

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ  
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

# ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

ФІЛОЛОГІЯ

Випуск 34–35

Видається з 1995 р.



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника  
2012

УДК 82. 161  
ББК 83.3 (4 Укр) 6  
В34

*Друкується за ухвалою вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол № 7 від 20 березня 2012 р.)*

**Рецензенти:** д-р філол. наук, проф. **Д.Г. БУЧКО** (Тернопіль); д-р філол. наук, проф. **С.С. КІРАЛЬ** (Київ); д-р філол. наук, проф. **Т.Ю. САЛИГА** (Львів).

**Редакційна рада:** д-р філол. наук, проф. **В.В. ГРЕЩУК** (*голова ради*); д-р філос. наук, проф. **С.М. ВОЗНЯК**; д-р філол. наук, проф. **В.І. КОНОНЕНКО**; д-р іст. наук, проф. **М.В. КУГУТЯК**; д-р юрид. наук, проф. **В.В. ЛУЦЬ**; д-р філол. наук, проф. **В.Г. МАТВІЙШИН**; д-р хім. наук, проф. **І.Ф. МИРОНЮК**; чл.-кор. НАН України, д-р фіз.-мат. наук, проф. **Б.К. ОСТАФІЙЧУК**; д-р пед. наук, проф. **Н.В. ЛИСЕНКО**; д-р хім. наук, проф. **Д.М. ФРЕЙК**.

**Редакційна колегія:** д-р філол. наук, проф. **С.І. ХОРОБ** (*голова редколегії*); д-р філол. наук, проф. **Р.Б. ГОЛОД**; д-р філол. наук, проф. **М.І. ГОЛЯНИЧ**; д-р філол. наук, проф. **В.В. ГРЕЩУК**; д-р філол. наук, проф. **І.В. КОЗЛИК**; д-р філол. наук, проф. **В.І. КОНОНЕНКО**; д-р філол. наук, проф. **В.І. МАТВІЙШИН**; д-р філол. наук, проф. **Н.В. МАФТИН**; д-р філол. наук, проф. **С.М. ЛУЦАК**.

*Адреса редакційної колегії:*

76000, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.

**Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 2012. Вип. 34–35. 313 с.**

В основу чергового випуску збірника праць з філології лягли матеріали науково-практичних конференцій, що були організовані і проведені минулого року в Прикарпатському національному університеті ім.В.Стефаника з нагоди 140-річчя від дня народження класиків українського письменства Леся Мартовича і Василя Стефаника.

Подані статті мовознавців і літературознавців з України та Польщі по-новому розкривають багатогранні постаті української національної літератури, пропонуються нові підходи в дослідженні художнього мислення авторів, ідейно-естетичних вимірів їх творчості, рецепції, контексту і поетики їх малої прози, традиції й типології їх творів тощо.

**Newsletter Precarpathian University. Philology. 2012. Issue 34–35. 313 p.**

This issue of the collected volume of Philology is formed on the basis of materials of scientific-practical conferences that were organized and carried out last year in the Precarpathian National University named after V.Stefanyk in honour of the 140th anniversary of the birth of classical Ukrainian writers Les' Martovych and V.Stefanyk.

Submitted articles of linguists and literary scholars from Ukraine and Poland reveal multifaceted personalities in the Ukrainian national literature, offer new approaches to the study of creative thinking of the authors, ideological and aesthetic dimensions of their work, reception and context of the poetics of their small prose, tradition and typology of their works etc.

© Інститут філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2012

© Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2012

УДК 821.161.2  
ББК 83.3. (4 Укр)1

Роман Піхманець

## ПИСЬМЕННИК І ЕПОХА: ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМИН НА РУБЕЖІ СТОЛІТЬ (ТВОРЧИЙ ДОСВІД “ПОКУТСЬКОЇ ТРІЙЦІ”)

У статті на прикладі творчого досвіду представників “покутської трійці” простежено особливості співвідношення навколишньої і художньої реальностей в українському письменстві кінця XIX – початку XX ст. На основі проведеного аналізу можна вести мову про творчі симпатії Василя Стефаника й Леся Мартовича до експресіоністичних принципів узагальнення, а симфонізм Марка Черемшини спричинив синтез чи поліфонію у царині художньо-творчих методів.

**Ключові слова:** художнє мислення, художньо-творчий метод, експресіонізм, імпресіонізм, реалізм, нова генерація, “покутська трійця”.

Кожне художнє явище так чи інакше зумовлене дійсністю. І завдання літературознавства полягає, власне, в тому, щоб з’ясувати, як співвідносяться навколишня й естетична реальності, як “переломлюються” життєві факти в творчій свідомості. Принципово нове бачення цієї проблеми запропонували представники “нової генерації” в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Вони рішуче відмовилися від описово-зображального письма, від змалювання життя у формах самого життя і вдалися до “експериментів” у справі методів моделювання художнього простору. Сказане однаково правомірне щодо Василя Стефаника, Марка Черемшини й Леся Мартовича.

Відколи в 1910 році Антін Крушельницький видав у Коломиї антологію “Вибір нарисів і новель Василя Стефаника, Івана Семанюка, Леся Мартовича” (Видавництво спілки українського учительства), їх називають “покутською трійцею”. Така дефінітивна характеристика наскільки слушна, настільки ж і дискусійна. Втім, нічого незвичного нема в тому, що трьох авторів, які народилися майже одночасно в одному закутку галицької провінції, сповідували близькі національно-політичні погляди, разом навчалися в Коломийській гімназії, ставлять один побіч одного. Спротив викликають ті легенди, вигадки й фальсифікації, які нагромадилися навколо них у нашому літературознавстві. Хоча “дотичних” між ними чимало – навіть у художньо-мистецькому плані.

Співпадають у загальних рисах, зокрема, смислові параметри художніх галактик письменників-покутян, якщо брати до уваги

концептуальні основи їх творчості, а не ті поверхневі “теми”, за якими приховано тайнопис змістових істин. Пояснюючи в листі до Кирила Гаморака сенс присвяти йому “Камінного хреста”, Василь Стефаник писав: “Серед таких мужиків, як Іван, Ви свій вік звікували. Вони, ті мужики, були дітьми невинними, із за достатку землі вони могли щось любити і носити повні пазухи ясного ідеалізму. Тепер вони не сміють нічо любити. Хіба лишень їди, одержі вони прагнуть, аби душу погодувати. За тими брутальними вимогами пропадає їх ідеалізм або тікає в саму глибину душі” [9, 437]. З психологічного погляду оповідання було спробою подолати в собі песимістичні настрої внаслідок затрати “ясного ідеалізму” як головної духовної опори в житті селянства. Тоді, нагадаю, зневіра і розчарування охопили народні маси й галицько-руську еліту, бо еміграція селян за океан стала масовою й сягнула небачених масштабів. У свідомість закрадалася гадка, чи є майбутнє в української нації, якщо її “сини землі” разом зі всіма своїми статками й ідеалами вибираються назавше на чужину, а шляхта виношує думку про переселення мазурів “на руські землі”. Частково побороти в собі апокаліптичні настрої авторіві вдалося: “Зо дна душі я его (селянський аристократизм. – Р.П.) винесу на світ Божий і я буду его показувати яко силу і спасеня для нас. Цілий наш народ лежить тепер в муках, як жінка, що дитину плодить. Треба ті стражданя і судороги при рожденю нових форм життя і нових ідеалів витесати на камінних хрестах, бо наша теперішня доба є великою добою народин” [там само]. Новеліст, як видно, ніскільки не таївся з художньою концепці-

сю твору та із загальною скерованістю своєї духовно-творчої активності. Якщо казати конкретніше, то його турбувала проблема тих духовних опор (“повні пазухи ясного ідеалізму”), на яких споконвіку тримався світ і завдяки якому селяни вижили у віках і в лихоліттях неволі, вберегли себе і націю від погібелі. Їхнє руйнування призвело до загибелі старого світу, фатум історії відлякував, нівечив людські долі, породжував жажливі душевні колізії. Це й були ті відзначені Іваном Франком вічні письмена, які доля випишує на скрижалях людської душі і в яких таїться могутня сугестивна сила й рецептивна енергетика художнього слова письменника. “[...] Ті трагедії й драми, які малює Стефаник, мають небагато спільного з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutatis mutandis*\* повторитися в душі кожного чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестивна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача”, – переконував він [11, 107].

Подібні до Стефаникових міркування висловлює Іван з “Політичної справи” Леся Мартовича. Оповідуючи сільським парубкам про особливості епохи, в яку випало жити, він характеризує її як “перемінну” на шляху від традиційного суспільства до модерного, розглядаючи цей процес у соціально-психологічному сенсі. “Стародавній світ конає” на очах, і тут-таки постає “світ новітний”, що породжує відповідні екзистенціали. Адже “при родинях мають бути болі”. Тому в голові паморочиться, у грудях спирає дух, а все тіло проймає страх, душевна мука й фізичні страждання, що, втім, виглядає природно в такій ситуації: “Не дивуйся ж, що тобі лячно такої переміни. [...] Такий острах дає тобі сама думка за таку переміну. А це перейде, бо це лиш болі при родинях новітнього світу. Привикнеш, приладнаєшся до него” [8, 47]. Важливо лише усвідомлювати, що той новий, модерний устрій, який постає на очах, “інакший від стародавнього”, а тому відповідно слід організувати побутове, господарсько-виробниче, економічне, політичне і загалом національно-державницьке життя. Зокрема, “новітний світ такої природи, що не любить того, хто ходить одинцем. Дуже він того не любить, хто лиш собі добрий, а другому би ніж у серце встроїв. Такому він в’язи скрутить, такого він обезвічить. Натомість дуже він те любить, аби ти гурту держався. Аби ти отарою один одно-

му помагав. Він тоді на білій скатерті ситі обіди тобі виставляє, хрещатим барвінком дорогу стелить, пахнющий васильок за образи тиче” [там само]. На уточнююче запитання одного зі слухачів, до якого з названих світів належать вони, Іван відказує: “У стародавнім іще ногами бродимо, а новітнього вже руками досягаємо”.

Акценти, таким чином, дещо інші, ніж у висловлюваннях Василя Стефаника, але “стратегічний” об’єкт (“страждання і судороги при народженні нових форм життя і нових ідеалів”) визначено в аналогічних змістових і термінологічних координатах. На позір герої Леся Мартовича більше в тій субстанції, що під ногами, що в’яже рухи, заважає ступати вперед і орієнтуватися на нові життєві принципи. Хоча в такому твердженні лише частина правди. Предметом творчої зосередженості автор обрав не стільки ґрунт, по якому “ногами бродимо”, скільки душевно-психічні стихії, які заважали не те що дотягнутися руками до “новітнього світу”, а розгледіти будь-яку перспективу, – тобто забобони й упередження, індивідуальні психокомплекси й консервативну, заскорузлу свідомість.

Зрештою, й життєвий матеріал, який узялися творчо освоювати, був близьким, що так скажу, за фізичним складом та властивостями і мав локальний характер. Як відзначав Микола Зеров, для мистецького злету їм “досить було галицько-українського села, яке вони прекрасно знали, бо на селі вирости й на селі потім «практикували» як політики та адвокати”. Відтак “обсягом своєї тематики вони неширокі” і “задовольнялися межами свого рідного кутка” [4, 403]. Ба більше – можемо вести мову про конкретних прототипів тих чи інших художніх парадигм<sup>1</sup> і навіть про певні типографічні відповідності їх описів. Хіба стосовно Леся Мартовича слід робити корекції, бо “рідним кутком” для нього було все галицьке провінційне “болото”, тому художній топос у нього з цього погляду дещо специфічний. Гадаю, нема потреби детальніше застановлятися на цьому питанні. Важливіше, далєбі, те, що зуміли догледіти за сільським “покровом” більш суттєві, концептуального характеру істини. До всього кожному з них випало, умовно кажучи, повертатися до “рідного кутка”, а залежні від цих

\* З відповідними змінами (*лат.*).

<sup>1</sup> Причому з багатьма з них письменники жили по сусідству, добре їх знали і життєво чи професійно були пов’язані: див. хоча б Стефаникові нотатки “Під вражінням вистави “Землі””.

внутрішніх процесів переживання безпосередньо позначилися на особливостях естетичної свідомості.

Найповніше ж “конання” старого світу й спробу збагнути природу явища представлено в мистецькому набутку Марка Черемшини. Одне з його оповідань називається “Село вигибає”. Свого часу Іван Денисюк зауважив, що село в письменника має значно ширший від заявленого в лексичному значенні цього слова смисл: “під ним розуміється цілий край” [3, 85]. Я б сказав більше: ціла Україна, а в певному сенсі й “весь Світ”, бо автор торкався самих засад релігійного світогляду й багатьох аспектів категорії священного. І весь його художньо-творчий досвід (починаючи від поетичного заспіву до “Карбів”, ба навіть від художньої семантики поезій у прозі) естетично унаочнює, як ці сутності руйнуються, западають у прірву історичного Тартару, зникають у пащі апокаліптичного звіра.

Це був час “пересотворення світу”. Старі “добрі” патріархальні часи з їх строго ustalеним порядком і передбачуваними соціальними функціями, м’яко кажучи, давали тріщини: їх “уклад виявився невиваляним і своїм суспільним виглядом, і своїм духовним змістом” [15, 47]. Раніше той устрій не таїв ніяких несподіванок чи недомовленостей. Адже селянські діти знали, що їх батьки вивінують і неодмінно виділять передбачену “патріархальним порядком” частку землі й майна, стартові умови для ведення самостійного сімейного життя будуть забезпечені; сини священників були впевнені, що сьак чи так подолають труднощі навчального процесу і попереду їх чекають бідніші чи багатші парафії. А якщо пощастить, то можна вибратися й вище на щабель-два драбиною церковної ієрархії. Та на певному етапі історичного розвитку сталося так, що “священничі родини множилися скоріше, ніж число парохій” [там само], а землі вже не вистачало на всіх дітей. При цьому ніхто й думки не допускав, що крім їхнього строго впорядкованого із соціального погляду “вузького світу” є ще багато інших соціумів, а власне – існує “широкий світ”, а якщо й допускав, то був переконаний, що ті інші світи – не для них. Вони жили візією *свого* “дуже вузького”, зате сталого й зрозумілого, соціального простору, вважаючи його не просто єдино доступним їм, а й єдино сущим і єдино справдешнім. На цій “широкій селянській підвалині виростала ієрархійна драбина”. Вона, на відміну від структурованого модерного су-

спільства, що передбачає їх цілу низку (урядову, військову, купецьку, політичну, наукову, журналістську і т. ін.), була одна-єдина: “Серед нашого тодішнього світу вистрелювала вгору тільки одна вища колумна священної ієрархії, і попри неї, спираючися на неї, тоненькою билинкою виляся урядничя літоросль. Отож на широкій селянській основі з рідким ремісничим прошарком щабель за щаблем підводилася вгору та драбина. Її окремі ступні – паламар, дяк, отець сотрудиник, отець адміністратор, отець парох...” [15, 46–47]. “Невиваляність” або втрата будь-якої з ланок, а особливо – обов’язкової передумови наближення до неї, сприймали водночас як особисту душевну драму і як порушення “основ”, а на цій підставі – мало не як загальнолюдську “екзистенціологію”, здатну породити апокаліптичні відчуття.

Життя доводилося переводити на нові соціальні й економічні рейки, що зробити з глибокою заангажованістю в культурно-релігійну традицію і з крайнє консервативною, “забобонною” свідомістю було дуже нелегко. Це й викликало драматичні душевні колізії та есхатологічні примари. І чим глибше занурена художня думка в традиційно-культурний ґрунт, тим рельєфніші конститутиви естетичного переживання, взяті з обсягу есхатології (а буває, що й збігаються з ними), тим болючіші “карби” творчої свідомості.

Екзистенціали “рождення нових форм життя і нових ідеалів” вимагали, як можна бачити, адекватних собі й своїй внутрішній сутності засобів і принципів втілення. Традиційне суспільство було все в полоні давніх, “поганських” ще культурно-релігійних вірувань. Відтак глибинну основу художнього мислення Василя Стефаника формують структури міфу й ритуалу, у Марка Черемшини міфопоетичний світ є безпосереднім предметом естетичних рефлексій, у Леся Мартовича ж постулати народної релігії, а з ними й корінні психологеми переходять у забобони. Такі засади визначали шляхи мистецького осягнення й перетворення дійсності.

Художнє бачення процесів “перерождення світу” визначав, окрім такої “глибинної” суспільної перспективи, також “образ автора”, його позиція, принципи узагальнення, поетикальний інструментарій і т. ін. З огляду на сказане симптоматичне оповідання Леся Мартовича “Мужицька смерть”. Згідно зі спогадами сучасників, сюжетно-фабульну історію авторові оповів начебто Василь Сте-

фаник. Він уважно стежив і за його художнім “визріванням”, відчуваючи, певно, спорідненість теми з власними творчими симпатіями. Софія Данилович згадувала, що коли Лесь Мартович читав цей твір у домі її діда, о. Кирила Гаморака, в Стецевій, то Василь Стефанік, дослухавши кінця, сказав: “Дуже гарне, захоплююче оповідання, але я інакше написав би” [1, 375]. Ця маленька історія вводить, на мій погляд, у суть зіставного дискурсу покутського триумвірату письменників: близьке проблемно-змістове осердя творчості і загальний підхід моделювання художньої реальності, але специфічні в кожному конкретному випадку способи трактування матеріалу й система естетичних чинників, що робить кожного з авторів індивідуально неповторною, наскрізь оригінальною творчою сутністю. Зрештою, ця особливість властива не їм одним, а всьому літературному поколінню, яке ступило на арену духовно-творчої діяльності наприкінці XIX ст. Поправку слід зробити хіба стосовно Леся Мартовича, котрий не так утверджував нову естетичну модальність, як, умовно кажучи, розчищав поприще й маркував нові стежки художнього руху, зокрема щодо нарративних стратегій.

Першим заперімітив і спробував теоретично артикулювати спільне, побудоване на складній системі взаємовпливів і залежностей художньо-сміслові поле Іван Франко. Щоправда, у світлі подальших інтерпретаційних розробок контраверсійного значення набула його теза про впливи. Хоча має цілковиту рацію Іван Денисюк, доводячи, що Іван Франко не боявся цього слова і що в нього була “своя розроблена методологія впливів, які він розглядав у комплексі, у їх трансформації в індивідуальність автора, в живу, кипучу кров поета” [3, 82]. Тут не місце з’ясовувати сутність і характер його теоретико-методологічних візій. Зазначу лише, що Іван Франко мав на оці не стільки безпосередні творчі контакти, конкретні впливи одного митця на іншого, скільки силу тяжіння загальної культурно-естетичної атмосфери епохи<sup>2</sup> й нових підходів до осмислення дійсності в того або іншого автора. Сутність художнього новаторства української прози він зводив до примату форми над змістом. Адже “нове”, на його

переконання, “що вносять наші молоді письменники, головню такі як Стефанік і Коцюбинський, лежить не в темах, а в способі трактування тих тем, у літературній манері або докладніше – в способі, як бачать і відчувають ті письменники життєві факти” [11, 107]. Цей новий творчий принцип маніфестують “інша вихідна точка, інша мета, інша техніка”. І якщо стосовно перших двох позицій можна говорити про смислову близькість, ба навіть тотожність, а отже вести мову в цій площині про впливи, то “техніка поетична” в кожного була своя, наскрізь оригінальна й неповторна, і саме вона визначала мистецьке обличчя репрезентантів нової генерації. А впливала вона із засад художнього мислення. Вочевидь, саме на цій підставі Антін Крушельницький переконував, буцімто “ніщо не сполучає до купи” авторів виданої ним у 1910 році в Коломиї антології, і “вони навіть не подібні один на одного” [7, III]. Подібної думки дотримувалися й інші критики та читачі. Приміром, Ольга Кобилянська в листі до Василя Стефаніка від 12 листопада 1898 року, порівнюючи його мистецькі зразки з Мартовичевими, добачала в них деякі риси спорідненості, “лише що крізь Ваші письма пробивається більше правдивого поетичного чуття, більше артизму, більше лірики, що знов у нього слабше вдаряє” [6, 370]. Рішуче перечив, щоби ставити “сих трьох письменників поруч себе” Михайло Грушевський, не без підстав вважаючи, що “стиль Мартовича цілком відмінний від Стефанікового, аж до повного контрасту” [2, 245, 246]. Те саме можна сказати й залучивши в контекст зіставлень Марка Черемшину. Відтак і художньо-творчі сутності їх істотно різняться.

Уже в 20-ті роки XX ст. було менш-більш устійнено думку про Василя Стефаніка, Марка Черемшину й Леся Мартовича як письменників приблизно однієї соціальної сутності й подібного кола ідей, однак далеких один від одного за творчою манерою й стильовою палітрою. Важче було позбутися дивоглядних шат імпресіонізму. Відразу після створення міфу “Стефанікової школи” його проголосили головною стильовою домінантою представників цього мистецького трио. І навіть ті з науковців, які не сприймали ідею “школи”, дотримувалися такої думки. Зокрема, Микола Зеров писав, що “в ранніх речах” всі троє “шукали і формальної своєї стежки в

<sup>2</sup> Показово, що, говорячи про “нове” в художній прозі цього періоду загалом і про діячів “покутської трійці” зокрема, Іван Франко здебільшого акцентував на загальних тенденціях розвитку літератури.

однім напрямку: імпресіонізм як метод, но-вела як літературний рід” [4, 420]<sup>3</sup>.

Проблема художньо-творчого методу авторів-покутян складна й заслуговує на окрему розмову. Зазначу лише, що аж наприкінці 1980-х років у монографії Олександри Черненко “Експресіонізм у творчості Василя Стефаника” менш-більш устійнено погляд на принципи художнього узагальнення автора “Камінного хреста”. Впадає в око, правда, що хронологічні межі панування експресіонізму в світовому мистецтві дослідниця окреслює 1901–1925 роками [14, 11]. Тому Василя Стефаника слід вважати його предтечею чи радше – першовідкривачем або ж зодчим у сфері красного письменства. Складніше й заплутаніше виглядає справа з естетичними пререференціями Марка Черемшини. Тяжіння художньої думки новеліста до симфонізму спричинило її полідетермінованість і стиліове багатоголосся, отож проблема не надається для однозначних вирішень. І вже рішуче не можна погодитися з концепцією Мартовичевого імпресіонізму. Юрій Клиновий вважав, що такі твердження, разом із принизливим наличником учня “Стефаникової школи”, призвели до недооцінки його творчого набутку й до хибних уявлень про його місце і роль у розвитку національної інтелектуальної думки. Бо ж надто пильні критики й знавці історії літератури дошукували ознак імпресіонізму в художніх символах письменника, а в цьому напрямі годі було щось віднайти, тому, робили вони висновок, і твори його не варті уваги. Але творчий досвід Леся Мартовича потребує іншого підходу, інших методологічних мірок й іншої методики аналізу. Наймолодший син Василя Стефаника визначає сутність творчого методу батькового приятеля як реалізм, “але реалізм індивідуальний, тільки Мартовичеві притаманний”, художня своєрідність якого полягає в “заламуванні” дійсності крізь призму сміхової, зосібне гротескової, культури [5, 204]. На мій погляд, таке більше описове, ніж науково означене бачення проблеми наближає до розгадки таємниці, але не розкриває її і не верифікує. Коли Юрій Клиновий твердить, що він “не був, а навіть не міг бути імпресіоністом” [5, 209], то він має рацію. Але “не міг бути” не тому, що, як

<sup>3</sup> Правда, стосовно Леся Мартовича вчений зробив уточнення: він “розірвав з імпресіонізмом, якому, правду кажучи, ніколи не віддавався глибоко. Він немов повертається знову до протоколярної манери...”.

гадає дослідник, настроєвість (прикметна риса імпресіонізму) чужа його мистецькому голосові. Певна суб’єктивно-психологічна тональність таки пронизує художні структури письменника, сугеруючи відповідні настрої, але вони, ті настрої, специфічні і, сказати б, руйнівні, деструктивні й скеровані на дереалізацію, “знищення” об’єктивної сутності. Творча думка Леся Мартовича схильна була до свідомої деформації реальних обсягів, ваги, фізичних чи психічних властивостей предметів і явищ навколишнього світу та їх переінакшення з метою досягнення “вищого” ефекту – комічної гротесковості. Із цього погляду його можна поставити поряд із Василем Стефаником і номінувати предтечею експресіонізму, хоча наближалися до нього (один більше вдало, другий менше) ці дві творчі особистості з різних боків. Пригадаймо Франкові слова: “Від Стефаника він (Леся Мартович. – *Р.П.*) відрізняється гумором, якого у Стефаника бракує...” [12, 15]. Начебто очевидна й тривіальна думка, якщо сприймати її саму по собі, без урахування того, що критик зазначав також спільне смислово-концептуальне поле, на якому розгортається художня дія<sup>4</sup>, тих самих головних “дійових осіб” (людина та її доля<sup>5</sup>) і, зрештою, подібний спосіб естетичного споглядання картин тієї запеклої боротьби почуттів і пристрастей (дереалізація, погляд крізь певну призму, свідомо деформація життєвих фактів). Внаслідок твору Василя Стефаника “в своїй основі (тобто з огляду на зображені в них суспільні й соціально-економічні відносини. – *Р.П.*) фальшиві” і “дають зовсім невірний образ життя покутського народу”; “наскрізь фальшивим” із цієї ж життєвої перспективи вважав Іван Франко “Мое слово”, а в процесі висвітлення такого соціального лиха, як еміграція (“Камінний хрест”), автор, на його думку, “виказує повний брак розуміння причин і ваги того явища” [10, 1, 2]. Леся Мартович теж “свідомі й несвідомі вчинки [...] уміє передати в цілком

<sup>4</sup> “Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна” [11, 108].

<sup>5</sup> У Василя Стефаника вона викликає “трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutatis mutandis* повторитися в душі кожного чоловіка...”, а в Леся Мартовича смислово-концептуальне ядро художнього світу формує “іронія фактів, яка змушує людину цілу свою поведінку виявляти в зовсім іншому світлі, ніж вона є насправді” [13, 143].

іншому насвітленні, ніж це є в дійсності”. При цьому критик ні одному, ні іншому авторові не ставив це на карб і не вважав за хибу, а радше навпаки. Відмінності, таким чином, лише в характері “заламування зовнішнього світу”, у природі аберації художнього зору, у засобах досягнення “оптичного обману”. В одного око “примружувалося” від відчуття трагічної приреченості світу й людини, що неминуче викликало апокаліптичні візії, а в іншого – від лукаво-іронічної усмішки, хоча спричинена вона була в глибинній основі теж відчуттям безвиході й приреченості. Але він знав: існує дисгармонія між тим, що є світ насправді і як людина його сприймає, зрештою, між діями осіб, більших чи менших груп людей, соціальними чи національними колективами та їхніми уявленнями про свої вчинки, думки, емоції. На такому “фальшивім уявленню оточення” й виникає в Леся Мартовича комічний ефект.

Отож, на рубежі XIX–XX століть в українському письменстві завдяки зусиллям завперше представників “нової генерації” сталися суттєві перемини в підходах до зображення дійсності і в системі художньо-творчих методів. Як видно навіть із досвіду діячів “покутської трійці”, утверджує себе ціла гама шляхів осягнення й “пересотворення” життєвих форм і смислів. Помітна їх принципова близькість, що, втім, неминуче передбачає відмінність втілення художньо-моделюючих стратегій.

1. Василь Стефаник у критиці та спогадах / упоряд., вступна стаття та прим. Ф. П. Погребенника. – К. : Дніпро, 1970.

2. Грушевський М. Світлотіні галицького життя / М. Грушевський // Літературно-науковий вісник. – 1918. – Ч. IX. – С. 224–248.

3. Денисюк І. Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини / Іван Денисюк // Живий

у пам’яті народній: Відзначення сторіччя з дня народження Марка Черемшини. – К. : Дніпро, 1975. – С. 79–88.

4. Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза / Микола Зеров // Зеров М. Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 401–435.

5. Клиновий Ю. Моїм синам, моїм приятелям : статті й есеї / Юрій Клиновий. – Едмонтон ; Торонто : Слово, 1981.

6. Кобилянська О. Твори : у 5 т. / Ольга Кобилянська ; упоряд., підгот. текстів та прим. Ф. Погребенника. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1963. – Т. 5.

7. Крушельницький А. Василь Стефаник / Антін Крушельницький // Вибір нарисів і новель Василя Стефаника, Івана Семанюка, Леся Мартовича. – Коломия : Видане філії товариства “Учительська громада”, 1910. – С. III–X.

8. Мартович Л. Твори : у 3 т. / Леся Мартович ; за ред. Ю. Гаморака. – Краків ; Львів : Українське видавництво, 1943.

9. Стефаник В. Твори / Василь Стефаник ; упоряд., підготовка текстів та примітки В. М. Лесина і Ф. П. Погребенника. – К. : Дніпро, 1964.

10. Франко І. [Рецензія на брошуру Хр. Алчевської “Мужицька дитина – Василь Стефаник”] / І. Франко // Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 8, № 904.

11. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 35. – С. 91–111.

12. Франко І. Українська [література за 1899 рік] / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 33. – С. 10–17.

13. Франко І. Українська література / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 33. – С. 142–143.

14. Шлемкевич М. Галичанство / Микола Шлемкевич. – Львів : “За вільну Україну”, 1997.

15. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / Олександра Черненко // Сучасність. – 1989.

*В статтє на примєре творчєскогò опьта представитєлєй “покутскої трійци” прослєжєно соотнòшенє отружəючєй и художєственнòй рєальностєй в украинскої литєратурє XIX – нєчєлє XX вєкòв. Нə основəнии произвєдєннòгò аналєзє можнò вєстє рєчє об творчєских симпатиях Василя Стефанєка и Лєсєя Мартòвичє к експрєссионистическим принципам обобщєния, а симфонизм Маркє Черємшинє вызвал синтез или полифонизм в облєсти художєственнò-творчєских методòв.*

**Ключєвыє слòва:** художєственнòє мышлєниє, художєственнò-творчєский метод, експрєссионизм, импрєссионизм, рєализм, новəя гєнерəция, “покутская трійца”.

*The article traces the value of surrounding features and artistic realities in Ukrainian literature of the late XIX – early XX centuries on the example of the creative experience of the representatives of “Pokuts’ka trinity”. On the basis of the given analysis the author can talk about the creative sympathy of V. Stefanyk and Les’ Martovych to the expressionistic principles of generalization and symphonism of Marko Cheremshyna caused synthesis or polyphony in the field of artistic and creative methods.*

**Key words:** artistic thought, artistic method, expressionism, impressionism, realism, the new generation, “Pokuts’ka trinity”.



## ГУЦУЛЬЩИНА ЕКЗОТИЧНА Й ГУЦУЛЬЩИНА БЕЗ ЕКЗОТИКИ (Василь Стефаник на тлі культурного дискурсу Карпат)

*Автор статті розглядає два образи Гуцульщини, що присутні в культурі XIX–XX століть. Перший з них романтичний, виразно патерналістський, і трактує край як культурну екзотику Центральної Європи. Другий зосереджений на погляді “зсередини”, що оприявнює властиву драму гуцульського життя та побуту, страждання й біль гуцула в умовах цивілізаційної кризи та занепаду патріархальної традиції. Творчість Василя Стефаника репрезентує другу опцію. Вона протиставлена екзотичному стереотипові Гуцульщини, що був поширений у медіях та масовій свідомості на межі XIX та XX століть.*

**Ключові слова:** образ, Гуцульщина, герой, культура, літературна традиція, міф, стереотип.

Концепт, що покладений в основу цієї статті, передбачає зіставлення двох радикально відмінних образів Гуцульщини, що присутні в культурному дискурсі кінця XIX та початку XX ст. Один із них, який виразно домінує та відповідає духові переломного часу, виростає з романтичної міфологізації Гуцульщини як ідеального краю. Інший, який оприявнює у своїй новелістиці Василь Стефаник, народжується з прагнення показати душу гуцула, розкрити його властиву драму, що пов'язана з утратою традиційної ідентичності під тиском цивілізації та економічних пріоритетів новітнього часу.

Кардинальна відмінність двох образів Гуцульщини походить від того, що кожен з них відображає певну ідеологічну позицію. Екзотичний стереотип гуцула й Гуцульщини міцно закорінений у романтичній традиції, а на межі XIX та XX століть він збагатився також науково-етнографічними та красназвчними спостереженнями, котрі, щоправда, також не вільні від романтичного ідеалізування. Він добре репрезентує погляд на гуцулів згори, з точки зору міського обивателя, буржуа чи інтелігента, для якого культура Карпат була чимось надзвичайним, яскравим, таємничим і сприйнятим поверхово, у контексті певного стереотипного уявлення про горян. Не випадково в основі такого погляду – зовнішня атрибутика, себто світ матеріальної культури гуцулів. Важливе місце в ньому посідає й краса природи, неповторні пейзажі гір, сприйняті оком міського мешканця як властива екзотика після тлуму й гамору урбаністичної цивілізації. Натомість другий, позбавлений екзотики, образ Карпатського краю виражає погляд не стороннього спостерігача, а людини, яка знає терен зсередини, розуміє характер і

душу гуцула, переймається його тривогами та співчуває в його переживаннях. Для такого погляду не характерне захоплення матеріальним побутом, та й краса природи не є в цій моделі світу самодостатньою.

Якщо дискурс екзотичної Гуцульщини підкреслює в горянах їхню вітальність (“первісну” радість), наївність (релікти праслов'янської релігійності та обрядовості) та свободу (нібито абсолютну, одвічну цінність), то друга опція зосереджує увагу на стражданні гуцула, на його внутрішній драмі, а також на бунті, що постульований його натурою та конфліктом з новітнім світом, що загрожує цілій гуцульській культурі занепадом та виродженням. У першому випадку виразно позначився певний патерналізм і зверхність в оцінці провінції, котру розуміють спрощено, дещо стереотипно, лише в її зовнішній атракційності. У другому можна зауважити брак перспективи, оскільки з “внутрішнього” погляду не можна знайти способу, як уберегти самобутню культуру горян від занепаду та загибелі, котрі вже на межі сторіч стали цілком реальною загрозою.

Очевидна річ, протиставлення цих двох образів Гуцульщини – річ умовна, прийом, за допомогою якого спробуємо виокремити різні теденції в культурі, різні ідеологічні постави. Наївно було б доходити висновку, ніби перша опція є погана, а друга добра (бо її репрезентує В. Стефаник і вона спирається на “реалістичному” уявленні про край та його мешканців) чи навпаки. Вони радше взаємно доповнюють одна одну.

Збагнути феномен Василя Стефаника, мистецтво його оригінальної новелістики неможливо без обумовлення походження письменника, впливу традиційної культури Карпат

на його світогляд та відображення регіональних ознак у його творчості. У цьому різні дослідники солідарні, оскільки вбачають у творах новеліста незатерті сліди міфології, вірувань, ментальності гуцулів [10; 13; 4]. Однак загадка Стефаніка полягає не тільки в його скупченні на розмаїтому культурному матеріалі своєї вітчизни. Звичайно, здатність письменника до вникливої та ретельної обсервації дійсності, до репрезентування в літературі характерних гуцульських постатей у всій автентичності їхньої постави, до застосування місцевої говірки, що уможливила поглиблення психологічної характеристики персонажів, – усе це переконливо виражає феноменальне явище Василя Стефаніка в літературі зламу віків. Але найбільш складним у цій ситуації є зрозуміння того, як удалося Стефанікові поєднати концентрування на регіональних реаліях культури та побуту з універсальним духом епохи, з поширюваними в той час у молодому модернізмі тенденціями розвитку мистецтва. Балансуючи на межі універсального та особливого, письменник творив свій художній світ, позначений стражданням та драматичною рефлексією, – так само міцно закорінений у традиції його малої батьківщини, як і відкритий на світ, адресований широкому читачеві.

Замислюючись над властивим кодом до інтерпретації творів видатного новеліста, визнаємо першорядну вартість та оригінальний колорит його гуцульських образів. А проте ширший погляд, що виявив би літературні та культурні контексти творчості письменника, дає змогу верифікувати індивідуальну майстерність Василя Стефаніка, котра найвиразніше зазначається через зіставлення його творів з іншими наявними в тогочасній культурі образами Гуцульщини. Отож, з одного боку, творчість Стефаніка виразно виділяється на тлі старої етнографічної школи, знаменитим представником якої був у своєму часі Юрій Осип Федькович (1834–1888), котрий уперше представив широкій українській публіці властиво гуцульську проблематику. Ця відмінність на ґрунті поколінневого чи світоглядного чинника була чітко зазначена ще Лесею Українкою в її знаному рефераті “Малоруські письменники на Буковині” (1901) [5]. З іншого боку, незважаючи на близьку тематичну спорідненість, манера Стефаніка принципово різниться від орнаментального стилю, що його запредентував його сучасник і приятель Марко Черемшина (1874–1927), котрий ко-

хався в екзотиці гуцульського побуту та виражав у своїх новелах захоплення традиційною культурою Карпат, “старосвітської ідилії та занурення в побуті”, як це вдало окреслив Микола Зеров [2]. Поза тим, В. Стефанік стає на прою з обіговим уявленням про Гуцульщину, що характерне нарочитою екзотичністю та поверхово передає дух цієї землі. Саме тому твори автора “Камінного хреста” вважали за властивий, правдивий голос краю.

