

Ю. М. Безхутрий

Оповідання І. Франка
«Як Юра Шикманюк брів Черемош»
і «Терен у нозі»:
між реалізмом і модернізмом

Сучасні гуманітарні науки, серед них і літературознавство, кінець ХІХ – початок ХХ століття майже одноставно визнають епохою переходу від однієї філософсько-естетичної парадигми до іншої. На зміну раціоналістично-життєподібній, позначеній впливом позитивізму літературі попередніх часів приходить література модерністська з її ірраціоналізмом, метафізичністю, культом підсвідомого, метафоричністю, символікою тощо [1, 3, 4, 5, 6, 7 та ін.]. Домінуючою тенденцією в мистецтві стає художнє осмислення екзистенції як сутності людини і світу, актуалізується проблема взаємодії людини й вищих сил (Бога, Абсолюту, Долі і т. ін.). Помітно збагачується арсенал художніх засобів, оновлюються жанрова структура літературних творів. В українській літературі ці процеси пов'язують насамперед з іменами М. Вороного, Г. Хоткевича, М. Яцкова, В. Стефаника, О. Кобилянської, молодомузівців та деяких інших представників молодшого (на той час) літературного покоління [1, 4, 5, 6, та ін.].

Однак зрозуміло, що зміна філософсько-естетичних заasad творчості не була й не могла бути одномоментною. Цей процес тривав доволі довгий час, охопивши ледве чи не всю першу половину ХХ ст. З другого боку, його початки в Європі фіксуються набагато раніше дев'ятисотих років. Але переломним моментом у формуванні нових філософсько-художніх принципів дійсно стала межа століть, і пов'язано це з діяльністю не тільки літературної молоді. Виразні ознаки трансформації знаходимо саме в цей період і у творчості мит-

ців широковідомих і визнаних. Ба більше, вони нерідко найочевидніше втілювали у своїй художній практиці саме явище переходу, бо безпосередньо демонстрували зміни у власних принципах естетичного освоєння буття порівняно з попередньою епохою. Серед цих митців чи не на перше місце слід поставити Івана Франка.

Новаторство творчих пошуків І. Франка в царині художнього слова – факт незаперечний. Причому це стосується практично всіх літературних родів і жанрів, в яких працював письменник. Проте, як здається, з особливою яскравістю характерні для перехідної художньої парадигми риси у творчості І. Франка виявилися у жанрах малої прози. Вітчизняне літературознавство, насамперед завдяки глибоким дослідженням І. Денисюка [2], а також його молодших колег і численних учнів, багато зробило для вивчення специфіки новел та оповідань І. Франка і з'ясування новаторства його малої прози. Свого часу І. Денисюк чимало писав про „науковий реалізм” І. Франка, справедливо уточнюючи, що йдеться про „...реалізм нової формації, а в прозі – нової стильової стадії” [2: 132]. Останні зауваження надзвичайно важливі, оскільки фактично фіксують приналежність письменника до нової, порівняно з класичним реалізмом, художньої системи. У пізніших дослідженнях І. Денисюк іде ще далі, відзначаючи появу в новелах І. Франка елементів сюрреалізму, посилення розуміння мистецтва як гри [2: 118].

Спостереження, здійснені І. Денисюком, відкривають багатообіцяючу перспективу осмислення творчості І. Франка, зокрема його малої прози, в контексті тих змін, що свідчать про безпосередню участь письменника в самому формуванні філософсько-художніх принципів перехідної культурної епохи. Разом із тим, ситуація не така проста, як видається на перший погляд. Адже мала проза І. Франка маніфестує одночасне „співіснування” у творах митця як модерних, новаторських рис, так і рис, притаманних попередньому етапові розвитку літератури. У І. Франка є чимало прозових творів початку дев'ятисотих років (серед них і новел та оповідань), де переважають традиційні побутові замальовки, елементи нарисис-

тики, раціонально й життєподібно вибудовані сюжети тощо. Особливо це стосується автобіографічних творів. Водночас, в інших його текстах („Син Остапа”, „Терен у носі”, „Як Юра Шикманюк брів Черемош”, „Неначе сон”) проявилися беззаперечні тенденції, характерні для літератури ХХ сторіччя: умовність, символічність, наявність підтекстів, ті самі елементи „сюрреалізму і розуміння літератури як гри”, на які вказував І. Денисюк. Але при всьому тому ці, останні, новели та оповідання не можуть бути беззастережно віднесені до, так би мовити, „чистого модернізму”. Слід говорити про певну амбівалентність Франкових підходів до творення художньої моделі світу, що, зрештою, і властиве митцям перехідних епох.

