: кожна фраза, що злітає з уст персонажа, тісно пов’язана із сюжетними перипетіями, впливає з них і пояснюється ними. Розгальмована алкоголем свідомість пана Вінкентія фокусує всі зв’язки, знаки, знамення, через які їй доводилося проходити до цього часу. Однак порядок розташування грам може бути довільним – суть висловлювання від цього не змінюється. „Потік свідомості”, отже, демонструє відсутність чіткої логічної ієрархії тексту. Вислів персонажа також позбавлений ознак комунікативності, адже він не передбачає слухача, а являє собою вільний „викид” „відтинків” свідомості, які можуть розглядатися як архетипні.

Опосередкований внутрішній монолог, на відміну від безпосереднього, створює враження постійної присутності автора в колі подій (виклад ведеться від третьої особи), ширше використовує описові зображальні методи, що врешті уможлиблює більшу цілісність при доборі матеріалу. Користуючись описом і коментарем, Франко орієнтує читача в лабіринтах напівбожевільного мовлення епілептика Барана (роман „Перехресні стежки”, 1899), будучи посередником між психікою автора й читачем. Ось, наприклад: „Всьо, всьо! Сонце зійде з заходу, води потечуть догори, порядок світу захитається. А він на огнянім коні виїде далеко на високу гору... А голос його залунає, мов грім. А його слуги розбіжаться на всі кінці світу приводити всіх до присяги. Всіх до присяги йому, ворогові, антихристові. А перед присягою кожний мусить зламати хрест, потоптати причастя, зректися Бога. А по присязі кожному випалять на чолі знак антихристів. А хто не захоче присягати, того на муки... на катування... на смерть...

Баран говорив швидко, вперши очі в темний кут” [8, т. 20, с. 350].

Автор з’ясовує читачеві суть цих монологів. Напівбожевільний сторож очікує приходу антихриста, який уявляється йому в образі

Євгенія Рафаловича, до того ж, свої монологи Баран виголошує при загостренні хвороби.

Опосередкований внутрішній монолог віднаходимо й у новелі Франка „Вівчар” (1899). Використання цього типу „потоків свідомості” також зумовлене сюжетною ситуацією: у творі діє один персонаж (ріпник Панько). Новела побудована так, що мовлення героя часто переривається авторським голосом, який вербалізується у вигляді коротких ремарок драматичного твору: „Сто метрів під землею, в глибині десятиметрової штольні, в духоті і нафтовім сопусі працює робітник. Раз у раз гатить він дзюбаком в ілувату опоку і відриває від неї кусні лепу... Робітник, здоровий парубок, що недавно прибув із гір до Борислава на роботу, починає злитися.

– Отам до пса! Йди на світ! Покуштуй сонця! – приговорював він. – Го-го, небоже! Я не жартую! Зо мною не нагваряйся, бо я вмю дати раду й не такому, як ти! Ти не знаєш, що то значить сімсот овець. То не те, що одна з другою грудка, а я й їм умів дати раду” [8, т. 21, с. 64–65]. Завдяки спогадам про минуле життя його душа перебуває в іншому часопросторі, серед живої природи, серед поезії лісів і полонин. Однак він добре усвідомлює, що те колишнє буття минуло для нього безповоротно, що від давнього, патріархального життя він „перейшов у нове, незвісне його дідам і прадідам, зразу страшне і дивоглядне, та не в одному ліпше, вільніше, ширше від старого” [8, т. 21, с. 69].

Всезнавчий опис становить собою перехідну форму між „потоків свідомості” і викладом від третьої особи. Від інших видів він відрізняється глибшим проникненням у психічні процеси персонажа, бо актуалізує не лише власне висловлювані думки, хай навіть близькі до підсвідомості, а й простежує формування цих думок, імпульси, що збуджують їх. Ось як відтворено „роботу” Регініної психіки, коли вона перебуває у стані афекту („Перехресні стежки”):

„Регіна стоїть німа, недвижна. Не думає нічого. Витріщеними очима вдивляється в полум’я лампи, але не бачить нічого довкола себе. В її уяві мигають відірвані образи, мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленим вихром. Блискучий камінець на сонячній вершині – Євгенієве лице, молоде, свіже, як було тоді, коли обоє йшли вулицею зі школи фортеп’янової гри... туркіт фіакрів... лице тітки... воно більшає, наближається, робиться страшенною гнилою машкарою, розхиляє гнилі уста, показує щербаті зуби і сточений червами язик і бубонить прокляті слова:

– Най вас Бог благословить! Най вас Бог благословить!” [8,

т. 20, с. 434].