У нашому випадку, коли йдеться про стереотипні уявлення Карпат у культурі, для повноти образу варто залучати не тільки й не винятково український контекст. Адже таємнича країна карпатських гір привертала увагу багатьох різномовних письменників та культурних діячів. Як слушно вказує австрійський дослідник А. Вольдан, Гуцульщина була оригінально представлена одночасно у трьох культурах Австро-Угорщини. Випадає зазначити, що це було так само пов'язано з екзотичністю цієї землі, як і стало наслідком тривалого, хоча й нерівно точеного, процесу колонізації теренів Східних Карпат.

Jako specyficzne galicyjskie zjawisko, Huculi znaleźli swoje miejsce w trzech literaturach, które powstały w najczęściej używanych na tym obszarze językach – w niemieckim, polskim i ukraińskim, który w czasach austriackich był zwykle określany mianem języka “rusińskiego”. Tak więc motyw huculski jest również ważnym punktem przecięcia, w którym wspomniane literatury narodowe zbiegają się i tym samym wskazują na jednorodną “literaturę galicyjską” posługującą się idiomami różnych języków, a nie będącą jednocześnie tylko częścią składową poszczególnych literatur narodowych. Na tle wielokulturowego życia Galicji nie dziwi fakt, że także prace naukowe poświęcone Hucułom są napisane w trzech wspomnianych językach [Woldan, 208].

Не можна не звернути увагу на колоніальні акценти, що виступають у тогочасній австрійській чи польській пресі, а навіть у художній літературі. Вони даються взнаки в трактуванні Гуцульщини з певною поблажливістю або у представленні терену як краю дикунів, “мішанину татарського, гунського й руського варварства” [14, 209], занедбану й мало цивілізовану через утруднені географічні умови. Чи не відчуваємо подібної пихи в оцінках Вінценти Поля (Wincentego Pola, 1807–1872), одного з піонерів етнографічного вивчення Карпат, заслуги якого в цій справі є безумовно поважними? Спостерігаючи побут

гуцулів, він досить критично сприймає народні звичаї та вбачає в них гвалтовні порушення загальноприйнятих в освіченому суспільстві моральних норм. Дослідник, між іншим, завважує:

“Cudzołóstwo i wszeteczność są główne wady Hucułów. Zbytują w tych wadach aż do całkowitego wysilenia, a choroba francuska tak się między nimi zakorzeniła, że często całe familie na takową chorują. Inną wadą jest skłonność do pijaństwa, a obie wady niszczą ich zdrowie i dostatki [...] Hucuł jest samolubem, nawet miłość między rodzeństwem, często nawet między rodzicami i dziećmi jest tylko pozorną i ustępuje silniejszej sprężynie tj. samolubstwa. Hucuł za drugiego, a choćby za własne dziecię żadnej ofiary nie uczyni” [7, 51].

У польській традиції Карпати сприймалися як частина Кресів, з чим безпосередньо пов'язані особливості рецепції культури регіону, яку сприймали або кризь призму її екзотичності, або ж через дистанціювання та демонізацію, як у вище наведеній цитаті з праці В.Поля. Останнім часом польські дослідники пробують деконструювати кресовий дискурс, уявляючи в ньому ідеологічний чинник, котрий і визначає спосіб трактування Іншого й Інакшості<sup>6</sup>. Хоча в рамках цієї статті не прагнемо заглиблюватись у постколоніальні інтерпретації, слід визнати, що в контексті досліджуваного періоду орієнталістичний погляд на гуцульську культуру був типовим явищем, поширюваним через пресу: вистачить пригадати фейлетони з Галичини та Буковини, що їх публікував у віденській пресі Карл Еміль Француз [3, 42]. Це з черги великою мірою спричинило закріплення стереотипу гуцулів та Гуцульщини [14, 210; 9, 135; 7] – стереотипу, котрий, як видається, був вихідним пунктом для Стефаніка в його новелах, що

<sup>6</sup> Про ідеологічну підкладку зачарування кресами переконливо пише Б.Бакула. Дослідник вважає, що свідомість кресів зраджує уявлювану перспективу з колоніальною тінню минулого в тлі: “Kresy” otaczają nas już z wszystkich stron, choć zarazem znajdują się w centrum naszej zbiorowej wrażliwości. Zdaje się, że multiplikacja i hiperbolizacja “kresów” w stosunkowo niedużym społeczeństwie oraz państwie wykracza poza jego realne doświadczenia i możliwości, jak również uzasadnienia geograficzne, etniczne i polityczne, będąc wyrazem nieokiełznanych sił mityzacji. Tutaj się Polacy realizują najpełniej i we własnej opinii, najpiękniej. “Kresom” są bardziej wierni niż państwu, umiarkowanej polityce czy pragmatycznej ekonomii. Ta skłonność nie pozostaje niezauważona” [6, 11–12].

представляли цілковито відмінний спосіб сприйняття цього краю та його мешканців.

Нижче подані уваги торкатимуться головних способів сприйняття, що стосувалися як традиційної гуцульської культури, так і новелістики Василя Стефаніка. Для зручності проблематизації предмету дискусії скористаємося з форми бінарної опозиції, що представляє два образи Гуцульщини. Сутність першого полягала в пошуку її екзотики, яскравості та атракційності. У другому преференцією стає глибина локальної культури, невидна з першого погляду, проте така, що посідає універсальну значущість. Не випадає акцентувати увагу на тому, що обидва образи радикально відмінні: це провокує гостре напруження в місцях їхнього ймовірного зіштовхування, а отже, відкидає тінь на кожний літературний чи мистецький твір, присвячений Гуцульщині. Маємо відтак протиставлення кольорового та яскравого візерунку Карпат чорно-білій або “сірій” художній візії – дещо понурій, принципово відмежованій від усякої екзотичності, що грішить поверховим розумінням терену і його мешканців.

Як перша, так і друга опція міцно зазначила свою присутність у новочасній культурі. Що більше, утвердження другої версії (Гуцульщини без екзотики) відбувалося значною мірою завдяки розголосу творів Василя Стефаніка, багатократним перекладам та високим оцінкам їх поза Україною, що сприяло зростанню інтересу до краю Карпатських гір у широкому світі [13]. Екзотична ж тенденція постала в рамках романтичної міфології: романтики сприймали Гуцульщину як землю обіцяну, Аркадію, що відрізана горами від шкідливих впливів цивілізації та профанного середовища великих міст і промисловості. На переломі сторіч ця тенденція широко проявилася в мистецтві (крім літератури, також в образотворчому мистецтві, театрі й музиці), але не тільки. Вона реалізована й у різноманітних документах, краєзнавчих та етнографічних дослідженнях. Як слушно завважує Б.Бакула, “ревіталізаційна функція «кресів» у польській колективній свідомості знаходить опертя не тільки в літературній ностальгії. Її реальним вираженням є література наукова, популярно-наукова та мемуарна” [6, 12].

Екзотична візія Карпат була домінуючою в ХІХ столітті. Більше того, на межі віків вона виявилася придатнішою й привабливішою для служителів мистецтва, оскільки відповідала естетичній стратегії модернізму, тоб-

то орієнтувала на нетипове, особливе, на дивовижі в житті та побуті людини. Не випадково ж Гуцульщина стала одним з улюблених об'єктів натхнення художників, композиторів і письменників тієї епохи – Казимежа Сіхульського, Фридерика Паутша, Теодора Аксентовича або Івана Франка, Марка Черемшини, Станіслава Людкевича тощо [11, 30]. Молодих мистців привертало легенди про Довбуша та карпатських опришків, їх захоплювала слава свобода гуцульського люду, природність поведінки, реліктовість народної культури, багатство міфологічно-релігійних уявлень. Таке міфологізоване розуміння певною мірою корелювало зі стереотипом козака в романтичній традиції (зрештою, не тільки українській чи польській, хоча найвиразніше саме в них). Воно виражало широкий запит тогочасних читачів на романтичний ідеал, оскільки під тягарем імперської влади такі читачі потребували лектури “*ku pokrzerpieniu serc*” (“для зміцнення сердець”), як це влучно сформулював Г.Сенкевич.

Образ Гуцульщини, котрий постає з творів Василя Стефаника, виглядає радше на принципове заперечення романтичної легенди чи неоромантичної, модерністської екзотики гірського краю, що великою мірою була споріднена та розвивала романтичну ідеологію. Далекий від усякої ідеалізації Стефаник не тільки уникає яскравих, крикливих кольорів та ефектних риторичних прийомів, але саме навпаки – окреслює сірий, нудний, одномірний образ дійсності, що радикально відмінний від змісту романтичного міфу. Його наміром є не експонування кольорового тла, тільки самої сутності, не зображення природи та звичаїв, але проникнення в душу простого гуцула. Властиво, письменник представляє читачеві передусім драму свого героя, що нерідко відрухово намагається зберегти традиційну ідентичність саме перед її занедбанням, перед тиском цивілізаційних змін, економічних, суспільних та політичних новацій.

Попри визнання в літературі, Василь Стефаник не став популярним письменником. Читач з відразу поставився до його образів, нерідко брутальних та натуралістичних, так само як і прохолодно оцінив покутський діалект його новел, складний для зрозуміння. З іншого боку, близький до нього в ідеологічному ракурсі Владислав Оркан також не став першорядною постаттю серед формації “Молодої Польщі”, хоча деякі критики й оцінювали його селянські твори вище від уша-

нованих Новелівською премією “Селян” Вл.Реймонта. Як видно, в обох випадках письменники не потрапили в культурний *mainstream* свого часу. Але не тому, що не зуміли це зробити, а тому, що мали власний погляд на селянську цивілізацію, сприймали її ніби “зсередини”, протиставляючись панівній у свій час міській, інтелігентській рації, дещо зверхній стосовно селян-провінціалів.

На рецепції В.Стефаника також значною мірою заважив вплив панівного дискурсу, що зумовлював концентрування уваги на змістовому пласті, зокрема на соціальних, економічних, національних, морально-етичних аспектах його новел. При цьому в тіні лишалася своєрідність стилю письменника, яка найбільшою мірою промовляє за глибину його задумів. “Коли підходити до оцінки творів зі становища “ідей” у розумінні ідеології, незалежно від того, як вона висловлена, – писав у 30-х роках Михайло Рудницький, – коли залишити на боці мистецькі засоби, якими орудує письменник, тоді немає ніяких труднощів, щоб дібрати із нарисів Стефаника приклади його “боездатности” – націоналістичного, соціалістичного чи комуністичного забарвлення. [...] Сюжет твору (у популярному розумінні “історії”) затирає в нас досі ті глибші його засоби, що промовляють до читачів різних ідеологій” [4, 188].

Діаметральна відмінність обох образів Гуцульщини віддзеркалює принципово різні ідеологічні позиції. Екзотичний стереотип гуцула, витворений добою романтиків та міцно закорінений у романтичній традиції героя (про її величезний вплив на національні культури слов'ян в XIX ст. писали багато дослідників) на зламі сторіч був зміцнений та розбудований завдяки багатій науковій та науково-популярній літературі краєзнавчого та етнографічного спрямування (Оскар Кольберг, Володимир Шухевич, Станіслав Віткевич та ін.). У творах цього типу неважко знайти елементи романтичного ідеалізування предмета дослідження. Такий погляд добре передає провідну перспективу, погляд освіченого інтелігента з великого міста, туриста, відпочивальника, котрий сприймає культуру Карпат як щось дивовижне і надзвичайне, майже казкове. Звідси походить обдаровування Гуцульщини незрозумілою містикою і таємничістю. Звісно, це поверхове спостереження, що улягає тискові стереотипних прийомів, що характеризують Іншого та Іншість. Не випадково в центрі уваги таких спостере-

жень виявляються предмети культу або ж щоденного побуту, а найбільш доцінюваним є світ матеріальної культури гуцулів. Важливе місце в такій візії посідає краса природи, неповторні види гір, долин і потоків за різної пори дня. Варто пам'ятати, що все це побачене очима мешканця міста, у відповідному оптичному наближенні, коли краса заступає практичність та реалістичність. Справді, після гамору великих міст та шуму промислових об'єктів і транспорту гірський пейзаж та побут на селі може видаватися безтурботним. Але ж це поверхнове й хибне враження.

У цьому місці варто спокуситися на чергову цитату з Ярослава Івашкевича, який відвідав Гуцульщину на запрошення Станіслава Вінченца в 1920-х роках. Його враження від побуту в горах дуже характерне в контексті обговорюваної тут екзотичної візії Гуцульщини (хоча, поза тим, є імпонуючим причинком до розуміння текстової стратегії Кресів у польській літературі). Отож, Я.Івашкевич звертає увагу на такі особливості Карпат:

Na parę miesięcy pogrążyłem się po uszy w czarach tej egzotycznej krainy. Łagodne góry, niebieskawe wąwozy, morza górskich grzbietów poroitych łąkami, kwiaty, kwiaty i kwiaty, a w tym wszystkim lud osobliwy, inteligentny, ciekawy, malowniczy, posiadający niezwykłą wrażliwość artystyczną, – wszystko to zajęło mnie tak bardzo...<sup>7</sup>

Лишень читаючи В. Стефаника, можна усвідомити ілюзорність цього казкового уявлення. Гуцульщина без екзотики в його творах постає як край жорстких, навіть брутальних, звичаїв, а також великого, часом нелюдського, страждання. Цей погляд зовсім відмінний від обсервації заїжджого столичного туриста. Гуцульська культура в ньому сприйнята зсередини, що накладає зовсім інший відбиток на образи людей, відтворювані на підставі тривалого досвіду спілкування та власних вражень, а не літературної конвенції. Чинячи саме так, Стефанік прагне схопити у своїх творах характер і душу гуцула, відкидаючи при цьому позверхню екзотику гірського побуту. Переймаючись переживаннями персонажів-горян, він водночас хоче переконати читача в їхній автентичності. У Стефаніковій художній візії гуцул не зображений як властивий *decorum* до красивого гірського пейзажу. Натомість тут постає жива людська

істота з її чуттями, турботами та всеприсутнім стражданням. Краса природи або предметність опису самі по собі відходять у цій візії на дальший план. Замість монументальної пошати опришка-розбійника зображені постаті звичайних гуцулів, зокрема старших газдів або їхніх жінок чи малих дітей.

Стефанікове нехтування традиції української прози XIX століття з властивим для неї етнографізмом та схематизмом у зображенні героїв – цілком свідомо позиція. Вона виявляє новелістову відвагу, аби досягнути більше й глибше, знайти неповторний, далекий від стереотипного, образ Гуцульщини. Як стверджує Ельжбета Вісьневська, письменник ніби вламується “в інтимний світ людського досвіду” [12, 265]. Разом з тим це є очевидне заперечення повсюдно розтиражованого уявлення про атракційність, яскравість та спектакулярність народної культури карпатського краю.

Дискурс екзотичної Гуцульщини зумовлює акцентування на вітальності горян (певна “первісна” радість життя), наївності (релікти праслов'янських культів та архаїчна обрядовість) та незайманій свободі (яка нібито становить природну вартість, привілей, що від віків належить мешканцям гір). Очевидно, що при більш вникливій обсервації предмета ці уявлення зраджують свою ілюзорність та неповноту.

Погляд на Гуцульщину без екзотики передбачає натомість щось цілком інакше. Цей погляд концентрує увагу на стражданні гуцула, на драмі його існування та побуту, так само як і закладає рацію спротиву щодо новітнього світу й безоглядної цивілізації, котра нищить та умертвляє його властивий світ, прирікаючи на долю безхатка та вигнанця у власній батьківщині. Якщо в першому випадку дається ознаки патерналізм та зверхність щодо об'єкта, що сприймається стереотипно, винятково в його зовнішній атракційності, то в другому можемо завважити брак перспективи, оскільки погляд на ситуацію “зсередини” не передбачає і не вможливує знайдення способу, аби зберегти патріархальний стиль життя та оригінальну народну культуру за нових часів, коли старі звичаї улягають за недбуванню та відходять у небуття так само гвалтовно й брутально, як помирають старі герої Стефанікових новел.

Ясна справа, протиставлення двох дискутованих тут художніх візій Гуцульщини – це риторичний прийом, за допомогою котрого пробуємо виокремити різні ідеологічні тен-

<sup>7</sup> Iwaszkiewicz J. *Książka moich wspomnień* / Iwaszkiewicz J. – Warszawa, 1975. – S. 240.

денції та різні погляди на традиційну культуру. Наївним було би думати, ніби перша опція є погана, а друга цілком добра, хоча б через те, що репрезентована творчістю Стефаніка й спирається на безпосередній досвід, на “реалістичне” уявлення про терен та його мешканців. Обидва образи краю радше взаємно доповнюються. Разом з тим вони становлять собою характерні метафори простору, стратифікуючи – кожна на свій спосіб – символічний смисл. Якщо послуговуватись формулою Кліфорда Гірца (Clifforda Geertza, 1926–2006), ці два образи є властивими дорожніми мапами, що будуть потрібні для нових поколінь, аби розпізнавати культурний терен. Адже “вірші та дорожні мапи потрібні в місцевості, що емоційно і топографічно непізнана” [1, 24], як твердив філософ.

Таким чином, є цілком зрозумілою річчю, що з відстані ХХІ століття сприймаємо літературні мапи перелому віків критично, дистанціюючись від їхнього схематизму. Але рація є також у тому, що класичні твори містять у собі щось таке, що може бути потрактоване як понадчасовий, універсальний смисл. Саме так сталося з новелістикою Василя Стефаніка, котра зобразила гуцульський світ без екзотики, в його драматичних тривогах та суперечностях – світ, позначений болем, терпінням, забуренням, хворобою, смертю. І в цьому полягає есенціональна правда письменника, що сильно вирізняється на тлі спопуляризованої в новочасній культурі кольорово-казкової або ідилічної візії Гуцульщини.

1. *Гирц К.* Интерпретация культур / Клиффорд Гирц ; пер. с англ., послесловие Л. Елфимова. – М., 2004. – 560 с. – (Серия “Культурология. XX век”).

2. *Зеров М.* Марко Черемшина, його життя і творчість / Микола Зеров // Українське письменство ; упоряд. М. Сулима. – К. : Основи, 2003. – С. 842–863.

3. *Зимомря І.* Австрійська література: моделі рецепції тексту / Іван Зимомря. – Дрогобич ; Тернопіль, 2009. – 216 с.

4. *Рудницький М.* Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке “Молода Муза”? / Михайло Рудницький. – Дрогобич : ВФ “Відродження”, 2009. – 502 с. – (Серія “Cogito: навчальна класика”).

5. *Українка Леся.* Малорусские писатели на Буковине / Леся Українка // Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 8. – С. 62–75.

6. *Bakula B.* Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki) / Bogusław Bakula // Teksty Drugie. – 2006. – № 6. – S. 11–32.

7. *Choroszy J.* Huculszczyzna w literaturze polskiej / Jan A. Choroszy. – Wrocław : Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 1991. – 374 s.

8. *Iwazkiewicz J.* Książka moich wspomnień / Jarosław Iwazkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1975. – 378 s.

9. *Matusiak A.* W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy twórczości pisarzy “Młodej Muzy” / Agnieszka Matusiak. – Wrocław : Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. – 396 s.

10. *Mokry W.* Ukraina Wasyla Stefanyka / Włodzimierz Mokry. – Kraków, 2001. – 256 s. (Seria: “Biblioteka Fundacji Św. Włodzimierza”, t. 5).

11. *Trzeszczyńska P.* Huculszczyzna i ukraińskie Karpaty w kulturze polskiej dawniej i dziś / P. Trzeszczyńska // Huculi, Bojkowie, Łemkowie. Tradycja i współczesność. Materiały pokonferencyjne: Stanisław Vinzenz – po stronie dialogu: Wybór listów i fotografii, red. Justyna Czastka-Klapyta. – Kraków, 2008. – 191 s.

12. *Wiśniewska E.* Rola Bohdana Łepkiego w procesie popularyzacji literatury ukraińskiej / Elżbieta Wiśniewska // Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze. – 1992–1993. – Т. 1–2.

13. *Wiśniewska E.* Wasyl Stefanyk w obliczu Młodej Polski / Elżbieta Wiśniewska. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986. – 165 s.

14. *Woldan A.* Huculi w literaturze / Woldan Alois // Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze ; pod red. S. Kozaka. – Warszawa : Wyw-wo UW, 1999. – Т. 8–9. – S. 208–217.

*Автор статті розглядає два образи Гуцульщини, присутствующих в культурі ХІХ–ХХ століть. Перший з них романтичний, виражено патерналістський і трактує край як культурну екзотику Центральної Європи. Другий зосереджений на взляді “ізнутри”, який виражає драму гуцульської життя і быта, страдания і боль гуцула в умовах цивілізаційного кризису і упадка патріархальної традиції. Творчество Василя Стефанька представляє другу опцію. Она протипоставлена екзотическому стереотипу Гуцульщини, распространеному в прессе и массовом сознании на рубеже ХІХ–ХХ століть.*

**Ключевые слова:** образ, Гуцульщина, герой, культура, літературна традиція, миф, стереотип.

*The article considers two images of Hutsul region, which were present in the culture of the XIX–XX centuries. The first of them is romantic. It is characterized as paternalistic and clearly treats land as a cultural*

---

*exoticism of Central Europe. The second focuses on the look "inside", which shows the inherent drama of Hutsul existence and way of life, people's suffering and pain in a crisis of civilization and the decline of patriarchal tradition. Vasyl Stefanyk's novels represent the second option. It is matched by the exotic stereotypes of Hutsul's region, which was distributed in the media and public consciousness on the verge of XIX and XX centuries.*

**Key words:** *image, culture, hero, literary tradition, mythos, stereotype.*

**УДК 82.0: 821.161.2**

**ББК 83.01**

**Світлана Луцак**

## **РЕЦЕПТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА**

*У статті проаналізовано найхарактерніші риси прози Василя Стефаника, які зумовлюють її особливу рецептивну впливовість. Серед них – лапідарність, мелодійність, відсутність естетичних заокруглень чи прикрас, максимальне скорочення авторської референції, актуалізація деталей сюжетної канви, апогей драматизму і т. д. Зазначено, що такі мінус-прийоми сприяють підкресленій синергетичності художнього слова письменника, а відтак – нарощенню рецептивного потенціалу тексту. Теоретичні висновки зроблено на підставі аналізу новели “Вона – земля” Василя Стефаника та відомих на сьогодні фактів її рецептивного тривання. З метою кращого їх увиразнення здійснено золотий перетин вказаної новели й прокоментовано його результати.*

**Ключові слова:** *художнє слово, рецептивний потенціал, синергетичність, робота над словом і сюжетом.*

Коротко узагальнюючи думки представників рецептивно-комунікативної методології щодо особливостей художньо-естетичної взаємодії автора і читача через простір художнього слова, виділимо такі з них. Літературний твір як схематична структура розрахований на конкретизацію, межа й характер якої хоча і не узаконені, але й не довільні. Саме так уважає Роман Інгарден, про що свідчать наступні його судження: “Схематичність твору полягає у наявності певних порожнеч, тобто – як я це назвав би – невияснених місць”, а також “потенційних моментів”; “лише розуміння будови твору та його характеристик дає змогу пізнати суттєві, характерні саме для нього цінності, які свідчать про літературний зразок як про твір мистецтва і сигналізують про його художність” [6, 66–67, 73]. “Стратегія тексту”, на переконання Вольфганга Ізера, виявляється в “авторських коментарях” та інших маркерах апелятивної структури – порушеннях у будові фрази, прийомах врізки, монтажу [3, 353]. Вищу міру залучення реципієнта в естетичний діалог, за словами Романа Інгардена, зумовлює розбіжність “авторських коментарів” і читацького уявлення [5, 73]. Текст провокує контекстуальні, компаративістичні напрями конкретизації, а тому, зазначає Роман Гром’як, літературні критики послугуються “опосередкованою рецепцією”,

яка є “неунікненим джерелом критицизму щодо чужої і власної суб’єктивності” [1, 46]. Перечитування тексту, на думку Ольги Червінської, “виявляє органічно природну ампліфікацію смислової наповнюваності його рецептивною свідомістю” [17, 42].

Як бачимо, спільним знаменником усіх наведених суджень є спроба увиразнити, образно кажучи, міру “авторської волі” та “читацької сваволі” в художньо-естетичному процесі. Незважаючи на деяку різницю акцентів, зумовлену переважаючим концептуальним наставленням тієї чи іншої галузі рецептивно-комунікативної школи, можемо все-таки стверджувати: зазначену щойно релятивність креативного балансу наставлень письменника та читача всі науковці визнають аксіоматичною і в ній бачать те джерело міжособистісного критицизму, з якого викрешується енергія творчої співпраці двох суб’єктів художньо-естетичної взаємодії, а відтак – й естетична насолода реципієнта від невпинного процесу декодування тексту.

Видається, що справедливість щойно сформульованих теоретичних положень ще на межі XIX–XX століть інтуїтивно осягнув знайний український новеліст Василь Стефаник, а за ним і перші поціновувачі його особливо експресивного індивідуального стилю. Для більшості сучасників покутського майстра

емоційно-чуттєвий складник оповідної структури його текстів видавався найбільш впливовим. Так, Іван Франко говорив, що в “сих трагедіях душі” вкорінений “потрясаючий вплив на душу читача” [16, 109]. Леся Українка наголошувала: психологічні ескізи Василя Стефаника “просякнуті тим животворним духом співчуття автора до своїх персонажів, який надає надзвичайної чарівності художнім творам і якого не може приховати навіть найбільш об’єктивна форма дійсності” [14, 74]. Богдан Лепкий так переповідав Михайлові Рудницькому своє враження від новели “Сини” Василя Стефаника: “Мурашки побігли по спині. Тремчу цілий, як у пропасниці, й заспокоїтися не можу. Не вхожу в подробиці, не приглядаюся до форми, лише бачу нашу землю, нашого хлопа і його велике горе” [7, 102].

Неначе намагаючись глибше розкрити внутрішньотекстові закони народження і функціонування експресивного художнього світу представників т. зв. “нової школи в українській белетристиці” (у тому числі – Василя Стефаника), Іван Франко, як відомо, писав: молоді автори “розбуджують в душі читача певний настрій”, “незвичайно дбають о форму, о мелодійність”, творять “образи, огріті власним чуттям” [15, 526–528, 496]; “виводять свої постаті перед наші очі вже готові”, розкривають “наше чуття і нашу вразливість”; творять “цілість, пройняту одним духом” [16, 110] і т. д. Можна зрозуміти відтак, що така їх тонка “філігранова робота” над художнім словом мала мету настільки злучити воєдино емоційно-чуттєву сферу автора, героя і читача, щоб в останнього виникало відчуття причетності (по-грецьки “синергії”, бо *συνεργός* – *спільна дія*) до творчого процесу.

Майже аналогічне твердження висловив із цього приводу Микола Євшан, комплексне дослідження спадку якого дало підстави Наталії Шумило говорити про глибинну синергетичність його естетичної концепції [18, 10]. За висловом щойно згаданого критика, твори покутського новеліста – це “стихія, що збирається в його груді”, “таємна, скрита потенціальна енергія грому”, яка в найсильнішому напруженні “спадає йому з уст” і “вдаряє в нас з великою силою”, аж поки “зворушить наше сумління, ціле наше єство” та дасть “мірило для власного життя” [2, 213–214, 216].

Синергетичні концепти вчуваються й у спогадах про Василя Стефаника наймолодшого молодомузівця – Михайла Рудницького. Зокрема, характеризуючи “письменницьку

кухню” новеліста, він зазначав, що головним “рецептом” у ній було ставлення автора до своїх новел, “наче до новонародженої дитини”: ретельно пригадував уривки діалогів селян, сцени і ситуації, “відсіював, що зайве”; брав до уваги лише те, що “запало в душу” і “мучить”; шукав “товариства” для “картин чи тонів”, щоб дійти до “синтезу”; сідав за стіл, коли “найде хандра” і “місця собі неможливо знайти”, а перо “хапав, щоб полегшало”; вкладав у твори “всю енергію” [8, 128–131, 5].

Ще одна риса індивідуального стилю Василя Стефаника, на якій завжди наголошували дослідники, – драматизм. Скажімо, Микола Зеров максимальне “скорочення авторської референції”, а відтак – й апогей драматизму відзначив у останніх текстах покутського новеліста – “Вона – земля” і “Сини” [4, 421]. Андрій Музичка зауважив, що письменник “малює через мову думки людини”, “подає почування людини через діло, як у драмі” [див. 4, 421–422]. Наведені судження теж певною мірою вказують на важливість синергетичної складової у творчій манері Василя Стефаника. Оскільки акцентують на тій особливій техніці художнього повідомлення, для якої найбільш істотними є мінімальна авторська присутність, а відтак і часткова ускладненість відношень між референтом, з одного боку, та художнім світом і реципієнтом, – з іншого. Окреслена комунікативна ситуація, зрозуміло, вимагає особливого рівня співдії всіх учасників художньо-естетичного процесу.

Таку особливість рецептивного потенціалу своїх текстів артикулював більшою чи меншою мірою і сам Василь Стефаник. Так, відповідаючи на лист редакції “Літературно-наукового вісника” щодо надмірної зашкіцваності, грубості його образків, автор зазначав: може прийняти до уваги лише зауваження про т. зв. “сирий матеріал”, бо загалом “будовою своєю (його. – С.Л.) [...] оповідання не кривдять естетики і штуки”. Далі у тексті цього листа новеліст ще більш ґрунтовно пояснив, чому не хоче “творити делікатні (художні. – С.Л.) фабрикати”: “Ото я уважаю, що ті естетичні заокруглення, то є на то, аби їх читач борзенько минав, або на то, аби запліснілому мозкови не дати ніякої роботи [...] Як ми маємо стати на якусь оригінальну і сильну літературу, то треба писати безлично голі образи з життя мужицького. І хоть вони сирий матеріал, то все-таки не декламація. Бо всякі речі надто приборані і ще з життя нашої інте-



лігенції, серед котрої нічо не дієся, мусять ви-йти на декламацію. А серед мужиків так багато дієся, що відти і сирий матеріал має хосен” [12, 72–73]. Отже, відсутність додаткових коментарів, наявність недоокреслених місць (лаун), велика міра акціональності, плинності подій і образів у художньому наративі прози Василя Стефаника покликані насамперед забезпечувати взаємодію читача з текстом. І хоча процес її досягнення емоційно й інтелектуально складний, усе ж радість від такого контакту – головний гарант ефективності естетичного сприймання. Красномовним прикладом сказаного може слугувати творча історія новели “Вона – земля”, яка стала епіцентром збірки “Земля” (1926) Василя Стефаника та однойменної постановки, здійсненої галицьким пересувним театром “Заграва” за матеріалами творів письменника.

Описуючи свої переживання до і після вистави, покутський новеліст виявив у літературно-критичній статті дуже багато істотних особливостей власної рецептивної стратегії. Перш за все він працював над словом, яке мало вмістити в собі “цілого (покутського. – С.Л.) чоловіка, від дитини аж до старості”, “всю красу наших гір”, важку для обробки землю Покуття, де потрібно “іти по ній грудю”. Василь Стефаник навіть назвав себе “фразесовичем”, підкреслюючи, настільки важливим був для нього пошук такого слова, яке б “заінтересувало ширшу публіку”, не налякало її тяжким покутським діалектом, а навпаки – створило ефект референційної достовірності (бо мовить той, хто “вродився в Русові” й бачив ці ситуації на власні очі). Друге, на що звернув увагу Василь Стефаник, – це величезна міра співпереживання, входження в долю своїх героїв, які й згодом не давали йому спокою: “По виставі, ідучи додому, вставали переді мною герої моїх оповідань”; “Всі вони розплилися, як хмара, [...] високо тепер літають, і привітають від мене молодих, бо я лишився на землі і... нагадав собі про них з радістю і смутком”. Третя дуже істотна для досягнення естетичного ефекту річ, про яку мовив покутський новеліст, – невтомна розробка-шліфування сюжету: “Не одна постать моїх образків коштувала мені багато праці й паперу” [13, 83–85].

Щодо новели “Вона – земля” Василь Стефаник зауважив: “Це була розмова мого батька Семена з людьми, утікачами з Буковини. Мій батько навіть дуже негарно говорив про жінок, яких Данило привіз на його по-

двір’я. Ті нечемні слова я пропустив, а решта так і було” [13, 84]. Цей короткий коментар-післяслово засвідчує, що письменник бажав насамперед змодельовати в новелістичному пуанті комунікативну ситуацію. На користь цього твердження працює як сам зміст розмови Семена й Данила (про рідну землю, без якої галицький селянин ніщо), так і історія шліфування тексту автором. На сьогодні відомі дві чорнові версії новели. Перша доводить сюжет лише до моменту, коли Семен планує сказати Данилові те, на що він може образитися. Друга теж не надто далі розгортає подієвий плин: читач знайомиться лише з окремими аргументами Семена щодо нездатності “нашого чоловіка” жити на чужій землі. Вся попередня частина обох чорнових варіантів новели значно розлогіша за остаточний, що свідчить, з одного боку, про довготривале обдумування Василем Стефаником доречності кожної деталі сюжетної канви, а з іншого, – про незмінність його наміру з повною силою описати ту живу розмову двох галицьких селян, свідком і опосередкованим учасником якої автор був сам у домі батька.

Кількаразове пригадування цієї ситуації та оживлення в уяві суб’єктів згаданої розмови давало змогу Василеві Стефанику краще увійти в долю героїв. Завдяки такій емпатії діалог Семена й Данила став дуже колоритним, одухотвореним, драматично наслідним. Цікаво, що в третьому варіанті комунікативна стратегія Семена інша, ніж у другому. Якщо раніше господар переконував буковинця, що даремно шукати суспільної правди й добробуту на чужій землі (“Ще доки ви межі своїм язиком, то ще яко тако але в чужім краю – крєпір. Коники похуднуть, вози поламаються а ви почорнієте” [11, 316]), то згодом він дістав відвагу погрожувати втікачеві господньою карою: “Як увидите у чужий язык, у великі студені мури, то доля розфуреє вас по камінню і лиш снитиси вам буде наша красна земля, а руки закостенілі будут з непам’яті сіяти на сміх панам, шо спацірюют яру пшеницю по каміню. Бог не прийме вас до себе з того каміня, але віде перед свої ворота, як вас уб’ют на ваші землі. Вертайтеси на свою мнєконьку землю, а там буде вас бог благословити і на шибеници...”. У цьому варіанті комунікативної ситуації стан Данила-емігранта уподібнений до ролі вічного грішника, жида-протисвіта чи навіть Каїна. Напевно, саме актуалізація такої релігійно-архетипної інформації змусила втікача переосми-

слити свій учинок і вирішити повернутися на рідну землю. Адже попередні аргументи зовсім не спрацьовували: Данило просив Семена дозволу залишитися в нього, запевняючи, що має гроші й не завдасть матеріального клопоту покутянам. Тепер же (в остаточній версії новели) утікач зміг лише висловити своє безсилля і покаяння: “– Грішний я, Семенку, грішний перед богом і вами. А то в мене ниви, як вівці добре годовані, чорні та кучеряві. Я зараз завертаю вози до схід сонця, аби бога не гнівити...” [10, 190].

Надзвичайно важливо й те, що ретельне скорочування Василем Стефаніком основної сюжетної канви новели змінило її композиційну структуру. Так, попередні варіанти твору виявляють певну диспропорцію двох частин – перша на дві треті більша за другу. Натомість остаточна новела виглядає фактично досконалою у співвідношенні складових частин, що теж забезпечує легкість сприймання двох, умовно кажучи, пропорційних “дій” твору. Означене вдосконалення автором композиції новели призвело до такої її побудови, яка цілком відповідає принципу золотого пропорції. Справедливість цього нашого рецептивного відчуття ми спробували довести експериментально – шляхом комп’ютерного золотого перетину аналізованої новели. Названа методика була розроблена нами раніше й докладно описана в монографії “Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу” (Івано-Франківськ, 2010). Розуміючи, що наразі суть теорії золотого перетину й особливості його здійснення ще недостатньо відомі в філологічних колах, зупинимось в цій частині статті на вказаних проблемах трохи детальніше, а відтак – прокоментуємо результати проведеного експерименту з новелою “Вона – земля” Василя Стефаніка.

Сучасна концепція т. зв. золотого перетину бере свій початок із Ренесансу. Вельми істотною постає вона у судженнях Леонардо да Вінчі, присвячених технікам варіативності, імітаційності, контрапункту (лат. *punctus contra punctum* – нота проти ноти), завдяки дотриманню яких митець здатен осягати закладений природою закон Єдності й Різноманіття [20]. Леонардо да Вінчі здійснював перетини стереометричного тіла, утвореного правильними п’ятикутниками, отримуючи прямокутники зі співвідношенням сторін у золотій пропорції. Такому поділу він дав назву “золотий перетин”. Згідно з переказами, за законами описаної пропорції він малював

свою “Джоконду” – портрет дружини банкіра Франческо де ле Джокондо Монни Лізи: на картині у самому центрі золотого перетину художник розмістив очі й уста жінки-натурниці, які лише на одну мить були осяяні посмішкою (коли він розповів їй легенду про хлопця, що зумів перетворити дерев’яну статую на жінку, співаючи для неї пісні своєї юності). Припускають, що саме такою побудовою картини зумовлена її особлива рецептивна впливовість. Побутує думка, що Леонардо да Вінчі мав намір навіть сам написати книгу з геометрії. Однак випередив його знайний італійський математик Лука Пачолі. Можливо, художник співпрацював із математиком, бо у книзі “Божественна пропорція” Луки Пачолі є дуже багато блискуче виконаних ілюстрацій (їх приписують саме Леонардо да Вінчі) [19].