Спробуємо довести цю тезу на прикладі новели „Терен у носі” та оповідання „Як Юра Шикманюк брів Черемош”. Вони належать до початку ХХ сторіччя (обидва твори українською мовою вперше надруковані 1906 року), в основу обох текстів покладено матеріал з гуцульського життя, в них присутні етнографічні деталі і, головне, – в них художньо оприєвнено Франкове розуміння взаємовідносин людини і світу.

Уже в сюжетній структурі творів відчувається ускладнене поєднання різних за своєю змістовою суттю принципів. І в новелі, і в оповіданні сюжет носить дворівневий характер: маємо подієву (дієгезисну), або „видиму” частину і частину параболічну, нібито підтекстову, але зрештою, „розшифровану” письменником. В оповіданні розповідь про те, як літній гуцул, Юра Шикманюк, вирішив убити свого кривдника, шинкаря Мошка, який обманом заволодів його землею і майном, і як через випадково спійману велику рибу Юра зрештою відмовляється від здійснення задуманого, становить собою дієгезисну сюжетну лінію. Діалог же двох ангелів, Білого й Чорного, чії рішення насправді й виконує Юра, – це параболічна, сказати б ірраціональна, частина сюжету. У „Терні у носі” „видима” сюжетна канва – оповідь про кілька передсмертних днів теж старого гуцула, Миколи Кучеранюка, у молодості – найгіршого забіяки, чиею жертвою у бійці став парубок-односелець. Микола оповідає давню пригоду: свого часу, одразу після смерті побитого ним парубка, він став сві-

дком загибелі невідомого хлопця. Той потонув у нього на очах, зсунувшись з дараби, яку Микола з товаришем сплавляли вниз Черемошем. Відчуття провини за не врятовану ним людину переслідує героя все життя, і жодна спроба позбутися цього душевного тягара не має успіху. Метафізична ж сюжетна лінія пов'язана спочатку з певною неясністю для читача наріжного пункту оповіді: чи насправді відбулася подія з потонулим хлопцем, чи це тільки плід фантазії гуцула, а чи наслідок втручання потойбічних сил, а потім – з притчею про тернову колючку в носі, яку розповідає сусід і ровесник Миколи, Юра. Багато років тому колючка врятувала його від смерті, затримавши на стежці до Черемоша, і він не потрапив під вал повені, як інші діти. Цю подію оповідач сприймає як Божий промисел.

Таким чином, уже в сюжеті цих творів І. Франка присутні характерні для модерністських підходів міфологізація, символічність, умовність. Але парадокс полягає в тому, що на відміну від „розвиненого” модернізму, який фокусується на неявних, підтекстових значеннях сюжетних ходів, спонукаючи читача до самостійних пошуків сенсу зображеного, І. Франко не залишає реципієнта наодинці зі змальованими подіями, а в різні способи допомагає йому розібратися у значенні перипетій, розтлумачує підтекстові натяки.

У новелі „Терен у носі” сусід головного героя, старий Юра, за допомогою власної історії про щасливий порятунок від смерті пояснює Миколі (а насправді, передусім, читачеві) сутність пережитих ним подій і відчуттів: „Отсе, як ти оповідав нам свій гріх, раптово набігла мені на тямку отся дитяча пригода з терном у носі. Адже й ти так само безтямно летів на свою загибель. А Бог не хотів тобі дати загинути. <...> То він і тобі вбив такий терен у сумління, що ти мусив почувати його шпичання весь свій вік. <...> Се не був ніякий хлопчище, що втопився там коло Ясенова і якого ніхто не бачив, ніхто не знав. Твоє власне сумління вичарувало тобі ту примару, щоб дати тобі спасенного штурканця. <...> Се ти не бачив, як там, на Черемоші, втопився якийсь бідний, невідомий хлопчище, – се ти бачив таку осторогу для своєї душі” [21, 390].

Зрозумівши, нарешті, причину своїх душевних мук, просвітлений Микола помирає: „Його лице роз'яснилося і виглядало, як образ спокою і задоволення. Видно, й душа його перед смертю знайшла здавна пожаданий мир” [21, 390]. Такий фінал „знімає” таємничість сюжету і переводить закінчення новели у морально-філософський, навіть відверто дидактичний план.

