

УДК 821.161.2“190”-3.09 І.Франко:140.8

**МАЛА ПРОЗА І. ФРАНКА 1900-х рр. У КОНТЕКСТІ
ХУДОЖНЬОЇ ПАРАДИГМИ ПЕРЕХІДНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ЕПОХИ:
МОДЕЛЬ СВІТУ І МОДЕЛЬ ЛЮДИНИ**

Юрій БЕЗХУТРИЙ

*Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна
майдан Свободи, 4, 61077, м. Харків, Україна*

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 початку 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, зроблено висновок про певну амбівалентність у підходах письменника до принципів творення художньої дійсності, що характерно для періодів філософсько-естетичних змін у літературі.

Ключові слова: художня парадигма, модернізм, мала проза, перехідна культурна епоха, сюжет, концепція людини, концепція світу.

Сучасні гуманітарні науки, серед них і літературознавство, кінець ХІХ – початок ХХ ст. 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, 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 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 засад 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 зафіксовані набагато раніше дев’ятисотих років. Але переломним моментом у формуванні нових філософсько-художніх принципів стала межа століть, і пов’язано це з діяльністю не тільки літературної молоді. Виразні ознаки трансформації простежуємо саме в цей період і у творчості митців визнаних. 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. До цих митців належить також І. Франко.

Новаторство творчих пошуків І. Франка в царині художнього слова – факт незаперечний. Причому це стосується практично всіх літературних родів і жанрів, у 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, с. 132]. Останні зауваження надзвичайно важливі, оскільки фактично фіксують приналежність письменника до нової, порівняно з класичним реалізмом, художньої системи. У наступних дослідженнях І. Денисюк відзначає появу в новелах І. Франка елементів сюрреалізму, посилення розуміння мистецтва як гри [2, с. 118].

Спостереження І. Денисюка відкривають 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. Мала проза І. Франка маніфестує одночасне “співіснування” 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 нарису, раціонально й життєподібно вибудовані сюжети тощо. Особливо це стосується автобіографічних творів. 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. Ці, останні, новели та оповідання не можна беззастережно зачислити до творів “чистого модернізму”. Йдеться 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 р.), в основу обох текстів покладено матеріал з гуцульського життя, і, головне, – в них художньо оприявлено Франкове розуміння взаємовідносин людини і світу.

Уже в сюжетній структурі творів простежуємо ускладнене поєднання різних за своєю змістовою суттю принципів. І в новелі, і в оповіданні сюжет має дворівневий характер: 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 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 – опо-

відь про кілька передсмертних днів теж старого гуцула, Миколи Кучеранюка, у молодості – найгіршого забіяки, чиєю 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 із 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.

Отже, уже в сюжеті цих творів І. Франка є характерні для модерністських підходів міфологізація, символічність, умовність. Але парадокс полягає в тому, що на відміну від “розвиненого” модернізму, який фокусується на неясних, 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”* [7, т. 21, с. 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, с. 390]. Такий фінал “знімає” таємничість сюжету і переводить закінчення новели у морально-філософський, дидактичний план.

Дуже близька до щойно описаної ситуація 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 сприймає тези про абсолютну неможливість протистояти злу, яка дедалі більше починає поширюватися в сере-

довищі адептів 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 мушиш! Поборемось!” [7, т. 21, с. 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? Відповідь на це питання – 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 позаестетичні засоби, письменник не сприймав. 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 особистість. Якщо модерністи наполягали на винятковій 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 є 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 принципами, 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 треба 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 опинилися в жорсткій ситуації 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 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. Отже, домінуючою тезою Франкової концепції людини є теза про відповідальність людини за свої вчинки, не обхідність приймати рішення і сплачувати “по вексялях” за кожен 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”* [7, т. 21, с. 425]; *“...коли вмерла стара, все якось урвалося, мов з батога тріснув. Юра почував себе самотнім і безутішим у своїй малій хатині. Всюди йому чогось не ставало, з кожного кута зівала на нього пуста, кожда найменша річ у хаті й на обійсті “давала йому пуду!”* [7, т. 21, с. 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 днів побіліло, як сніг, а в очах тліли якісь несамовиті огники. Спати не міг ні вдень, ні 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”* [7, т. 21, с. 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 непорушний, весь продроглий від холодної тривоги, стояв я на краю дараби і впирав очі в каламутну воду...”* [7, т. 21, с. 380]; *“Холодний піт покрив усе моє тіло, морозна пропасниця біла і телепала мене, я*

дзвонив зубами і не мав відваги нікому прохожому глянути просто в очі” [7, т. 21, с. 382]; “І мені все здавалося, що я один із таких <...>, що не можуть жити без вічної передсмертної тривоги” [7, т. 21, с. 383]. Такі й подібні характеристики є визначальними в психологічному портреті героя.

Досліджуючи езистенціальну 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 носі”, 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 осмислено в більшості світових релігій. Письменник свідомо загострює ситуацію, влаштувавши своїм героям перевірку на дотримання однієї з десяти Господніх заповідей – “Не убий”. Таке загострення допомагає йому дослідити феномен “порушення закону” і катастрофічні наслідки привласнення людиною Божого права карати й милувати, визначати межі життя і смерті.