Наслідком довготривалих пошуків математичних закономірностей “золотої пропорції” стало відкриття її зв’язку з відомою математичною послідовністю чисел Фібоначчі. У результаті на перетині теорій багатьох природничо-математичних і суспільно-гуманітарних наук з’явилася сучасна трандисциплінарна (синергетична) концепція золотого симетрії, за допомогою якої обґрунтовують закономірності структурування фізичних і хімічних сполук, планетарних, космічних, біологічних, культурних і власне семіотичних систем.

Сьогодні існує чимало спроб екстраполювати її у практичну царину дослідження художньо-естетичної цілісності. Скажімо, аналізуючи літературні твори (переважно ліричні), Олексій Стахов помітив у деяких із них кількісну закономірність побудови строф, що нагадує ряд Фібоначчі, а також розміщення найвищих точок інтриги в тому рядку, номер якого збігається з числом, що є часткою діленого (загальної кількості рядків) і дільника –  $\Phi_1 = 1,618$ . Він наводить чимало випадків використання цієї закономірності в живописі, музиці, поезії [9].

На підставі вказаних суджень Олексія Стахова і його однодумців ми склали відповідну формулу і з допомогою працівників комп’ютерної галузі розробили програму пошуку золотого перетину в літературних творах. Вона виконує такі функції: 1) обчислює в них загальну кількість віршових рядків (або предикативних центрів, якщо зразки написані прозою), 2) ділить отримане число на  $\Phi_1 = 1,618$ , 3) виділяє умовний центр золотого

перетину, тобто номер отриманого в результаті ділення рядка.

Між указаними головними кроками програма виконує і деякі проміжні дії: за вказівкою користувача 1) усуває “пусті” рядки (наприклад, між строфами), 2) заштриховує і виділяє відповідною модифікацією шрифту перший, останній і “золотий” рядки (у нашому випадку початок і кінець – курсивом, а ідейний центр – напівжирним шрифтом); 3) виокремлює 3 рядки після першого, 3 – перед останнім і по 3 – навколо “золотого” рядка, розмежовуючи вказані фрагменти тексту\*\*\*, а тоді 4) разом це нове текстуальне утворення показує як підсумок.

У випадку комп’ютерного золотого перетину новели “Вона – земля” Василя Стефаника ми отримали такий результат.

1. “Вона – земля”

2. То як Семен із заходом сонця вернув додому,

3. то застав на своїм подвір’ю п’ять кованих возів,

4. набитих всіляким добром,

\* \* \*

82. бо нове збудувати вже не годен.

83. Бо ліпше, аби его голова у старім гнізді застигла,

84. як у яру при чужій дорозі.

**85. – Правда, Семене, правда,**

86. за це слово я вам декую...

87. – Та куда ви си вибрали? За панамі і за жидами?

88. Цісарь має для них касу утворену, а вам каса заперта.

\* \* \*

134. і Данило вертав додому.

135. А як сонце сходило, то оба діди прощалиси,

136. цілували себе в чорні руки,

137. а червоне сонце кинуло їх тіні черех межі, далеко по землі.

Як бачимо, на т. зв. “лінії золотого перетину” опинилися ті слова Данила, які є водночас і кульмінацією твору, і новелістичним вендепунктом. У зв’язку з таким моделюванням художньої структури автором, увага реципієнта неодмінно прикута до цих ключових слів. Вони розкривають суть драми головного героя, котрий опиняється перед загрозою остаточної втрати себе й рідної землі, якщо не отямиться і не повернеться додому. Василь Стефаник, безумовно, прагнув переконати не одного західноукраїнського емі-

гранта в хибності рішення шукати кращої долі на чужині. Саме тому так розкладав акценти в апелятивній структурі тексту, щоб усі художні суб’єкти в ньому одноголосно попереджали про неможливість зреалізувати себе українцеві в чужому просторі, без своєї, батьківської землі.

Отже, здійснене в статті різнорівнєве й міждисциплінарне моделювання рецептивної стратегії новели “Вона – земля” Василя Стефаника засвідчило не лише розуміння автором важливості розбудови комунікативного дискурсу тексту для його адекватного прочитання, а й досконале вміння покутського новеліста забезпечувати синергію всіх учасників художньо-естетичного процесу.

1. Гром’як Р. Т. Літературна рецепція в компаративістичних студіях / Р. Т. Гром’як // Біблія і культура. – 2001. – № 3. – С. 45–48.

2. Євшан М. Василь Стефаник / М. Євшан // Критика. Літературознавство. Естетика / Євшан М. ; [упоряд., передмова та примітки Н. М. Шумило]. – К. : Основи, 1998. – С. 213–216.

3. Западное литературоведение XX века : энциклопедия / [главн. науч. ред. Е. А. Цурганова]. – Москва : Intrada, 2004. – 560 с. (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).

4. Зеров М. К. Марко Черемшина й галицька проза / М. К. Зеров // Твори : у 2 т. / Зеров М. К. ; [упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 401–435.

5. Ингарден Р. Литературное произведение и его конкретизация / Р. Ингарден // Исследования по эстетике / Ингарден Р. ; [перев. с пол. А. Ермилова и Б. Федорова]. – М. : Изд-во иностр. л-ры, 1962. – С. 72–91.

6. Ингарден Р. Художні цінності та естетичні цінності / Р. Ингарден ; [переклад з пол. К. Шевчук, Н. Вельбовець] // Філософська думка. – 2005. – № 6. – С. 65–87.

7. Лепкий Б. С. Иван Франко. Василь Стефаник. Владислав Оркан : спогади / Лепкий Б. С. ; [вступна стаття і примітки М. М. Льницького]. – Львів : Оскарт, 1988. – 132 с.

8. Рудницький М. І. Письменники зблизка : спогади / М. І. Рудницький ; [редактор С. Паливода]. – Львів : Книжково-журнальне вид-во, 1958. – 172 с.

9. Стахов О. Всеосяжні Принципи Гармонії та Золотого Перетину. Математичні зв’язки в Природі, Науці та Мистецтві : [тези лекції, виголошеної на засіданні НТШ у Канаді 14 квітня 2005 року] / О. Стахов. – Режим доступу : [http://www.Goldenmu.seum.com/2205ShevLecture\\_ru.html](http://www.Goldenmu.seum.com/2205ShevLecture_ru.html).

10. Стефаник В. С. Вона – земля / Стефаник В. С. // Повне зібрання творів : у 3 т. /

Стефанік В. С. ; [відп. редактор О. І. Білецький]. – Т. 1 : Новели ; [уклад. тому М. С. Грудницька, С. А. Крижанівський, Л. Г. Бойко]. – К. : Вид-во АН УРСР, 1949. – С. 189–191.

11. *Стефанік В. С.* Вона то – земля : [пізніша чорнова редакція новели “Вона – земля”, варіант Б] / Стефанік В. С. // Повне зібрання творів : у 3 т. / Стефанік В. С. ; [відп. ред. О. І. Білецький]. – Т. 1 : Новели ; [уклад. тому М. С. Грудницька, С. А. Крижанівський, Л. Г. Бойко]. – К. : Вид-во АН УРСР, 1949. – С. 314–317.

12. *Стефанік В. С.* Лист до редакції “Літературно-наукового вісника” / Стефанік В. С. // Повне зібрання творів : у 3 т. / Стефанік В. С. [відп. ред. О. І. Білецький]. – Т. 2 : Автобіографічні твори, поезії в прозі, публіцистика, незакінчені твори і переклади ; [уклад. тому М. С. Грудницька, С. А. Крижанівський, Й. М. Куриленко]. – К. : Вид-во АН УРСР, 1953. – С. 71–74.

13. *Стефанік В. С.* Під вражінням вистави “Землі” / Стефанік В. С. // Повне зібрання творів : у 3 т. / Стефанік В. С. ; [відп. ред. О. І. Білецький]. – Т. 2 : Автобіографічні твори, поезії в прозі, публіцистика, незакінчені твори і переклади ; [уклад. тому М. С. Грудницька, С. А. Крижанівський, Й. М. Куриленко]. – К. : Вид-во АН УРСР, 1953. – С. 82–86.

14. *Українка Леся.* Малорусские писатели на Буковине / Українка Леся // Зібрання творів : у 12 т. / Українка Леся. ; [голова ред. кол. Є. С. Шаблювський]. – Т. 8 : Літературно-критичні та публіцистичні статті ; [ред. тому

П. Й. Колесник ; упоряд. та примітки М. Л. Гончарука]. – К. : Наукова думка, 1977. – С. 62–75.

15. *Франко І. Я.* З останніх десятиліть ХІХ віку / І. Я. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. Я. ; [гол. ред. колегії Є. П. Кирилюк]. – Т. 41 : Літературно-критичні праці (1890–1910) ; [ред. тому П. Й. Колесник ; упоряд. та коментарі В. І. Кречотня і Т. Г. Третяченко]. – К. : Наукова думка, 1984. – С. 471–530.

16. *Франко І. Я.* Старе й нове в сучасній українській літературі / І. Я. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. Я. ; [голова ред. колегії Є. П. Кирилюк]. – Т. 35 : Літературно-критичні праці (1903–1905) ; [ред. тому П. Й. Колесник ; упоряд. та коментарі Н. О. Вишневіської і М. С. Грицюти]. – К. : Наукова думка, 1982. – С. 91–111.

17. *Червінська О. В.* Рецептивна поетика : Історико-методологічні та теоретичні засади : [навч. посіб.] / О. В. Червінська. – Чернівці : Рута, 2001. – 56 с.

18. *Шумило Н. М.* Микола Євшан (1889–1919) : вступна стаття / Н. М. Шумило // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика ; [упорядкув., передмова та примітки Н. Шумило]. – К. : Основи, 1998. – С. 3–11.

19. Інформація з інтернет-ресурсів про золотий перетин [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://student.km.ru/ref\\_show\\_frame.asp?id](http://student.km.ru/ref_show_frame.asp?id).

20. Інформація з інтернет-ресурсів про Леонардо да Вінчі [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.vinci.ru/mkv\\_03.html](http://www.vinci.ru/mkv_03.html).

*В статье проанализировано характерные черты прозы Василя Стефаныка, которые обуславливают ее рецептивную направленность. Среди них – лапидарность, мелодичность, отсутствие эстетических украшений, максимальное сокращение авторской референции, актуализация деталей сюжетной канвы, апогей драматизма и др. Указано, что такие минус-приемы способствуют особенной синергетичности художественного слова писателя, а впоследствии – и усилению рецептивного потенциала текста. Теоретические выводы сделаны на основе анализа новеллы “Она – земля” Василя Стефаныка и известных сегодня фактов ее рецептивного бытия. Лучшей их конкретизации поспособствовала методика золотого сечения, апробированная на этой новелле.*

**Ключевые слова:** художественное слово, рецептивный потенциал, синергетичность, работа над словом и сюжетом.

*The article analyzes the Vasyl Stefanyk's prose most characteristic features that determine its specific receptive influence. These features include lapidarity, melodiousness, deficiency of aesthetic roundings or decorations, the maximum reduction of the author's reference, actualization of plot details, apogee of dramatism etc. It's noted that such subtractive methods facilitate emphasized synergeticity of the writer's fictional word and thus, increased reception potential of the text. The theoretical conclusions are drawn from the analysis of Vasyl Stefanyk's short story “She Is the Land” and presently known facts of its reception duration. In order to represent the outcome clearer, the golden section of mentioned short story is carried out and the results are commented.*

**Key words:** fictional word, reception potential, synergeticity, work with word and plot.

## ВАСИЛЬ СТЕФАНИК І ПОЛІТИКА

*Для Василя Стефаника політика не була головною сферою зацікавлень. Був у самому центрі віденської політики, але відігравав там радше роль авторитету серед видатніших від нього депутатів. Політика була іншим його життям, може навіть тлом іншого життя, завдяки якому він розвивав свою прекрасну літературну творчість.*

**Ключові слова:** політика, літературна творчість, селяни.

Важко уявити видатного українського письменника як політика, але я свідомо вирішив зіставити цю постать і політику. Насправді Василь Стефаник брав участь у політичних акціях, належав до політичної партії з увиразненими ідейними поглядами, входив до складу Віденського парламенту, однак усе це виглядає, що політика (хоча він дозрівав разом з ескалацією галицького політичного життя, для якого було характерним напруження націоналістичних тенденцій, то був присутній у політиці) була його іншим життям, може навіть тлом того іншого життя, завдяки якому він розвивав свою високохудожню літературну творчість. Тло не завжди залишається другим планом, часто впливає на напрям дії, імплікує оцінку особистості та є могутнім резервуаром традиції, вразливості і власне самого творчого потенціалу.

Я зверну увагу на декілька умовних питань, що пов'язують Стефаника з політикою. Вони торкаються його суспільного походження і конфліктної польсько-української ситуації у Галичині, що весь час ускладнювалася. Головним питанням, як відомо, була освіта, боротьба української молоді за ширший доступ до неї. Щоправда, сам В. Стефаник не мав серйозних фінансових проблем, коли навчався, адже його батько належав до багатих господарів. Однак саме питання доступу сільських дітей до середніх шкіл, надто ж класичних гімназій, породжував величезні фінансові труднощі у межах усієї Галичини. Це природне прагнення українців ставало національною і, врешті, політичною проблемою – повільно зароджувалася необхідність вирішувати її у законодавчих установах, у Галицькому крайовому сеймі та Віденському парламенті. Власне потреба боротьби за освіту, свідком якої був Стефаник, коли його виключили з гімназії у Коломиї, була однією із найважливіших, що сформували його полі-

тичні погляди і ввели до тогочасного політичного середовища...

Стефаник охоче включався до дій, що вели до введення корисних юридичних регулювань, котрі полегшували навчання сільських дітей у громадських школах, особливо середніх. Віддзеркаленням тих очікувань були сеймові заяви, які подавали українські депутати у Львівський сейм. (Стефаник, до речі, не був депутатом до Львівського сейму). Отже, наведу приклад заяви Тита Заячківського від 15 січня 1896 року про полегшення відвідування середніх шкіл (після введення обов'язкової форми) для малозаможних учнів. Місячне утримання учня зросло до 100 злотих. Українські політики побоювалися зменшення і так невеликої кількості учнів сільського походження у гімназіях, причому Заячківський не наголошував на національному питанні, а тільки на суспільному, і цим самим також діяв в інтересах польської молоді [8, 221–222; 9, 232–239]. Однак невдовзі в добу націоналізму, що наростав на зламі XIX і XX століть, суспільні питання були інтегральною частиною національних рухів, і сільські справи, які досі розглядалися як спільні польські й українські, поділили обидва народи, відтак Стефаник твердо став на ґрунт українського національного руху.

Він був солідарний із селянами, що страйкували під час відомих заворушень на Поділлі 1902 року. Подільська шляхта, на той час упевнена у своїй позиції, відчула загрозу, і вектор своєї політики повернула в бік національної демократії. Одним з найенергійніших пропагандистів цього напрямку був Тадеуш Ценський. Цей напрям підтримала частина латинського кліру на чолі з вірменським архієпископом Юзефом Теодоровичем [1, 20–21]. Поширення освіти серед селян порушувало суспільну перевагу шляхти. Саме той суспільний контекст на початку XX століття був насправді політичним контекстом, тому що

шляхта все більше ставала польською, а селянин – все більше українським.

Ситуація, в якій опинилися мешканці села, потягнула за собою необхідність оцінки політичної реальності і механізмів, що регулюють політичне життя в Галичині. Тут вирішальним питанням було збільшення кількості українських представників у Галицькому крайовому сеймі. Почалася безцеремонна виборча боротьба, щедра на адміністративне зловживання з побиттями і зі смертельними випадками включно. В австрійській пресі поняття “галицькі вибори” набрало специфічно негативного забарвлення. Я наведу приклад хоча б сеймових виборів 1908 року. Стефаник взяв активну участь як у виборчій кампанії, так і в дискусіях про її перебіг та наслідки. Він всю увагу зосередив на участі селян у цій кампанії, на виборчих зловживаннях, у результаті яких виборчий результат показував правдиві очікування сільських виборців. Стефаник передовсім чинив опір несправедливості, ніж пропонував конкретне політичне вирішення справи, радше оголював справедливість, ніж боровся з нею. Він постійно відгукувався на акції адміністративної влади проти політично настроєного селянства і цілих сіл (як наприклад, на події, що відбувалися на Тернопільщині, коли дійшло до сутичок між військовим відділенням і мешканцями села Чернигів, де вбито кількох селян) [7, 193–194]. Смертельні випадки особливо підтверджували переконання про несправедливість і необхідність дальшої боротьби. Масштаби конфлікту стали помітними особливо після того, як 12 квітня 1908 року українським студентом Мирославом Січинським був убитий намісник Галичини Андрій Потоцький, що було наслідком жорстокої виборчої кампанії. Найголоснішою була справа, коли 6 лютого 1908 року жандарми закололи господаря села Коропеців Буцацького повіту Марка Коганця.

Найвиразнішим виявом політичного життя Василя Стефаника був його мандат до Нижньої палати Віденського парламенту. Можна, отже, припускати, що бурхливі події у селі під час кривавої виборчої кампанії на початку 1908 р., схилили його до активності на виборчих зборах, до рішення увійти до парламенту. Тому письменник зайняв місце Володимира Охримовича, який здав мандат [2; 7, 141]. І майже відразу став свідком та учасником гострих парламентських дискусій. Після вбивства намісника А.Потоцького 30 квітня

почалася літня сесія Віденського парламенту, а 20 травня почалася дискусія про польсько-українські суперечки, що мала назву “руська дебата” [4].

Віденський парламент був законодавчою трибуною, з якої можна було критикувати галицькі події. Кількість мандатів у Нижній палаті під час окремих каденцій була різною, однак ніколи не відповідала принципам пропорційності щодо кількості мешканців. Українці старалися змінити виборче право, щоб ту шкідливу для них пропорцію повернути у зворотній бік. Перешкодою в цьому було не тільки польсько-українське суперництво; серйозні організаційні проблеми народжували також невирішені внутрішньоукраїнські справи. Повільно проходила поляризація українського партійного життя, але насамперед згубні наслідки мав поділ на формування національного (народовці) і москвофільського, що й надалі мав місце. Ця остання тенденція у формі “радянськості” вже після Першої світової війни стосувалася також Стефаника, як і багатьох інших видатних постатей літературного й політичного життя України (навіть першого президента України – Михайла Грушевського).

У виборах до Віденського парламенту 1907 року українці завдяки більшій кількості перемогли москвофілів – із 28 здобули 27 мандатів. Вибори відбулися на основі нового виборчого положення, що давала право голосувати повнолітнім громадянам, котре зобов'язувало до мітингів і створювало більше шансів на введення більшої кількості власних депутатів до парламенту. Тому 1907 і наступний 1908 роки відкрили нову епоху в боротьбі українців за їхні права в Галичині. Мобілізація наступила також і на польському боці, здебільшого у середовищі ендеків і подоляків, метою яких було утримати status quo в суспільних і політичних відносинах Галичини.

Стефаник входив до Віденського парламенту в момент найбільшого пожвавлення сподівань українського суспільства і швидкого загострення ходу подій у польсько-українських відносинах. Величезне значення мало також питання існування Наддніпрянської України. Зміни в Росії після революції 1905 року, політична відлига і пожвавлення національного руху, що помітним було в культурно-освітніх установах, письменстві і пожвавленні в українській мові, зміцнило ідею національної єдності з обидвох боків австрійсько-російського кордону. Зміни в Росії впливали

також на зміцнення контактів з українською елітою над Дніпром, що спостерігалось на багатьох рівнях. У випадку Стефаника вершиною була літературна площина, але вона доповнювала дуже добре його галицький політичний досвід, що дозволило йому набратися більшої впевненості в оцінці відношення Відня до українського питання.

Союз подоляків з ендеками ґрунтовно вплинув на польсько-українські відносини у Галичині. Ендеція, у якій головну роль відігравав варшавський осередок, відкрила курс на співпрацю з Росією. У Галичині це відобразилося зміцненням критики під адресою українських народоців, підтримкою їхніх ідейних і політичних суперників, тобто москвофільського табору. Замість договірних тенденцій, а саме бажання дійти компромісу у відносинах з українцями (це означало б дальші поступки українським вимогам), верх взяло намагання зміцнити проросійський табір серед русинів. Іншими словами це була спроба розіграти українське питання незалежно від віденської політики, а почасти й проти неї. Результатом цих дій було надзвичайне загострення польсько-українських відносин. Подоляки зрозуміли, що земля захиталася у них під ногами, тому й відреагували значною мірою імпульсивно. Зрештою, вони були переконані, що це єдина дорога, щоб утримати володіння у ситуації, коли вони демографічно були меншістю в оточеній стихії українського селянства, котре все більше усвідомлювало свої політичні права. Поширення активності українського села, зрозуміло, сприяло ростові позиції Української радикальної партії, з-під крила якої В.Стефаник увійшов до Віденського парламенту.

Одночасно у Галицькому сеймі було прийнято закон, який обмежував можливості розвитку української мови. У лютому 1907 року схвалено розширення компетенцій Шкільної крайової ради в ситуації, коли українці віддавна очікували поділу цієї установи на українську і польську, щоб створити краще поле для розвитку народного шкільництва в селах і містечках, у яких переважно мешкали українські селяни і селяно-міщани. Подібне можна було спостерігати й у вчительських семінаріях, в яких вимоги створення цих семінаріїв постійно відхилялися. Нарешті 13 березня 1907 року після бурхливих дебатів, у яких руські (українські) депутати захищали війтів і селян з руських (українських) сіл, введено закон депутата Абрагамовича, що зоб-

ов'язував вживання польської мови автономною владою. Це означало введення польської мови як державної у громадському та урядовому просторі [10, 1065–1113]. Напрямок полонізаційних дій був очевидним. Подільська шляхта робила це з повним переконанням, що результатом буде затримання українського радикалізму, особливо селянського. Однак наслідок цих дій був зворотним – наступала ще більша радикалізація настроїв у суспільстві. Стефаник помітив ці зміни і сам брав участь у політичній мобілізації селян.

Термін повноважень парламенту 1907–1911 (цар розпустив депутатську палату 30 березня 1911 р.) виявився періодом, у якому зросла роль українських парламентних представників. Зовнішньою ознакою цього був вибір Юліана Романчука на віце-президента Депутатської палати – першого українця на цій посаді у Віденському парламенті. Проте важливішими були конкретні результати у сфері права і посад в адміністрації. Український клуб добився того, що звільнили з посад кількох старост, які під час виборів використовували своє службове становище проти українських кандидатів. Вибороли також введення полегшення отримання перепусток на жнива для жовнірів-селян. У сфері освіти добивалися в основному, однак безуспішно, Українського університету у Львові [3].

Внаслідок виборів 19 червня 1911 р. українські політики прийняли принцип, що треба продовжувати парламентську діяльність згідно з доцьогочасним напрямом. Виборча кампанія знову набрала вигляду польсько-української боротьби і була оточена виборчими зловживаннями. Василь Стефаник увійшов до австрійського парламенту разом з доктором Львом Бачинським, доктором Миколою Лаходинським, доктором Кирилом Трилковським та Павлом Лавруком [5, 574]. Усі вони увійшли до Українського парламентського об'єднання з депутатами Української народно-демократичної партії (К.Левицький, Ю.Романчук та інші). Як український депутат, 19 липня 1911 року В.Стефаник підписав державно-юридичну заяву, в якій, відкликаючись на історичне право Угорської корони до земель Галицького і Волинського князівств, що було проголошено ще 1772 року як основу приєднання до монархії Габзбургів (до її угорської частини), українці вимагали від'єднати Східну Галичину від Освенцімського та Заторського князівств, а також Великого краківського князівства і поєднати з Буковиною.

У заяві було піддано критиці віденський уряд за “позбавлення можливості розвитку і параліч сил” українського народу, за те, що “толерується свавілля галицької адміністрації”. У заяві було вказано на те, що очікування пов’язане з утворенням національно-територіальної автономії для галицьких українців безпосередньо орієнтується монархією [5, 578–579]. У цій заяві віддзеркалювалися традиції української політики з 1848 р., засновані на вимогах поділу Галичини на польську й українську частини, але було теж наслідком польсько-українських відносин, що весь час погіршувалися.

Початок війни схилив українських політиків до конкретніших консолідаційних дій. З ідеєю створити об’єднану міжпартійну організацію виступив Михайло Павлик – лідер радикальної партії. 1 серпня 1914 року оголошено створення у Львові Головної Української ради (далі – ГУР). Її метою було створення української незалежної держави на основі території, відібраної у Росії [6, 317]. З радикальної партії до ГУР увійшло четверо політиків: Михайло Павлик, Кирило Трильовський, Микола Балицький, Микола Лаходинський. Не було серед них В. Стефаніка, який традиційно тримався далеко від усіх ексекютивних колективів.

Чим була політика для Василя Стефаніка? Напевне вона не була першорядною сферою його зацікавлень. Увійшов до політики, доцінював її значення у боротьбі за

підвищення життєвих умов нижчих суспільних шарів і розвиток національної культури, але була вона узбіччям його особистої активності. Він був у самому центрі віденської політики, але відігравав там радше роль авторитету серед видатніших від нього практиків української політики.

1. Демкович-Добрянський М. Цісарські намісники Галичини 1903–1913 / Демкович-Добрянський М., Потоцький, Бобжунський. – Рим, 1987.

2. Діло. – 1911. – 1 квіт.

3. Діло. – 1911. – 5 квіт.

4. Діло. – 1908. – Номери після 30 квітня

5. Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців 1848–1914 / Левицький К. – Львів, 1926.

6. Расевич В. Діяльність українських організацій у Відні під час Першої світової війни / В. Расевич // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 1999. – Вип. 34.

7. Сухий О. Між сходом і заходом. Нариси історії XIX – початку XX ст. / Сухий О. – Львів, 1999.

8. Stenograficzne sprawozdania z posiedzeń Sejmu Krajowego Królestwa Galicyi i Lodomeryi z Wielkiem Księstwem Krakowskiem. – Lwów, 8 засідання від 15 січня 1896 р.

9. Stenograficzne sprawozdania z posiedzeń Sejmu Krajowego Królestwa Galicyi i Lodomeryi z Wielkiem Księstwem Krakowskiem. – Lwów, 9 засідання від 17 січня 1896 р.

10. Stenograficzne sprawozdania z posiedzeń Sejmu Krajowego Królestwa Galicyi i Lodomeryi z Wielkiem Księstwem Krakowskiem. – Lwów, 18 засідання від 13 березня 1907 р.

*Для Василя Стефаніка політика не была главной сферой его интересов. Был в самом центре венской политики, но играл там скорее роль авторитета среди более выдающихся депутатов. Политика была другой его жизнью, даже фоном другой жизни, благодаря которой он развивал свое прекрасное литературное творчество.*

**Ключевые слова:** *політика, літературне творчество, крестьяне.*

*For Vasyl Stefanyk, politics were not his main area of interest. He was at the center of Viennese politics, but played the role of an authority among more talented deputies. Politics were his other life, maybe even the background of his other life, thanks to which he developed his excellent literary works.*

**Key word:** *Politics, literary works, peasants.*



ДІАЛЕКТИКА “СТАРОГО” І “НОВОГО” В ЛІТЕРАТУРНИХ ВЗАЄМИНАХ  
ІВАНА ФРАНКА ТА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Статтю присвячено дослідженню діалектики традицій і новаторства у творчості Івана Франка та Василя Стефаника. На основі порівняльного аналізу літературно-критичних поглядів й особливостей індивідуальних стилів письменників зроблено висновок про існування тісного спадкоємного зв'язку між їхніми творчими манерами, який жодним чином не заперечує, а навпаки, увиразнює новаторські здобутки авторів.

**Ключові слова:** діалектика, літературний процес, творчий метод, поетика, літературний напрям.

Дискурсивне поле творчих взаємин Івана Франка та Василя Стефаника досі випромінює потужну інтелектуальну енергію, що не перестає підживлювати вітчизняну науку про літературу новими (нерідко добре забутими старими) концепціями, темами, ідеями, проблемами. У різні часи діалектику традиції та новаторства, “старого” і “нового”, реалізму і модернізму у творчості представників двох спадкоємно пов'язаних між собою літературних генерацій вивчали Євген Ненадкевич, Василь Лесин, Федір Погребенник, Роман Горак, Роман Піхманець. Однак у наш час проблема співвіднесення творчості письменників з двома бінарно опозиційними парадигмами, які Франко дефініціював як “старе” та “нове”, набуває особливої гостроти й актуальності з огляду на нові аксіологічні тенденції у сприйнятті народництва та індивідуалізму, утилітарності й естетизму, позитивізму та вітаїзму, соціологізму та психологізму, реалізму та модернізму тощо. Адже якщо тезою радянського періоду була канонізація перших елементів у перелічених парах, то зараз маємо справу із симетричною антитезою – абсолютизацією позитивного сприйняття всього, що пов'язане із модерном. У цих умовах важливо, незважаючи на тимчасову літературознавчу кон'юнктуру, дотримуватися наукового об'єктивізму й пам'ятати про існування третього елемента в класичній гегелівській тріаді – синтезу, здатного примирити у власному усвідомленні діаметрально протилежні доктрини. Власне, саме такого методологічного принципу дотримувався, визначаючи сутність діалектичних категорій “старого” та “нового” в літературі, Іван Франко. У цьому сенсі має рацію Р.Піхманець, зазначаючи, що в статті *Старе й нове в сучасній українській літературі* “одне не просто допомагає збагнути сенс іншого, за-

зирнути в його потаємні глибини, а розкривається через інше, отримує смисл в іншому” [5, 22]. Добре обізнаний із філософською діалектикою І.Франко й у літературно-критичних працях завжди виступав проти крайнощів у будь-яких проявах: як у формі абсолютизованого консерватизму галицьких “керівних естетів”, так і в новаторстві заради новаторства “плєнеристів пера і чорнила”.

Тож і в аналізованій статті автор, з одного боку, вважає несправедливими судження тих літературознавців, які, як і Богдан Лепкий, “бачили у Стефаника безнадійний песимізм, малювання темних сторін людської душі” (тобто декадентські тенденції): “Я не бачу у Стефаника ані сліду песимізму, – пише Франко. – Навпаки, у многих із його оповідань віє сильний дух енергії, ініціативи, а у всіх бачимо велику любов до життя і до природи – речі, зовсім суперечні песимізові. Певно, коли когось болить, то він кричить, стогне, але хіба ж се песимізм? Певна річ, життєва обсервація доводить автора до кінечності малювати частіше гіркі, важкі психічні стани, ніж ясні, але й у малюванні ясних станів (“Мамин син”, “Підпис” і т. і.) він виявляє те саме майстерство, що й у малюванні важких. Що він не любить у малюванні драстичних деталей і звірячих збочень людської душі, але, власне, з незрівняним тактом чутливої душі вмів обминати їх, на се маємо в його оповіданнях численні докази...” [8, т. 35, 108–109]. З іншого боку, Франко переконаний, що “так само невірний осуд пані Русової, що Стефаник – маляр страшної економічної нужди селян”: “Ні, ті трагедії й драми, які малює Стефаник, мають небагато спільного з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutatis mutandis* повторитися в душі кожного чоловіка, і, влас-

не, втім лежить їх велика сугестійна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача” [8, т. 35, 109].

Різницю між творчими методами представників “старої” та “нової” белетристики критик з’ясовує, порівнюючи два характерні художні зразки: власне оповідання *Хлопська комісія* та Стефаникову новелу *Злодій*. Ця характерність полягає не тільки і не стільки в ступені документальності й художньої довершеності зазначених творів. У широкому позитивістському тлумаченні оповідання Стефаника так само належить до *documents humains* – людських документів – як і позірно позбавлене “власної артистичної творчості” оповідання Франка, яке “майже живцем записане з уст одної з жертв того самого конфлікту, який змальовано у Стефаника” [8, т. 35, 108–109]. Значно важливішим диференціалом для автора статті є особлива методологія мислення, притаманна представникам молодшого покоління белетристів. У Стефаниковому творі він підмічає “новий спосіб бачення світу крізь призму чуття й серця не власного авторського, а мальованих автором героїв”, наголошуючи, що “тут уже не сама техніка, хоча вона у Стефаника майже всюди гідна подиву, тут окрема організація душі – річ, якої при найліпшій волі не потрапиш наслідувати” [8, т. 35, 108–109]. На відміну від “давніших епіків”, до яких Іван Франко зачисляє Панаса Мирного, Анатолія Свидницького, Івана Нечуя-Левицького, Івана Карпенка-Карого, нові письменники демонструють інший підхід до життєвого матеріалу: “Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна. Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин – і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім протилежною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення” [8, т. 35, 108]. Нових письменників, до яких належить і Василь Стефаник, критик називає ліриками, хоч одразу ж уточнює, що “їх лірика зовсім не суб’єктивна; навпаки, вони далеко об’єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво, переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима”. Такого

штибу новаторство І. Франко шанобливо називає “виплодом високої культури людської душі” [8, т. 35, 108].

І все ж підкреслимо, що “старе” й “нове” Іван Франко шукає не, відповідно, у Франка та Стефаника, а “в сучасній українській літературі”. Відтак і художні твори, які ілюструють традиційну та новаторську манери – це нехай і характерні, але тільки епізоди, як в історії української літератури, так і в художньому доробку двох письменників.

Діалектика взаємин І. Франка й В. Стефаника на рівні поетики визначається багатьма світоглядними чинниками. Протиставлення, навколо якого утворюються нові стереотипи, стосується власне проблеми Франкового “каменярства” й скульпторської витонченості, рафінованого естетизму Стефаника.

Безперечно, якщо мати на увазі Франкові й Стефаникові світоглядні домінанти, то відповідно концепти “каменярства” й “артизму” мають право на існування як чи не найоб’ємніші та найточніші характеристики. Однак при цьому важливо пам’ятати, що самі письменники неоднозначно ставилися до тих соціальних місій, які їм приписували. Стефаник, наприклад, згадує один із своїх візитів до Франка: “...Тоді він просто напав на свою декламаторську – так він казав – і без таланту написану поему «Каменярі». Я тоді, як сидів поруч Франка, був противної думки, як він, так само і тепер” [7, т. 2, 33].

Нам видається символічним той факт, що “рафінований естет” Стефаник захищає *Каменярів* від Каменяра. Звичайно, немає жодних вагомих підстав робити висновок, що Франко – не Каменяр, та “каменярство” – це нехай і вагома, але тільки частина дуалістичного світобачення письменника. Його значущість у тому, що навіть у період тотального “каменярства” в мистецтві (панування народництва, позитивізму, раціоналізму, соціальної заангажованості, захоплення наукою, аналітичним дослідженням дійсності) він залишався ще й великим Митцем, здатним до створення таких “майстерверків”, як *Сойчине крило*, *Зів’яле листя*, *Неначе сон*, *Поки рушить поїзд*, *Син Остапа* та інших. Сам Франко, аналізуючи діалектику “старого” й “нового” у своїй і Стефаниковій творчості, демонструє вміння об’єктивно оцінювати тенденції у розвитку літературного процесу, навіть якщо вони розходяться з його давніми світоглядними переконаннями. Він зазначає: “Та й ще одно, оте вічне говорення про аналіз життя,

характерів, душ чи навіть економічних відносин, що буцімто має бути метою, навіть найвищою метою поетів-белетристів. Пора б, нарешті, дати собі спокій з тим надуживанням наукового терміна там, де йому зовсім не місце. Аналізує – то зн[ачить] розкладає явище на простіші елементи хімік, психолог, статистик, економіст, але не поет. Навпаки, поетова задача зовсім протилежна аналізу: з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, прийняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се синтез в найвищій розумінні сього слова” [8, т. 35, 110].

З іншого боку, в рамці модерністських концептів “мистецтва для мистецтва” чи “чистої краси” не вписуються деякі публіцистичні виступи В. Стефаніка. Наприклад, думки, висловлені у статті з промовистою назвою *Жолудки наших робітних людей і читальні*, зокрема про те, що деякі галицькі патріоти “ледве чи були коли в життю голодні і не знають, що як чоловік голоден, то тогди не тільки що не хоче “Русі”, але навіть і сонечка божого не хоче бачити” [7, т. 2, 51], читаються цілком у руслі Франкових тез із статті *Формальний і реальний націоналізм*: “Нація, котра помирає з голоду, в котрій 90% людей не вміє ні читати, ні писати і не має de facto ніякої політичної волі, – така нація потребує хліба, азбуки і конституції; театрами, концертами “національними”, романами й поезіями дуже мало їй можна прислужитися” [8, т. 27, 356].

Подібно до Франкового *Прологу*, “каменяський” оптимізм, віра у велике майбутнє свого народу висловлені в рядках одного з листів Василя Стефаніка до Кирила Гаморака: “Цілий наш народ, – пише він, – лежить тепер в муках, як жінка, що дитину плодить. Треба ті страждання і судороги при народженні нових форм життя і нових ідеалів витесати на камінних хрестах, бо ся наша теперішня доба є великою добою народин” [7, т. 3, 186].

Стефанік, який сам називав себе Франковим наслідником, успадкував від свого великого вчителя серед іншого і той дух “каменярства”, який у добу тотального знесилення й занепаду людського духу допомагав письменникові позбутися пуг світової скорботи і рятував його щоденною приземленою працею як хлібом насущним від духовного голоду. Той дух надавав йому моральної значущості в стосунках із представниками краківської богемі. У листі до Ольги Гаморак Василь Стефанік пише: “Був-єм у Пшибишевського на

его запросини. Говорили п’ять годин без перерви. Чоловік він сердечний, але до решти запитий. Я его все боявся, аби він на мене не мав якогось впливу. По тій битві він питався мене, чи може мене в коліно поцілювати, бо здавало би ся ему, що землю цілює. Неприємно було. У него пізнав-єм дуже багато всяких світових пройдох літературних” [7, т. 3, 185].