Дуже близьку до щойно описаної ситуацію маємо й у фіналі оповідання про Юру Шикманюка. Білий і Чорний ангели, які з'являються у другій і третій частинах оповідання і діалогом між якими закінчується твір, – умовні, типово модерністські персонажі. Вони виконують роль своєрідних резонерів, символізуючи вічну боротьбу добра і зла. Проте сутність їхнього діалогу не вписується в систему притаманного модернізму песимістичного бачення перспектив такого двобою. Текст І. Франка свідчить про те, що письменник не приймає тези про абсолютну неможливість протистояти злу, яка дедалі більше починає поширюватися в середовищі adeptів нової філософсько-естетичної системи. Хоча закінчення оповідання (в модерністській, „ангельській” лінії) дещо „відкритіше”, ніж у „Терні у нозі”, і не таке однозначне, все ж таки відчувається прагнення письменника акцентувати увагу передусім на можливості й необхідності перемоги добра. Підбиття підсумків боротьби за людські душі (Юри Шикманюка і Мошки Галапаса) завершується ніби впевненістю кожного з ангелів у своїй перемозі, проте останнє слово залишається все-таки за Білим ангелом: „Що ж, роби, як знаєш і як мусиш! Поборемось!” [21, 472]. Оце останнє слово оповідання – „поборемось” – визначає й стратегію автора, демонструючи його світорозуміння. Воно підкреслює оптимістичну віру в перемогу добра, яка властива швидше просвітницькому чи романтичному світовідчуттю. Про цю ж віру, зрештою, свідчить і „щаслива” розв'язка життєподібної дієгезисної частини сюжету оповідання: Юра відмовляється від жахливого рішення і рятує своє сумління від тавра вбивці, а Мошко повертає йому незаконно відібране майно.

Отже, поєднання на рівні сюжетної структури ознак, що належать до різних художніх систем, – об’єктивна властивість цих Франкових текстів. У чому ж причина такої амбівалентності? Висловимо припущення, що відповідь на це питання лежить в оцінці І. Франком ролі і завдання літератури. Йдеться про ставлення до такого поняття, як катарсис. Як відомо, відмова від катарсису стала однією з найбільш характерних рис модерністського бачення мистецтва. І. Франко, безперечно, розумів перспективність багатьох новітніх принципів художнього письма, можливість значного посилення емоційного впливу на читача за допомогою міфологізованих образів і сюжетних ходів, символіки чи умовності. Однак безкатарсисного мистецтва, ґрунтованого насамперед на прагненні шокувати читача, використовуючи для цього всі можливі естетичні і навіть позаететичні засоби, письменник, судячи з усього, не приймав. На відміну від модерністів (як сучасників, так і пізніших) І. Франко не відмовляється від катарсису в його Арістотелевому значенні – як очищаючої й просвітлюючої дії мистецтва на людську особистість. Якщо модерністи наполягали на виключній ролі художника, його здатності, немов Бог, одним своїм словом переробити світ, причому переважно у власній уяві, то І. Франко сподівався на можливість реального впливу мистецтва на людину. Він уважав мистецтво, літературу зокрема, дієвою силою, здатною виконувати роль проводиря і вчителя суспільства. Саме тому у фіналах і новели, і оповідання присутні елементи моралізаторства, бажання пояснити „складні місця” і філософський зміст викладених подій. Такий підхід властивий швидше домодерністській літературі.

Сказане зовсім не означає, що І. Франко лише механічно поєднував у своїх творах риси різних художніх систем і не намагався привнести в літературу нову філософсько-естетичну якість. Він, безперечно, мав художню свідомість людини перехідної епохи, притаманне такій людині світобачення і світорозуміння. І якщо деякі структурні, зокрема сюжетні, особливості новели „Терен у нозі” й оповідання „Як Юра Шикманюк брів Черемош” амбівалентні за своїми прин-

ципами, то аналіз головних складових художнього світу цих творів, – концепції людини і концепції світу – свідчить про принципово новаторський характер Франкового художнього мислення. А, власне, саме концепція людини і концепція світу є головними складовими будь-якої філософсько-естетичної парадигми.