У „потік свідомості” Регіни вплітаються і слова тітки, й уривки пісні, і різні зовнішні імпульси: зорові (сікач, молоток, тім’я Стальського) та слухові (завивання хуртовини, стук хробачка в стіні). Авторський опис психічних „механізмів” дуже детальний і поєднується з відтворенням процесів реагування психіки на ці імпульси. „Хуртовина виє надворі, товче снігом у вікна – ще крок. Лампа мигоче на столі – хробачок стукає в стіні: раз, два, три, чотири – і став. Щось луснуло в спальні – у неї завмерло серце – тихо-тихо – ще крок. Простягає руку до креденсу, бере в ліву сікач, у праву молоток – тихо. Буря виє, сніг сипле у вікна, хробачок стукає в стіні: раз, два, три, чотири – і знов замовк. Чому лише чотири стуки? „А, більше не треба, – мовить у її нутрі грубий, брутальний голос. – Чотири вистарчить”. Тихо. Вона простується, сміло йде до стола, легенько прикладає вістря сікача до тім’я Стальського – рука її не тремтить, підносить праву з молотком – і швидко щосили чотири рази б’є по тупім краю сікача” [8, т. 20, с. 435].

„Картина вбивства Стальського всуціль витримана в імпресіоністично-експресіоністичній тональності, навіть з компонентом письма готичного. А пісня, „мелодія”, зв’язує акціональний ланцюжок. Діє Регіна цілковито в стані „звуженої свідомості”, – стверджував З. Гузар, наводячи цю сцену як приклад художнього освоєння логіки крайнощів, коли вбивство відбувається під акомпанемент жалібної пісні [1, с. 77]. Дослідник висловив здогад про психосоматичне походження звукового образу „чотирьох стуків”, що викликає в читача моторошні асоціації: „Можна здогадуватися, що Франко в якомусь особливому душевному стані сам почув колись цей стукіт” [1, с. 78].

Слід зауважити, що підвалиною для виникнення й функціонування „потіку свідомості” в українській літературі стали хронологічно старші різновиди наративів, а саме поширена форма усного мовлення, що її культивували Г. Квітка-Основ’яненко, Марко Вовчок, М. Гоголь, О. Стороженко та інші письменники. Мовлення оповідача такого наратива також фіксувалося в момент вислову, тому викликало в читача враження імпровізованого, заздалегідь не обдуманого, безпосереднього, значною мірою зумовленого ситуацією. Імітація усного мовлення передбачала відтворення лексики й синтаксису носія мовлення. Слова і фрази вибиралися і зчіплювалися не лише за принципом логічного зв’язку, а й виразного мовлення, коли значущою ставала звукова оболонка слова.

Усномова форма викладу демонструвала відсутність чіткої ієрархії елементів тексту: в мовлення персонажа впускалися всі відгалуження думки, всі можливі траєкторії її руху, які не завжди вписувалися в цю ієрархію. Нерідко в мовленні оповідача спостерігалися маргінальні сенси з точки зору домінантної у тексті логіки.

Франко також звертався до цієї форми викладу, причому саме в ранніх творах письменник (70–80-х років) вдається до класичної усної оповіді („Два приятелі”, „Хлопська комісія”, „Між добрими людьми”). І саме ця нараційна манера, як нам здається, підготувала ґрунт для витворення „потому свідомості”.

Ще один фактор, що зумовив появу цієї модерної форми викладу, – естетика натуралізму у творчості Франка. Адже „потік свідомості” в нього тісно пов’язаний із дослідженням психопатологічних станів, з інтересом до несвідомого в психічних процесах: агонії свідомості („Із записок недужого”), стану алкогольного затемнення психіки („*Odi profanum vulgus*”), хворобливого її стану (Баран у „Перехресних стежках”), афекту (Регіна в тому ж творі) тощо. „Поняття „людського документа” трансформується в „психологічний документ”, а художнє зображення – у „вівісекцію”, документ, лабораторію” [2, с. 111]. Ця техніка в прозі письменника сприймається в контексті пошуку письменником нових форм комунікації, нового типу риторики, і цей пошук, по суті, був одним з імпульсів, що спричинився до витворення модерністського дискурсу в українській літературі.

1. Гузар З. Модифікація фольклорних мотивів у романі Івана Франка „Перехресні стежки” / Зенон Гузар // Вісник Львівського університету / Серія філологічна: Франкознавство. – Львів : ЛНУ, 2011. – Вип. 55. – С. 73–80.
2. Гундорова Т. І. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 300 с.
3. Констан Б. Адольф / Бенжамен Констан. – М. : Гослитиздат, 1959. – 159 с.
4. Лецишин З. Внутрішній монолог як форма художнього викладу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / Зоряна Лецишин. – Львів, 2009. – 20 с.
5. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – Т. 2. – 624 с.
6. Мейзерский В. М. Философия и неориторика / В. М. Мейзерский. – К. : Лыбидь, 1991. – 192 с.
7. Урнов Д. М. Дж. Джойс и современный модернизм / Д. М. Урнов. – М. :

- Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, 1964. – 38 с.
8. Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986.
 9. Dujardin E. Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de J. Joyce / Edouard Dujardin. – Paris : Albert Messein, 1931. – 126 p.
 10. Humphrey R. Stream of Consciousness in the Modern Novel / Robert Humphrey. – Berkley : University of California Press, 1955. – 127 p.