Стефанік, на відміну від багатьох своїх і наших сучасників, вбачав велич Франка – “цілого чоловіка” не в прихильності винятково до старих чи нових ідей, а в його універсалізмі. У листі до Михайла Рудницького письменник пише, що коли Іван Франко був “в міцних літах”, то його варто було любити “за його універсалізм, за його божеську працьовитість і за його велику, скляну гідність людську, якої він мусів боронити перед своїми тодішніми земляками” [7, т. 3, 250–251]. У цьому ж листі В. Стефанік віддає належне шляхетному ставленню до І. Франка з боку М. Рудницького: “І я Вам ніколи не забуду цього, що Ви зважилися раз скінчити з молодими недогарками літературної кав’ярні, з модою маленьких людей нехтувати великими. Мене фізично прямо боліло вже 25 років, як мої приятелі і знайомі, яких я шанував і любив, не могли так високо глянути, аби побачити велику голову Франка в правдивому світлі” [7, т. 3, 251].

На тлі стереотипного сприйняття Франка як реаліста й Стефаніка як модерніста деякі нюанси не вписуються в загальноприйнятту схему і своєю позірною невмотивованістю загрожують усій архітектоніці протиставлення “старого” і “нового”, “вчителя” і “учня”, реаліста й модерніста, Франка і Стефаніка.

Для прикладу – спробуймо на стилістичному рівні визначити авторство двох наступних уривків:

1) “От сунеся такий присіланський похорон. Коні по черева в болоті, дяк ледви биньчить під носом, гудзувата, мало що обстругана трунва лежить на плечах чотирьох мужиків, і здаєся, що туй, туй і впаде в болото і забутькотить за нею, обдерті кривні і знайомі йдуть боками, дощик січе в очи, зісхле бадиле мокре, пожовкле тягнєся за ногами...”

А сам присілок виглядає, якби в болото понакидав великих якихось птахів і вони там поздыхали і на них пір’є облазить. А як сонце загреє, то ті трупи ховаються в буйну, моча-

ровату зелень і пропадають з ока поважному сільському господареві” [6, 127–128];

2) “Нічого сумнішого в світі, як товпа ріпників, спісачих на роботу до ям. Улиці вузьенькі, на котрих болото ніколи не всихає, талабоване тисячами ніг. Край улиць ями та горбки глини, – немов глибоченні гроби, отверті для тисячів живих жертв. Сіре небо над тими сірими могилами, – чорні ріпники, – стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дривами, – ось усе, що зустріне твоє око, крім брудних, обшарпаних магазинів та ще брудніших помешкань жидівських” [8, т. 14, 280–281].

Окрім ґрунтовної обізнаності з творчістю обидвох видатних письменників, мабуть, тільки словосполучення “присіланський похорон” і “товпа ріпників” можуть підказати нам, що автор першого уривку – Василь Стефаник, а другого – Іван Франко. Але звернімо увагу на те, що якби ці словосполучення переставити місцями, то це майже не змінило би прочитання уривків ні в тематичному, ні в стилістичному аспектах. В обох випадках маємо справу навіть не з реалістичною, а з натуралістичною манерою письма; уривки нагадують описи сіро-чорних шахтарських околиць у романі Еміля Золя *Жерміналь*. Звичайно, можна припустити, що і Франко, і Стефаник прийшли до натуралізму (творчості того-таки Еміля Золя, Гліба Успенського) паралельними курсами, але, враховуючи значущість Франкової постаті в тодішньому літературному процесі, його здобутки в теорії та практиці “наукового реалізму”, який деякі науковці розглядають як “український варіант натуралізму” [4, 118–119], а також захоплення, з яким Стефаник читав Франкові твори натуралістичного спрямування, як-от *На дні*, наважимося стверджувати, що саме під впливом Каменяра покутянин звернувся до поетикальних здобутків натуралізму. Навіть більше, спосіб використання елементів цього літературного напрямку в обох письменників багато в чому подібний. Наприклад, контрастне поєднання натуралізму з ідеалізацією окремих образів задля підвищення експресивності твору (прийом, якого важко дошукатися в арсеналах засобів художнього зображення інших предстанків напрямку).

З метою передачі читачеві всієї глибини трагізму дитячої смерті Франко в *Odi profanum vulgus* шокує нас контрастним протиставленням двох зустрічей із Петрусем Гарасимівим. Спочатку – ідеалізований образ

одинацятилітнього хлопчика, розумного, вразливого, допитливого (“його очі світилися як дві іскорки”, “в них горіла цікавість” [8, т. 21, 78]); вродливого (“кучерява головка”, “рожеві уста”, “великі ясні, дитинячі оченята” [8, т. 21, 87]). І, як протиставлення, – опис страшної загибелі Петруся під час пожежі у скирті сіна:

“Пан Вікентій стояв, як труп, і не смів глянути на те маленьке, до половини перепалене тіло, на те пожовкле і посиніле личко, на ті широко розняті уста, на витріщені в передсмертній тривозі очі, на ті рученята, що судорожно заціплені, держали ще по жмутові сіна” [8, т.21, 97].

У новелі Стефаника *Похорон* теж спочатку з ніжністю змальовано милий образ хлопчика:

“– Як був здоровий, то грався цілий день коло моєї будки... Курятко без квочки, ну, кажу вам, як курятко... Як він красно їв! Ручки такі маленькі, а він ними щипав мацінькі крішки та в ротик, у ротик. Най бог запише мені лише ті булки, що я йому надавала...” [6, 134].

А далі – жахливий контраст:

“– Осінь, осінь його dokonала, сирий люфт і студінь... А я приходила до него і свіженькі булки приносила, але він вже не їв. Водиці йому треба було раз по раз. Лежав, як рибка, і все ротик роззявляв. Потім посинів геть, а пашіло від него вогнем! Як би хто під ним вогонь розіклав, а його кісточки, як полінья, накидав, аби горіли...” [6, 135].

Ще один важливий момент, який поєднує творчу манеру І.Франка й В. Стефаника – це мова їхніх творів. Свого часу новаторством Франка в українській літературі було протоколярне фіксування мовних особливостей персонажів. У реалістів, а особливо в натуралістів, мова стала важливим фактором характеристики персонажів. Франко майстерно використовував і мову львівського передмістя, пересипану жаргонізмами, і грубу розмовну мову галицьких селян, і витончену, “рафіновану” літературну мову інтелігенції, й арго кримінальних злочинців. Мова його селян, як і селян Еміля Золя, “як небо від землі, відрізнялася від заялжених правил стилістики, і відзначалася надзвичайно нерідко дитячою простотою, аж до кострубатості” [8, т.26, 97].

Василь Стефаник на мовному рівні теж розвиває Франкові традиції, а що тематика у Стефаника переважно селописна, то й не диво, що переважає в нього улюблений покутсь-

кий діалект. Однак новаторством Стефаніка є те, що домінанта у нього зміщується: від мови як важливого ідентифікуючого фактора – до мови як засобу вираження експресії. В одному з листів до Ольги Кобилянської він пише: “Для мене села співають таку могучу пісню та гарну, що я мушу забути за “почини” інтелігенції. Як я селові читаю свій образок з його життя, – то воно плаче, перлами мене обкидає... Як тепер я вижу, що організм мужицький простягнувся струнвою межи двома світами понад море і як на тій струнві грає душа мужика на спілку з їх нуждою – то, ласкава пані, я мушу не дослухуватися катаринки в рукавичкових руках нашого образованого світа” [7, т.3, 154].

Зрештою, на мовному рівні художніх творів Франка та Стефаніка проявляється не тільки спадкоємний зв’язок індивідуальних стилів письменників, але й генетико-типологічна спорідненість художніх систем натуралізму й експресіонізму.

На диво, експресіоністи в окремих концептуальних моментах проявляли себе радикальними позитивістами. Вони, як і натуралісти, відстоювали ідею необхідної корисності будь-якої, в тому числі й творчої, діяльності. Як і натуралісти, вони використовували епатаж як найдієвіший лік проти соціальних, політичних, економічних чи моральних хвороб суспільства. Різниця тільки в тому, що натуралісти використовували жахливу життєву правду як засіб такої шокової терапії, а експресіоністи – деформацію потворних сторін дійсності. Перші апелювали переважно до розуму реципієнта, другі – до його почуттів.

Цікаво, що елементи поетики експресіонізму знаходимо й у творчості “традиціоналіста” і “народника” Франка. Відчуваючи спадкоємну спорідненість творчих методів двох видатних письменників на основі високого ступеню експресивної насиченості їхніх новел, Іван Денисюк навіть зазначав: “Стефанік глибинно і творчо розробив концепцію того, що Франко вважав найістотнішою прикметою новели, – «концентрації чуття»” [2, 153]. До геніального просто Франко формулює, по суті, принцип майбутнього експресіоністичного мистецтва. На його думку, те, що Золя, Гонкури, інші письменники-натуралісти називали “людськими документами”, повинно пропускатися крізь призму індивідуальності й поетичної фантазії автора; “призма ця – скоріше слабо опукле дзеркало, що відображає речі і людей незвичайно точно в

усіх деталях, хоч і порушує якоюсь мірою природні пропорції між цими деталями” [8, т. 28, 153]. У цьому контексті, мабуть, цілком логічно було б припустити, що наступні рядки є продовженням щойно наведених: “Таж ми нині читаєм Lenau’a, Musset’a – і Золю, і Goncourt’ів. Чи вернеся такий сам натуралізм, як віщує Золя, тяжко осудити, хіба на даних можем per analogiam сказати, що як романтизм Байрона є інший від романтизму Якобсена, так натуралізм будучий буде інший від золівського” [7, т.3, 57]. Однак насправді оновлене майбутнє натуралізму віщує не представник “старого” позитивізму – І.Франко, а новатор-модерніст – В.Стефанік.

Загальновідомо, що експресіоністи часто вдавалися до прийому викривлення, деформації дійсності. Літературознавці-теоретики навіть вважають, що “деформація заради загостреної передачі найсильніших людських почуттів стає основою стилю експресіоністів”. Фізіологічне напруження, що є характерним для їхньої творчості, “виявляється в стилізації та ламаності художньої форми, в підкреслених контрастах..., різких зміщеннях планів” [3, 38]. Стефанікова творчість насичена такого роду прийомами, і це нормально як для представника “нової” літератури. Більш несподіваними вони виглядають у творах письменників старшої генерації, зокрема в І.Франка. Щоправда останній, на відміну від покутянина, демонструючи вірність (принаймні на рівні світоглядному) ідейно-естетичній “присязі”, яку склав свого часу доктрині “наукового реалізму”, навіть на початку ХХ століття продовжує чесно обгороджувати реалістичними рамками будь-які оніричні образи й ірреальні епізоди у власних творах.

У *Перехресних стежках* цілком реалістично (збудженим станом психіки, близьким до афекту) пояснюється фантазмагористичне видіння Регіни, в описі якого надзвичайно яскраво проявляється поетика експресіонізму:

“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 чорні щербаті зуби і сточений червами язик і бубонить прокляті слова:

– Най вас Бог благословить! Най вас Бог благословить!” [8, т. 20, 433].

У Франка і Стефаніка в подібних ірреальних вкрапленнях цілком у дусі експресіонізму “підвищена експресивність спотворює реалістичну художню форму...; явища життя часто постають у вигляді калейдоскопа фантастичних, кошмарних видінь” [3, 38].

Для того, щоби пробити стіну відчуження, відстороненості у взаєминах із читачем, і Франко, і Стефанік однаково ефективно застосовують “вибухову суміш” – поєднання елементів натуралізму й експресіонізму. У *Наверненому грішнику* подібним чином зображено всі жахи пекла, які постали перед головним героєм – Василем Півтораком:

“І от йому бачиться, що він уже впав на сам спід пекла, що тут прискакують до нього страшні, гидкі маровища, шарпають його, рвуть і торочать із нього внутреності, валять залізними довбнями в голову, видовбують розпеченими долотами очі. Йому бачиться, що його руки і ноги колесують зубчастими колесами, що його поять розтопленов смолов. Йому тепер в страшених образах привиджувалися всі тоті кари, котрі не раз чув з казальниць приобіцтовані пиякам” [8, т. 14, 359].

Порівняймо наведений уривок з описом бабиних марень у Стефаниковому творі *Самісаміська*:

“Баба тихонько стала. Лиш рукою відганяла мари.

З-під печі виліз чорт із довгим хвостом та й сів коло баби. Баба з трудом обернулася від нього. Чорт сів знов наперед баби. Взяв хвіст у руки та гладив ним бабу по лиці. Баба лиш кліпала очима, затиснувши зуби.

Нараз вилетіла з печі хмара малих чортенят. Зависли над бабою, як саранча над сонцем або як турма ворон над лісом. Впали потім на бабу. Залізали у вуха, у рот, сідали на голову. Баба боронилася. Великим пальцем тикала до середнього і хотіла так донести до чола, аби перехреститися. Але малі чортики сідали всіма на руку та й не допускали хрест на собі зробити. Старий щезник намахував, аби баба пуста не робила” [6, 56].

Аналізуючи творчість Василя Стефаніка, Олександра Черненко зазначає: “Зневага до тіла, яке є, за словами Стефаніка, “скелею” – в’язницею духа – спричинила те, що він, як зрештою, і всі експресіоністи, зображував смерть людини в її найжорстокішому вигляді, без жадної ідеалізації. Виразно підкреслений образ огидної смерті, часто з детальним описом розкладу напухлого тіла та іншими, навіть іноді макабричними зображеннями його тління, мав

на меті підкреслити марноту й несуттєвість нетривалої мертвої матерії” [9, 154].

Справді у тій-таки *Самій-саміській* натуралістично описано, як “мухи з розкошею лизали кров”, як “позакервавлювали собі крильця” і “сідали на чорні горшки під печею та на миски на миснику” [6, 57].

У подібній шокуючій манері описує Стефанік епізод у трупарні в новелі *Стратився*:

“У трупарні на великій білій плиті лежав Миколай. Гарне волосся плавало у крові. Вершок голови відпав, як лупина. На животі був хрест, бо навхрест пороли та позшивали” [6, 36].

Така манера цілком узгоджується і зі “старою” натуралістичною, і з “ною” експресіоністичною поетикою, адже епатаж значно підвищує рівень експресії у творі. У традиціоналіста й позитивіста І.Франка творча манера в описуванні смерті майже ідентична із Стефаниковою. Наприклад, у новелі *Вугляр* сповнений розпуки через загибель сина батько згадує найдрібніші деталі страшної картини, яка назавжди закарбувалася в його пам’яті:

“Лежав мій Іванчик на землі передо мною, чорний увесь, як головня. Тіло в огні збіглося, шкіра перегоріла, потріскала... Не пізнати, де були очі, де уста, де лице, нічого!..” [8, т.14, 251].

Художник-експресіоніст Жорж Руо писав: “Живопис для мене – засіб для того, щоби забути про життя, крик у ночі, стримуване схлипування, прихована посмішка. Я мовчазний друг тих, хто страждає мовчки” [1, 53]. Образ крику в нічній пітьмі, крику, якого ніхто не чує – типовий для творчості експресіоністів. Згадаймо хоча б класичну в цьому аспекті картину Едварда Мунка – *Крик*. Олександра Черненко зауважує про сповнений експресії образ із Стефаникового оповідання *Скін*, коли у вмираючого повіки “впали з громом”: “Для побільшення експресивної гіперболі Стефанік віталізує її навіть могутнім звуком грому. Ясно, що страждання перетворилося на звільнення душі від провини, а смерть – на нове життя. Це звільнення енергії зображене сильним звуковим гуком – природним явищем грому” [9, 157].

Спроби “намалювати” крик зустрічаємо й на сторінках насичених звуковими образами літературних творів Франка. У Василя Півторака в *Наверненому грішнику* “шум в голові заглушував усі гадки, переливався у всілякі

найвідразливіші, найстрашніші голоси, які коли-небудь чув на своїм віці. Тут був і скрип корби, котров витягав послідній раз сина з ями, і глухий звук падучого тіла, і тяжке бовтнення у глибоку пропасть, і роздираючий душу вереск мліючої матері, і все, все, що мов тараном, розвалило його щастя, мов громом, роздрухотало його життя...” [8, т.14, 359]. Очищення через крик приходиться до Василя в момент найвищого емоційного напруження, коли з усіх боків насуваються на нього жертви бориславської нафтової лихоманки:

“Із усіх кутів вони тиснуться до нього, стогнуть, плачуть, пищать, регочуться і тісніше його обступають, наступають на його ноги, на груди, давлять, тлумлять, їх дотик холодний, мов крига, проймає його до костей, ваготить на нім, мов навалені гори. Дух йому запирає, смертельний піт заливає очі, і нараз з глибини зболілої душі виривається страшний крик: «Змилуйтеся надо мнов. Що я вам винен? Хіба я хотів лиха для вас? Хіба я щасливіший від вас?»» [8, т.14, 359–360].

Дещо сенсаційною й водночас привабливою для концепції нашого дослідження виглядала би теза про те, що між літературним “батьком” і “сином”, “учителем” і “учнем” не було чіткої субординації, і що коли Франко навчив Стефаніка позитивізму, реалізму та натуралізму, то Стефанік, зі свого боку, викладав Франкові основи інтуїтивізму, модернізму й експресіонізму. Насправді ми усвідомлюємо, що головною, об’єктивною детермінантою спорідненості творчих манер І.Франка та В.Стефаніка треба вважати ту духовну атмосферу, яка була спільним найповажнішим наставником для двох письменників. Міжособистісні ж творчі взаємини формувалися на тлі певної літературної епохи і мали характер не взаємозаперечення, а взаємодоповнення і взаємозбагачення. Діалектична єдність “старого” й

“нового” забезпечувала життєдайний баланс традицій і новаторства у їхніх творах, сприяла, хоч це й парадоксально, не уніфікації, а індивідуалізації, порівняно із загальним літературним середовищем, творчих манер письменників, стала запорукою духовної єдності різних поколінь українських літераторів, і, щонайважливіше, спричинила поживлення літературного процесу в Україні.

Важливо, щоби порівняння творчості Івана Франка й Василя Стефаніка не переростало у протиставлення або, щонайгірше, у протистояння. Каменярь і Митець різною мірою були складовими іпостасями особистостей обох авторів. Такого роду симбіоз символізує єдність і монолітність всієї української літератури, а відтак її повноту і значущість у світовому культурному процесі.

1. Байер И. Художники и социализм / И. Байер. – М., 1966. – 162 с.
2. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. Денисюк – Львів, 1999. – 280 с.
3. Малахов Н. Модернизм: Критический очерк / Н. Малахов ; под ред. В. Ванслова. – М., 1986. – 152 с.
4. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі / Наливайко Д. // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів. – К., 1996. – С. 118–130.
5. Піхманець Р. “Іван Франко поставив мене малим наслідником своїм” (Василь Стефанік) / Піхманець Р. // Слово і Час. – № 2. – 2007. – С. 17–26.
6. Стефанік В. Вибране / Стефанік В. – Ужгород : Карпати, 1979. – 392 с.
7. Стефанік В. Повне зібрання творів : у 3 т. / Стефанік В. – К., 1954.
8. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. – К., 1978. – 1986.
9. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка / Черненко О. – Едмонтон : Сучасність, 1989. – 280 с.

*Статью посвящено исследованию диалектики традиций и новаторства в творчестве Ивана Франко и Василя Стефанюка. На основании сравнительного анализа литературно-критических взглядов и особенностей индивидуальных стилей писателей делается вывод о существовании тесной наследственной связи между их творческими манерами, которая никоим образом не отрицает, а наоборот, делает более выразительными новаторские достижения добутки авторов.*

**Ключевые слова:** диалектика, литературный процесс, творческий метод, поэтика, литературное направление.

*The article is devoted to the study of dialectics of traditions and innovations in the creative work of Ivan Franko and Vasyl Stefanyuk. On the basis of the comparative analysis of the literary and critical outlooks and the peculiarities of writers' individual styles the conclusion of close hereditary relationship existence in their creative manners has been made. There is no objections at all, but, on the contrary, it intensifies the writers' innovatory achievements.*

**Key words:** dialectics, literary process, creative method, poetics, literary trend.

УДК 821.161.2  
ББК 83.3 94 (Укр)1

Любомир Сенік

## ВАСИЛЬ СТЕФАНИК – ПЕРСПЕКТИВА УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОСТІ: ПРОБЛЕМА ЗАКОДОВАНОГО ПРОГНОЗУ

*Творчість В. Стефаніка розглядається як “передання нащадкам” з поглядом в історичну перспективу буття народу. Національна духовність в естетичному вимірі, втілена в художній творчості В. Стефаніка, набула для наступних поколінь українців сенсу передбачення, заведеного прогнозу. Ця візія митця ґрунтується на глибинному знанні психології народу, його національної і соціальної свідомості.*

**Ключові слова:** новелістика, свідомість, мораль, рецепція, код, нація, інтерпретація, підтекст.

Найвищі оцінки Івана Франка, які він висловив стосовно художнього слова Василя Стефаніка, фактично лежать в основі усіх наступних дослідників його творчості і становлять основу розуміння ролі і значення майстра в історії нашого письменства [1]. “Артистизм”, скерування максимальної уваги на внутрішній світ людини, лаконізм і зосередженість на деталях, що часто-густо має символічний характер, драматизм зіткнень характерів через внутрішню конфліктність, засновану на психологічній несумісності, та інші творчі “параметри” майстра увійшли як органічне тіло українського слова. Художній “код” Василя Стефаніка невіддільний від історичного часу діяльності митця.

Усе це сьогодні зрозумілі речі – письменник “відчитаний” в його багатоманітних виявах як майстер довершеної новелістичної форми.

Спробуємо, очевидно, на рівні гіпотетичному, глянути на спадщину з перспективи, з одного боку, української духовності в естетичних “вимірах” наступників, а з іншого – прочитання заведеного “послання нащадкам”. Зразу ж слід зауважити, що письменницький досвід, міра таланту і весь комплекс реалізованого таланту є справді своєрідним посланням наступникам: осмислення досвіду для історичного прогресу завжди присутне при рецепції створеного. Тут можливий ряд феноменів, як, наприклад, моральний/етичний (“морально-етичний код”), що його слід ставити на перше місце в силу його значимості.

Щодо першого питання (національної духовності саме в її “естетичних вимірах”), то його розгляд наводить на головний дискурс взаємодії минулого і майбутнього (сучасного) – в сучасності минуле, а нинішнє – в майбутності. З погляду взаємозв’язку часів і поколінь ця проблема постає як безперервність

розвитку, часто-густо навіть всупереч вкрай несприятливим умовам, насамперед політичного характеру.

Отож вихід на перспективу як майбутнього, прогнозованого чи не прогнозованого, спирається на вагу попередньо створеного. Іншими словами, безперервно функціонує заявлений, наприклад, моральний принцип (засада, установка і т. ін.), і в усьому, що відбувається потім, він присутній або ж у пам’яті окремого читача, або ж у свідомості широкого загалу національної спільноти, оскільки першопочаткова засада саме оприявилася в цій спільноті.

Для прояснення цієї думки варто навести хоча б одну новелу Василя Стефаніка – “Новина”, власне, гострою постановкою, зрештою, не лише соціального, але й з не меншою гостротою морального феномена буття народу. Новела опублікована у збірці “Синя книжечка” 1900 року, видана під егідою товариства “Руської Ради” у Чернівцях. Пізніше, за свідченням бібліографів, новела передавалася, згадувалася, аналізувалася в критичних працях чи перекладалася різними мовами до 1960 року... сорок разів! [2, 142].

Не випадкова увага до цієї новели зумовлена й тим, що в ній “закодований прогноз”, щоправда, ні тоді, ні пізніше не прочитаний. Підтекст події, покладеної в основу сюжету новели, дозволяє інтерпретувати її в багатьох аспектах. Тут варто зосередити увагу... на злочині.

Те, що вчинив Гриць Летючий, поза всяким сумнівом, є злочин як з погляду християнства, так і юридично-правової норми, тобто людської, виробленої в процесі цивілізаційного поступу. Очевидно, це зрозумілі речі.

“Оправдання” вчинку ґрунтується на роздумі про мотиви злочину, про стимули, які



ведуть літературного героя на протиправну стежку. Звісно, таким “стимулом” є екстремальна дійсність, вкрай критична для існування людини, доведеної до відчаю. До речі, у часи вульгарно-соціологічного полону літературознавства на повну широчінь, власне, була розвинена теза про “невинність” літературного героя, бо весь справедливий гнів був скерований на страшні злигодні народу. Але, на жаль, цей загалом класовий підхід до літературних явищ, а відтак і до суспільних був мертвонародженим, бо не розкривав основної суті злигоднів нації.

Водночас балаканина про злидні і безвихідь призупинялася перед найважливішим, бо це була інша, ворожа ідеологія, брехлива за своєю суттю. Вона не могла прочитати захований код письменника.

Отож прочитання підтексту, захованого в глибокому коді новели, навіть для кмітливого читача не вдавалося, очевидно, в силу того, що сучасний, тобто тодішній, читач своїм життям був заангажований у свою дійсність, вибрати з якої ніяк не спромігся в силу конкретних історичних обставин. Саме про які Іван Франко писав з глибоким розумінням соціальних, як і національних стосунків, прискіпливо їх досліджуючи і роблячи переконливі висновки [3, 155–163].

Зміст підтексту, прочитаного з історичної перспективи, дозволяє акцентувати на найважливішому: допоки українська земля перебуває під чужими прапорами, до того часу існуватимуть події, які потрясають читачів своєю неприкритою правдою.

Наш сьогоднішній історичний досвід підтверджує цей Стефаниківський код, коли ми згадуємо широкомасштабні, без перебільшення – глобальні акції фізичного і духовного винищення родини і цілої національної спільноти засобами голодоморів, розстрілів, депортацій і т. д. І висновок простий: українська земля й далі перебуває під чужими прапорами, які є запереченням життя національної спільноти.

В “Автобіографії” Василь Стефаник, відзначаючи, що двічі побував на Великій Україні, висловив думку: “... українці з Великої України по душі мені ближчі, як галичани” [4, 17]. Перша поїздка 1903 року в Полтаву на святкування Івана Котляревського. Збереглася відома фотографія, на якій письменники зображені, ніби одна сім’я. Дуже характерне фото як свідчення одностайного мислення!

Друга поїздка відбулася на початку 1919 року. В “Автобіографії” після цієї дати стоять три крапки. Розумій, як хочеш: або тут скорочення офіційної редакції, але без квадратних дужок, або пропуск автора, але для цього слід глянути в рукопис (для чого мені не вистачало часу і можливостей). Крім того, немає ніякого свідчення про мету поїздки, про зустрічі в Києві, про враження письменника в цю визначальну добу для нації. Можливо, їздив письменник у зв’язку з виданням його книжки “Оповідання. Нариси з життя селянської бідноти”. З передмовою Василя Бойка. Книжку випустив Всеукраїнський кооперативний видавничий союз”, 47 (вип.?) на 180 сторінок. Тут вміщено 39 новел.

У передмові до публікації листів С.Крижанівський зауважив, що “період з 1912 по 1924 майже не представлений (у III-му томі Повного зібрання творів в трьох томах під редакцією О.Білецького. – Л.С.), оскільки листи [...] повністю ще не зібрані” [5, 21]. Не зібрані вони, очевидно, й досі... Можна припускати, що в цей період листування продовжувалось з більшою чи меншою інтенсивністю, і так чи інакше відобразилися в них події 1919 і наступних років. Як, зрештою, і події 32–33 ще за життя письменника... Ці дві різні проблеми – 1919 і наступні роки до програшу національного зриву, зрештою, як його наслідок – національна трагедія голодоморів 21, 32–33, реакція митця на них – тема окремого дослідження.

Отож прогноз новели “Новина”, закодований у глибокий підтекст, наводить на думку про ще один момент у нашій новітній історії. Йдеться про національно-культурну духовність як важливу основу буття нації. Традиція християнського бачення життя крізь призму народної (=національної) традиції формує, власне, історичну перспективу цієї ж духовності. Коли ж вона начебто й заперечується злочином “представника народу”, то в процесі осмислення того, що сталося, що відбувається на цьому історичному відрізку часу, як правило, викликає катарсис з контрастною тональністю, як заперечення – ствердження. Заперечується, бо існує віковична традиція – норма міжлюдських чи вужче – родинних стосунків, яка утверджена в свідомості національної спільноти, до речі, на всій її етнічній території. (Для переконливості цієї тези достатньо згадати відповідні цикли народної творчості, звісно, із реліктовим збереженням давньої язичницької культури). З настанням

т. зв. “народної влади”, яка з’їла мільйони невинних життів, почалася ера т. зв. *державного атеїзму*, тому, поза всяким сумнівом, офіційна наука про літературу не могла навіть заїкати про традицію, котру розглядаємо не як просто функціональну властивість внутрішнього світу героїв Стефаніка, а як сутність цих особистостей. Підтекстовий “код” “Новини” й слід, очевидно, сприймати як незнищенний феномен духовної тривалості і витривалості спільноти.

Відповідь на роки національного зриву неважко знайти в новелі “Марія” – відкритій формі оприявленої ідеї єдності всіх українців, задля державності якої троє синів Марії віддали свої життя. До речі, опублікована новела в 1917 році у віденському ілюстрованому альманаху “Кривавого року”, а в 1919 р. ввійшла до згадуваної вище збірки “Оповідання”.

Ця ж таки тема розгорнена в новелі “Сини”. Старий Максим втратив синів. Діалог-спогад батька конкретизує трагічну ситуацію: “– Послідній раз пройшов Андрій: він був у мене вчений. “Тату, – каже, – тепер ідемо воювати за Україну”. – “За яку Україну?” А він підоймив шаблев груду землі та й каже: “Оце Україна, а тут, – і справив шаблев у груді, – отут її кров; землю нашу ідем від ворога відбирати. Дайте мені, – каже, – білу сорочку, дайте чистої води, аби-м обмивси, та й бувайте здорові”. Як та его шабля блиснула та й мене засліпила. “Сину, – кажу, – та є ще в мене менший від тебе, Іван, бери і его на це діло; він дужий, най вас обох закопаю у цю нашу землю, аби воріг з цього коріння її не відторгав у свій бік”. – “Добре, – каже, тату, підемо оба”. Та як це стара вчула, то я зараз видів, що смерть обвилася коло неї білим рантухом. Я подавси до порога, бо-м чув, що її очі впали і покотилиси, як мертве каміння по землі.” [6, 303]. Характерний діалог розкриває велетенську глибину розуміння покутського селянина *усвідомленої необхідності*, а сюрреалістичний образ, що завершує сцену провадження синів, відкриває трагізм самопосягати заради найвищого ідеалу людини – свободи не тільки особистої, а й всієї національної спільноти.

Цей відкритий “код” духовності, напевно, знімає будь-які ідеологічні маніпуляції інтерпретаторів у минулому щодо рації митця і його правдивого слова. До того ж немає ні найменших “половинчастих” рішень щодо реального нищителя України – російсько-царистської солдатчини. Письменник малює в

новелі “Марія” реакцію людей, які панічно тікають від мстивого ворога: “...цілий світ здурів: люди і худоба.

Тікало все, що жило. Ще недавно нікому доріг не ставало. Діти за ними несли здобуток, одні одних стручували в провалля, ночами ревіли корови, блякли вівці, коні розбивали людей і самих себе.

За цими здурілими людьми горів світ, немов на те, щоби їм до пекла дорогу показувати...” [7, 284].

Апокаліпсис місткістю свого модерного образу охоплює абсурдну реальність, в якій немає місця для життя. І все ж фінал новели, коли Марія заснула під спів “козаків” – солдатів-українців, показовий мисленням молоді Катерини, яка теж прислухалася до співів. “...Наблизилася Катерина козакові майже до вуха і шептала:

– Ваші пісні такі самі, як Маріїних синів. Тому не будіть її, най їй здаєси, що це її сини співають...” [8, 291].

Низка воєнних новел викриває абсурд війни, втрату людиною Бога в своєму серці (“Вона – земля”, “Діточа пригода”, “Воєнні шкоди” та ін.).

Нарешті в цьому ж тематичному циклі – один перспективний відкритий код новели “Вона – земля”. Тримайся її, бо вона, як каже Семен, “з тебе жили висотує, а за то у тебе отари, та стада, та стоги. І вона за твою силу дає тобі повну хату дітей і внуків, що регочуться, як срібні дзвінки, і червоніють, як калина...” [9, 278].

Нині, саме нині, у самостійній Українській державі кожному українському селянинові треба цю новелу вивчити напам’ять і закарбувати в своєму серці послання Майстра в майбутнє як передбачення-прогноз девальвації цінностей, які не піддаються купівлі-продажу.

Стефанік говорить до нас своїми неложними устами і застерігає від чужих стежок, якими не слід ходити, щоб не втратити своєї самотності.

1. Див.: Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку / Франко І. // Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. – Т. 41. – С. 471–529; Старе й нове в сучасній українській літературі // Там само. Т. 35. Стаття стала “в певному сенсі епохальною в осмисленні творчого досвіду Василя Стефаніка й цілої генерації українського письменства, що ступило на шлях пошуку нових форм і виражальних можливостей художнього слова” // Піхманець Р. Іван Франко і Василь Стефанік. Взаємини на тлі доби. –

Львів, 2009. – С. 234; Див.: *Василь Стефаник*. Бібліографічний покажчик. – К. : Вид-во АН УРСР, 1961. – С. 142.

2. Див.: *Сеник Л.* Захист Івана Франка прав і свобод нації в контексті “вселюдського гуманізму” / Сеник Л. // *Нагуєвицькі читання – 2009: Іван Франко і парадигми соціально-гуманітарних наук початку ХХІ століття*. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – С. 155–163.

3. *Стефаник В.* Автобіографія / Стефаник В. С. // *Повне видання творів : у 3 т. / Стефаник В.* – К. :

Вид-во Академії Наук Української РСР, 1953. – Т. II. – С. 17.

4. *Крижанівський С.* Листи Василя Стефаника / Крижанівський С. // *Стефаник В.* Повне видання творів : у 3 т. – К. : Вид-во Академії Наук Української РСР, 1954. – Т. III. – С. 21.

5. *Стефаник В.* Твори / В. Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – С. 303.

6. Там само. – С. 284.

7. Там само. – С. 291.

8. Там само. – С. 278.

*Творчество В. Стефаныка рассматривается как “передача потомкам” со взглядом в историческую перспективу бытия народа. Национальная духовность в эстетическом измерении, воплощенная в художественном творчестве В. Стефаныка, приобрела для последующих поколений украинцев смысл предвидения, закодированного прогноза. Это видение писателя основывается на глубинном знании психологии народа, его национального и социального сознания.*

**Ключевые слова:** новеллистика, сознание, мораль, рецепция, код, нация, интерпретация, подтекст.

*Creativity of V. Stefanyk is considered as “transferring to offsprings” with a look at the historical perspective of peoples’ being. National spirituality in aesthetic terms embodied in artistic creativity of V. Stefanyk, acquired for future generations of Ukrainians as the point prediction, encoded prediction. This vision of the artist is based on deep knowledge of Ukrainians’ psychology, nationality and social consciousness.*

**Key words:** novels, consciousness, morality, reception, code, nation, interpretation, covert text.

**УДК 821.161.2**

**ББК 83.3 (4 Укр)1**

**Володимир Качкан**

## **ВАСИЛЬ СТЕФАНИК У РЕЦЕПЦІЇ БОГДАНА ЛЕПКОГО (за епістолярієм)**

*У статті на основі епістолярію досліджено рецепцію творчості Василя Стефаника письменником і літературознавцем Богданом Лепким. Автор публікації вперше вводить до наукового обігу недруковані досі листи Богдана Лепкого до Василя Стефаника, виявляє особливості їх взаємин та сприйняття.*

**Ключові слова:** рецепція, контекст, листування, оцінка творчості, есеїстика.

Питання літературних взаємин, особистих стосунків між такими величинами, як Василь Стефаник і Богдан Лепкий – на часі. Українське літературознавство підготувало тривкий фундамент під цю важливу естетичну вибудову (маємо на увазі передовсім студії Василя Лесина, Василя Косташука, Федора Погребенника, Олени Гнідан, Миколи Грицюти та ін.). Проте більшість розвідок, що готувалися і приходили до читачів у радянську тоталітарну епоху, не могли, на жаль, врахувати і таке безцінне джерело, як епістолярна спадщина. Фактично праці, що з’являлися на світ, нерідко мали компіляторський характер або ж були черговим виявом, скажімо, ще одного “докторського” прочитання та інтерпретуван-

ня новелістики В. Стефаника. Отже, годі було вести річ про істинне прирощення знань та розширення стефаникознавства.

І тільки в умовах державної незалежності об’єктивно складаються обставини, за яких практичні можливості опрацювати архівні матеріали колишніх спецфондів державних архівів та академічних бібліотек призводять до нових пошуків і відкриттів.

У цій площині неабияке зацікавлення має неопубліковане листування Богдана Лепкого, точніше, його листи до Володимира Гнатюка, Антона Крушельницького, Михайла Павлика, Кирила Студинського та самого Василя Стефаника, що несуть в собі не тільки спорадично-хвилеві поцінування того чи

іншого твору Стефаніка, а й прогностичні сентенції, штрихи до глибшого естетичного аналізу його творчості взагалі.

