

Література:

1. Апокрифи і легенди з українських рукописів. Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. – Львів, 1896–1910.
2. Грабович Г. Вождівство і роздвоєння: тема “валленродизму” в творах Франка (До століття “Ein Dichter des Verrates” і “Похорону”) // Сучасність. – 1997. – № 11.
3. Гундорова Т. Франко – не Каменярь. – Мельборн, 1996.
4. Життя святих св. Дмитрия Ростовского. Книга первая: месяц сентябрь. – СПб., 1997.
5. Зеров М. Франко-поет // Зеров М. До джерел. Історично-літературні та критичні статті. – Краків–Львів, 1943.
6. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. – К., 1986.
7. Крися Б. Іван Франко і українська християнська традиція // Шевченко. Франко. Стефаник: Матеріали міжнар. наук. конференції. – Івано-Франківськ, 2001.
8. Крися Б. Інтерпретація української поезії XVII–XVIII ст. у науковій та художній спадщині Івана Франка // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму. – К., 1990.
9. Легкий М. Алегорії та символи “Похорону” // Вісн. Львів. ун. Сер. філологічна. Франкознавство. – Львів, 2003. – Вип. 32.
10. Ле Гофф Ж. Цивілізація середньовікового Запада. – Москва, 1992.
11. Мельник Я. Церква і культ Івана Франка // Укр. літературознавство. – 1995. – Вип. 60.
12. Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка. – Львів, 1999.
13. Пахльовська О. Культура середньовіччя та раннього італійського Відродження в інтерпретації Івана Франка // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму. – К., 1990.
14. Святыє жени в пустынях Востока. – Москва, 1998.
15. Скоць А. Поєми Івана Франка: Монографія. – Львів, 2002.
16. Скоць А. Творчі засади Івана Франка у використанні стародавніх джерел. – Львів, 1964.
17. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Юрій Безхутрий (Харків)

Мала проза Івана Франка 1900-х років у контексті художньої парадигми перехідної культурної епохи: модель світу і модель людини

Сучасні гуманітарні науки, зокрема й літературознавство, майже одноставно визнають кінець XIX – початок XX ст. 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; 8 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, оновлюється жанрова структура літературних творів. В українській літературі ці процеси пов'язують передусім з іменами М. Вороного, Г. Хоткевича, М. Яцкова, В. Стефаніка, О. Кобилянської, молодомузівців та деяких інших представників молодшого літературного покоління [1; 4; 5; 6, та ін.].

Проте зміна філософсько-естетичних засад творчості не була й не могла бути одномоментною. Цей процес тривав довший час, охопивши майже всю першу половину ХХ ст. З іншого боку, його початки в Європі фіксуються набагато раніше дев'ятисотих років. Але переломним моментом у формуванні нових філософсько-художніх принципів стала межа століть, що пов'язано з діяльністю не лише літературної молоді. Виразні ознаки трансформації знаходимо саме в цей період і у творчості митців широковідомих і визнаних, які нерідко найочевидніше втілювали у своїй художній практиці саме явище переходу, оскільки безпосередньо демонстрували зміни у власних принципах естетичного освоєння буття порівняно з попередньою епохою. Серед цих митців на перше місце варто поставити І. Франка.

Новаторство творчих пошуків І. Франка в царині художнього слова – факт незаперечний, це стосується майже всіх літературних родів і жанрів, в яких працював письменник. Проте 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 інших учених, багато зробило для вивчення специфіки новел та оповідань І. Франка і з'ясування новаторства його малої прози. Пишучи про про “науковий реалізм” І. Франка, І. Денисюк зокрема уточнював, що йдеться про “...реалізм нової формації, а в прозі – нової стильової стадії” [2: 132]. Останні зауваження надзвичайно важливі, оскільки фактично фіксують належність письменника до нової, порівняно з класичним реалізмом, художньої системи. У пізніших дослідженнях І. Денисюк, відзначає появу в новелах І. Франка елементів сюрреалізму, посилення розуміння мистецтва як гри [2: 118].

Спостереження І. Денисюка відкривають багатообіцяючу перспективу осмислення творчості І. Франка, зокрема його малої прози, в контексті тих змін, що свідчать про безпосередню участь письменника у формуванні філософсько-художніх принципів перехідної культурної епохи. Водночас мала проза І. Франка маніфестує одночасне “співіснування” у творах митця як модерних, новаторських рис, так і рис, притаманних попередньому етапові розвитку літератури. В І. Франка є чимало прозових творів початку дев'ятисотих років (серед них і новел та оповідань), де переважають традиційні побутові замальовки, елементи нарисистики, раціонально й життєподібно вибудовані сюжети тощо, особливо в автобіографічних творах. Водночас, в інших його текстах (“Син Остапа”, “Терен у нозі”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Неначе сон”) виявилися беззаперечні тенденції, характерні для літератури ХХ ст.: умовність, символічність, наявність підтекстів, ті самі елементи “сюрреалізму і розуміння літератури як гри”. Проте, новели та оповідання не можуть бути беззастережно віднесені до “чистого модернізму”. Варто говорити про

певну амбівалентність Франкових підходів до творення художньої моделі світу, що притаманне митцям перехідних епох.