Насамперед в обох текстах І. Франка слід відзначити характерне для перехідної епохи усвідомлення „екзистенції” як сутності людини і світу. Герої обох творів письменника перебувають у стані духовної кризи, вони переживають внутрішню драму і поставлені в жорстку ситуацію вибору, наслідки якого можуть виявитися для них фатальними. Юра Шикманюк спочатку вирішує відплатити своєму кривднику смертю, розуміючи, що тим самим нівечить власне життя, прирікає свою душу на вічну муку. У „Терні у носі” Микола Кучеранюк уже карається страшними муками сумління за бездумне нехтування чужим життям. Його вибір, можливо, ще складніший, ніж вибір Юри. Якщо останньому суспільство визначить кару, і герой, хоча й заспокоює себе думками про праведність свого вчинку, готовий прийняти її як невідворотність, то Микола мусить усвідомити свою гріховність. І поки герой не зробить цього, він, як Вічний жид, приречений на земне безсмертя, яке стає для нього справжнім пеклом. Таким чином, домінуючою тезою Франкової концепції людини є теза про відповідальність людини за свої вчинки, необхідність приймати рішення і сплачувати „по векселях” за кожну свою дію і кожне своє слово.

Художнє осмислення екзистенціальної сутності людини неможливе без глибокого проникнення в психологію героїв, їхній внутрішній світ. У цьому розумінні тексти І. Франка становлять собою взірці психологізму, майстерного й переконливого занурення в душевні переживання персонажів. Характерно, що для головних героїв обох творів властиві саме екзистенціальні переживання: відчуття тривоги, нудьги, самотності, закинутості в світі. „Йому не лишилося нічого на світі, і він не бачить перед собою ніякої мети життя” [21, 425]; „...коли вмерла стара, все якось урвалося, мов з батога тріс-

нув. Юра почував себе самотнім і самотнім у своїй малій хатині. Всюди йому чогось не ставало, з кожного кута зівала на нього пустка, кожна найменша річ у хаті й на обійсті „давала йому пуду!” [21, 425]. Це – психічний стан Юри Шикманюка. А ось як змальовано стан Миколи напередодні вирішальної розповіді сусіда про „терен у нозі”: „...його неспокій збільшався раз у раз. Не їв майже нічого, лише десь-колись випивав склянку теплого молока. Його тіло вихудило, його волосся за тих кілька днів побіліло, як сніг, а в очах тліли якісь несамотні вогні. Спати не міг ані вдень, ані вночі, а як інколи вночі сон його зломить, то зараз починає стогнати і хлипати і прокидається, весь облитий потом тривоги. Він не молився. Не розмовляв ні з ким, не цікавився нічим і обертвся поміж своїми дітьми і внуками, як чужий” [21, 377]. Історія життя самого Миколи теж подається на тлі постійної фіксації психологічної напруги персонажа. Адже кара, яка випала на його долю за гріхи молодості, – внутрішня, душевна (показово, що ні фізично, ні матеріально герой не страждає). Смерть хлопця у водах Черемоша, свідком якої став Микола, не просто переслідує його як кошмарне видиво, вона обумовлює його екзистенціальну людську сутність, формуючи психологічно нестабільну особистість: „Німий і неперушений, весь продроглий від холодної тривоги, стояв я на краю дараби і впирав очі в каламутну воду...” [21, 380]; „Холодний піт покрит усе моє тіло, морозна пропасниця біла і телепала мене, я дзвонив зубами і не мав відваги нікому прохожому глянути просто в очі” [21, 382]; „І мені все здавалося, що я один із таких <...>, що не можуть жити без вічної передсмертної тривоги” [21, 383]. Такі й подібні характеристики є визначальними в психологічному портреті героя.

Досліджуючи екзистенціальну сутність людини, І. Франко неминуче опиняється перед типовою для перехідних епох проблемою взаємодії людини й Абсолюту. Прикметно, що саме в аналізованих творах письменник наближається до її принципового розв’язання. В основі взаємодії людини й Абсолюту, переконує нас І. Франко, лежить знову ж таки

відповідальність людини за свої вчинки. І Микола з „Терну у нозі”, і Юра Шикманюк та Мошко Галапас із оповідання „Як Юра Шикманюк брів Черемош” кожен по-своєму і кожен за своє мають тримати відповідь перед Богом. Очевидно також, що ступінь відповідальності (оцінка вчиненого) вимірюється відповідністю чи не відповідністю скоєного моральним критеріям людського співжиття, так, як це розуміється більшістю світових релігій. Письменник свідомо загострює ситуацію, влаштувавши своїм героям перевірку на дотримання однієї з десяти Господніх заповідей – „Не убий”. Таке загострення дозволяє йому з максимальною силою дослідити феномен „порушення закону” і катастрофічні наслідки привласнення людиною Божого права карати й милувати, визначати межі життя і смерті.