Неабиякий інтерес для дослідника мають листи Б.Лепкого до В.Гнатюка. Так, надсилаючи до “Видавничої Спілки” у Львові рукопис нової збірки оповідань, якій пропонує назву “Перша збірка та другі оповідання” (або ж “Образки з села”), Б.Лепкий у листі від 25 березня 1904 р. пише Володимирові Гнатюку про можливі зміни у структурі книжки, нагадує про попередні видавничі умови та принцип редагування тексту, бо “хотів би гарного видання”. Запитує, чи вийшла збірка новел В.Стефаніка. “Кажіть вислати мені, а я зараз дам рецензію”. І далі читаємо: “Мій нарис про Стефаніка, друкований доси по-українськи, по-польськи, по-чеськи, по-хорватськи, по-німецьки, перекладається тепер в Петербурзі на московське” (ЛНБ. – Відд. рук., ф. 34 (В.Гнатюка), од. зб. 334. – Папка 15, арк. 6–8).

Не минуло і десяти днів, як Б.Лепкий нагадує В.Гнатюкові, що “дуже цікавий на оповідання Стефаніка”, просить за будь-яких обставин надіслати йому “хотьби щіткову відбитку” (ЦДАЛ, ф. 309 (НТШ), оп. 1, спр. 2277, арк. 42).

Лист (без дати), адресований з Вецяра Антонові Крушельницькому, містить панорамний огляд літературного й політичного життя. Зокрема, автор повідомляє, що через Володимира Кушніра з Берліна довідався, що українські “письменники-самостійники” започатковують вихід у Відні нового літературного часопису, біля якого “і гуртуватимуться”. І тут же дякує за надіслану збірку О.Олеся. Відтак вкраплює оціночний фермент про В.Стефаніка, якого, як пише, любить і в житті, і в прозі. “Стефаніка “Моє слово” – це моя потіха. Читаю щодня і гадаю собі, що народ, який дав таке слово, не може пропасти. Це найсильніша річ у світовій прозі – найсильніша!” (Там само, ф. 361 (А.Крушельницького), оп. 1, спр. 98, арк. 21–21 зв.).

Неабиякої вартості листи Б.Лепкого до К.Студинського, писані переважно з Кракова протягом 1901–1903 рр. Амплітуда зацікавленень вводить нас у творчу лабораторію Лепкого, розкриває маловідомі грані стосунків Лепкого і Стефаніка. “Перший Стефанік сказав мені про мої оповідання своє щире слово. “Дідусь” і “Скоти” йому дуже подобались (тут і далі підкр. автора. – В.К.). Не маю ніякої причини не вірити Стефанікови, він взагалі

людина, що будить до себе лишень довір’я”, – читаємо у листі без дати і місця написання (Там само, ф. 362 (К.Студинського), оп. 1, спр. 334, арк. 5–6 зв.).

Перед нами лист від 14 січня 1901 р. з Кракова. У ньому проступають на поверхню факти, як саме відкриті та замасковані вороги українства, особливо ж напередодні виборів, впрягали в агітаційні візки геть чисто все, що могло шкодити загальній справі поступу і національного відродження. Найпопулярнішою формою було трактування на свій лад газетних публікацій, промов на ювілеях та виголошених рефератів і доповідей. “Ті погані часи кацапської нетерпимості минули... Хотіли би їх завернути. Отже, роблять, що можуть, не перебираючи в средствах, щоби лиш нас позбутись. Ми ту (у Кракові. – В.К.) політики не робимо, але народного духа бережи мусимо. І де б я не був і о що б не ходило, я тямити не перестану, хто я є і чого держатися мушу. З москвофільським ренегацтвом до старости боротися буду... Приміром, мав Стефанік відчит про мої “Стрічки”, відчит чисто артистичний, а зробили з того соціалістичну пропаганду. Ось тактика і Вам з певністю добре знана” (Там само, арк. 32, 33 зв.).

Смерть батька, Сильвестра Лепкого (Марка Мурави) підтяла Богданові Лепкому і сили, і поглибила зневір’я. Важко він пережив ще й розлуку з Василем Стефаніком. “... Я відколи помер батько, а Стефанік з Кракова забрався, не маю чоловіка, з котрим міг би в таких справах щиро поговорити... Сам себе боюся”, – пише К.Студинському 27 жовтня 1901 р. (Там само, арк. 48–48 зв.).

Інформуючи Кирила Студинського 25 квітня 1903 р. з Кракова про те, що готує для “Руслана” кілька новел та добірку віршів, Б.Лепкий заодно просить пробачення, що не вклався в термін, бо мусів “написати відчит про Стефаніка. Єсть то імпресія літературна більших об’ємів на 1 ½ години скорого читання” (Там само, спр. 335, оп. 1, арк. 17–17 зв.). Додамо, що йдеться про літературний нарис Б.Лепкого “Василь Стефанік”, уперше виголошений 25 квітня у слов’янському клубі в Кракові, а відтак опублікований у львівській газеті “Руслан” (1903. – № 112–118).

Особливе зацікавлення Б.Лепкого творами В.Стефаніка прочитуємо у листах від 10 червня та 25 вересня 1903 р. То він просить К.Студинського, щоб “з відбиткою Стефаніка подождали”, бо готує таку ж розвідку і про Ольгу Кобилянську (Там само, арк. 23–24), то

ж, турбуючись виданням власної збірки “На чужині”, нагадує К.Студинському, щоб “постарався о черенки новішого типу та о папер “ніби черпаний”, бо мріє, аби “На чужині” виглядало поважно”. Тут же додає, що звернувся до редакції “Руслана” з проханням вислати залізницею весь наклад збірки батька “Книжка горя” та власної розвідки “Василь Стефаник: Літературний нарис”. Оскільки редакція замовлення не виконала, просить у К.Студинського хоча б по 50 примірників кожного видання (Там само, арк. 32–33 зв.).

Лист Богдана Лепкого 1931 р. Василеві Стефанику до його шістдесятиліття (чорновий варіант) – справді унікальний історико-літературознавчий документ, на формі і змісті якого відбилися ознаки чи риси різних стилів.

Уже перша фраза Б.Лепкого (“Шістьдесят літ, – як шістьдесят важких снопів, лежать на ниві Твого життя”) несе в собі не тільки своєрідний затакт афористичного письма, а й стилістичну настроєвість, новелістичну “рубану” тональність, у якій іде подальший плін думки.

На самому початку Б.Лепкий вкраплює у канву спогад про першу зустріч з В.Стефаником у Бережанах, що трапилася тридцять два роки тому.

У цьому блискучому зразку мемуарної літератури органічно сплелися і конкретні факти (“Пізня осінь. Вечірня, дощева година. Сутеніє. Політує сніжок”; до Бережан В.Стефаник прибув із Шафатом Шмігером; у Кракові бачилися щодня у читальні, в Кіяка, або ж у помешканні Лепкого по вулиці Студентській, а чи на Гробле, 7), і якісь спогадово-медитаційні нитки, що мають у тексті прихований сум за невернучим, але звучать яскраво, афористично (“Тисяч незримих ниток між ним (містечком Бережани. – В.К.) і тобою”; “Жаль зі злостою в собі вариш”; “Осінь досвідом літа мудра”). А ще то тут, то там, ніби розкидані нехотючи, незрівняні шкідики-оцінки конкретних творів В.Стефаника, якийсь реалістично-оголений, як і сама новелістика майстра прози, і водночас меланхолійно-скрипковий погляд взагалі на творчість Стефаника, його життєву дорогу. “Ти писав “Камінний хрест”, – читаємо скупі сентенції Лепкого. “Ах, як та машина жере!” – нарікав Ти, відсилаючи коректу до друкарні. Пам’ятаєш? Не лиш машині, але й людям хотілося Твого письма якнайбільше мати. Нарікали, чому Ти повісти не пишеш, так якби Твої оповідання не були великою повістю про на-

ше село. Дехто драми чекав. А невже “Скуражився”, “Кленові листки” не драми? Ще й які!”

Відтак думка Б.Лепкого торкається таких творів, як “Дорога”, “Мое слово”, і знову – естетичний висновок: “Ти лишився собою. Мав власне “слово” і свою “дорогу”. “Дорогою” ішов, добув “Слово” з душі і кидав, а за Тобою то чічки процвітали, то пшениця росла, то шуміли кленові листки. Котре з них краще – не знаю. Усьо гарне і найгарніше”.

Нарешті, у листі, ніби приховалися поміж рядками, – знадобили до характеристики Стефаника як особистості: то “на око Ти виглядав сердито, буцім гнівався на людей, але я знав, що того гніву нема чого боятися”; то, бачачи на привокзалі, як земляки куняють по-під мурами в очікуванні потягу до Гамбурга, – “...переходиш попри них і розпитуєш, звідки і чому ідуть, і видно по Тобі, що якби міг, то не пустив би ні одного”; а то, оцінюючи влітку 1917 р. у Відні ситуацію, – “Ти не дуриш себе оманними думками, вдумчиво і хмарно дивився у майбутнє. Не одно сказав Ти тоді недурне й миле для уха. Та, на жаль, на Твоєм воно й стало”.

І насамкінець – немаловажний штришок до того, як В.Стефаник ставився до різних ювілейних церемоній та публікацій силует, оптимістично-прозорливих промов та напуття. Богдан Лепкий передає атмосферу відзначення ювілею Стефаника, вечора, де слово мовив його побратим Марко Черемшина (“Жемчугами слів і чічками чуття обсіпає Тебе”), де було доста щирості і чесною правди на адресу новеліста. А він – “як Зевес у хмари, заховався в сутінок лівобічної від стради льожі. Кличуть Тебе, виходити не хочеш. Аж на вечері оживився, балакав, жартував, виблискував всіма дарами душі і ума...”

І завершується лист, що має всі ознаки есею, оповідання, художнього нарису, зізнанням, що Богдан Лепкий – один “з найбільших митців нашого народного слова”, що найглибше зазирнув “в таємне нутро нашої землі, в душу нашого брата-селянина”. Розуміючи, що за усім жнивом Стефаника приховано “пильний труд”, “безсонні ночі”, “тяжкі удари долі”, Б.Лепкий вірно і недвозначно узагальнює, що В.Стефаник “свою ниву так глибоко орав, як ніхто, і таким чільним зерном засівав, що з дива вийти не можна, звідки його добув”. В оцінці Лепкого В.Стефаник – щасливий літератор, бо має загальну дяку і шану народу. А щасливий саме тому, що “ані одно-

го такого слова не писав, якого не хотів написати і ні одного зайвого слова – сама пшениця, якою довгі літа живитиметься народ на добро і на славу, на здійснення своїх великих бажань” (ЛНБ. – Відд. рук., ф. 9 (ОН), од. зб. 4474, арк. 1–4).

Як бачимо, у кожному листі – плетиво цінних думок, міркувань щодо творчості,

фактів до життєписів як Б.Лепкого, В.Стефаника, так і до інших респондентів. Саме епістолярна спадщина дає нам незамінний матеріал – “дух часу”, на основі якого і можемо в новітніх умовах писати справжні історії культури, літератури, а не перекомпільовувати чужі думки і здобутки.

*В статтє на основе епистолярія исследована рецепція творчества В.Стефанька писателем и литературоведом Богданом Лепким. Автор публикации впервые вводит в научный оборот неизданные до сих пор письма Богдана Лепкого Василию Стефаньку, выявляет особенности их взаимоотношений и восприятия.*

**Ключевые слова:** рецепция, контекст, переписка, оценка творчества, эссеистика.

*The article studies the art of reception of V.Stefanyk by the writer and literary critic Bohdan Lepkyi on the basis of epistolary. The author introduces the first publication to the scientific community still unpublished letters of Bohdan Lepkyi to V.Stefanyk, reveals their relationship and perception.*

**Key words:** reception, context, correspondence, appreciation, essays.

**УДК 792.2: 821.161.2**  
**ББК 85.33 (4 Укр)**

**Богдан Козак**

## **ПЕРША ПОСТАВА ТВОРІВ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ**

*У статті розглянуто першу інсценізацію новел Василя Стефаника під назвою “Вечір українських дрібно-образів”. Виставу поставив на сцені харківського сатиричного театру малих форм “Веселий Пролетар” у 1928 році режисер Януарій Бортник.*

**Ключові слова:** Василь Стефаник, театр “Веселий Пролетар”, Януарій Бортник, Володимир Блавацький.

Адаптації поетичних і прозових творів української літератури для театру беруть свій початок з другої половини ХІХ століття, а у ХХ столітті вони стають невід’ємною частиною його мистецького репертуару.

Гідне місце в національному театрі посідає інсценізація новел В.Стефаника, який двічі робив спробу написати оригінальну п’єсу. Перші відомості про це знаходимо у спогадах Богдана Лепкого, який у 1899 році приїхав на навчання до Кракова, де й познайомився з В.Стефаніком. Із розділу його спогадів, що має назву “На Арійській, 4.1.”, довідуємося про психологію творчості видатного новеліста, про його любов до театру, про драматично-дієву структуру його новел, а також про спробу написати п’єсу. “Стефанік не писав легко, ані скоро. Довго носився зі своїми літературними задумами, виношував їх. Деяких і не доносив. Так було з повістю, так і з дра-

мою. Погрожував, що їх напише, а навіть, що вже пише, але не думаю, щоб це була правда. Драма в нього могла б була вийти незвичайна, бо його оповідання мають чимало дуже драматичних місць. Його монолози й діалоги просто незрівнянні. А в “Злодію” також і гуртова сцена просто б’є чоловіка по голові. Стефанік любив театр і часто ходив на вистави та дуже переймався грою артистів, таких, як Камінський, Сольський, Семашкова, Морозовська, Сосновський... І було чим. Дирекція Павліковського і перші роки дирекції Катарбінського – це були вершки мистецьких осягів Краківського театру. Мав Стефанік вроджений хист представляти драматичні сцени, мав нагоду бачити щонайкращі драматичні твори, відіграні дійсно великими акторами і не меншими акторками, то чому ж би й не міг був написати драми? Тем йому хіба не бракувало” [1, 659–660]. Любов до театру В.Сте-



роботі оглядів (ревью) і склав виставу з дрібно-образів (мініатюр) різних родів та форм (...) У підборі матеріалу *режисура ставила собі завдання* (тут і далі курсивом виділення мос. – Б.К.) не тільки популяризувати кращих українських письменників на сцені малих форм, а й збудити в глядача активність у напрямку актуальних нині справ (новий побут, українізація, допомога галицькому пролетаріату, боротьба з холуйством, обивательщина, тощо) [7, 9]. У тому ж номері “Нового мистецтва” подано репертуарні афіші харківських театрів, серед них і на три вистави театру “Веселий Пролетар”: “Колотнеча”, “Шпана” і “Вечір українських дрібно-образів”. Таким чином, можемо назвати прізвиська акторів – виконавців ролей у новелах В.Стефаніка:

### “Вечір Українських дрібно-образів”

#### І відділ

Василь Стефанік – картини війни, злиднів, національного поневолення Галичини.

#### 1. Катруся

Батько	<b>Селюк</b>
Мати	<b>Щелкунова</b>
Катруся	<b>Беріжна</b>
Кум-сусід	<b>Риманів</b>

#### 1. Дитяча пригода

Мати	<b>Митіна</b>
Василько	<b>Малеча, Базілевич</b>
Настка	<b>Степанова-Мала</b>

#### 1. Марія

Марія	<b>Грай, Романенко</b>
1 жінка	<b>Степанова Старша</b>
2 “	<b>Щелкунова</b>
3 “	<b>Травинська</b>
Катерина	<b>Лихо</b>
1. козак	<b>Волошин</b>
2. “	<b>Дрозд</b>
3. “	<b>Хотишевський</b>
4. “	<b>Мелегрант”</b> [8, 20]

Інсценізацію вистави, що складалася з трьох відділів, здійснили: “Драматична обробка й режисура – **Я.Бортник**. Реж[исер] лаборант – **І.Маківський**. Оформлення сцени та строй – **В.Грипак**. Музика – **З.Заграничного**. Хореографія – **Е.Купферової**. Виставу веде – пом[ічник]реж[исера] – **В.Берлянт”** [9, 20].

Схвальною рецензією на виставу, зокрема на першу дію, яку склали новели В.Стефані-

ка, опублікував Леонід Болобан у часописі “Культробітник”, а в газеті “Комуніст” Йона Шевченко подав критичні завваги. В уривку з рецензії Леоніда Болобана, який наведемо нижче, хоча й ескізно, описано декорацію вистави художника В.Грипака та режисерський підхід Я.Бортника до сценічного розв’язання новел: “Постановщик (режисер Бортник) поклав в основу театрального вияву *метод затриманої дії*, надавши цій частині вистави (йдеться про першу дію, яку склали новели В.Стефаніка. – Б.К.) характер класичної трагедії. *Глибокі інтонації, широке читання монологів, стриманий, але масивний, монументальний жест* – такими засобами театралізує т. Бортник у “Пригодах” уривки з новел Стефаніка. У поставі поволі зникає символістична витонченість письменника й вище наближається до форм реалістичних, ближчих до розуміння й світорозуміння нашого глядача. Декоративне, костюмне та звукове оформлення було цілком просте й ще більше наближало поставу до звиклих для клубного глядача театральних форм. *Хату виображено легкими ширмами, без дверей, з намальованим вікном*. Досить вдало визначено місце дії в “Васильковій пригоді”: *на фоні світлих сукоп – силуети дротяних загород*. Перед кожним виконавцем стояло тяжке завдання – утворити суцільний образ з уривчастих речень Стефаніка й разом знайти таку театральну форму, що відповідала б Стефаніковому стилю. Здебільшого це вдалося зробити. Так визначалася монументальна постать Марії (арт[истка] Грай), а також кремезна постать Катрусиного батька (арт[ист] Селюк). Арт[истка] Малеча, що грала Василька, не знайшла психологічних глибин у цій чудесній ролі” [10, 18].

Критик Йона Шевченко більшу частину свого огляду “Культура і мистецтво” присвятив “Веселому Пролетарю”: “В останній програмі “Веселий пролетар” робить спробу розсунути свої рами “веселого” театру: веселим номерам він віддає лише другу половину спектаклю, а в першій показує драматичні інсценізації трьох Стефанікових новел – “Катруся”, “Дитяча пригода”, “Марія” <...> Щодо літературної манери Стефаніка, то для нього, як писав Франко, “головна річ – людська душа, її стан і рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення”. Стефанік “засідає у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освітлює усе оточення”. Отже, зрозуміло, які завдання ставить такий літературний



матеріал перед інсценізаторами, – це вимагає особливої ритмізації спектаклю, що відповідала б і допомагала ті “світла й тіні” душевні “запроектувати” в певних театральних формах і завдання глибокої психологічної аналізи внутрішнього світу персонажі.

Завдання, що й казати, нелегкі, тому перш за все потребують і природою своєю глибокого і театральною культурою досконалого актора, або ж доброго режисера-педагога до актора молодого й менш досвідченого. “Веселий пролетар” занадто молодий, щоб уже можна було від нього всього цього вимагати. Однак, незважаючи на це, Стефаникові інсценізації у “Веселому пролетарі” можуть говорити не лише про гарні наміри й зусилля театру. Дехто з акторів, як видно, і має дані, а значною мірою також і посідає уміння потрібне, щоб досягнути означене завдання. Це можна сказати особливо про Ратинську (хлопчик у “Дитячій пригоді”), а також про Грай (“Марія”) і Селюка (“Катруся”). І коли б театральну подачу новел у цілому представлено було в виразніших і оригінальніших театральних формах, то ця частина спектаклю лишала б враження дуже сильне. Тепер же шкодить інсценізаціям новел декламаційність (“Катруся”), оповідальна, розмовна статичність, якої їм надано й якої немає в оригіналі: ця оповідальність виступає особливо тому, що з акторами, видно, не пророблено тої роботи, що її інсценізації вимагали. Навіть акторам, зазначеним вище, все ж бракує глибини, повноти й точності – словом, сценічної яскравості – в трактуванні образу. *Маловиразний (текстуально й сценічно) і конферанс* до Стефаника – примітивно інсценізований занадто для клубної сцени важкими, може, й незрозумілими реченнями (“Дантівське пекло”, наприклад). Ці дефекти інсценізації (що частину з них можна і виправити), звичайно, не знецінюють роботи театру, що поставив перед собою, важливе й потрібне завдання – ознайомлення робітничої аудиторії з творами кращих українських письменників” [11].

Немає жодного сумніву у щирості зроблених критичних зауважень Йоною Шевченком на адресу театру, режисера вистави та її виконавців. Він був прихильником мистецької платформи “Березоля”, був другом Леся Курбаса і Януарія Бортника, починав свій творчий шлях з ними як актор ще в “Молодому театрі” у Києві 1917 року. Можливо, для нього серйозність тем у новелах В.Стефаника дуже контрастувала з двома наступними сати-

ричними відділами з танцями і співами. Для нас важливим у рецензії є виділені курсивом слова “маловиразний (текстуально й сценічно) і конферанс до Стефаника...”. Ці слова вказують на режисерський прийом, застосований Я.Бортником для об’єднання трьох відділів вистави в одне ціле. Власне, цей прийом у формі конферансу для Йоїни Шевченка був грубим за формою і змістом для новел В.Стефаника. Прізвища виконавців конферансу і автора текстів до них у програмці подано у другому відділі: “1. **Ентрес конферансів** – слова **Самотного**. Конферанси: – **Волошин, Лейко, Франсман, Базілевич, Швагун** інш.” [12, 20].

Попри всі критичні зауваження вистава “Пригоди” стала помітним явищем у культурному житті не тільки Харкова. Про це свідчить цитата з рецензії в газеті “Пролетарий” на гастролі театру по Україні в 1929 році. Аналізуючи показаний театром репертуар, автор статті чітко зазначив: “Але ні одна вистава у “Веселому Пролетарі” не є такою видатною подією, як “Пригоди”. Ця постава виразно виявила творче обличчя “пролетарів”...” [13]. Вважаємо ці слова вагомим аргументом на сміливу спробу режисера Я.Бортника інсценізувати новели В.Стефаника.

Через п’ять років у Галичині (1933 р.) режисер і актор В.Блавацький поставив виставу “Земля” за новелами В.Стефаника у театрі “Заграва”. “Вже від кількох років переслідувала мене ідея інсценізації деяких новел Василя Стефаника” [14, 150], – згодом він так про це зауважив у своїх “Спогадах”. Однак, описуючи період праці в театрі “Березіль” у сезоні 1927–1928 рр. та враження від вистав у різних театрах Харкова, жодним словом не згадав про “Веселий Пролетар” і виставу “Пригоди”. Рівно ж і не згадав про студійну роботу Януарія Бортника над новелами В.Стефаника, про які згадувала С.Федорцева (адже вони разом приїхали до театру “Березіль”). Можемо сміло припустити, що В.Блавацький бачив “Вечір українських дрібно-образів”, які після повернення 1928 року в Галичину зродили в ньому бажання інсценізувати твори В.Стефаника.

Перша спроба, яку здійснив Януарій Бортник у Харкові 1928 року, пробудивши до сценічного життя золоті зерна – новели В.Стефаника творчою силою театральної школи Л.Курбаса, відкрила потужний драматичний талант письменника для українського театру.

1. *Лепкий Б.* Повісті, спогади, виступи / Лепкий Б. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 2. – С. 659–660.
2. Літературні вісті. – Львів, 1927. – № 1–2. – С. 10.
3. *Погребенник Ф.* Сторінки життя і творчості В. Стефаніка / Погребенник Ф. – К., 1980. – С. 307.
4. *Федорцева С.* Василь Стефанік у моєму житті / Софія Федорцева // Василь Стефанік у критиці та спогадах. – К. : Дніпро, 1970. – С. 392.
5. *Курбас Л.* Доповідь про поїздку в Харків / Л. Курбас // Філософія театру. – К., 2001. – С. 662.
6. *Ботунова Г.* Харківський театр “Веселий Пролетар” (1927–1931 рр.) : уроки історії / Г. Ботунова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – К., 2010. – Вип. 6. – С. 67.
7. “Пригоди” в театрі “Веселий Пролетар” // Нове мистецтво. – 1928. – 14 лютого – № 6 (76). – С. 9.
8. “Пригоди” в театрі “Веселий Пролетар” // Нове мистецтво. – 1928. – 14 лютого – № 6 (76). – С. 20.
9. Там само. – С. 20.
10. *Болобан Л.* “Пригоди” у “Веселому пролетарі” / Болобан Л. // Культработник. – 1928. – № 4 (3). – С. 18.
11. *Шевченко Йона.* Культура і мистецтво. “Веселий Пролетар” / Шевченко Йона // Комуніст. – 1928. – 24 лютого.
12. Нове мистецтво. – 1928. – 14 лютого. – № 6 (76). – С. 20.
13. *Гец С.* Театр ВУСПС – “Веселий пролетар” – центральний штаб українського клубного театру. Клуби України – равняйтесь по “Веселому Пролетару!” К гастролям театру по Україні / Гец С. // Пролетарий. – 1929. – 7 июня.
14. *Блавацький В.* Спогади / В. Блавацький // Ревуцький Валеріан. В орбіті світового театру. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк, 1995. – С. 150.

*В статтє рассмотрена первая инсценизация новелл Василя Стефанька под названием “Вечір українських дрібно-образів”. Спектакль поставил на сцене харьковского сатирического театра малых форм “Веселый пролетарий” в 1928 году режиссер Януарий Бортник.*

**Ключевые слова:** *Василь Стефаньк, театр “Веселый пролетарий”, Януарий Бортник, Владимир Блавацкий.*

*The article deals with the first staging of short stories of V. Stefanyk called “Evening Ukrainian petty-images”. The performance was set on the stage of Kharkiv satirical theater of small forms “Funny Proletariat” in 1928 by Yanuariy Bortnyk.*

**Key words:** *Stefanyk, theater “Funny Proletarian”, Yanuariy Bortnyk, Volodymyr Blavatsky.*

**УДК 821.161.2: 82.191**

**ББК 83.3 (4 Укр)1**

**Євген Баран**

## **КРАКІВСЬКИЙ КОНТЕКСТ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА (на матеріалі листів Василя Стефаніка до Левка Бачинського)**

*У статті розглянуто краківський період життя Василя Стефаніка крізь призму листів письменника до Левка Бачинського.*

**Ключові слова:** *Краків, Левко Бачинський, листування, контекст.*

Тема Кракова, його ролі в житті і творчості Василя Стефаніка вже не раз піднімалася різними дослідниками: від Федора Погребенника починаючи [10] і Володимиром Полеком закінчуючи [11]. А між ними можна було би ще назвати спогади Богдана Лепкого [7], біографічне дослідження Василя Костащука [6], дослідження Григорія Вєрвеса [4], біографічний роман-есе Романа Горака [5], статтю Володимира Мокрого [8] та ін. Хоча в окремих матеріалах не бракувало відповідного ідеологічного антуражу, викликаного специфічними умовами праці дослідників.

Так, В.Костащук у своїй біографії Василя Стефаніка “Володар дум селянських” (назва рукопису “Життя Василя Стефаніка” [див.: 14, 240]) роль краківського середовища на естетичне і світоглядне формування поглядів В.Стефаніка оцінив дискусійно: “Краківське середовище дещо ускладнило наполегливе шукання В.Стефаніком свого власного шляху в літературі” [6, 49], тут же окресливши коло спілкування з польськими літераторами: “За допомогою Морачевського Стефанік зустрівся з представниками польської декадентської групи «Молода Польща», познайомився з

такими польськими письменниками, як Владислав Оркан, Станіслав Виспянський, Ян Каспрович і Казімір Тетмаєр. З великою пошаною згадував Стефаник польську демократичну письменницю Марію Конопніцьку” [6, 49]. Окремо говорить В.Косташук про знайомство В.Стефаника зі С.Пшибишевським: “Навесні 1899 року, вже після появи «Синьої книжечки», за посередництвом В.Морачевського Стефаник особисто познайомився з керівником польського модернізму Станіславом Пшибишевським, що був тоді редактором декадентського журналу «Życie». Це знайомство переросло в дружбу і, незважаючи на різницю в поглядах на літературу і життя, збереглося в спогадах обох письменників на все життя” [6, 75].

Володимир Полек за допомогою українського художника в Кракові Лева Геца (1896–1971) детально відновив місце проживання В.Стефаника у Кракові з 1892 по 1897 роки [10]. А найповніша біографічна інформація про перебування Василя Стефаника у Кракові подана в романі-есе Романа Горака “Кров на чорній ріллі”: “Як свідчить генеральний каталог студентів Краківського університету на 1892–1893 навчальний рік, записався В.Стефаник на медичний відділ (відділ) Краківського університету 5 жовтня 1892 року на основі свідоцтва зрілості, виданого цісарсько-королівською гімназією в Дрогобичі під номером 405” [5, 79].

Попри широкий контекст озвученої теми, яка цілком могла би втілитися у варіанті пошуково-дослідницької книги, чого досі, на жаль, ще немає, говоритимемо у цій статті тільки про епістолярний пласт Василя Стефаника з проекцією на Краківський період його життя і творчості, детальніше зупиняючись на листах Василя Стефаника до Левка Бачинського (1872–1930).

Уточнимо, що маємо на увазі під поняттям “краківський контекст”: оточення Василя Стефаника (польське, українське) і взаємини з ним. Причому, стосунки із родиною Морачевських, зважаючи на важливість взаємовпливів, виносимо в окремий блок (частково про це говоримо у статті “Художньо-естетичні погляди Василя Стефаника (на матеріалі листування із В.Морачевським)” [2]. Крім того, до “краківського контексту” зараховуємо згадки В.Стефаника при краківське життя в листах до адресатів на батьківщині. Роман Горак з приводу листів В.Стефаника з Кракова відзначає: “Кому з Кракова В.Стефаник на-

писав першого листа – невідомо. З тих, що збереглися і опубліковані, – до Л.Бачинського 5 листопада 1893 року” [5, 81].

У найповнішому на сьогодні виданні творів Василя Стефаника у трьох томах надруковано 20 листів Василя Стефаника до Левка Бачинського, з них 18 надіслані з Кракова [12]. Час листування 1893–1896 роки. Після 1897 року листування припинилося. Роман Горак з цього приводу зауважує: “Жодного листа Л.Бачинського до В.Стефаника не виявлено. І чи були? Чи порушувалося хоч раз питання Євгені? Активне листування обох, що припадало на 1893–1896 рр., різко обірвалося 1897 р. ніби навмисне” [5, 165]. Я не повторюватиму історію взаємин В.Стефаника із сестрою Є.Бачинською, оскільки це вже робив у статті “Образ ідеальної жінки у листах Василя Стефаника” [1], зараз мене цікавить тільки вже заявлений краківський контекст цього листування.

Перший лист (5 листопада 1893 року) є хаотичним щодо інформації: мова про політичні вибори зі згадкою якогось Шлемкевича (в коментарях називається Микола або Іван, селяни-радикали із Серафінців), про сина коломийського судді Марка (прізвище в коментарях не подається, як і роки його життя), про Кирила Трильовського, з короткою згадкою про власне життя: “Тутка жию досить весело, Невестюк справляє мені веселість і своїми віцями і грішми. З початком грудня робит докторат і приїжджає до Городенки. Чайковський як лиш коли нагадує за Русь, то видко на нім якесь неозначене вражінє, сумішка перебутої нищети з подвигом патріотичним [...]. Коханий, як вже будете оба, то пишіт до мене, ви може не знаєте, що листи Ваші мене тримають разом з вами на Русі” [12, 26]. Особа згаданого Чайковського не конкретизована, називаються дві людини з цим прізвищем, Андрій або Іван, що разом зі Стефаником студіювали медицину. Яків Невестюк (1868–1934) – приятель Стефаника по Коломийській гімназії і Краківському університеті, активний діяч радикальної партії. Про Невестюка Стефаник згадує ще в кількох листах до Бачинського (“За Невестюком дуже мені банно, ото душа булла! Гай! Гай! Чи бачив-есь ся з ним?” [12, 29]), востаннє в листі до Михайла Павлика від 2 березня 1896 року. Чи зустрічалися Стефаник із Невестюком пізніше – невідомо, принаймні, інформації про це немає ні в спогадах про Стефаника [3], ні в дослідженні Р.Піхманця, який

зосередився на взаєминах Франка і Стефаника крізь призму галицького політичного радикального руху [9].

Лист В.Стефаника від 4 грудня 1893 року так само є композиційно хаотичний. Що цікаво, літературної форми листи В.Стефаника набирають після знайомства з В.Морачевським. До спілкування з ним, ці листи з виразним літературним хистом є не більше, ніж приватним документом, цікаві хіба що тільки спеціалістам. Що в цьому листі зринає специфічно краківського? Всього неповних півтора абзацу: “Я сам жию добре. По 7 год. сиджу між мерцями, потім спасаю мир політикою, етикою (Спенсера, Золя, Дюма), бігаю по всяких Kółkach literackich, сходжуся з Невестюком (робит коло 15/XII. с.р. докторат) і йду до кофейні на шклянчину [...]. Сей лист пишу ½ 3 год. по опівночі, прийшовши від Баліцких з Подгуржа” [12, 27]. Хто такі Баліцкі, які жили в південній частині Кракова за Віслою, дослідникам встановити не вдалося.

У листі від 15 грудня 1895 року В.Стефаник говорить з Л.Бачинським про політичне життя Галичини з акцентом на радикальному русі, в якому сам Стефаник брав активну участь, а попри це говорить і про особисте коло зацікавлень: “Мене дуже тягне на Різдво поїхати на Русь, та якось не сходяться кінці. Треба сидіти та вчитися. Між академіками у Кракові я виробив собі вже відповідне оточення з найліпших радикалів і можу жити нормально. Читаю багато, бігаю по всіх усюдах, де що цікавішого побачити і добре мені єсть!” [12, 28]. Тут же повідомляє про лист до свого коломийського приятеля Марка, в якому описав мазурське віче [12, 28]. Матеріал Стефаника був опублікований того ж року в журналі “Хлібороб” [див.: 13].

У короткому листі, датованому квітнем 1894 року, про краківські справи Стефаник не говорить нічого, лише нагадує Бачинському, аби не задержував надісланих йому книг для читання. Вже в наступному листі від 16 травня 1894 року повідомляє таке: “В Кракові новин небогато. Яросевич здав другий докторат і тепер лямпартує, Кирило вже кілька термінів брав до докторату, а що не зважився сідати, каже, що голова дурна і нема з нею ради. Радикали порозходилися по хатах. Недавно був тут Дашинський, соціаліст зі Львова, і казав, що соціалісти хоча під час виборів допомагати радикалам. Не знаю, в який се спосіб, але і се добре” [12, 30]. Роман Яро-

севич (1892–1934) – старший приятель Стефаника по Коломиї, вчився також на медичному факультеті Краківського університету, працював лікарем у Станіславові і був активним діячем радикальної партії. 28 травня 1934 року покінчив життя самогубством. Роман Горак так описує реакцію Стефаника на цю трагічну звістку: “Ця звістка завдала В.Стефаникові чергового удару. Він поривався їхати на похорон, але його не відпустили. Боялись, що серце не витримає” [5, 519]. Що стосується польського соціаліста Ігнатія Дашинського (1866–1936), то зустрічі з ним носили партійний характер і перманентно тривали до 1901 року. У листі до О.Кобилянської, датованому 10 жовтня 1901 року, В.Стефаник повідомляє: “Сиджу в Довгополі у Попеля і трохи скучаю. Має тут приїхати Маковей і посол Дашинський – коби приїхали” [12, 238].

У листі від 2 червня 1894 року, переповідаючи стан справ серед українських радикалів, про свій побут у Кракові В.Стефаника пише дуже коротко: “Я тоже вчуся” [12, 31]. А 14 червня того ж року, іронізує з виступів російської революціонерки: “Тутка пробуває російська революціоністка, жидівка з Риги, 18 рочків від роду! Соціальні і радикальні елементи злетілися до неї і зачалися «клуби». По двох тижнях пробутку – що царицею вона не зашкочить, а мужикови не поможе – для окраси [...] зборів якраз пригожа” [12, 32].

Треба сказати, що всі листи 1894 року до Левка Бачинського переважно інформаційного характеру про партійне життя (лист від 2 липня 1894 року; 6 листопада 1894 року), тільки іноді, між іншим, згадує Стефаник і про те, що він є студентом медицини: “Я вчуся здавати ботаніку” [12, 35] чи дещо ширша картина побуту: “Сам я не маю часу писати письмів, бо вчуся через цілий день, а вечером такий приголомшений, що на все забуваю. Бачиш тепер у Кракові нудота, котрі були добрі хлопці, пішли у практику, а нового нічого нема. Тому хочу здавати перше рігорозум та тікати у Відень або Прагу. До всего цього я ще хору на якусь хоробу, котрої ім’я ані мені не знакове, ані братам-лікарям. Самі кажуть не ходити до лікарів (бач, які вони!), бо пошкодять. Coś z nerwami nie w porządku i trochę apatii – каже мені першорядна слава. Тутка пробуває Волошинський і заходить часом до мене” [12, 36]. І в цьому ж листі: “Тепер я у виділі польської читальні і веду політику, за котру вже прийшлося вислухати нагани” [12, 37]. Про Волошинського Івана відомо, що цей

селянин був активним членом радикальної партії.