ТЕХНИКА „ПОТОКА СОЗНАНИЯ” В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ ИВАНА ФРАНКО

Николай Зиновьевич Легкий

m_lehkyu@bigmir.net

*Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник,
заведующий отделом франковедения
Институт Ивана Франко НАН Украины
Ул. Драгоманова, 18, 79002, г. Львов, Украина*

Аннотация. Рассмотрены разновидности техники „потока сознания” в прозовых произведениях Ивана Франко, а именно непосредственный внутренний монолог, опосредствованный внутренний монолог и всеведческое описание. Выяснено, что украинский писатель (а также ряд европейских авторов) применял эту технику раньше, чем М. Пруст, Дж. Джойс и В. Вулф, которые считаются изобретателями данной формы изложения художественного материала. Определены предпосылки и обстоятельства появления „потока сознания” в творчестве Франко. Писатель демонстрирует разновидности „потока сознания” с разными целями, преимущественно для более чёткой обрисовки психологии персонажей. Техника „потока сознания” в творчестве Франко – один из факторов модернизации украинской литературы в конце XIX – в начале XX в.

Ключевые слова: Иван Франко, „поток сознания”, непосредственный внутренний монолог, опосредствованный внутренний монолог, всеведческое описание.

TECHNIQUE OF “THE STREAM OF CONSCIOUSNESS” IN THE ARTISTIC PROSE OF IVAN FRANKO

Mykola Lehkyu

m_lehkyu@bigmir.net

Ivan Franko Institute

*National Academy of Science of Ukraine
Drahomanov str., 18, 79002, Lviv, Ukraine*

Abstract. The varieties of technique of “stream of consciousness” in Ivan Franko’s prose works, especially direct internal monologue, mediate internal monologue and omniscient description are reviewed in the article. It is found out, that Ukrainian writer (as row of European authors) used this technique earlier, than M. Prust, J. Joyce and V. Wolfe, who are considered to be the inventors of

technique of “stream of consciousness”. The backgrounds and conditions of the appearance of this form of showing artistic material in Franko’s creation are revealed. The appearance of this modern form of account with Franko’s naturalistic aesthetic is connected, in particular with the study of the agony of consciousness, alcoholic intoxication, affects etc. Ukrainian writer used the technique of “stream of consciousness” in such his works as “Na roboti” (“At work”), “Iz zapysok neduzhoho” (“From diary of the sick person”), “Odi profanum vulgus”, “Perechresni stezhky” (“Cross paths”), “Vivchar” (“A shepherd”) and others. The master of word shows varieties of “stream of consciousness” with different aim, often – as a way for clearer delineation of character’s psychology. Technique of “stream of consciousness” in Franko’s works is one of factors in the modernization of Ukrainian literature at the end of XIX – beginning of XX century.

Key words: Ivan Franko, “stream of consciousness”, direct internal monologue, mediate internal monologue and omniscient description.

References

1. Huzar Z. Modyfikatsija fol’klornych motyviv u romani Ivana Franka “Perechresni stezhky” [Modification of folk motives in Ivan Franko’s novel “Cross paths”]. *Visnyk L’vivs’koho universytetu*, 2011, no. 55, pp. 73–80. (in Ukrainian).
2. Hundorova T. I. *ProJavlennia Slova: Dyskursija rannioho ukrajins’koho modernizmu: postmoderna interpretatsija* [The Display of the Word: Discursion of early Ukrainian modernism: postmodern interpretation]. Lviv, 1997, 300 p. (in Ukrainian).
3. Konstan B. *Adol’f* [Adolf]. Moscow, 1959, 159 p. (in Russian).
4. Leshchyshyn Z. *Vnutrishnij monolog jak forma chudozhnioho vykladu* [Internal monologue as a form of artistic presentation]. Extended abstract of PhD dissertation (Literary theory). Lviv National University. Lviv, 2009, 20 p. (in Ukrainian).
5. *Literaturoznavcha entsyklopedija* [Literary encyclopedia]. Kyiv, 2007, vol. 2, 624 p. (in Ukrainian).
6. Meizers’kyy V. M. *Philosophija i neorytoryka* [Philosophy and neo-rhetoric]. Kyiv, 1991, 192 p. (in Russian).
7. Urnov D. M. *J. Joys i sovremennyj modernizm* [J. Joyce and contemporary modernism]. Moscow, 1964, 38 p. (in Russian).
8. Franko I. *Zibrannia tvoriv* [Collection of works]. Kyiv, 1976–1986, vol. 1–50. (in Ukrainian).
9. Dujardin E. *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l’oeuvre de J. Joyce*. Paris, 1931, 126 p.
10. Humphrey R. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkley, 1955, 127 p.

Suggested citation

Lehkyy M. Tekhnika “potomu svidomosti” v khudozhnii prozi Ivana Franka [Technique of “The Stream of Consciousness” in the Artistic Prose of Ivan Franko]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2014, no. 90, pp. 98–108. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 28.11.2014 р.