Певно, саме через це провідним мотивом обох творів став мотив смерті. Особливо наочно він представлений у новелі „Терен у нозі”. Уже перше речення новели задає відповідні мотивні координати: „Старий, хорий Микола Кучеранюк дожидав смерті” [21, 375]. Але покищо йдеться про смерть природну, яка усвідомлюється як невідворотне й закономірне явище. Саме тому цю вістку „досить спокійно” сприйняли Миколини сини, та й сам він, передчуваючи неминуче, пожиттєвому мудро розмірковує: „Я вмру, хіба ж то яке диво? <...> Чи хочете, щоб я жив вічно?” [21, 375], а на пропозицію покликати лікаря розважливо заявляє: „І що може лікар порадити на смерть? Чи лікарі самі не вмирають?” [21, 376]. Проте розмірений і тисячоліттями усталений плин людського існування раптом дає збій: Микола страждає і мучиться, але ніяк не може померти. Так мотив смерті набуває в новелі нових обертонів: смерть як полегшення, як звільнення від мук. Але чому Бог не дає такого звільнення Миколі? І тут письменник переходить до головного морального імперативу, закладеного у творі: порушення заповіді „не убий” – найтяжчий гріх. Микола мусить усвідомити це, перш, ніж його душа відійде в інший світ. Убивство парубка-односельця в шинку, яке скоїв Микола, – ось наступна маніфестація мотиву смерті в новелі. Саме ця насильницька смерть-убивство стає тим ру-

бежем, від якого починається Боже покарання. Воно поки що не усвідомлюється героєм до кінця, але грізність його очевидна: так виникає ще одне, третє за ліком оприявлення мотиву смерті, цього разу в ірраціонально-метафоричній формі. Микола стає свідком загибелі хлопця, який тоне в Черемоші, зсунувшись з керованої Миколою дараби. Хлопець цей – явний посланець якихось потойбічних, можливо, навіть інфернальних сил. Його руки – неприродно білі, в момент загибелі „якийсь дивний, холодний і злорадний усміх заграє по лиці хлопця” [21, 380], а всі спроби Миколи з’ясувати, чи не пропав десь у навколишніх селах і містечках подібний до баченого ним хлопчина, завершуються невдачею.

Від цього моменту починаються душевні страждання Миколи, особливо посилюючись тоді, коли герой знову чинить ганебні, гріховні речі. Не даремно ж потоплений хлопець сниться Миколі в ніч після того, як у сварці він б’є топирцем у голову свою жінку, а потім знову з’являється у сні після смерті дружини. Мотив смерті, таким чином, постійно модифікуючись і повторюючись, стає зрештою лейтмотивом новели. Демонструє це й фінал твору, в якому зустрічаємося з випадковою смертю (діти, які купалися в річці, й не зауважили надходження повені) і з порятунком від смерті (Юра, який через шпичак у нозі не встиг разом з однолітками стрибнути в річку). І лише тоді, коли Микола нарешті розуміє причину й джерело своїх страждань, мотив смерті з’являється в новелі востаннє. Це смерть-полегшення, коли відпущена і прощена Богом душа справді знаходить „пожаданий мир”.

Випробування смертю (наміром убити) проходить і Юра з оповідання „Як Юра Шикманюк брів Черемош”. Мотив смерті тут також постає в кількох модифікаційних варіантах: спочатку як відсунута в минуле природна смерть дружини героя, потім як очікувана смерть-убивство, коли Юра готується реалізувати свій намір, і нарешті, – як реальна смерть ще одного Мошкового годованця, старого Олекси Пилип’юка. Важливо, що всі ці танатологічні пуанти не просто рухають сюжет твору, вони зумовлюють втручання Вищої сили в перебіг подій. Боротьба добра і зла, полем якої стала

Юрина душа, завершується своєрідним компромісом між символами цієї боротьби – Білим і Чорним ангелами, хоча, як уже зазначалося, надії на перемогу добра все-таки більше. Щоправда, зображена ситуація перетворює головного героя оповідання на пасивного виконавця заздалегідь визначеної вищими силами ролі, створює ефект фаталістичної приреченості людини. Але з другого боку, це якраз і дозволяє висловити припущення щодо пріоритету, який у взаємовідносинах людини й Абсолюту І. Франко надавав останньому.