Початок 1895 року у Стефаника починається так само, партійні справи, участь у мітингах, партійних з'їздах, виборах, різного роду партійних вітаннях: “Я був на вічу. Випало добре, бо все ж мужиків набралася повна сая. Соціалісти доповнювали. Мужики говорили добре – провідники партії гірше. Резолюції вже знані – ухвалено. Важний момент був тутка той, що мужики зійшлися з мазурами і соціалістами. Всі три приобіцяли себе підпирати” [лист від 20 січня 1895; 12, 37] чи подібного роду інформація вже у листах від 9 жовтня: “Я надіявся, як багато других, що русини, по таким упадку як вибори, спам'ятаються і стануть окном проти зла. Віче «цісарське» показало, що русини, не виключаючи і радикалів, вриті політики” [12, 43] і 14 грудня 1895 року: “Депутація переїхала вчора рано через Краків. Я вітав її від краківських студентів. Хоч дуже нерадо, але се мусів-ем зробити для маніфестації” [12, 50].

Певна зміна настроїв і тем зринає у листі Василя Стефаника до Левка Бачинського від 29 квітня 1896 року: “За себе нічо не кажу. Вчитися гірко та й не любо, до дівок під'їздити не варто, а межі людей йти тоже не хочеся, бо всі читають 30 часописів на день і наперед вже знаєш, як і що будуть балакати. Сижу і читаю” [12, 63]. В цьому листі вперше зринають міркування критичного характеру щодо партійних справ, більше акцентування на побутово-психологічних замальовках, про пліткарів маломіських: “По решті думаю, що ліпше сидіти в торгівлі та слухати сплетень маломіських. Жива баба та й маючи фантазію підпустить брівоньку, злосна баба задля брівоньки тої розіб'є посудину кухонну (говоримо делікатно!) на склепінню люцкокого організму, себто голові свого чоловіка, журливий чоловік зап'є-загуляє в торгівлі, решта гості беруть сторону одну або другу і т. д.” [12, 63], про еміграцію: “Еміграція! Я бачив і ще бачу тут на двірці тоту еміграцію. Гонить їх голод з дому за світові води, а опікунове ще втікати не дають” [12, 64] з емоційною констатацією-висновком: “Доле люцка, яка ти гірка і нескінченно зла!” [12, 64].

Окремо стоїть лист від 14 травня 1896 року [12, 66–68], у якому вперше дуже широко і конкретно В. Стефаник дає відповідь на запитання про стосунки з сестрою Л. Бачинського Євгенією: “Стан між нами такий: я написав сестрі ще в зимі, що я її люблю, бо

сего хотіла, але не можу її сказати, що оженюся з нею” [12, 66]. Наступні листи (від 27 травня 1896 р.; 12 червня 1896 р.; 26 червня 1896 р.) знову присвячені справам радикальної партії, де центральною залишається оцінка діяльності Кирила Трильовського, лише в листі від 12 червня маємо ліричні відступи, викликані оглядом соляних копалень: “Такий солодкий супокій під землею і такий повний і абсолютний. Здаєся, що смерть, то нічо таке страшне, а хто знає, чи може не красне” [12, 73] з класичним вже стефаниківським описом людської любови, яка є не так реальною, як нафантазованою: “Глядючи на сі чудеса, я гадав собі, що так само дієся воно з любов'ю нашою. Найдеш собі дівчину, що має слиняні зелозі, цибульки неприємного поту, відходову кишку і рапавий жолудок, ніби кімачок вербовий, – і скупаєш її в своїй могучій фантазії, вбереш її в усі краси світові, даш її красу мілоньської Венери і усмішку бакхантки, і невинність Діани, і в своїм питомім творі кохаєшся цілим собою” [12, 74].

Після 26 червня 1896 року листів Стефаника більше немає. Листування припинилося, “ніби навмисне”, робить висновок Роман Горак. Причина мені видається зрозумілою. І справа не тільки в родинній трагедії Бачинських, в якій вони винили Василя Стефаника, – трагічній смерті Євгенії, яка спеціально ходила в холодну пивницю, аби простудитися, зі сподіваннями, що лікувати її приїде молодий “дохтор”. Справа полягає ще у тім, що Стефаник охолов до партійних справ, а більшою мірою цікавиться літературою. Безперечно, що така переорієнтація світоглядна відбулася під впливом Вацлава Морачевського. Недаремно, Стефаник у листі від 14 лютого 1897 року признається Морачевському в причині своєї партійної активності: “То я знов забіг у агітацію виборчу не з любви до політики, не з прихильности до кандидатів, але з великої до хлопів любви” [12, 89]. А перед цим, 7 липня 1896 року Стефаник так пояснює Морачевському світоглядні зміни, які переживає: “Я не дався скувати і відійшов від них, аби більше не здибатися з ними. Вони ж закричали за мною: ти єдність поломив, ти громаду оставив! Я відрік, що громади не люблю, і пійшов своєю дорогою. Та дорога самотна, якась темна і тяжко нею самому ходити. В душі якось гірко, бо поза обручем, у моїх другів, я лишив частину фантастичної дружби і буйности мої, і молодости мої. А тепер треба би доконче той обруч доти гриз-

ти, аж пукне в десятьох місцях і пустить мені товаришів. А робота тяжка – а я сам, а товариші всі заковані! Але на вас надіюся, Ви зі мною та й розірвемо залізо, та й випустимо на волю несвідомих” [12, 76].

Між політикою та літературою Василь Стефаник обирає останню. Він ще не знає, що і ця пристрасть не буде кінцевою і його знову кине у вир політичного життя (1908–1918). Але на цьому етапі саме література дала Стефаникові відчуття тієї внутрішньої свободи, яка зробила його галицьким Сфінксом для нащадків, чию таємницю життя і творчості буде розгадувати не одне покоління. Принциповою у цьому внутрішньому переродженні Василя Стефаника є роль Кракова, міста, яке позбавило його вузькопартійного галиційства, відкривши обшири творчого духа.

1. Баран Є. Образ ідеальної жінки в листах В. Стефаника / Баран Є // Українська філологія: Школи. Постаті. Проблеми : зб. наук. праць Міжнародної конф., присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри укр. словесності у Львівському університеті (Львів, 23–25 жовтня 1998 р.). – Львів, 1999. – Ч. 1. – С. 422–427.

2. Баран Є. Художньо-естетичні погляди Василя Стефаника (на матеріалі листування із В. Морачевським) / Баран Є // Краківські Українознавчі Зошити. – Краків, 1998 – Т. VII–VIII: 1998–1999. – С. 163–169.

3. В. Стефаник у критиці та спогадах / упоряд., вст. ст. та прим. канд. філол. наук Федора Погребенника – К., 1970.

4. Вервес Г. Польська література і Україна: літературно-критичні нариси / Вервес Г. – К., 1985.

5. Горак Р. Кров на чорній ріллі. Есе-біографія Василя Стефаника / Горак Р. – К., 2010.

6. Костащук В. Володар дум селянських / Костащук В. – Ужгород, 1968.

7. Лепкий Б. Присвяти Василеві Стефаникові : збірник / Лепкий Б. – Тернопіль, 1997.

8. Mokry W. Krakowskie słowo Wasyła Stefanyka o Ukrainie / Mokry W. // Краківські Українознавчі Зошити. – Краків, 1998 – Т. VII–VIII: 1998–1999. – С. 91–124.

9. Піхманець Р. Іван Франко і Василь Стефаник: Взаємини на тлі доби / Піхманець Р. – Львів, 2009.

10. Погребенник Ф. Василь Стефаник у слов'янських літературах / Погребенник Ф. – К., 1976.

11. Полек В. Стефаниківський Краків в ілюстраціях Лева Геца / Полек В // Василь Стефаник – художник слова. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 262–266.

12. Стефаник В. Повне зібрання творів : у 3 т. / Стефаник В. – К., 1954. – Т. 3 : Листи.

13. Стефаник В. Публіцистика / Стефаник В. – К., 1953.

14. Харитон В. Покутяни. Літературно-документальний диптих / Харитон В. – Снятин, 2010.

*В статтє рассмотрен краковскій период жизни Василя Стефаныка сквозь призму писем писателя Левку Бачинскому.*

**Ключевые слова:** Краков, Левко Бачинский, переписка, контекст.

*The article deals with the period of Krakow life of V. Stefanyk through the prism of letters to the writer Lev Bachynsky.*

**Key words:** Krakow, Lev Bachinsky, correspondence, context.

## ЩОБ ОПОВІДАННЯ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА “АЗНАЛИ КРАЩОЇ ДОЛІ, ЯК ЇХ ТВОРЕЦЬ”: ПРИЧИНКИ ДО ПОВНОГО ВИДАННЯ ТВОРІВ

*У статті узагальнено всі відомі видання творів Леся Мартовича. Підсумовано, що прижиттєві збірки оповідань Леся Мартовича становлять цінний матеріал для дослідників розвитку української літератури кінця ХІХ – поч. ХХ століття. Обґрунтовано необхідність повного видання письменницького доробку згідно з приписами сучасної текстології. Також висвітлено невідомі грані його гумористичного таланту.*

**Ключові слова:** *Леся Мартович, сатиричні оповідання, першодруки, гумористичний талант, академічне видання.*

Творчий доробок українського сатирика Леся Мартовича досить багатогранний. Частиною його творчого надбання складають 27 оповідань, що написані від 1889 року, другу третину становить повість “Забобон”, створена впродовж 1909–1911 років, і незавершені твори: драма “Політична справа”, яку автор цілком справедливо назвав “сценічними образками” та повість “Село Підойми”, написані в останні роки життя письменника і вперше надруковані Юрієм Гамораком у 1943 році. Також важливу літературознавчу цінність становить неопублікована епістолярна спадщина письменника, публіцистичні розвідки, що друкувалися в газеті “Буковина”, журналах “Народ” та “Хлібороб”.

В останні роки свого життя, перебуваючи на хуторі свого приятеля Івана Кунцева в селі Улицько-Зарубане, уже будучи тяжкохворим, письменник багато працював над втіленням своїх літературних задумів. Можна припустити, що окрім трьох оповідань, драми “Політична справа” та невикінченої повісті, які вдалося вберегти від погрому в садибі І.Кунцева, письменник написав ще кілька творів, однак їх рукописи у вересні 1914 року “...опинилися на подвір’ю, в городі, в саді, на слоті, порозкидані і потоптані солдатськими чобітьми, а вибірані потім картки виказали вже багато браків” [1].

Перший друкований твір Леся Мартовича – оповідання “Нечитальник” [2] було видане з допомогою Василя Стефаніка у Чернівцях 1889 року. У 1900 році у Львові побачила світ збірка оповідань “Нечитальник” [3], а в 1903 році – “Хитрий Панько і інші оповідання” [4]. Збірка оповідань Леся Мартовича “Стрибожий дарунок і інші оповідання” [5] була надрукована теж у Львові в 1905 році. 1910 року Антін Крушельницький видав у

Коломиї невеличкий томик української новели, де вмістив деякі оповідання Леся Мартовича [6]. Оце, либонь, й увесь доробок письменника, виданий за його життя.

Слід звернути увагу й на те, що в 1910 році О.Назаріїв публікує в Москві у своєму перекладі “Войт и другие рассказы”. Перекладачу вдалося вникнути у внутрішню суть творів Леся Мартовича, передати своєрідність його творчого стилю. О.Назарієва вразила глибока, щира любов, яка пробивалася крізь “гіркий сміх” письменника до обездоленого, пригнобленого народу. “Мартович – народник в найкращому значенні цього слова, відданий інтересам мужика, плоть від плоті кість від кості якого він сам. І тому тим гіркіше сміється і тим сильніше картає він його хиби” [7].

Повість “Забобон” [8], оповідання “Народна ноша” [9], “Пророцтво грішника” [10], “Жирафа та Лад” [11] були надруковані вже після смерті письменника. Оповідання “Винайдена рукопись про руський край” вперше опубліковано в 1943 р. Юрієм Гамораком [12, 33–41]. До того часу автограф оповідання зберігався у бібліотеці НТШ у архіві Івана Франка. Сьогодні це чи не єдиний збережений автограф з усіх оповідань Леся Мартовича [13].

На жаль, творчість письменника, якою, за словами Івана Франка, не “постигалась би ні одна, далеко багатша від нашої, література” [14, 524], не була належно поцінована ні при житті, ні після смерті. Це типове явище для українських письменників: “Франко, Павлик, Мартович – се ті прокляті історії байдужості нашого загалу, які Каїновим п’ятном падуть на голови вузькоглядних двигарів і остануть плямою ганьби на будучі віки” [2, 145], – писав М.Яцків одразу ж після смерті Леся Мартовича.

У 1923 році у видавництві “Книгоспілка” були видані вибрані твори Леся Мартовича з передмовою і упорядкуванням М.Могілянського. Аналізуючи творчий доробок Леся Мартовича, М.Могілянський зазначає, що свій творчий шлях, понад чверть віку літературної праці, він пройшов без тієї підтримки, “що її видатному художникові дає критична аналіза його роботи” [16, 7]. 1928 року було видано повість Леся Мартовича “Забобон”, де у передмові М.Рудницький шкодує, що “за життя Леся Мартовича мало хто був у силі вказати на нього як на письменника, що цілою головою знімається понад бур’ян запущеного гайку” [17, 5].

Готуючи до видання збірку новел Марка Черемшини “Верховина” і передмову до неї у 1928-му, Микола Зеров був вражений мізерною кількістю статей про Марка Черемшину і Леся Мартовича: “Дванадцять років, що минулося з дня смерті Л.Мартовича, цілий рік, що перебіг по смерті М.Черемшини, – писав він, – відчуваються в таких обставинах, як повний докір, – тим більше, що місце їх в українському письменстві велике і вони справді можуть “загнати в кут” багатьох сучасних їм наддніпрянських літераторів” [18, 490].

Індиферентність галицької суспільності до Леся Мартовича вразила В.Стефаніка під час зустрічі з наймолодшою сестрою сатирика Людмилою, вкрай зубожілою, хворою, неспроможною купити для себе ліки... “Мій Боже! – апелював до громадськості Стефанік. – Чи геніальний письменник, покійний Лесь Мартович, не годен із-за гробу дати своїй сестрі корову? Ех, ви, видавці та приятелі! Читачі й нечитачі! Читаюча й нечитаюча українська громадо!” [19, 286].

Такі апеляції до сумління української громадськості в тій чи іншій формі повторювалися не один раз, залишаючись риторичними. Кожний раз, коли громадськість збиралася вгамувати “докори совісті” щодо видання спадщини Леся Мартовича, обставини склалися не на його користь. Так, 1930 року вченими Академії наук України започатковане наукове видання творів Леся Мартовича припинилося на першому томі\*. Сміх, народжений глибоким аналітичним розумом письменника, інтелектуальна насиченість, ідейна безкомпромісність, широта і об’ємність ху-

дожного узагальнення, зрозуміла річ, не влаштовували тодішню тоталітарну систему.

Спонтанне звернення видавців до творчості Леся Мартовича здебільшого супроводжувалося каяттям-заклинанням перед пам’яттю сатирика. В 30-і рр. XX століття сатиричний жанр загалом став загрозливим для життя письменників, як це трапилось з Остапом Вишнею та десятками інших небайдужих, запідозрених у дискредитації радянського способу життя. Сатиричні жанри, а разом з ними і видання сатиричних творів “лімітувалися” партійними вказівками з усіма трагічними звідси наслідками.

У час воєнного лихоліття у Кракові-Львові вийшло найповніше (і все ж неповне) тритомне зібрання творів Леся Мартовича за редакцією Юрія Гаморака – сина Василя Стефаніка. У своїй ґрунтовній передмові Юрій Гаморак також не обійшовся без докору материковим дослідникам, які не спромоглися на повну, справедливу оцінку творчості Леся Мартовича та його місця в історії української літератури [20]. Видання вміщувало оповідання, повість “Забобон”, вперше друкувалася драма “Політична справа” та фрагменти незакінченої повісті “Село Підойми”.

У післявоєнний час, у 1952 році була надрукована збірка “Вибрані твори” Леся Мартовича з передмовою С.Крижанівського: “Серед визначних українських новелістів, що виступали в літературі в кінці минулого сторіччя, ім’я Леся Мартовича займає одне з перших місць. Проте досі його творчість не набула тієї популярності, якої вона по справедливості заслуговує” [21, 3]. В передмові до повісті “Забобон” (1956 р.) Леся Мартовича С.Крижанівський, виправдовуючи стан вивчення спадщини письменника, наводить абсурдні звинувачення: “Повість “Забобон”, – пише він, – має не зовсім звичайну історію. Написана вона десь між 1909 і 1911 роками. В 1911 році Лесь Мартович надіслав її до “Літературно-наукового вісника”. Але українські буржуазні націоналісти зробили все від них залежне, щоб повість не побачила світу. Вони примусили письменника забрати рукопис назад” [22, 17]. Пізніше С.Крижанівський переставив деякі акценти, переклавши вину “відмови” друку повісті на неприхильну критику В.Гнатюка: “В 1911 році Лесь Мартович надіслав її до “Літературно-наукового вісника” і віддав В.Гнатюкові. Повість уже мала піти до друку, але в розмові з автором, як згадує Гнатюк, він кинув таку фразу: “Знаєте

\*Про факт підготовки такого видання Михайлом Качанюком довідуємося з передмови до видання творів Леся Мартовича Ю.Гаморака (Краків ; Львів, 1941 р.)



приповідку, що багато на світі дурнів, та не разом ходять. А у вас у повісті зовсім інакше. Де ви таку чудову колекцію їх поназбирували?” Через деякий час надійшов лист, у якому Лесь Мартович вимагав повернути рукопис повісті, тому, мовляв, що Гнатюк “скритикував її неприхильно” [23, 282]. До речі, збереглися два листи Леся Мартовича до В.Гнатюка, але в них іде мова про друкування повісті, а не про її повернення.

Незважаючи на 60-і роки – час хрущовської відлиги, появились чисельні наукові розвідки: Ф.Білецького, О.Засенка, В.Лесина, М.Рудницького та ін. [24]. У 1963 року за редактуванням та передмовою С.Шаховського було перевидано оповідання Леся Мартовича та повість “Забобон” [25].

Монографія Ф.Погребенника “Лесь Мартович. Життя і творчість”, що вийшла до столітнього ювілею сатирика, може вважатися підсумком і вінцем змагань українських учених у дослідженні творчості Леся Мартовича. Але й автор літературознавчого дослідження змушений був пояснювати, чому самотутня постать Леся Мартовича в українському письменстві впродовж тривалого часу залишалася в тіні; чому за життя письменника не вийшла друком навіть половина того, що він створив; чому літературна критика зігнорувала його оригінальний талант, записавши такого неповторного сатирика на правах учня в новелістичну “школу” Василя Стефаника\*, чому “художня спадщина Леся Мартовича й досі повністю не зібрана, всебічно не осмислена. Коли, скажімо, творчість Василя Стефаника й Марка Черемшини стала предметом ґрунтовних студій (...) вже в 20-х рр., то спадщина автора “Забобону” привернула до себе пильнішу увагу дослідників лише в повоєнні роки” [26, 3].

Важливим кроком у справі видання творів Леся Мартовича була поява 1991 року у видавництві “Веселка” збірки оповідань “Винайдений рукопис про руський край” [27, 11] з передмовою Олени Гнідан, в якій авторка з гіркою апелувала до громадськості: “Що ми за народ такий, коли дозволили викреслити навіть з оглядових розділів шкільних програм ім’я геніального сатирика, гордість

української літератури?! Як допустилися до того, що сатирик світового реєстру в університетському підручнику поміщений у розділі “Інші письменники”, а в академічній “Історії української літератури” не удостоєний місця у змісті?! Скільки століть треба нам, щоб спромогтися на наукове видання спадщини?”

Твори Леся Мартовича за часів незалежності України не видавалися. А коли брати до уваги ідеологічну заангажованість вступних статей та коментарів упорядників, величезну кількість незадокументованих цитат, явну недостепенність і не завжди доцільну ґрунтовність коментарів, а також ту прикру обставину, що наявні видання творів Леся Мартовича здебільшого загалом перебувають далеко за межами наукової традиції, то повне, автентичне видання спадщини письменника на сьогодні таки на часі. Відсутність його унеможливило подальший розвиток академічних студій за Л.Мартовичем, адекватне поцінування його творчості, і переклад його творів іншими мовами.

Також немаловажно є й те, що у публікованих за радянських часів виданнях вкрай спотворена мова творів письменника. Бажання наблизити до тогочасного розуміння літературності було втрачено притаманні Л.Мартовичу риси покутського говору. Власне, з огляду на це й визріла необхідність на підставі автографів та основних списків ретельно підготувати корпус текстів письменника згідно з приписами сучасної текстології. Задокументувати цитати, ремінісценції, що дозволило б створити належний ґрунтовний апарат, а також ліквідувати помилки переписувачів та публікаторів, ліквідувати наявні в рукописах скорочення, підготувати відповідні фахові коментарі.

Повне зібрання творів Леся Мартовича підготовлене за оригіналами рукописів, що збереглися в архівних фондах Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України, відділі рукописів бібліотеки Наукового Товариства ім. Т.Шевченка у Львові, у фондах Центрального державного історичного архіву України у Львові та Літературно-меморіального музею Леся Мартовича. До першого тому увійшли всі відомі на сьогодні оповідання Леся Мартовича [28].

Вартими уваги у новому виданні є невідомі вірші Леся Мартовича. Зі спогадів його друзів дізнаємося, що перші його літературні проби були віршовані. “Мартович був надзвичайно здібний. Вже в 4-ій класі гімназії писав

\* Докладніше про це див.: Марчук Г. І. Лесь Мартович і Марко Черемшина – самототожність чи “стефаникова школа”? // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Вип. 4. – Івано-Франківськ, 1999. – С. 186–192.

поезії проти вчителів, повні злоби й насмішки” [29, 45], – згадує Василь Стефаник. За спогадом В.Равлюка\* [30], віршування в нього виходило не дуже складно, але провадилося в глузливому тоні. “Перший з тих віршів був “Володимир Мономах на ловах”\*. Крім посмішливих віршів, писав Мартович і патріотичні. З цілої його віршованої спадщини збереглася випадково тільки одна патріотична, дещо іронічна поезія “До русинів-галичан”\*\*.

Поезія “До русинів-галичан” цікава для нас як перший крок Леся Мартовича на літературному полі гумору, а також для з’ясування політичних та естетичних орієнтирів письменника-початківця. Він свідчить, що літературно-творча думка Леся Мартовича формувалась, утверджувалась і розвивалась під впливом фольклорної традиції І.Франка: тематика перших художніх спроб, спосіб моделювання дійсності (гумористично-сатиричний), картини і типажі у пізніших його творах, особливо при розробці теми австрійських виборів, оперативне втручання в проблеми сучасності – все це не виходило з русла завдань, поставлених перед літераторами Іваном Франком.

Про захоплення Леся Мартовича народним фольклором також довідуємося зі спогадів Василя Равлюка. “...Щоб показати світові, що українці не бездушна етнографічна маса, але старий культурний народ”, – відповідно до темпераменту і вдачі одні гімназисти записували обрядові пісні, другі – історичні. Лесь списував гумористичні приказки, казки та пісні, а деколи то й сороміцькі [30, арк. 5]. Юнацьке зацікавлення фольклором знайшло пізніше відображення в його творчості.

Василь Стефаник у своїх спогадах про Леся Мартовича не приховує почуття радості, яку давав йому приятель своїми “геніяльно-злосливими оповіданнями”: “його їдкі сатири, поеми про пекло, святих і про Бога попропадали. Ще й тепер серед його знайомих і приятелів ходять оповідання, які він компонував, не записуючи їх ніколи. Добре би було, щоби його приятель Лев Бачинський списав з пам’яті ті бродячі оповідання” [20, Т. 1, с. 11]. Але, на жаль цього не сталося, як із великою

частиною його творів, не записаних чи розгублених у круговерті життя. Дещо пізніше від віршування Лесь Мартович почав писати прозові твори. Нарадив записувати йому оті веселі свої розповіді гімназійний товариш Теофіл Заборський, який першим оцінив талант Мартовича підмічати негативні риси людської вдачі та здібність пластично їх передавати” [22, арк. 6].

Більшість оповідань Леся Мартовича підготовлена за першими прижиттєвими збірками “Нечитальник”, “Хитрий Панько та інші оповідання”, “Стрибожий дарунок і інші оповідання” з належними коментарями та словником малозрозумілих слів. Так, перше оповідання “Нечитальник” подається за першим відомим виданням [2], що зберігається у фондах Літературно-меморіального музею Леся Мартовича у с. Торговиця. Текст оповідання звірено з текстом твору, що увійшов до першої прижиттєвої збірки творів [3, 9–11] і виявлено, що Лесь Мартович зробив деякі правки, тому є підстави вважати, що тексти оповідань збірки творів “Нечитальник” [3] є останньою авторською редакцією наявних у ній оповідань. Початкова назва оповідання “Рудаль”. Прототипом головного персонажа оповідання Мартович обрав сусіда свого батька Семена Івана Гайдича, який часто засиджувався в корчмі, а коли стане війтом, – то грозився закрити сільську читальню [32].

Оповідання було одним із сотень, розказаних у студентському гурті, серед приятелів і знайомих, не зафіксованих на папері і забутих через якийсь час. Якби не щасливий випадок, така доля могла чекати і “Рудалю”. За порадою М.Павлика письменник назвав оповідання “Нечитальником”. Завдяки старанням Василя Стефаника в Чернівцях у друкарні Чопа вийшла друком невеличка книжечка під криптонімом Л.М., що пізніше дала назву першій збірці оповідань Леся Мартовича. М.Павлик високо оцінив такі твори і мав намір надрукувати оповідання в 1-му номері журналу “Товариш”, головним редактором якого на той час був Іван Франко. Однак оповідання в журналі не було опубліковане. Лесь Мартович коштом В.Стефаника видає оповідання в Чернівцях під назвою “Нечитальник” (1890). А що Василь Стефаник давав гроші на друк оповідання – книжечка була видана з приписом – “видали русівські читальники” [2].

Оповідання “Лумера” написано в час навчання в Дрогобицькій гімназії у кінці 1890

\* Спогади В.Равлюка написані олівцем на 12 аркушах, все ж читаються добре.

\*\* Не зберігся жоден запис цього вірша.

\* М.Яцків передав випадково збережений рукопис вірша до бібліотеки НТШ. Зберігається у Відділі рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, ф. 68. – № 20.

року. Вперше було надруковане в лютому 1891 р. в журналі “Народ” (1 лютого 1891 р., № 3, і 15 лютого 1891 р., № 4), далі було включено у збірку “Хитрий Панько й інші оповідання”, що вийшла у Львові 1903 року у видавництві Українсько-руської видавничої спілки [4, 79–97]. “Лумера” Лесь Мартович присвятив М.Павликові, мабуть, із вдячності за сприяння з виходом першого оповідання. У листі до Михайла Павлика Лесь Мартович писав, що має за мету створити ще дві частини твору: першу про закладення читальні в селі, а другу про службу Анниці в професора. Але, на жаль, плани Леся Мартовича залишилися не зrealізованими.

Майже десять років Лесь Мартович “не брав пера до руки”, усю свою енергію віддаючи громадській роботі. Лесь Мартович стає активним кореспондентом громадських часописів, де основною темою його публікацій є теза “що нарід будиться, а чи його до цього біда спонукує, чи що інше, то вже річ меншої ваги, доста того, що нарід починає заходжуватися коло поліпшення своєї долі” [32, 20–22]. Тоді Лесь Мартович захопився політичним рухом, організовував народні віча, готував політичні доповіді.

Першим слухачем, критиком і видавцем “Мужицької смерті” був Осип Маковей, один із редакторів “Літературно-наукового вісника”, куди після схвальної його оцінки було надіслане оповідання. Своїм враженням від прослуханого твору О.Маковей ділиться в листі до М.Грушевського, в якому назвав “Мужицьку смерть” дуже доброю більшою новелою, призначеною для “Вісника” [33]: “Новела Мартовича (около 2 аркушів друку) має тему з сільського життя; щось здалека подібне, як “Мужики” Чехова. Описує недугу і смерть селянина в селі, де жид ще руйнує селян, але молоді селяни вже пишуть дописи до радикальних газет. Знаменита обсервація селян, їх обходжень з хворим, їх світогляд з уваги на просвітній рух і т.п.”

“Мужицьку смерть” також було надруковано російською мовою у журналі “Жизнь” (Петербург, 1889 р., кн. IV.), в альманасі “Вік” та інших виданнях. О.Кобилянська переклала оповідання німецькою мовою. У 1946 році видавництво “Свобода” у Празі видало збірку творів Леся Мартовича під назвою “Мужицька смерть”, до якої увійшло двадцять одне оповідання. Друкувалася мала проза також у великій збірці творів Леся Мартовича

“Избранные произведения”, що вийшла у Москві 1951 року російською мовою.

Другий том Повного зібрання творів Леся Мартовича становить текст повісті “Забобон”, який надається за збереженим машинописом з наявними правками автора. Втрачені і пошкоджені частини тексту звірені з першим її виданням 1917 року та з текстом повісті, виданим у II томі Творів Леся Мартовича Ю. Гамораком у 1943 р. Також до другого тому ввійшли драма “Політична справа”, уривки з незакінченої повісті “Село Підойми”, підготовлені за автографами письменника, кілька не публікованих раніше листів письменника. Публіцистичні праці Леся Мартовича подано за першодруками у відомих часописах “Літературно-науковий вісник”, “Народ”, “Діло”, “Громадський голос”, “Молода Україна”, “Хлібороб”, “Свобода”.

Будемо сподіваюся, що завдяки цьому виданню творчість Леся Мартовича як самоцінного, самодостатнього майстра сатири частіше потраплятиме в поле зору дослідників і займе достойне місце у духовній історії нашого народу.

1. Кунців Іван. Лист до Рудницького від 06.X.1927 р. / Іван Кунців // Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАН України, ф. 69. – № 19; Іван Кунців: Лесь Мартович. Щоденник “Діло” № 92. 3 лютого 1916 р.

2. Нечитальник. Написав Л.М. Видали деякі русівські читальники. Чернівці, 1889. 3 печаті Г.Чопа / Лесь Мартович // Фонди Літературно-меморіального музею Леся Мартовича у с. Торговиця.

3. *Мартович Лесь*. Нечитальник / Лесь Мартович. – Львів, 1900. – 118 с.

4. *Мартович Лесь*. Хитрий Панько і інші оповідання / Лесь Мартович. – Львів, 1903. – 94 с.

5. *Мартович Лесь*. Стрибожий дарунок і інші оповідання / Лесь Мартович. – Львів, 1905. – 149 с.

6. *Крушельницький А.* Лесь Мартович / Антін Крушельницький // Вибір нарисів і новел В.Стефаніка, І.Семанюка, Л.Мартовича. – Українська новела. – Коломия, 1910. – С. XXV.

7. *Н[азаріев] О. Н.* Предисловие. Мартович Л. Войт и другие рассказы. Разрешенный вторым перевод с украинского. – М. : Польза, 1910. – С. 3.

8. *Мартович Л.* Забобон / Лесь Мартович. – Львів, 1917. – 178 с.

9. Оповідання вперше друкувалося в літературно-науковому збірнику “Привіт Іванові Франкові в сорокаліття його письменницької праці 1874–1914”. – Львів, 1916. – С. 85–83.

10. Оповідання вперше появилася друком в місячнику Шляхи. – Львів, 1916. – № 15–16. – С. 482–490.

11. Оповідання друкувалося місячнику Шляхи. – Львів, 1916. – № 17–18. – С. 586–588.
12. *Мартович Лесь*. Твори : у 3 т. / Лесь Мартович ; за ред. Ю. Гаморака. – Краків ; Львів : Українське видавництво, 1941. – Т. 1. – С. 33–41.
13. *Мартович Лесь*. Винайдена рукопись про руський край. Оповідання / Лесь Мартович // Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАН України, ф. 69. – № 124.
14. *Франко І.* З остатніх десятиліть XIX віку / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. – К. : Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 524.
15. *Яцків М.* Лесь Мартович / Михайло Яцків // Шляхи. – 1916. – Ч. 5. – С. 145.
16. *Могілянський М.* Лесь Мартович / М. Могілянський // Мартович Л. Вибрані твори. – К. : Книгоспілка, 1923. – С. VII.
17. *Рудницький М.* Лесь Мартович / М. Рудницький // Мартович Л. Забобон. Повість. – К. : Сяйво, 1928. – С. 5.
18. *Зеров М.* Марко Черемшина й галицька проза / М. Зеров // Твори : у 2 т. / Зеров М. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 490.
19. *Стефаник В.* Людмила / В. С. Стефаник // Повне зібрання творів : у 3 т. / Стефаник В. – К., 1952. – Т. II. – С. 286.
20. *Мартович Лесь*. Твори : у 3 т. / Лесь Мартович ; за ред. Ю. Гаморака. – Краків ; Львів : Українське видавництво, 1941–1943 рр.
21. *Крижанівський С. А.* Майстер соціальної сатири / С. А. Крижанівський // Мартович Лесь. Вибрані твори. – К., 1952. – С. 3.
22. *Крижанівський С. А.* Майстер соціальної сатири / С. А. Крижанівський // Мартович Лесь. Вибрані твори. – К., 1952. – С. 17.
23. *Крижанівський С. А.* “Мертві душі” галицької провінції / С. А. Крижанівський // Мартович Л. Забобон : повість. – К. : Держлітвидав України, 1950. – С. 282.
24. Див. відповідно: *Білецький Ф. М.* Лесь Мартович / Білецький Ф. М. – К. : Т-во для поширення політ. і наук. знань УРСР, 1961. – 40 с.; *Білецький Ф.* Жанрова своєрідність реалістичної повісті: На матеріалі української сатири кінця XIX – початку XX ст. : навч. посіб. / Білецький Ф. М. – Дніпропетровськ, 1979. – 98 с.; *Засенко О.* Видатний сатиричний твір Леся Мартовича [Повість “Забобон”] / Засенко О. // Жовтень. – 1956. – № 2. – С. 97–108; *Лесин В.* Лесь Мартович / Лесин В. // Історія української літератури кінця XIX – поч. XX ст. / за ред. Н. Жук та ін. – К. : Вид-во Київ. ун-ту, 1967. – С. 385–400; *Рудницький М.* Письменники зблизька : спогади / Рудницький М. – Львів : Кн.-журн. вид-во, 1958. – 171 с.
25. *Лесь Мартович*. Твори / Лесь Мартович. – К. : Державне вид-во художньої літератури, 1963. – 258 с.
26. *Погребенник Ф. П.* Лесь Мартович: Життя і творчість / Ф. П. Погребенник. – К., 1971. – С. 3.
27. *Мартович Л.* Винайдений рукопис про руський край / Лесь Мартович. – К. : Веселка, 1991. – С. 11.
28. *Мартович Лесь*. Повне видання творів / Лесь Мартович. – Івано-Франківськ : ЛІК, 2011. – Т. 1. – 280 с.
29. *Стефаник Василь*. Перший твір Леся Мартовича (Спомин) / В. С. Стефаник // Повне зібрання творів : у 3 т. / В. С. Стефаник – К., 1952. – Т. II. – С. 45.
30. *Равлюк В.* Лесь Мартович. Спогади. Рукопис / Равлюк В. // Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, ф. 69. – № 23, 12 арк.
31. Це були сусіди Семена Мартовича. Спогади Степана Стефаніка // Колгоспник Придністров'я. – 1956. – № 6. – С. 4.
32. *Мартович Лесь*. Що діється і говориться по наших читальнях у Снятинщині / Мартович Лесь // Народ. – 1890. – № 2–3. – С. 20–22.
33. Див.: Лист О. Маковея М. Грушевському від 28.07.1898 р. // ЦДДА України, ф. 1235, оп. 1, од. зб. 622, арк. 51–52.

*В статтє обобщенно все известные издания произведений Леся Мартовича. Подсуммировано, что прижизненные сборники рассказов Леся Мартовича составляют ценный материал для исследователей развития украинской литературы конца XIX – начало XX века. Обсуждено необходимость полного издания писательской наработки согласно предписаниям современной текстологии. Также отражены неизвестные грани его юмористического таланта.*

**Ключевые слова:** *Лесь Мартович, сатирические рассказы, первоисточники, юмористический талант, академическое издание.*

*In the article generalized all known editions of Les Martovychs works. Generalized that collections of stories of Leu Martovych make valuable material for the researchers of development of Ukrainan literature of end of XX – beginning of centuries. Analized necessity of complete edition of writer work in obedience to the orders of modern textual criticism. Unknown verges are also reflected him humorous talent.*

**Key words:** *Les Martovych, satiric works, original sources, humorous talent, academic edition.*

## ПОСТАТЬ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА В ПЛОЩИНІ ВІТЧИЗНЯНОЇ КРИТИКИ ТА МЕМУАРИСТИКИ

*У статті йдеться про рецепцію постаті Лесь Мартовича вітчизняною критикою та мемуаристикою. Авторка звертається до оцінки творчості та особи Мартовича М.Коцюбинським, Лесею Українкою, М.Зеровим, С.Єфремовим, А.Музичкою, В.Лесином, Ф.Погребенником та ін. Аналізується поетика мемуарної спадщини В.Стефаніка, яка стосується письменника-повертима.*

**Ключові слова:** критика, мемуари, спогад, ретроспекція, сповідальність, мемуарний портрет.

Майже всі постаті українських письменників знайшли своє відображення у вітчизняній критичній рецепції та в мемуаристиці. Не став винятком і Лесь Мартович, хоча сам не залишив споминів, за винятком автобіографії (“Вік”, 1912). Стан сучасної науки засвідчує, що до вивчення мемуарів зверталось чимало дослідників. Серед них були й галичани (І.Кревецький, О.Назарук). Нині досліджується доробок М.Коцюбинської, А.Тартаковського, Г.Єлизаветіної, Л.Гінзбург, Л.Гараніна, В.Барахова, Г.Мережинської, О.Галича та інших, чий внесок у розробку теорії та вивчення історії мемуаристики є доволі вагомим. Однак попри це чимало питань спогадового жанру сьогодні залишаються дискусійними. Напрацювання науковців з проблем щоденникового різновиду мемуаристики (О.Галича, О.Єгорова, Лежена, Вйолле, С.Рудзієвської та ін.), літературного (мемуарного) портрета (В.Барахова, І.Василенко), подорожньої літератури (П.Білоуса, І.Кревецького) та інших спогадових форм є добротним підґрунтям для дослідження жанрово-стильових особливостей і поетики мемуарів. Останні мають одночасно і художню, й історичну цінність: це історичні джерела та літературні твори. Не дивно, що до їх вивчення долучались історики І. Крип’якевич, І.Кревецький, А.Тартаковський та ін. Знайомлячись зі споминами видатних людей, ми не лише пізнаємо історію суспільства, а й знаходимо факти життєписів окремих особистостей. Однак і досі спомини залишаються об’єктом досліджень.