Новела “Терен у нозі” та оповідання “Як Юра Шикманюк брів Черемош” належать до початку ХХ ст., в основу обох текстів покладено матеріал з гуцульського життя, в них наявні етнографічні деталі і, головне, в них художньо оприявлено Франкове розуміння взаємовідносин людини і світу.

Уже в сюжетній структурі творів відчутне ускладнене поєднання різних за своєю змістовою суттю принципів. І в новелі, і в оповіданні сюжет є дворівневим подією (дієгезисна), або “видима” частина і частина параболічна, нібито підтекстова, але “розшифрована” 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 дієгезисну сюжетну лінію. Діалог же двох ангелів, Білого й Чорного, чий рішення насправді й виконує Юра, – це параболічна, ірраціональна, частина сюжету. У “Терні у нозі” “видима” сюжетна канва – оповідь про передсмертні дні старого гуцула, Миколи Кучеранюка, замолоду найгіршого забіяки, чією жертвою у бійці став парубок-односелець. Микола оповідає давню пригоду: свого часу, одразу після смерті побитого ним парубка, він став свідком 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 сюжетна лінія пов’язана спочатку з певною неясністю для читача наріжного пункту оповіді: чи насправді відбулася подія з потонулим хлопцем, чи це лише плід фантазії гуцула, або ж наслідок втручання потойбічних сил, а потім – з притчею про тернову колючку в нозі, 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.

Отже, уже в сюжеті цих творів І. Франка є характерні для модерністських підходів міфологізація, символічність, умовність. Проте, 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 нозі” 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 нозі. 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 остро-рогу для своєї душі” [7: т. 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” [7: т. 21: 390]. Такий фінал “знімає” тасмничість сюжету і переводить закінчення новели у морально-філософський, навіть відверто дидактичний план.

Дуже близька ситуація і 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 набуває все більшого поширення 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, 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 за Білим ангелом: “Що ж, роби, як знаєш і як мусиш! Поборемось!” [7: т. 21: 472]. Оце останнє слово оповідання – “поборемось” – визначає й стратегію автора, демонструючи його світорозуміння. Воно підкреслює оптимістичну віру в перемогу добра, яка притаманна радше просвітницькому або ж романтичному світовідчуттю. Про цю віру 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. Причина такої амбівалентності полягає в оцінці І. Франком ролі і завдання літератури, зокрема у ставленні до такого поняття, як катарсис. Як відомо, відмова від катарсису стала однією з найхарактерніших рис модерністського бачення мистецтва. І. Франко, безумовно, 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 позаестетичні засоби, письменник не приймав. На відміну від модерністів, І. Франко не відмовляється від катарсису в його Арістотелевому значенні – як очисної й просвітлюючої дії мистецтва на людську особистість. Якщо модерністи наполягали на виключній ролі художника,

його здатності, немов Бог, одним своїм словом переробити світ, то І. Франко сподівався на реальний вплив 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.

Проте це зовсім не означає, що І. Франко лише механічно поєднував у своїх творах риси різних художніх систем і не намагався внести 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 принципами, то аналіз головних складових художнього світу цих творів, – концепції людини і концепції світу – свідчить про принципово новаторський характер Франкового художнього мислення.

В обох текстах І. Франка варто 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 спершу вирішує відплатити своєму кривдникові смертю, розуміючи, що тим самим нівечить власне життя, прирікає свою душу на вічні муки. У “Терні у нозі” 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. Домінуючою тезою Франкової концепції людини є теза про відповідальність людини за свої вчинки, необхідність приймати рішення і відповідати за кожную свою дію і кожне своє слово.

Художнє осмислення екзистенціальної сутності людини неможливе без глибокого проникнення в психологію героїв, їхній внутрішній світ. Тексти І. Франка становлять собою взірці психологізму, майстерного й переконливого занурення в душевні переживання персонажів. Головним героєм 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” [7: т. 21: 425]; “...коли вмерла стара, все якось урвалося, мов з багата тріснув. Юра почував себе самотнім і безутішним у своїй малій хатині. Всюди йому чогось не ставало, з кожного кута зівала на нього пустка, кожда найменша річ у хаті й на обійсті “давала йому пуду!” [7: т. 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 вихуділо, його волосся