У цілому ж художня концепція світобудови, якою вона постає із аналізованих творів І. Франка, містить визнання того, що, по-перше, через зміну людини існує можливість зміни світу на краще; по-друге, світ і життя в ньому – це арена безперервної боротьби добра зі злом і перемога добра можлива в принципі; і, нарешті, по-третє, саме Бог є натхненником цих змін і цієї перемоги, отже, без Бога світ був би недосконалим, більше того, він був би антилюдяним. Безперечно, елемент певного моралізаторства присутній у цій концепції. Але відстоювання високої моральності засобами художнього слова – важлива властивість творчості тодішньої світової мистецької еліти (можна згадати тут хоча б пізнього Л. Толстого). Так що свої відповіді на болючі питання „що таке людина” і „в якому світі їй жити” І. Франко давав в умовах посилення філософських і релігійних пошуків у тогочасній світовій інтелектуальній думці, до чільних представників якої належав і сам.

І новела „Терен у нозі”, і оповідання „Як Юра Шикманюк брів Черемош” є добрим матеріалом для спостережень над деякими іншими показовими для літератури перехідного періоду ознаками Франкової прози: міфологізацією, символічністю, інтертекстуальністю тощо. Деякі з цих рис уже помічені й проаналізовані дослідниками, як от символічність образу Черемоша, який постає не лише дійовою особою обох творів, але й умовним рубежем, у водах якого перероджується Юра Шикманюк, відмовляючись від убивства Мошка [2: 101-102](до речі, відзначимо, що і терен мук сумління в душі Миколи Кучеранюка Бог залишає саме на Черемоші). Інші аспекти художнього світу цих творів ще чекають на свій

розгляд. Цікавим було б прослідкувати деякі інтертекстуальні особливості досліджуваних текстів, наприклад, зв'язок „Терну у нозі” з ранньохристиянською легендою про Агасфера, як і зв'язок оповідання про Юру Шикманюка з традицією світової філософської літератури з Гетевським „Фаустом” включно, не кажучи вже про сучасний І. Франкові модерністський західноєвропейський і російський контекст.

Усе зазначене вище свідчить про те, що творчість І. Франка, особливо його мала проза 1900-х років, у цілому перебувала в полі тяжіння закономірного процесу переходу від однієї художньої парадигми, яка визначала особливості літератури ХІХ ст., до іншої – нової, модерністської у своїй основі. І. Франко справді жив і працював на межі епох, і в його текстах з усією наочністю відбилися характерні властивості перехідного періоду, коли у творчості митців і навіть в окремо взятому творі поєднувалися ознаки різних філософсько-художніх систем. Очевидно також, що за масштабами своєї діяльності і за силою впливу на сучасників І. Франко сам був цілою перехідною епохою в нашій літературі. Його метою було вивести українську культуру на загальноєвропейські й загальносвітові обрії. У цьому геніальний художник завжди залишався послідовним і вірним собі.

Література

1. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
2. Денисюк І.О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3-х томах, 4-х книгах. – Львів, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження.
3. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-х –90-х годов XX века: Монография. – К., 2001.
4. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст.: Навч. посібник: У 2-х ч. – Луцьк, 1999. – Ч. 1: Українська література.

5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К., 1999.
6. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія. – 2-ге вид., доп. і перероб. – Івано-Франківськ, 2002.
7. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999.

АНОТАЦІЯ

У статті на прикладі новели „Терен у нозі” та оповідання „Як Юра Шикманюк брів Черемош” з’ясовується зв’язок малої прози І. Франка з художньою парадигмою перехідної культурної епохи, якою був початок 1900-х років. Розглянуто вияв у цих творах основних виразників такої парадигми – концепції людини і концепції світу, а також деякі структурні, зокрема сюжетні особливості текстів, і зроблено висновок про певну амбівалентність у підходах письменника до принципів творення художньої дійсності, що характерно для періодів філософсько-естетичних змін у літературі.

SUMMARY

The connection of I. Franko little prose with the art paradigm of transitional cultural period which was the beginning of the 1900th is demonstrated in the article on the example of the start stories “The Thorn in the Foot” and “How Yura Shikmanyuk crossed the Cheremosh”. The manifestation of main expressive means of such a paradigm in these works is considered, such as the conception of man and conception of the world, and also some structural and plot peculiarities ambivalency of the writer’s approach to the principles of art reality creation which is characteristic of the periods of philosophic and aesthetic changes in literature is made.