Будучи мнемоцентричними, спогади представників кожної суспільної чи національної одиниці, певної вікової групи тощо мають свою специфіку. Однак безперечним є те, що базуються мемуари на традиціях, засвідчують пошуки нових “незаялжених” форм, розмаїття тем і порушеної проблематики й т. ін. Попри складність питань мемуа-

ристики, котра визначається дотичністю до літературної критики та красного письменства, засвідчує “альтернативний шлях літератури” та вважається “жанром-хамелеоном” (С.Рудзієвська), важливим є те, що вибір певної моделі викладу, манери оповіді часто залежать від історичних умов, суспільної позиції автора, особистих його характеристик (у тому числі інтелектуальних).

Як і красне мистецтво, мемуаристика вирішує основне завдання літератури – правдиво відобразити життя. Щирість, відвертість оповіді, які притаманні будь-якому художньому твору, відсвічують правдивість зображуваного й у мемуарах. Сповідальність як одна зі специфічних рис мемуаристики надає можливість авторам споминів виявити та описати вищі вияви духу. У цьому жанрі також проступають і некрологічні мотиви. Реалістичні тенденції мемуаристики, котрі базуються на пізнанні читачем невідомого минулого та ностальгійних акцентах бачення пережитого автором, є тим притягуючим центром, який передовсім складає концепт людського буття (відповідно й споминів). Естетичні можливості мемуарного жанру визначаються як “стихійні” (І.Шайтанов). Можливо, цьому спонтанному явищу сприяє нерівномірність розвитку суспільства й, відповідно, зростаюча кількість мемуарів у часи революцій та війн.

Автобіографічні тенденції жанру, здатність автора до саморефлексії – це ті домінанти, котрі спонукають наратора сповідатися нащадкам і формують естетичні чинники мемуарів. Відомі думки Т.Манна про поетичний імпульс (самообман) та автобіографічний (самолюбство), які становлять певний синтез розуму та почуттів, спонукають вести мову про особну поетику мемуарних творів. Адже коли художня література – інтерпретована дійсність, то спогади – це “побачене і відчуте” (О.Дружинін). Естетичне в процесі творення

споминів підсилюється моральними доміантантами. Повноцінне розмежування термінів “історико-мемуарний”, “мемуарно-історичний”, “автобіографічно-мемуарний” і “мемуарно-автобіографічний” дає можливість вести мову про автобіографічно-мемуарно-історичний фермент споминів, що ми бачимо на прикладі спогадів В. Стефаніка про Л. Мартовича. Материк західноукраїнської спогадової літератури, представлений розмаїтістю мемуарних різновидів, засвідчив чималу кількість споминів на теми мандрів, певні історичні тенденції масиву вітчизняних мемуарів тощо.

Розвиток наших споминів відбувався на традиціях жанру повчань, літописів, житійної та полемічної літератури. Українська подорожня література, яка має своє давнє коріння, котре сягає часів паломницького жанру, ставала в минулому об’єктом вивчення вітчизняних науковців – історик І. Кривецький і письменник О. Назарук у першій половині та П. Білоус у другій половині ХХ століття спричинилися до її вивчення та популяризації, до потрактування цього різновиду літератури як мемуарного явища нашого письменства.

Не менш важливе значення для рецепції минулого має критика. Доповнюючи мемуарну літературу, вона допомагає повноцінному вивченню творчої спадщини письменника, а зчаста й сама спирається на спомини, як це було в М. Зерова (див.: Марко Черемшина й галицька проза / Микола Зеров. Твори : у 2 т. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1990. – 601 с. – С. 401–435). Критик, аналізуючи творчу манеру письменників-покутян, звертався до споминів В. Стефаніка й Марка Черемшини. Ми ж хочемо зупинитися на особі Леся Мартовича, рецепції його постаті вітчизняною критичною думкою та мемуаристикою. Вагомою була оцінка творчого доробку митця українськими письменниками і критиками М. Коцюбинським, Лесею Українкою, І. Франком, В. Зеровим, С. Єфремовим, А. Музичкою, Л. Білецьким та ін. Не оминула його особи й західноукраїнська мемуаристика (М. Яцків, В. Стефанік).

М. Коцюбинський у листі до В. Гнатюка серед галичан, які “заганяють у кут наших українських” письменників, називав О. Кобилянську, В. Стефаніка й Л. Мартовича (див.: Коцюбинський М. Листи до Володимира Гнатюка. – Львів, 1914. – С. 63). А М. Зеров у статті “Марко Черемшина й галицька проза”, оцінюючи “покутську групу в українській прозі” (В. Стефанік, Марко Черемшина, Лесь

Мартович), зауважував, що ці письменники “задовольнялися межами свого рідного кутка”, “їм досить було галицько-українського села, яке вони знали прекрасно, бо на селі вирости й на селі потім “практикували” як політики та адвокати” [2, 403]. Недарма Мартовича називали “доктором хлопістики” (М. Зеров). Відома й характеристика М. Яцківа, який вважав, що Лесь Мартович був у “музицькому питанні” попри В. Стефаніка найбільшим.

У вітчизняній критиці стосовно “товариського кола” (М. Зеров) цих трьох письменників, зокрема щодо Черемшини та Мартовича як учнів стефаніківської школи, розгорілась дискусія. Так, С. Єфремов в “Історії українського письменства”, вказавши на “дужий талант” В. Стефаніка, назвав обох письменників приналежними до школи, що “взяла від його [Стефаніка. – М. Ф.] манеру писати мініатюри тими самими короткими штрихами й темними фарбами, переважно з життя галицького селянства” [цит. за: 2, 404]. Це заперечив М. Грушевський (стаття “Світлотіні галицького життя”). Пізніше й сам С. Єфремов у своєму останньому (закордонному) виданні “Історії українського письменства” (1919) поставив Леся Мартовича особно.

М. Зеров спробував вибудувати своє бачення галицьких письменників. І прийшов до висновку, що вони, якщо спостерігати за ними здалеку, творять одну групу, адже: 1) “Всі вони діти села, всі видатні представники молодшого покоління селянської радикальної інтелігенції, інколи навіть політичні діячі радикальної партії (Мартович один час редактор “Громадського Голоса”, Стефанік – представник партії в австрійському парламенті)”: 2) “Близькі спочатку і літературні їх стежки, але щодалі вони розходяться в різних напрямках [...]” [2, 406]. Тому літературознавець зробив висновок: “Звідси: не називаймо Стефаніка, Мартовича, Черемшини “школою”, бо в поняття школи входить образ головного митця і кількох мистецьких його підголосків, але не біймося говорити про окрему групу письменників, бо всіх трьох зазначених майстрів в’яже особиста приязнь, однаковість походження та певна спільність розлиті по творах ідейної атмосфери” [2, 406].

Думки критика про “покутський тріумвірат” (М. Зеров) були суголосні висновкам А. Музички: солідарні у своїх тематичних виразах Мартович, Черемшина та Стефанік “розійшлися дуже далеко” [2, 406]. Висновок

М.Зерова був категоричним: “Отже, як бачимо [...]: одна соціальна суть, один круг керуючих ідей; розбіжні, далекі один від одного, стилі” [2, 407]. Манеру Леся Мартовича, “прегарного обсерватора народного життя”, визнав “наскрізь оригінальною, легкою і далекою від будь-якого шаблону” [цит. за: 1, 4] й І.Франко.

М.Зеров зауважував, що і М.Грушевський, і В.Дорошенко “звернули увагу на “Забобон” Мартовича як на твір дуже далекий від Стефаникової манери” [2, 410]. Таким чином, акцентуючи, що кожен із письменників (Черемшина й Мартович) залишався “коло Стефаника, але зовсім не на становищі учня, а близького технічного майстра” [2, 410], літературознавець усе ж таки слушно вів мову про “осібну покутську групу галицько-українських прозаїків” [2, 410].

“Мистецьке trio” (М.Зеров) поєднувала особиста приязнь. Тут на допомогу літературознавцю приходить спогадова література. Критик вдається до мемуаристики, використовує спомини В.Стефаника про Леся Мартовича\*, вводячи її у соціальне тло Галичини. Із статті Зерова читачі дізнаються, що “батько Мартовича – громадський писар у Торговиці, свідомий і дисциплінований громадянин. Село Торговиця, де він мав вплив, ніколи не голосує під час виборів “на пана”, ніколи не ламає української лінії, не “хрунить”, як говорить в Галичині. У старого Мартовича – 15 моргів поля, добра хата на три покої, сад і пасіка [...]. В родині кілька дочок і син-одинок, якого ведуть через гімназію – коломиїську, де він 1883 року зустрічається з Василем Стефаником” [2, 411].

Характеризуючи особливості ідейно-тематичної манери письменників-покутян, М.Зеров дає вичерпну характеристику Мартовичевого стилю: “[...] психологізм і імпресіоністична техніка, а поруч з ними ще одна риса – відсутність ефектів, сувора простота викладу” [2, 418], адже митець “ставив завдання показати всю силу аналізу й розповіді якраз на типах і ситуаціях найбільш буденних – так сказати, на самім м’ясі життя” (М.Грушевський) [цит. за: 2, 418]. М.Зеров простежує й розрив покутських письменників з імпресіонізмом. І тут “Леся Мартович перший

розірвав з імпресіонізмом, якому, правду кажучи, ніколи не віддавався посутньо. Він немов повертається знову до протоколярної манери; повертається і до широких рамців повісті. Його творча верховина – повість “Забобон” – то є широко закроєна і різка картина всіх верств сільської людності [...]" [2, 420].

Представники пізнішого наукового покоління літературознавців (С.Крижанівський, В.Лесин, Ф.Погребенник та ін.) визнавали власну оригінальну манеру майстра-сатирика. Не менш цікаво окреслив її і сам В.Стефаник. Насамперед в “Автобіографії” (1926), коли писав: “Мартович був надзвичайно здібний” [1, 24]. І найголовніше коли зізнався: “Писати я почав дуже рано, ще в гімназії, та величезний талант Мартовича просто паралізував мене, і я ніколи не признавався, що я також письменник” [1, 26].

Мемуарний спадок В. Стефаника обіймає ще один спомин про побратима – мемуарний портрет “Перший твір Леся Мартовича”. Поважна спогадова оповідь вбирала в себе поетику повсякденності й ідейні шукання письменників, розкриваючи не тільки портрет Мартовича, а й автопортрет спогадувача: “Як я 1883 р. прийшов до першої кляси гімназійної в Коломиї, то Леся Мартович був тоді вже в другій клясі. Ближче ми зійшлися аж у четвертій клясі в тайнім кружку коло великої скрині, яка містила понад триста “заборонених” книг. Тоді ми читали ті книги, а мало вчилися” [1, 263]. Мемуарист відкривав читачам вдачу й здібності побратима, його невгамовний характер: “Мартович був надзвичайно здібний і дома ніколи не вчився, а що був і сміливий, то сварився з професорами, а навіть кидав у них книжками! Через те товариші його шанували, а любили за веселу вдачу й ще за ті дотепні оповідання, які він видумував” [1, 263]. Не залишався осторонь уваги письменника й творчий процес побратима по перу: “Лежить бувало на ліжку лицем до стіни, і сам до себе сміється, і аж потім оповідає” [1, 263].

В.Стефаник посвячував читачів у таємницю появи першого твору Мартовича, який спочатку назвався “Рудаль”, а з легкої руки М.Павлика отримав назву “Нечитальник”. Мемуарист щиро відвертий у своїй оповіді. Оскільки сам Стефаник давав гроші на це видання (“гроші я видурив від своєї небоги мами” [1, 264]), то Павлик дописав: “Видали русівські читальники”. Згодом “тонісінська блідоблакитна книжечка”, яка побачила світ у

\* М.Зеров звертається і до “Моєї автобіографії” Марка Черемшини. Використання мемуаристики в літературознавчій статті засвідчує, що цей жанр може бути джерельною базою не тільки для історії, але й для літературної критики.

Чернівцях, опинилася у руках Мартовича й Стефаника, і вони, як зізнавався останній, її “розпродували, а що виторговували, то проїдали, бо тоді трапилася нам дуже скупа господиня” [1, 264]. При цьому зауважував у кінцевих рядках спомину “Перший твір Леся Мартовича”, що “Від університетських часів почалося Мартовичеве бідкування. Батько не міг йому нічого давати, постарівся, повинув доньки, а син дістав (13 січня [редактор виправив: 11 січня. – М.Ф.] 1916 року) своє віно від української громади, – тиху передчасну могилу десь отам поверх Львова” [1, 264]. В. Стефаник ніби ненароком проклав місток до спогаду – “Людмила”, написаного ним через десять років. Йшлося про сестру Л. Мартовича, яка свого часу, “наймолодша між дітьми Семена Мартовича, зривала [...] найкращі яблука в їх гарнім саду” [1, 267]. Згадки про роки товаришування змусили мемуариста згадати те щастя, “яке давав Лесь Мартович своїми геніально злосливими оповіданнями” [1, 268]. Стефаник, акцентуючи на “м’ясі життя”, вдаючись до поезики повсякденності, ставить акцент на соціальних бідах села й на суспільному непошануванні українських митців. Убога сестра письменника просить його побратимів про допомогу. Спогад закінчується іронічними репліками, докорами, сповненими полеміки: “Мій Боже! Чи геніальний письменник, покійний Лесь Мартович, не годен із-за гробу дати своїй сестрі корову?”, “Ех, ви, видавці та приятелі, читачі й не читачі, читаюча й не читаюча українська громадо!..” [1, 268].

Як бачимо із наведеного матеріалу, Лесь Мартович своїми творами потвердив власну оригінальну манеру, “свою силу аналізу й розповіді” (М.Грушевський), “навіть у творах, написаних á thèse, він простий і невимуше-

ний, зберігає повну внутрішню свободу справжньої творчості” (М.Рудницький). Мартович “мужній у своєму ставленні до життя, майстер гротеску і сатири” (М.Зеров), без сумніву, далеко відходить від В. Стефаника й Марка Черемшини, не втрачаючи свого творчого обличчя. Реконструюючи з критичного та мемуарного набутку минулого постать Леся Мартовича, ми приходимо до висновку, що письменник був оригінальним і самобутнім митцем. Це потвердила не тільки критика в особі М.Зерова, М.Грушевського, С.Єфремова та ін., але й спогади його найближчого друга – В.Стефаника, в яких знаходимо елементи повсякдення, сповідальний тип оповіді, ретроспективність, акцент на соціальних проблемах тощо. Мемуарний доробок Стефаника про Мартовича – сповідь про себе, свій час і друзів. Це життя, яке розкривається всіма своїми гранями.

1. *Стефаник Василь*. Вибрані твори / Василь Стефаник ; упоряд. і критико-біографічний нарис С. Крижанівського. – К. : Держ. в-во художньої літератури, 1949. – 275 с.

2. *Зеров М.* Марко Черемшина й галицька проза / М. Зеров // Твори : у 2 т. / Микола Зеров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 401–435.

3. *Крижанівський С.* Майстер соціальної сатири / С. Крижанівський / Лесь Мартович. Вибрані твори. – К. : Держ в-во художньої літератури, 1952. – С. 3–23.

4. *Лесин В.* Лесь Мартович / В. Лесин // Лесь Мартович. Вибрані оповідання. – Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1952. – С. 3–10.

5. *Лесин В.* Оповідання Леся Мартовича / В. Лесин / Лесь Мартович. Вибране. Оповідання. – Ужгород : Вид-во “Карпати”, 1982. – С. 5–22.

6. *Погребенник Ф.* Майстер соціальної сатири / Ф. Погребенник / Лесь Мартович. Вибрані твори. – Ужгород : Карпати, 1976. – С. 5–10.

*У статті речь идет о рецепции фигуры Леся Мартовича украинской критикой и мемуаристикой. Автор обращается к оценке творчества и личности Мартовича М.Кочубинским, Лесей Украинкой, М.Зеровым, С.Ефремовым, А.Музычкой, В.Лесиным, Ф.Погребенником и др. Анализируется поэтика мемуарного наследия В.Стефаника, которая относится к писателю-побратиму.*

**Ключевые слова:** критика, мемуары, воспоминание, ретроспекция, исповедальность, мемуарный портрет.

*The article reads about the reception of a figure of Les Martovych by domestic criticism and memoirs literature. An author addresses the estimation of the works and person of Martovych by M.Kochubynskiy, Lesya Ukrayinka, M.Zerov, S.Efremov, A.Muzychka, V.Lesyn, F.Pogrebennyk and others. The poetics of memoir inheritance of V.Stefanyk, which concerns the poet-congener are analysed.*

**Key words:** criticism, memoirs, flashback, retrospective view, confessionsness, memoir portrait.



## “СИН ЗЕМЛІ”: ВАСИЛЬ СТЕФАНИК У РЕЦЕПЦІ ГРИГОРА ЛУЖНИЦЬКОГО

У статті проаналізовано працю Григора Лужницького “Син Землі”, присвячену інсценізації творів Василя Стефаника. Доробок письменника подано в західноєвропейському літературному контексті. Основна увага зосереджена на новелах, які стали основою постановки. Проаналізовано їх жанрові особливості, засоби характеротворення, символічність образів.

**Ключові слова:** драматургія, п’єса, образ, символ, діалог, інсценізація.

Упродовж останнього десятиліття творчість Григора Лужницького все частіше потрапляє у поле зору дослідників. Характерними з цього погляду є монографії Миколи Ільницького, Степана Хороба, Мар’яни Комариці, а також статті Леоніда Рудницького, Тараса Салиги. Завдяки старанням Степана Хороба побачили світ релігійні та історичні драми письменника. Львівський національний університет разом із кафедрою театрознавства й акторської майстерності Українського Вільного Університету (Мюнхен) видав театрознавчі і літературознавчі дослідження Григора Лужницького з питань драматургії, сценічного мистецтва та його історії.

Проте є маловідомі праці, які друкувалися тільки за кордоном і не увійшли до згаданих видань. Саме це і зумовлює актуальність статті. Нашою метою є залучити до наукового аналізу літературно-критичні праці “логосівця”, присвячені проблемам розвитку української драматургії і театру. Так, у статтях “Стефаник на сцені”, “З історії українського театру” Григійр Лужницький вказував, що на тлі побутової драматургії з’явилися якісно нові твори, які увійшли до репертуару галицьких театрів. Наприклад, п’єси Володимира Винниченка, Єлисея Карпенка, інсценізовані новели Василя Стефаника. Актуальність постановки таких творів значною мірою зумовлена тим, що до 30-х років, за словами Григора Лужницького, місце драматурга у трикутнику “глядач–актор–драматург” залишалося вільним, а створити в умовах окупації “справжню літературну драму” із зіткненням протилежних сил, панівної і поневільної, було майже неможливо [4, 180].

Окреслюючи суспільно-політичне тло галицького театру між двома світовими війнами, “логосівець” визначив його, як “боротьба за фізичне існування кожного галицького українця зокрема, а всієї Галицької Волості в

загальному” [4, 178–179]. За таких умов не дивно, що Григора Лужницького особливо цікавили ті літературні твори, які увійшли до репертуару театрів. Свідченням цьому є стаття “Син землі”. Вона надрукована за кордоном в альманасі “Провидіння”. Увагу драматурга привернув театр “Заграва” під керівництвом Володимира Блавацького, який намагався осучаснити українську драматургію, долаючи нестачу відповідних українських п’єс. Про це йдеться й у статтях Григора Лужницького “В.Блавацький і “Заграва”, “В.Блавацький як режисер”, “Галицька драматургія між двома світовими війнами” [4, 141]. “Логосівець” стверджував: “Театр – це, мабуть, найголовніший засіб “пропаганди” – це відразу зрозуміли большевики й їхні теоретики... Словом, світогляд сотень тисяч глядачів формується під непереможним впливом ідеї автора, під мистецьким виконанням акторів” [цит. за 6, 39]. Григійр Лужницький не погоджувався із загальноприйнятими визначеннями Сергія Єфремова і Миколи Євшана, які називали творчість Василя Стефаника людським горем або резигнацією і смутком, а вказував на наявність національних, патріотичних ноток. “Логосівець” стверджує, що “письменник не вживає і не потребує багато слів”, бо “таланти знання техніки слова” розширюють контекст [3, 77].

Намагаючись відновити історичну справедливість, Григійр Лужницький вводить ім’я Василя Стефаника у західноєвропейський контекст. На думку “логосівця”, місце цього українського письменника “поруч таких великих співців землі, як у французькій літературі Еміль Золя (1840–1902), у норвезькій – Кнут Гамсун (1859–1952), в австрійській Петер Розеггер (1843–1918), чи в польській Владислав Реймонт (1867–1925)” [3, 77]. Кожен із них не просто репрезентує літературу свого народу, а утверджує його національну іден-

тичність: “Письменник є виявом збірності, волею чи поневолі, в кожному письменникові можна – часом навіть у невеликих розмірах, бачити те, що хвилювало чи хвилює націю”.

Григор Лужницький вважав, що немає майбутнього у театру, який послуговується застарілим репертуаром і режисурою. Саме Володимир Блавацький, на думку митця, зумів зробити новий крок у розвитку модерного театру, у часи нищення всього українського. Для постановки він обрав такі новели Василя Стефаника, як “Вона – земля”, “Сини”, “Марія”, “Злодій”, “Побожна”, “Moritury”. У вигляді прологу режисер використав “Моє слово”, що прозвучало як хор у грецькій класичній драмі. Оформлення сцени, згідно задуму, мало створити візію калейдоскопічних образів. Володимир Блавацький намагався передати сконцентрованість емоцій, глибокий психологізм творів Василя Стефаника, захоплювався “театральністю” діалогів, які неодноразово ставали предметом дослідження літературознавців. Слід зауважити, що для інсценізації Володимиром Блавацьким було вибрано твори, динамічна структура яких ідентифікується дослідниками як драма в новелі [9, 234].

Хоча для жанрового визначення творів Василя Стефаника вживаються найрізноманітніші означення: новели-драми, новели-сповіді, великі трагедії. Науковці неодноразово вказували на своєрідне поєднання різноаспектних компонентів у новелістиці Василя Стефаника: мала епічна форма, наскрізний ліризм, драматургічні елементи. Останні, на думку дослідників, виявляються у драматизованій біографії героїв, яка виражає внутрішню драму; словах автора, які близькі до режисерських ремарок, силі недомовленості та активної мовчанки, театральній увиразненості зорових образів [див. 9, 240].

Цій проблемі присвячена ґрунтовна наукова розвідка Степана Хороба “Драма в новелі: проза Василя Стефаника крізь призму драматичних категорій (конфлікт, драматизм, сценічність)”. Автор вказує на те, що за внутрішнім змістом, якому притаманні драматизм, напружений сюжет, часопросторова сконденсованість, і зовнішньою будовою, яка вказує на точну розстановку персонажів, зведені до мінімуму описи, чітку побудову діалогів, твори Василя Стефаника нагадують невеличкі за розмірами драматургічні твори [9, 229].

Для новел Василя Стефаника характерна органічна єдність художнього матеріалу, тривка тяглість характерів, образів, подій, а

подекуди й фабульне зчеплення. Тому основним завданням режисера стало сценічне оприявлення стефаниківського героя у різні періоди або моменти їхнього життя. Володимир Блавацький вибрав твори, у яких відсутній виразний соціальний конфлікт, який найчастіше використовувався у тогочасній радянській драматургії. Однією із домінуючих залишається проблема землі, на що вказує назва статті Григора Лужницького. Він підкреслює, що у творах Еміля Золя (“Земля”) основою прив’язаності до землі є жадова і пристрась, що нищить людину, у Владислава Реймонта (“Мужики”) земля є причиною злочинів і моральних переступів, а у Василя Стефаника земля – це те, що треба цілувати, перед чим треба знімати капелюха, бо “ти з неї живеш” (“Сон”) [3, 78].

Етнопсихологи зауважують, що світогляд і сфера діяльності взаємозумовлені. Українців ідентифікують з рільничою культурою, адже вони – нація хліборобська. Прив’язаність до землі, антеїзм є однією із визначальних рис українського світогляду, “усе буття і мислення якого крутиться довкола “землі-ниви” [5, 45]. Тому втратити землю для українця – втратити свою самість: “Селянин і українська природа-земля сплелися в одне, суцільне, живе” [3, 77–78]. Слово “земля” у творах Василя Стефаника містить цілий ряд конотацій: Батьківщина, дім, народ, родина. Таким чином вказується на спадкоємність, нерозривність поколінь. Образ землі постає як початок і кінець. Вона дає сили і забирає. Для Стефаникового героя боронити свою землю, Батьківщину, то не подвиг, а відстоювання “свого” (“Сини”, “Марія”).

Земля і хата постають як нероздільні. Це ті топоси, які позначають усе життя героя. Найчастіше з ними лучиться епітет “своя”, що імпліцитно окреслює певну межу, поріг власного простору, який зберігає пам’ять роду і належить наступним поколінням. Найбільший трагізм пов’язується автором зі спустошенням житла, що символізує смерть: “Лишили ж ви мене саму з совами стерегти ваших пустих хоромів”, “хата – гола” (“Марія”), “старий птах най гнізда старого не покидає, бо нове збудувати вже не годен” (“Вона-земля”), “ти небого (звертання до хати – *Н.В.*) геть затихла, замертвіла, як би в тебе хто ніж упхав, не годна слова сказати” (“Сини”) [7, 156, 153, 151, 167]. Хата постає пустою, а піч холодною. Вичерпність життя символізують старі батько і мати, які приречені на самотність, як

у новелах “Марія”, “Сини”. На неможливість відвернути втрату вказують описи ікон, які, як правило, почорнілі, сумні, недоглянуті: “Образи на стінах почорніли, світі дивлються на пусту хату, як голодні пси” [7, 163]. Золото, яке є символом величі, життєдайності, тьмяніє.

Про болі й біди героїв новел доволі часто можна довідатися з молитви, яка відображає їхнє світосприйняття й осмислення власного місця в світі: “А ти, Мати Божа, будь мойов газдинев, ти з своїм сином посередині, а коло тебе Андрій та Іван по боках... Ти дала сина одного, а я двох” (“Сини”) [7, 167]. Внутрішній конфлікт, межовість ситуації переростають у “зовнішню дію або “активну мовчанку”: “Вона лишила слова свої на вікнах та на золотих образах в своїй хаті, то вони, як пташечки, б’ються по своїй хаті, як сироти. Молитви щебечуть по вуглах, а баба без них німа буде...” [7, 150]. У новелі “Сини” “божим” птахом виступає жайворонок, який начебто лучить землю і небо. Згідно з легендою, жайворонок створений з грудки землі, яку підкинув Бог. Він поблагословив його за те, що виймав колючки з тернового вінка розіп’ятого Христа. За народними віруваннями, де сяде жайворонок, там буде врожай. Проте для старого Максима спів пташки нестерпний, бо нагадує дитинство синів: “Твій спів і Іванові сопівки йшли низом, а поверх нас сонце, і ви сипали Божий глас і надо мнов, і над блискучими плугами, і над всім миром веселим” [7, 165]. Тому докори, які адресовані Богу, батько висловлює пташці як післанцю небесного Отця. Золоті барви, світлі кольорові переливи, як правило, постають як відгомін колишніх щасливих днів: “Крізь сонце Бог, як крізь золоте сито, обсипав нас ясностев, і вся земля, і всі люди відблискували золотом” [7, 165]. Бог і Матір Божа подекуди виступають опосередкованими адресатами: “Лети собі геть до неба, скажи свому Богові, що най не посилає мені дурну птаху з співом, бо як він такий потужний, най мені пішле моїх синів” [7, 165]. Молитви і прохання, звернені до Бога, не містять канонічних форм, а є глибоко суб’єктивні.

В українській культурі постаті Богоматері, святих ближчі до людей, аніж особа самого Бога. Тому до них, у першу чергу, звертаються за допомогою, опікою і заступництвом. У новелі “Марія” письменником вистворюється дискурс імені, який розширює контекст. А портрет Тараса Шевченка, який

стоїть поряд з образами, активізує національний аспект. Відтак можна спостерігати параболічність ситуації: біблійні події й українська історія. У багатьох літературних творах, як вказує Григорій Лужницький, органічно поєднано національне і релігійне: “Релігія українського селянина не лише пронизує його щоденне життя, а є його основою, Бог це спільна з ним Істота” [3, 80]. Тому подекуди можна простежити зближення образів землі-матері – матері-газдині – Матері Божої. І хоча земля “всю силу з тебе вігортає, вічерпує долонями твою душу”, вона “дає йому [Максимові. – *Н.В.*] ту м’якість, і зате він її так любить” [7, 152, 164]. Старий Максим, якого усі називають лютим, сіючи зерно, промовляє-приспівує: “Колисочку я вам постелив м’якеньку, ростіть до неба” [7, 164]. В українській міфології небо і земля уявлялися як безсмертне подружжя, що символізувало чоловіче і жіноче начало, батька і матір [2, 188].

Таким чином земля постає живою. Вона, як і худоба, є символом статку, благополуччя. Про землю дбають у першу чергу: “В мене ниви, як вівці добре годовані, чорні, кучеряві” [7, 152]. На ставлення до землі вказують використані письменником метафори і епітети: красна, меконька (“Вона – земля”), “земля скаржить на ті свої рани”, “дудніє” (“Марія”) [7; 151–152, 155–156].

Її образ подається то звужено (власна нива, уділ), то розширено. Іноді – це Україна або й цілий світ: “Я лишився сам на всі землі” [7, 165], річка “подобала на мстивий меч, який простягся здовж землі” [7, 155]. Вирушаючи на війну, Максимові сини кажуть: “Землю нашу ідем від ворога відбирати” [7, 166]. Розуміючи, що вони вже не повернуться, батько із новели “Сини” каже: “Не землю всю, але душу би-м продав, аби-м кровавими ногами зайшов до вашого гробу” [7, 166]. А мати з “Марії” віддає зі скрині сорочку молодому вояку, який схожий на її сина.

У аналізованих творах гостро постає проблема збереження роду. Тому Данило з новели “Вона – земля” каже, що відрікся від землі і “кров свою наклав на ковані вози, аби ніхто її не споганив” [7, 151]. Кров – це субстанція життя. За українськими віруваннями, Бог (за поганськими звичаями – Сонце) не може не помітити і не покарати за пролиту кров. Згадки про неї, як правило, з’являються у контексті подій, що віщують смерть. А символом тягlosti поколінь виступає колиска. При переїзді вона стояла зверху на всьому по-

житку родини. Семен переконали Данила, що навіть ворог, смерть не можуть заставити людину покидати свою землю. Адже втрачаючи життєву опору у вигляді старого простору, не може досягти гармонії, зберегти “своє”, символом якого в новелі виступає лексема “своя кров”. Стефанія Андрусів зауважує, що “втратити дім для українця – втратити себе, свою самість” [1, 98].

Образ ритуальної межі часто виконують поріг, ворота. Так, Максим із новели “Сини”, виряджаючи синів, каже: “Я сам, ваша мама на воротах умерла” [7, 167], а “пісня стає у Бога коло порога і заносить скаргу” [7, 159], “я [Данило. – Н.В.] розум і гнів лишив на своїм подвір’ї” [7, 151], Бог “віде перед свої ворота, як вас уб’ють на ваші землі” [7, 152]. Відтак земля – це те, що дане Богом, і передається наступним поколінням. Саме тому старий Максим із новели “Сини” намагається вберегти її від чужих зазіхань: “Ці подерті суки гадають, що я їм поле тримав? Як умру, то най на моїм полі чічки ростуть та най своїми маленькими головками кажуть отче наш за діда” [7, 165], “приляг до землі і нею, як хустиною, обтирає слюзи...” [7, 165]. Символом переживань і муки виступає сивина: “Насипте студеної роси на мій сивий волос, бо він мене пече кожний, як розжарений дріт”, “я не годен вже тебе двигати” [7, 166]. За одну ніч, виряджаючи своїх синів, сивіє мати з новели “Марія”.

Внутрішні переживання відображають монологи, які передають невисловлені раніше відчуття, містять “нецензуровані” асоціації. Подекуди зустрічаються звернення до умовного адресата, такого як Бог, загиблі сини. Усе це поглиблює драматизм, сприяє психологізації. Володимир Блавацький спробував відтворити події, які переміщуються у морально-етичну площину і таким чином набувають загальнолюдського звучання. Митець зосередив режисерську увагу на сконцентрованості емоцій, лапідарності фраз, лаконічності висловлювань, “обірваності” кінцівок.

Усе це дало позитивний результат. Постановка творів була схвалена самим Васи-

лем Стефаніком. Він прокоментував: “Мене не люблять і не читають, а ви виводите мене в люди” [цит. за 3, 81]. На успішність інсценізації творів Василя Стефаніка, на думку Григора Лужницького, вказує й те, що вони неодноразово виконувалися у повоєнний період, проте не в Україні, а за кордоном, оскільки несприятливі умови розвитку змушували митців емігрувати, а їхні імена довгий час залишалися невідомими.

1. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. : [монографія] / С. М. Андрусів. – Львів : Львівський національний університет ім. І. Франка, Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.

2. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. – Вид. 2-ге, стер. – К : Либідь, 2005. – 664 с.

3. Лужницький Г. Син землі / Г. Лужницький // Альманах “Провидіння”. – Філадельфія, 1971. – С. 77–82.

4. Лужницький Г. Вибране : Історичні драми, наукові праці / Г. Лужницький. – Івано-Франківськ : Плай, 1998. – 247 с.

5. Мірчук І. Етнопсихологія і культура українського народу / І. Мірчук // Народна творчість та етнологія. – 2000. – № 1–2. – С. 45.

6. Рудницький Л. І. Драматургія Григора Лужницького / Рудницький Л. І. // Лужницький Г. Посол до Бога. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – С. 3–40.

7. Стефанік В. С. Камінний хрест / В. С. Стефанік ; [упорядкув. текстів, передм. І. М. Андрусіяка]. – К. : Школа, 2007. – 272 с.

8. Стефанік В. С. Під вражінням вистави “Земля” / Стефанік В. С. // Повне зібрання творів : у 3 т. / В. С. Стефанік ; [відп. ред. О. І. Білецький]. – К. : Вид-во АН УРСР, 1953. – Т. 3. – С. 83–85.

9. Хороб С. І. Літературно-мистецькі знаки життя : Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика / С. І. Хороб. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. – 390 с.

10. Шевченко. Франко. Стефанік : Матеріали міжнародної наукової конференції / [ред. кол. : В. І. Кононенко, В. В. Грещук, Т. Ю. Салига, С. І. Хороб]. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 498 с.

*В статтє проанализировано роботу Григора Лужницького “Сын Земли”, посвященную инсценировке произведения Василия Стефанька. Достояние писателя представлено в западноевропейском литературном контексте. Главное внимание сосредоточено на новеллах, которые стали основой постановки. Проанализированы их жанровые особенности, средства характерообразования, символичность образов.*

**Ключевые слова:** драматургія, пьеса, образ, символ, діалог, інсценіровка.

---

*The article analyzes Gryhor Luzhnytsky's work "Son of the Earth" dedicated to staging works by Vasyl Stepanyk. Work of the writer is presented in the Western European literary context. The main focus is on short stories that became the basis of performance. Their particular genre, character tools, symbolic images are analyzed.*

**Key words:** drama, play, image, character, dialogue, inscenization.

**УДК 821.161.2**  
**ББК 83.3 (4 Укр)**

**Тетяна Качак**

## **ДИСКУРС ДИТИНСТВА У ТВОРАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА: РЕЦЕПТИВНО-ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ**

*У статті, присвяченій зображенню дитинства у творах В.Стефаніка, зроблено спробу висвітлити особливості дитячої рецепції творчості Василя Стефаніка, окреслити специфіку художньо-естетичної комунікації тексту та читача, пов'язану із актуалізацією дискурсу дитинства. На основі аналізу новел "Діточа пригода", "Мамин синок", "Давня мелодія", "Підпис", "Кленові листки", "Пістунка", "Шкільник", "Катруся", "Моє слово" розглянуто три моделі дискурсу дитинства (нещасливого, гармонійного та авторського), а також різні типи переживання текстуальної дійсності дитиною-реципієнтом.*

**Ключові слова:** дискурс дитинства, художньо-естетична комунікація, дитина-реципієнт.

Перечитування сучасним читачем художніх творів минулих епох породжує нові інтерпретації, а разом з тим актуалізує значення самих текстів, їх функціонування та діалог з різними читацькими аудиторіями.