за тих кілька день побіліло, як сніг, а в очах тліли якісь несамовиті огники. 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 обертався поміж своїми дітьми і внуками, як чужий” [7: т. 21: 377]. Історію життя самого Миколи теж подано на тлі постійної фіксації психологічної напруги персонажа. Адже кара, яка випала на його долю за гріхи молодості, – внутрішня, душевна (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 непорушний, весь продроглий від холодної тривоги, стояв я на краю дараби і впирав очі в каламутну воду...” [7: т. 21: 380]; “Холодний піт покрив усе моє тіло, морозна пропасниця біла і телепала мене, я дзвонив зубами і не мав відваги нікому проходжому глянути просто в очі” [7: т. 21: 382]; “І мені все здавалося, що я один із таких [...], що не можуть жити без вічної передсмертної тривоги” [7: т. 21: 383]. Такі 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. Саме в аналізованих творах письменник наближається до її принципового розв’язання. В основі взаємодії людини й Абсолюту, переконує нас І. Франко, лежить знову 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 невідповідністю скоєного моральним критеріям людського співжиття, так, як це розуміють більшість світових релігій. Письменник свідомо загострює ситуацію, влаштувавши своїм героям перевірку на дотримання однієї з десяти Господніх заповідей – “Не убий”. Таке загострення дає йому змогу з максимальною силою дослідити феномен “порушення закону” і катастрофічні наслідки привласнення людиною Божого права карати й милувати, визначати межі життя і смерті.

Саме через це провідним мотивом обох творів став мотив смерті. З особливою виразністю він представлений у новелі “Терен у нозі”. Уже перше речення новели задає відповідні мотивні координати: “Старий, хорий Микола Кучеранюк дожидав смерті” [7: т. 21: 375]. Але поки що 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, по-життєвому мудро розмірковує: “Я вмру, хіба ж то яке диво? [...] Чи хочете, щоб я жив вічно?” [7: т. 21: 375], а на пропозицію покликати лікаря розважливо заявляє: “І що може лікар поради на смерть? Чи лікарі самі не вмирають?” [7: т. 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 Миколи? 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 рубежем, від якого починається Боже покарання. Воно поки що не усвідомлюється героєм до кінця, але невідворотність його очевидна: так виникає ще одне, третє за ліком, оприявлення мотиву смерті, уже 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” [7: т. 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 втоплений хлопець сниться Миколі в ніч після того, як у сварці він б’є топірцем у голову свою жінку, а потім знову з’являється у сні після смерті дружини. Мотив смерті, постійно модифікуючись і повторюючись, стає 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 носі не встиг разом з однолітками стрибнути в річку). І лише 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 убивства) проходить і Юра з оповідання “Як Юра Шикманюк брів Черемош”. Мотив смерті тут також постає в кількох модифікаційних варіантах: спершу 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 Олексі Пилип’юка. Усі 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 надії на перемогу добра залишається більше. Щоправда, зображена ситуація перетворює головного героя оповідання на пасивного виконавця заздальгідь визначеної вищими силами ролі, створює ефект фаталістичної приреченості людини. Але з іншого боку, саме це дає змогу висловити припущення про пріоритет у взаємовідносинах людини й Абсолюту останнього.

Загалом художня концепція світобудови 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, по-третє, саме Бог є натхненником цих змін і цієї

перемоги, отже, без Бога світ був би недосконалим, антилюдяним. Безперечно, елемент певного моралізаторства присутній у цій концепції. Але відстоювання високої моральності засобами художнього слова – важлива властивість творчості тодішньої світової мистецької еліти. 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.

Отже, творчість І. Франка, й зокрема його мала проза 1900-х років, перебувала в полі тяжіння закономірного процесу переходу від однієї художньої парадигми, яка визначала особливості літератури XIX ст., до іншої – нової, модерністської у своїй основі. І. Франко жив і працював на межі епох, в його текстах з усією наочністю відбилися характерні властивості перехідного періоду, коли у творчості митців поєднувалися ознаки різних філософсько-художніх систем. 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.

Література:

1. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Пост-модерна інтерпретація. – Львів, 1997.
2. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3-х томах, 4-х книгах. – Львів, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження.
3. Мережинская А. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-х –90-х годов XX века. – К., 2001.
4. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників XX ст.: Навч. посібник: У 2-х ч. – Луцьк, 1999. – Ч. 1: Українська література.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К., 1999.
6. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – 2-ге вид., доп. і перероб. – Івано-Франківськ, 2002.
7. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
8. Хализев В. Теория литературы. – Москва, 1999.

Рая Тхорук (Рівне)

Франкова концепція драми як мистецького феномену: на перехресті читацького досвіду й творчості

Читацький досвід – це перш за все інтерпретація, що засвідчує точки зацікавлення, на які спрямовані зусилля зрозуміти, аксіологічно значущі поля. Про читацький досвід можна судити лише покладаючись та осмислюючи наявні інтер-