Певно, саме тому провідним мотивом обох творів став мотив смерті. У новелі “Терен у носі” уже перше речення задає відповідні мотивні координати: “Старий, хорий Микола Кучеранюк дожидав смерті” [7, т. 21, с. 375]. Але поки що йдеться про смерть природну, яка усвідомлюється як невідворотне й закономірне явище. Саме тому цю вістку “досить спокійно” сприйняли Миколині сини, та й сам він, передчуваючи неминуче, по-житейському мудро розмірковує: “Я вму, хіба ж то яке диво? <...> Чи хочете, щоб я жив вічно?” [7, т. 21, с. 375], а на пропозицію покликати лікаря розважливо заявляє: “І що може лікар поради на смерть? Чи лікарі самі не вмирають?” [7, т. 21, с. 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 рубежем, від якого починається Боже покарання. Цього поки що не усвідомлює герой 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 злорадистий усміх заграє по лиці хлопця” [7, т. 21, с. 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, посилюючись тоді, коли герой знову чинить ганебні, гріховні речі. Не даремно ж утопленник 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, отже, постійно модифікуючись і повторюючись, стає зрештою лейтмотивом новели. Демонструє це й фінал твору, в якому стрічаємося 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 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 відсутня 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 лише динамізують розвиток сюжету, а й 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 все-таки більше. Щоправда, у цій ситуації головний герой оповідання є пасивним виконавцем заздалегідь визначеної вищими силами ролі, що створює ефект фаталістичної приреченості людини. Але це якраз і дає змогу висловити припущення про пріоритет Абсолюту у взаємовідносинах із людиною.

У цілому ж художня концепція світобудови в аналізованих творах 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, де 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. Безперечно, елемент певного моралізаторства характерний для цієї концепції. Але відстоювання високої моральності засобами художнього слова – важлива властивість творчості тодішньої світової мистецької еліти (можна згадати тут хоча б пізнього Л. Толстого). Свої відповіді на болючі питання "що таке людина" і "в якому світі їй жити" І. Франко давав у філософських і релігійних пошуках, як і представники тогочасної світової інтелектуальної думки.

І новела "Терен у носі", і оповідання "Як Юра Шикманюк брів Черемош" є цікавим матеріалом для спостережень над деякими іншими показовими для літератури перехідного періоду ознаками Франкової прози: міфологізацією, символічністю, інтертекстуальністю тощо. Деякі з цих рис уже проаналізовані дослідниками, як от символічність образу Черемоша, який постає не лише дійовою особою обох творів, але й умовним рубезем, у водах якого перероджується Юра Шикманюк, відмовляючись від убивства Мошка [2, с. 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 потребують вивчення.

Цікаво було б простежити 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", а також сучасний І. Франкові модерністський західноєвропейський і російський контекст.

Отже, творчість І. Франка, особливо його мала проза 1900-х рр. 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 справді жив і працював на межі епох, і в його текстах присутні 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 загальнісвітські обрії. У цьому геніальний художник завжди був послідовним.

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 XX 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. Франко І. Збір. творів: У 50 т. К.: Наукова думка, 1976–1986.
8. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

I. FRANKO'S SMALL PROSE IN THE 1900-s IN THE CONTEXT OF ARTISTIC PARADIGM OF THE TRANSITIONAL CULTURAL EPOCH: MODEL OF THE WORLD AND MODEL OF THE HUMAN

Yuriy Bezkhutryi

*Karazin Kharkiv National University
4 Svobody sq., 61077, Kharkiv, Ukraine*

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 Shykmanyuk 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.

Key words: art paradigm, modernism, little prose, transitional cultural period, plot, the conception of man, the conception of the world.

**МАЛАЯ ПРОЗА И. ФРАНКО 1900-х гг. В КОНТЕКСТЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАРАДИГМЫ ПЕРЕХОДНОЙ КУЛЬТУРНОЙ
ЭПОХИ: МОДЕЛЬ МИРА И МОДЕЛЬ ЧЕЛОВЕКА**

Юрий Бесхутрый

*Харьковский национальный университет имени В.Н. Каразина
площадь Свободы, 4, 61077, м. Харьков, Украина*

В статье на примере новеллы “Терние в ноге” и рассказа “Как Юра Шикманюк брел Черемошем” выясняется связь малой прозы И. Франко с художественной парадигмой переходной культурной эпохи начала 1900-х годов. Рассмотрены проявление в этих произведениях основных выразителей такой парадигмы – концепции человека и концепции мира, а также некоторые структурные, в частности сюжетные особенности текстов, сделано заключение о некоторой амбивалентности в подходах писателя к принципам создания художественной действительности, что характерно для периодов философско-эстетических изменений в литературе.

Ключевые слова: художественная парадигма, модернизм, малая проза, переходная культурная эпоха, сюжет, концепция человека, концепция мира.

Стаття надійшла до редколегії 04.03.2007

Прийнята до друку 14.10.2007