Завдяки різноманітним тлумаченням творчих доробків письменників-класиків, висвітлених у наукових дослідженнях, літературно-критичних розвідках, статтях, есе, рецензіях, прослідковуємо формування низки парадигм художньої вартості та текстуального значення творів Т.Шевченка, Лесі Українки, І.Франка, В.Стефаніка та інших.

Новели Василя Стефаніка неодноразово ставали об'єктом ґрунтовного дослідження. О.Гнідан, Ф.Погребенник, В.Лесин, М.Коцюбинська, Р.Піхманець та інші науковці висвітлювали аспекти поетики на тематичному, образному, жанрово-стильовому та наративному рівнях тексту. Однак маємо справу з так званою "дорослою" інтерпретацією, відчитуванням смислів з точки зору сформованої людини. Але твори В.Стефаніка читають також діти – специфічна категорія реципієнтів з огляду не тільки на їх вік, світогляд та частковий життєвий досвід, а й властивий для них процес сприйняття художньої дійсності, декодування та осмислення текстуального матеріалу. Читацька рецепція дитини в цьому контексті специфічна ще й тому, що йдеться про твори, написані для дорослого читача, а не спеціально адресовані дітям (з урахуванням їх

вікових особливостей, домінуванням певних функціональних аспектів тексту).

Проблема художнього комунікування класичного тексту і дитини-читача надзвичайно актуальна. З одного боку, йдеться про адекватне сприйняття дитиною текстів, написаних у попередні історичні епохи, а з іншого, – про особливий рецепційний досвід творчості українських класиків, продукований дитячою читацькою аудиторією, а відтак появу нових текстуальних значень.

Рецептивно-естетичний аспект вивчення творчості В.Стефаніка і досі актуальний та висвітлений недостатньою мірою. Поза належною увагою дослідників залишилась і зазначена вище проблема, хоча в окремих розвідках проаналізовано особливості висвітлення В.Стефаніком психології дитини та розгортання дитячих образів. Останні ми розглядаємо як основні атрибути концепту дитинства.

Метою статті є спроба виявити особливості дитячої рецепції новел В.Стефаніка, окреслити специфіку художньо-естетичної комунікації тексту та читача, пов'язану з актуалізацією дискурсу дитинства.

Незважаючи на те, що теоретично-критичний дискурс літератури для дітей перебуває у процесі формування, науковці розробляють підходи вивчення цієї галузі мистецтва слова. При цьому об'єктом дослідження стають не тільки твори, адресовані ді-

тям, а й ті, які ввійшли до кола дитячого читання з “дорослої літератури”. Зокрема про герменевтичний та рецептивно-естетичний аспект літератури для дітей та дитяче читання йдеться у статтях Л.Мацевко-Бекерської [12], частково у працях О.Папуші [15, 16], М.Славної [18], У.Гнідець [2–5], Н.Марченко [11], Т.Гребенюк [6].

Розглядаючи новели В.Стефаніка з рецептивно-естетичної точки зору, торкаємося проблем авторських “комунікативних кодів”, дитячої рецепції, “реалізації тексту у процесі читання”, “злиття горизонтів тексту та інтерпретатора”, взаємодії між текстом та читачем. Основу взаємовідносин читача і тексту формують, на думку В.Ізера, три важливі аспекти: “Процес антиципації та ретроспекції, послідовність розгортання тексту як життєвої події і враження, викликані подібністю текстуального та життєвого досвіду” [9, 362]. Ці аспекти особливі, якщо йдеться про дитину-читача.

Щодо творів В.Стефаніка умовно можна окреслити низку чинників, які сприяють перетину “життєвого світу тексту” (за П.Рікером) та життєвого світу дитини-читача, а відтак утворенню нових текстуальних значень: дискурс дитинства, висвітлення образів “малих героїв”, актуальність порушених тем (сирітська доля, стосунки дітей і батьків, недоглянуті діти, діти і соціум тощо), жанрова специфіка новели та образків як відкритих до “співтворчості” автора й читача текстів.

На думку М.Зубрицької, “уявний чи гіпотетичний читач запрограмований у структурі кожного тексту, однак його загальний портрет як універсальної категорії є не окресленим, не завжди прозорим, чітко вираженим” [8, 209]. Діти, хоча б і підліткового віку (шкільною навчальною програмою з літератури передбачено вивчення творчості письменника з дітьми 15–16 років), реципієнти з обмеженим життєвим досвідом, з іншим горизонтом сподівань, навряд чи входили у парадигму уявних читачів В.Стефаніка, але були і залишаються реальними читачами. Про це знав і автор. Такі припущення підтверджує хоча б той факт, що на початку ХХ століття серед тих простих селян, про яких писав художник слова, здебільшого “письменними” (а значить могли читати для себе і для дорослих) були діти. Ілюстрацію цього твердження знаходимо у новелі “Підпис”, в якій на тлі проблеми неписьменності

та безправності простого селянина постає образ малої Доці, що навчає дорослих газдів.

Психологізм, драматизм, трагізм людської екзистенції у художньому світі новел В.Стефаніка складно сприймається навіть дорослим читачем, дитина ж шукає такі атрибути тексту, які були б близькі її життєвому чи читацькому досвіду. Основою комунікації стає дискурс дитинства, виразно прописаний у творчості В.Стефаніка, та дитинство як період у житті дитини-читача. Як зауважує Л.Мацевко-Бекерська, “рецептивна естетика, спираючись на психологічний аспект, акцентує увагу на дискурсі дитинства як осерді специфічної субкультури” [12, 19], а факт дитинства може розглядатися як категорія рецепції та аспект світобудови.

У процесі читання новел письменника дитиною-читачем відбувається актуалізація та конкретизація власне тих текстуальних значень, які пов’язані зі світом дитинства. У дорослій інтерпретації цей аспект другорядний, оскільки на перший план виступають тематико-проблематичне коло, психологізм образів, трагізм та драматизм зображених подій, людських доль, осмислення імпліцитних текстуальних кодів. Візьмемо хоча б новелу “Новина”, в якій літературознавці активно аналізують психологію вчинку Гриця Летючого, акцентують на деталях портрета дітей, змальованого батьком і припускають, що “прийшла до батька страшна гадка – записати своїх дітей у книгу мерців, умертвити їх, щоб виправити страшну неприродність; він – батько живих трупів” [13, 128]. Дитина-читач бачить цю ситуацію або очима персонажів-дітей, голодних, збідованих, або відсторонено, як спостерігач. Таку вікову категорію читачів у цьому творі цікавлять персонажі-діти, оскільки складно адекватно осмислити описану письменником подію, проаналізувати мотиви, які керували Грицем. Що буде з дітьми? Як міг так вчинити рідний батько? Якою буде доля Гандзі? Подібні запитання, залишені текстом для дитини-читача, породжують активні домисли. Фрагментарність, відсутність готових висновків, обірваність і недомовленість новелістичних структур, драматична фабула – риси стилю Стефаніка-новеліста, а разом з тим ґрунт для читацької активності й творчості, припущень і проєкцій нового або подальшого розвитку сюжету. Юні читачі переймаються психологічним станом дітей і життєвими проблемами, намагаються уявити навколишнє середовище,

в якому жили діти описаної історичної епохи. Так, маємо справу не тільки з процесом рецептивно-естетичного комунікування, а й дидактичним функціонуванням текстів, актуалізацією аксіологічних аспектів.

Василь Стефаник презентує кілька моделей художньо-естетичного розгортання дискурсу дитинства. Діти-герої виступають центральними персонажами новел “Діточа пригода”, “Мамин синок”, “Давня мелодія”, “Підпис”, “Кленові листки”, “Пістунка”, “Шкільник”, “Катруся”, “Моє слово”. В інших творах діти присутні як другорядні персонажі, але носії смислового текстуального навантаження, детермінанти вчинків головних героїв (як, наприклад, у новелах “Новина”, “Нитка”, “Гріх”, “Осінь”). Їх образи часто змальовані фрагментарно, а психологія передана через сукупність художніх деталей, окремі вчинки, поведінку в одній ситуації.

Умовно можемо окреслити три моделі репрезентації дитинства В.Стефаником, що переростають у текстуальну дійсність, яка по-різному сприймається реципієнтами і визначає характер комунікації тексту і читача.

**Перша модель – нещасливе дитинство** дітей, що *“ростуть по бурянах разом з курми”* недоглянуті. Це дитинство дітей-сиріт з “Діточої пригоди”. Василько і Настя залишаються самі біля вбитої матері. Хлопчик розуміє, що мати померла, вони сироти, але він мусить захистити меншу сестру, відвести її до вуйка. Письменник не розкриває переживань Василька, а тільки монологом передає констатацію фактів: *“Видиш, Насте, куля брїнькнула та й убила маму... Вже не говорять, вже таки вмерли. Я би тебе міг добре набити тепер, але ти вже сирота”* [20, 195]. Хлопчик мислить по-дорослому, спокійно і без будь-якого страху сприймає ситуацію, однак він лише дитина, яка в певний момент більше переймається тим, що бачить, а саму війну сприймає як гру жовнів. Василько спостерігає за стрільниною і закликає Настю: *“Дивиси на войну, яка вона файна”*, дає їй закривавлений хліб з пазухи матері, вкладає спати коло померлої і до кінця не усвідомлює трагізму їхньої долі. Цю новелу дослідники називають образком, новелою-антидидією. *“Драматургія”* у даному випадку трагічна *“драматургія”*, будується на контрасті між трагізмом у сприйманні читача й відсутністю розуміння цього трагізму ситуації в дитини, яка виголошує монолог і по-дитячому забавляється спогляданням війни – *“яка вона*

*файна”*, *її світловими ефектами”* [13, 136]. “Гра у війну” витісняє інші події, які відбуваються тут і зараз з Васильком, що пояснюється особливістю дитячої психології, домінуванням пізнавального чи ігрового інтересу. Часто подібною є рецепція дитини-читача: у художньому тексті вона вловлює і розшифровує другорядні (але цікаві для неї) авторські коди, залишаючи без уваги центральне послання комуніканта, підтверджуючи цим, що *“рецептивна естетика передбачає можливість виникнення безлічі думок, не закладених автором у даний твір, а його міркування можуть залишатися поза увагою читача”* [10, 318].

Аналіз тематико-проблематичних авторських настанов проковує запитання: чи варто подібні твори взагалі давати читати дітям, адже картину – маленьких дітей біля трупа матері – моторошно уявляти навіть дорослому? Маріанна Кіановська наголошує на тому, що *“у книжках для дітей, написаних сучасними українськими авторами, зазвичай нема смерті – і навіть старіння, і навіть дорослішання”*, така література відірвана від реальності. Цю лакуну поки заповнює література для дорослих, яка ввійшла в коло дитячого читання. І хоча ці та інші теми “дорослого реального життя” у творах В.Стефаника та інших класиків накладаються на матрицю історичного часу, все ж можуть і повинні бути об’єктом рецепції дитячої читачої аудиторії.

Передчасне дорослішання, складне дитинство і в героїв оповідання “Кленові листки”. Малий Семенко, якому тільки 6 років, найстарший серед дітей, тому мусить допомагати хворій матері. Він радо сприймає “роль помічника”, намагається навіть зовнішньо виглядати дорослим: *“... збирав волосся на верх голови, аби приложити його капелюхом і виглядати, як обстрижений жовнір”* [20, 152], виконує все, про що просить мати і наказує батько, з наївною гордістю говорить про майбутню службу як самостійність у житті. Письменник чітко відтворив психологію шестилітньої дитини, основною потребою якої, як вважають психологи, *“є участь у житті й діяльності дорослих, оскільки в цьому віці дитина не може реалізувати себе через брак сил, умінь, знань. Тому вона стає дорослим у думках, уяві, орієнтується на нього як на зразок, перебираючи на себе властиву дорослим певну роль, наслідує дорослих, діє, як дорослий, але у формі сюжетно-*

рольової гри” [12, 20]. Згадаймо хоча б дітей із новели “Пістунка”, які, наслідуючи вчинки дорослих, голосять над дитиною, що, на їх думку, має незабаром померти. Йдеться про гру, наслідування як процес, роль, а не про усвідомлення дитиною глибини змістового навантаження тих же дій чи вчинків.

Гра як риса дитячого світосприйняття і поведінки зринає і в епізоді з “Кленових листків”, де описано, як хлопчик несе батькові обід у поле і бавиться то з капелюхом, то малюючи на поросі колесо, то годуючи пса, забуваючи про безпосередній обов’язок. Образ Семенка, жвавого і працьовитого, слухняного і доброго, – позитивний згідно з авторською настановою й позитивно сприймається читачами. А, як переконають дослідники, дитяче сприймання найбільше надається “до цілком добровільного позиціонування із авторською настановою” [12, 20].

Однак ключовим у позитивній рецепції тих чи інших образів є не так позитивна поведінка героя, як його дитячий світ, наївний, світлий і добрий за своєю природою. Прикладом є головний герой новели “Шкільник”, образ якого спонукає читачів до співпереживань.

На сироту нарікають, обзивають байстрюком, “чомбараном”, “покаянієм”, сільські жінки звинувачують його у крадіжках та в тому, що “діти розволочує” [20, 218], знущається з них, псує їм одяг. Малий хлопчина ж зізнається, що школою витримки для нього було життя: “Таже я доста набрав буччя, доки я навчився розуму. Та мені кров йшла з очей, з вух, з горла, нім я навчивси розуму та нім ноги дужі стали. Я тепер можу від кожного втечи...” [20, 218]. Він готовий йти до криміналу, на шибеницю, тільки не до жорстокої тітки. Дитяча екзистенція вражає реалістичною оголеністю фактів, трагізмом. Автор творить текстуальну дійсність, яка б піддавалась читачькому співпереживанню дитиною завдяки поетиці уяви, “яка дає змогу читачеві перевтілюватися в персонажів тексту, зіставляти їх із собою, зі своїм “я”, поглиблювати свій життєвий досвід за допомогою розуміння “інших” [8, 190].

Психологічно-реалістичні новели у процесі комунікування забезпечують читачеві досвід естетичного переживання як частини соціального пізнання та соціальної дійсності, причому історичної. Конфлікт художньої комунікації може бути породжений домінуванням у текстах В. Стефаніка жорстокого ре-

ального світу, трагедії людських доль, незворотності подій, які не завжди сумісні з горизонтом читацьких сподівань дитини-реципієнта, розгорнутих у площині світлого, уявного, позитивного, доброго. Дитина очікує дива, а в новелах Стефаніка немає дива, натомість присутня художня деталізація трагічно-драматичного буття звичайних людей в певному історичному контексті.

Модель нещасного дитинства актуалізована Стефаніком і у творі “Катруся”. Головна героїня – тяжко хвора дівчинка, яка дуже хоче жити (“*Маю в Бозі надію, що підведуся, що це весни не стратю. Зараз-таки найду собі роботу... Боже, Боже, знайди мені лік!*” [20, 45]), але розуміє свою безвихідь і не боїться смерті: “*Ой, умру, умру, вже виджу, що мені нема виходу, – шепотіла Катруся*” [20, 46]. Діти-персонажі сприймають онтологічне поняття смерті без страху, як належне, що, очевидно, пояснюється тими умовами, в яких вони жили.

З трьох портретних штрихів в уявленні читача вимальовується образ хворої дівчинки, викликаючи жаль та співчуття: “*Катруся лежала нерухомо. Водила сухонькою рукою по тварі. Сині нігті були, як її сині очі, і здавалося, що по лиці ванорує багато синіх очей, дивних, блискучих. Всіма тими очима Катруся гляділа на маму і потакувала на її жалібну мову*” [20, 43]; “*На вулиці Катруся цікаво розглядалася... Катруся забула і за сварку татову, так роздивлювалася на всі боки*” [20, 45]; “*Катруся заходилася від плачу і кашляла на все поле*” [20, 46].

У цьому тексті для читача-дитини домінантним рецептивним концептом виступає не тільки образ Катрусі, але й проблема материнського та батьківського ставлення до хворої дитини. Вони обоє люблять її, незважаючи на татову сварку та обурення щодо її лікування. Мати пригортає свою дитину і, нарікаючи на тяжке життя, просить Бога: “*Просю Бога, аби-м половину тої муки на себе перебрала, та й не можу допроситися*”, а батько, попри злість через безгрошів’я, безрезультатне лікування, бідацьку мужицьку долю, несміливо подає доньці яблуко і щиро, з жалем звертається до дитини: “*Не плач, небого, я тобі не воріг. Я лиш кажу, аби не задурно гроші віднести, аби себе не скалічити та й аби тобі допомгло. Я би тобі мізинного пальця врубав та й би-м не жалував. Я за тебе маю у людей честь, як за хлопця, бо-с робітница на все село. Синку, я на тебе дув,*



як на пінку, та й виджу, що вмреш. ... Ой небого, небого, тото мемо бідити без тебе... Ой будем та будем..." [20, 46]. Звернення батька юними читачами може трактуватися по-різному. Залежно від власного досвіду спілкування з батьками, реципієнт буде обирати точку сприйняття і розуміння цієї проблеми чи то через призму наведеного епізоду чи поведінки і зовнішніх проявів характеру загалом. Д.Наливайко зауважує, що "розуміння художнього тексту не є його реконструкцією, а осягненням і конструюванням сенсу, злиттям зі своїм духовним і душевним досвідом" [14, 6].

Ставлення батьків до власних дітей як тягара (як у "Новині", "Кленових листках", "Катрусі"), всупереч любові до них, пояснюється тяжкою і трагічною долею селян. Це яскраво ілюструє монолог батька, звернений до кумів у "Кленових листках". Але так чи інакше проблема стосунків дитини і батьків завжди актуальна для юних читачів, а часто є проблемою, шляхи вирішення якої вони підсвідомо шукають у процесах будь-якої комунікації, у тому числі й художньо-естетичної.

**Друга модель – гармонійне дитинство** актуалізується письменником у новелах "Мамин синок" та "Давня мелодія". Це радше твори-винятки, аніж закономірність. Стилю В.Стефаника не властива "ідилічність" зображення життя, сімейного, родинного щастя. Будучи послідовним сповідувачем традицій української малої прози кінця XIX – початку XX століть, автор зберігає фрагментарність оповіді, психологізм змалювання образів, однак у новелах "Мамин синок" та "Давня мелодія" немає напруженого драматизму. Перед читачем постає образок. "Своєрідна "образковість" жанрової стилізації матеріалу вимагала установки на зображення сучасного моменту, теперішнього часу, зумовлювала певну "відтинковість" плину життя, представлення його в обмежених рамках чи зовсім мали це бути образки без рамок" [19, 172], – так інтерпретує Стефаникові образки М.Степанчук.

Андрійко – розумна і жвава дитина, якою тішаться батьки: "Коби здоров ріс та чемний. Має три роки та й геть отчинашу береси. Такий строгацький, а такий пустек, що хату догори ногами здоймає" [20, 35]. Віталістична енергетика материнської ласки та любові до сина, батьківської радості відчитується у діалогічній мові персонажів, авторському описі вечірньої сценки у хаті сільської

родини. Гармонійний світ "притягує і втягує у свої орбіти читачку свідомість" (за М.Зубрицькою). Це той випадок, коли дитина-читач охоче ідентифікує себе та свій світ зі світом героя, що пояснюється або ототожненням власного досвіду реципієнта з досвідом персонажа, або ж навпаки "втечею" від реальності у гармонію художньої дійсності.

Дослідники проблеми ідентифікації та самоідентифікації у процесі читання виводять типи функціональних позиціювань реципієнта щодо світу тексту та його персонажів. Так, М.Зубрицька пише: "Асоціації, аналогії, катарсис, іронія, симпатії-антипатії, захоплення-осуд тощо, які уможливають зіставлення тексту з дійсністю і визначають характер ототожнення та самоототожнення в процесі читання" [8, 191]. Г.Яусс пропонує п'ять основних типів ідентифікації у процесі читання – асоціативний, адміративний, симпатичний, катарсичний, іронічний. У дитячому читанні ці типи проявляються різною мірою, що залежить як від об'єкта рецепції (теми, жанру, образів, нарації тексту), специфіки художньо-естетичної комунікації (вона певною мірою залежить і від того, якій читачській категорії адресується книжка, чи належить реципієнт до цієї категорії чи знаходиться за її межами), так і від психологічних індивідуальних особливостей реципієнта.

Твори В.Стефаника, побудовані на розгортанні дискурсу гармонійного дитинства, актуалізують, як правило, асоціативний та катарсичний тип ідентифікації. Цікаво процес самоототожнення дитини із героєм "текстуальної дійсності" подає В.Стефанік у новелі "Давня мелодія". Привабливий фрагмент уявної дійсності оживає у "коляді про лицаря" і "рефреном української історії" захоплює уяву хлопчика. Тут не так образ, як певні текстуальні атрибути стають вихідною константою рецепції. Оце колядування як паралельний світ змушує малого хлопця не тільки "забоятися гармат", жаліти коня, а й констатувати: "Я чув себе вже в сідлі і твердо поставив ніколи свого коня не продати".

Рецепція через рецепцію – комунікативний принцип даної новели, заповненої інтертекстуальними фрагментами. Оповідь ведеться від імені головного героя, читач ототожнює себе з ним і потрапляє у його реальність, а відтак переймає дитячі уявлення, породжені сприйманням коляди.

Ототожненню в процесі читання сприяє показ елемента обрядової традиції українців. Колядування – текстуальний атрибут притаманний не тільки новелі, а й актуальному світові сучасного реципієнта. В. Стефанік не описує його повною мірою, а ніби кладе на папір штрихи портретів братів-колядників (з *“дужими грудьми”*, *“залізними руками”*); ключові деталі інтер’єру хати (*“на столі стояли колачі такі великі, як вони”* (браття – К.Т.)), але цього цілком достатньо, щоб в уяві читачів постало ціле обрядове дійство святкування Різдва. *“Ототожнювання за параметрами близькості та подібності атрибутів текстуального світу до світу читачів особливо характерне для широкого читацького загалу, який сприймає художню дійсність за найпростішими загальними схемами аналогії або за конкретними деталями, що безпосередньо чи опосередковано вказують на дотичність до їхнього життєвого світу”* [8, 197].

Специфічними в рецептивно-естетичному аспекті є тексти В. Стефаніка автобіографічного характеру, в яких розгорнуто ще **третю модель дискурсу дитинства – дитинство автора**. Йдеться про новели *“Мое слово”*, *“Дорога”* – так звані *“автокомунікативні тексти”*, адже *“виразити самого себе – це означає зробити себе об’єктом для іншого і для самого себе”* [1, 419].

*“Автобіографічне дитинство”* як об’єкт рецепції постає через призму художнього світу, образного слова й у процесі комунікування спонукає читачів до самозаглиблення, самопізнання, самопошуків. Якщо у перших двох моделях дискурсу дитинства письменник узагальнює досвід народу, який його оточував, репрезентує дитячі образи на тлі селянського буття та побуту, то третя модель позначена індивідуально-особистісним характером.

Уже перші рядки новели *“Мое слово”* (*“Білими губами увігolos буду вам казати за себе”*) закликають реципієнта до слухання, сприймання, осмислення майбутнього тексту і вибудови уявлень про шлях письменника. У цьому плані *“Дорога”* – текст, який тісно перегукується із *“Моїм словом”*, доповнює, поглиблює його.

Перед читачем постає психологічний світ малого хлопчика, що *“пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий”*, *“листочок білої берези на сміттю”* [20, 184]. Дитинство – тільки один з періодів головного героя, етап

зображеного часового відтинку, життєвої дороги. Еволюція характеру, становлення особистості – тема, яка відчитується за лаконічними епізодами екзистенційно-психологічного характеру. Письменник не зраджує свого принципу письма, розгортаючи художню дію *“в трьох часових площинах водночас: метафізичній, психологічній та соціальній, – отримуючи змістове наповнення з кожного з цих джерел”* [17, 269], синтезуючи драматично-ліричний пафос із фрагментарністю думок.

Текстуальна структура новели *“Мое слово”* складається з окремих частин, пов’язаних послідовним зв’язком. У кожній частині є ключові фрази, за якими читач вловлює напружену динаміку сюжетного розвитку і розуміє визначальні моменти життєвої та творчої біографії письменника: *“я пішов від мами у біленькій сорочці”* – *“я ходив тихонько”* – *“кров моя діточа з серця капала”* – *“я скинув мамину сорочку. Мій діточий світ і далеке покоління мужицьке лишилося за мною. Передо мною стояв новий світ, новий і чорний”* – *“я занімів був із болю. І мовчав”* – *“Я найшов товаришів”* – *“Казали, що брешу”* – *“лишився я, як корч луку серед поля”* – *“Мої думки снувалися довгими скибами плодючої ріллі. Ссали землю і годували мене самотою”* – *“Я сотворив собі свій світ... мій світ, шовком тканий, сріблом білим мережаний і перлами обкинений”* – *“Слово своє буду гострити на кремені моєї душі”* – *“А в своїм світі я живу, живу! Як безумний бреду хмарою своєї фантазії”* – *“дрімаю на хмарах”* – *“лечу на чорних хмарах”* – *“падаю з високості в долину”* – *“крила гояться, і я знову лечу до сонця”* – *“Я був щасливий. Коли я глядів дитиною на мамині очі”* – *“А тепер на ті очі смерть долоню поклала. А я шукаю щастя під небом і падаю...”* [20, 184–187]. Матафорична мова потребує зосередженого, вдумливого читання, а кожне слово, наповнене багатозначним смислом, – розкодування. Подібні тексти для дитини, а часто й для дорослого читача, є не тільки кроком великої ініціації – набування досвіду в напрямі вдосконалення емпіричного знання (за М.Зубрицькою), а й певним орієнтиром у пошуках власного *“Я”*.

Дитина-читач чітко вловлює зв’язок головного героя і його матері в аналізованих новелах. Мати і дитина – концепт дискурсу дитинства, який виступає ще одним *“містком”* комунікації між письменником та юним реципієнтом. Образ матері у творчості В. Стефаніка цілісний, але ця цілість виникає не так у

тексті (тут маємо мозаїку портретних та психологічних деталей), як в уяві читача в процесі рецепції.

Певними комунікативними бар'єрами між текстами В. Стефаника і сучасною дитиною-читачем виступають діалектна мова, частково історичність зображеної дійсності, глибокий імпліцитний зміст та обмежена у просторі й часі експліцитна подія, ситуація, життєвий епізод.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що діти-читачі відчувають текст у першу чергу через ті коди, які закладені автором у дискурсі дитинства. Незважаючи на часопросторову локальність подій, зображених у творах В. Стефаника, письменник показав психологію людини праці, мужика, сільської дитини; порушив актуальні теми буття, які й сьогодні перебувають у полі сучасних культурних запитів. Серед тих, які стосуються дискурсу дитинства, це проблеми сирітства, бідності, недоглянутості дітей, суспільного осуду дітей, народжених поза шлюбом; проблеми взаємостосунків дитини і батьків, материнської ласки, батьківської любові, дитячої вдячності, тобто ті вічні теми добра і зла, любові і ненависті.

У новелах В. Стефаника умовно окреслюємо три моделі дискурсу дитинства (нещасливого, гармонійного та авторського), а також різні типи переживання текстуальної дійсності реципієнтом-дитиною. Текстуальні атрибути, образи дітей та інші концепти дитинства (зв'язок матері і дитини, гра та імітація як принципи світосприйняття тощо) у новелах письменника сприяють побудові різноманітних комунікативних парадигм між авторським світом та світом юного реципієнта, ініціації (як набування нового досвіду) та ідентифікації у процесі читання.

1. *Бахтін М.* Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михайло Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид., доповн. – Львів : Літопис, 2001. – С. 416–421.

2. *Гнідець У. С.* Інакші/інші, чужі/свої діти. Нова література [Електронний ресурс] / У. С. Гнідець. – Режим доступу : <http://www.chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/47>.

3. *Гнідець У. С.* Концептуалізація розуміння сучасної літератури для дітей та юнацтва в світлі наукової критики [Електронний ресурс] / У. С. Гнідець. – Режим доступу : <http://www.chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/46>.

4. *Гнідець У. С.* Провідні тенденції розвитку сучасної німецькомовної літератури для дітей /

У. С. Гнідець // Мова і культура. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2008. – Вип. 10. – Т. IX (109). – С. 236–242.

5. *Гнідець У. С.* Художня специфіка літератури для дітей та юнацтва: Комунікативний аспект / У. С. Гнідець // Матеріали науково-практичної конференції “Дитина читає...”. – К. ; Львів : Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2008. – С. 36–43.

6. *Гребенюк Т. В.* Структура події у творі для дітей: рецептивно-психологічна парадигма літературознавчого аналізу / Т. В. Гребенюк // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / відпов. ред. В. А. Зарва. – Донецьк : ТОВ “Юго-Восток, Лтд”, 2009. – Вип. ХХІ. – С. 247–255.

7. *Еко У.* Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; пер. з англ. М. Гірняк. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.

8. *Зубрицька М.* Номо legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

9. *Ізер В.* Процес читання: феноменологічне наближення / В. Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид., доповн. – Львів : Літопис, 2001. – С. 349–367.

10. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с.

11. *Марченко Н.* “Текст для дітей” як форма самоусвідомлення та трансформації суспільства [Електронний ресурс] / Н. Марченко. – Режим доступу : <http://www.chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/48>.

12. *Мацевко-Бекерська Л.* Дитяча література як форма діалогу культур: герменевтичний аспект / Л. Мацевко-Бекерська // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / відпов. ред. В. А. Зарва. – Донецьк : ТОВ “Юго-Восток, Лтд”, 2009. – Вип. ХХ: Лінгвістика і літературознавство. – С. 299–308.

13. *Микуш С.* Поетика новели Василя Стефаника / Степан Микуш // “Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття : зб. наук. пр. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 126–137.

14. *Наливайко Д.* Вступне слово упорядника / Д. Наливайко // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика : Вибрані твори ; пер. з нім. – К. : Юніверс, 2001. – С. 5–6.

15. *Папуша О.* Дитяча література як маргінес літературознавчої теорії: до проблеми конститування об'єктів наукового дискурсу / О. Папуша // Слово і час. – 2004. – № 12. – С. 20–26.

16. *Папуша О.* Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06 / О. Папуша ; Терноп. держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2003. – 20 с.

17. *Піхманець Р.* Своєрідність структурних залежностей у “Камінному хресті” Василя Сте-

фаника / Роман Піхманець // “Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття : зб. наук. пр. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 250–270.

18. Славова М. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей / М. Славова. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2002. – 81 с.

19. Степанчук М. Інтерпретація Стефаникових образків / Михайло Степанчук // “Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття : зб. наук. пр. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 154–174.

20. Стефаник В. Кленові листки : Оповідання / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1987. – 237 с.

*В статтє “Дискурс детства в произведениях В. Стефаника: рецептивно-эстетический аспект” сделана попытка выявить особенности детской рецепции творчества Василя Стефаника, очертить специфику художественно-эстетической коммуникации текста и читателя, связанную с актуализацией дискурса детства. На основе анализа новелл “Діточа пригода”, “Мамин синок”, “Давня мелодія”, “Підпис”, “Кленові листки”, “Пістунка”, “Шкільник”, “Катруся”, “Моє слово” рассмотрены три модели дискурса детства (несчастливого, гармоничного и авторского), а также разные типы переживания текстуальной действительности ребенком-реципиентом.*

**Ключевые слова:** дискурс детства, художественно-эстетическая коммуникация, ребенок-реципиент.

*In the article “The Discourse of Childhood in the Works by V. Stefanyk: the Receptive and Aesthetic Aspects” an attempt has been made to highlight the peculiarities of a child’s reception of Vasyl Stefanyk’s literary heritage; to analyze the specifics of fictional and aesthetic communication between the text and the reader connected with the actualization of the discourse of childhood. On the basis of the analysis of the short stories “Ditocha Prygoda” (“Children’s Adventure”), “Mamyn Synok” (“A Momma’s Boy”), “Davnya Melodiya” (“An Old Melody”), “Pidpys” (“A Signature”), “Klenovi Lystky” (“The Maple Leaves”), “Pistunka” (“A Babysitter”), “Shkilnyk” (“A Schoolboy”), “Katrusya”, “Moye Slovo” (“My Word”), three models of the discourse of childhood (unhappy, harmonious and that of an author), and also the different ways of perception of the textual reality by a child-recipient, have been examined.*

**Key words:** the discourse of childhood, fictional and aesthetic communication, a child-recipient.

УДК 821.161.26 82.117.07

ББК 83.3 (4 Укр)1

Любов Ободянська

## СТЕФАНИК У ХУДОЖНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БОГДАНА БОЙКА

*У статті проаналізовано твір Б.Бойка “Витесати на камінних хрестах” на композиційному та образному рівнях. Акцентовано на тих засобах авторського письма, які характерні для поезики експресіонізму.*

**Ключові слова:** новела, внутрішній монолог, мікроаналіз, потік свідомості, сюжет.

“Студіював тоді Василь Стефаник у Краківському університеті медицину. Йшла в його житті двадцять сьома весна” [1], – так починається новела Б.Бойка про В.Стефаника “Витесати на камінних хрестах”. У творі жодних фабульних несподіванок, подійна канва ледь окреслена: Стефаник-студент навесні, на святого Юрія, вирушає з Кракова додому, до Русова. Але протягом невеликого відтинку часу (поїздки) автор розкриває перед читачем найголовніше: світосприймання й світорозуміння свого героя. Новела побудована на основі переживань, вражень молодого Стефа-

ника. “Що станеться з цим тихим, зуроченим немов кимось народом? Адже він був непокірний, страшний у гніві й розбишакуватий. Адже мав Довбуша, Наливайка, Мазепу і Хмельницького... Яка імперія на черзі, що його завоює і протрубить на весь світ про визволення?”

Очевидним є те, що у творенні образу Стефаника особливо важливу роль тут відіграє внутрішній монолог, який виступає як у формі прямої передачі його почуттів і думок, так і непрямої, невласне-прямої мови, чим Б.Бойко досягає розширення сфери психоло-

гічного аналізу характеру героя, можливості розкрити найбільш невидимі душевні порухи. Невипадково автор часто залишає свого персонажа з самим собою. Можливо, вибір саме цих засобів психологічного аналізу диктувався й характером Василя Стефаника – самозаглибленого, інтелігентного, інтелектуального, безкомпромісного до себе. “Мені не лікаря, мені додому. Хоч на годину. Треба мужика. Рідного, такого, що не тільки раз бачив на краківському двірці, а щоб... Диви, цілими жменями паде мені волосся з голови від того вчорашнього вокзалу... Я заражений людською бідною... Мушу додому” [1, 93]. У цьому випадку маємо доскіпливе, детальне дослідження найменших психологічних порухів душі героя, що характерне й для творчості самого Василя Стефаника.

Щоб якомога повніше розкрити його внутрішній світ, Богдан Бойко обирає вільний рух сюжету в часо-просторових площинах. Автор ніби злітовує в зіткненнях різного плану художні “блоки” (теперішні й минулі події, спогади, візії, медитації, діалоги тощо), аби в цих компонентних контрастах вияскравити душу молодого Стефаника, який сам прагне глибин пізнання життя в його найрізноманітніших виявах, зрештою й самопізнання. Тому перед читачем постає і юнак, що милується своїм першим коханням, і людина, яка згадує своїх товаришів у Кракові, бо, на щастя, був не єдиним українцем у тамтешньому університеті, і люблячий син, що в думках лине до рідної неньки, котра вірувала у Всевишнього і вимолювала для дитини кращої долі, і свідомий українець, “заражений людською бідною”, для котрого питання: “Що станеться з нашим народом?” – було його головним болем упродовж життя.

Твір Б.Бойка засвідчує стильову самобутність і послідовність письменника у створенні образів: манера розповіді суворо реалістична, фраза лаконічна, містка, сповнена експресії та емоцій, скрупульозний відбір слів і деталей. Бере він у свою художню тканину лише те, без чого, власне, обійтися неможливо, те, завдяки чому досягається літературна цілісність. До речі, такий жанровий різновид лаконічної, ескізної новели, в основі якої лежить якась одна подія, одне сильне враження чи душевне потрясіння, утвердився у творчості Б.Бойка ще в шістдесятих роках: згадаймо такі його твори, як “Ціна життя”, “Останній з опришків”, “Біля пам’ятника Міцкевича”, “Волошки”, “Життя не вмирає”,

“Тернистий шлях” та ін. Згодом стало помітне тяжіння письменника до розлогих прозових форм (скажімо, романи й повісті “Липовий цвіт сорок першого”, “Дорога додому”, “Столочене жито”, “Маки червоні”, “Остання надія”, “Останній ватажок”, “По голови...”), у яких ескізність, прагнення якнайточніше передати безпосереднє враження поступаються або доповнюються обширнішими психологічними характеристиками [4]. Однак Б.Бойко ніколи не відходив від оповідання, не зрікався новел на тривалий час, навпаки, його мала проза ставала зрілішою – художньо різноманітнішою, психологічно місткішою, про що свідчить аналізований нами твір.

Звичайно, легше було б конструювати сюжет, закручуючи якусь інтригу через пригодницько-реальні чи навіть візійні дії. Проте Богдан Бойко збудував його так, що він складається не з ряду розгорнутих подій та елементів, а з одного моменту, однієї події життя Стефаника – не мізерного, а такого, що зосереджує в собі всі ознаки і прикмети часу: “Цілий світ у краплі води” (І.Франко). Автор вдався до зображення посиленого, надривного почуття героя, що й компенсує недостатність причинно-часової подієвості. Скільки страждань завдають Стефаникові побачені на краківському вокзалі земляки-емігранти! “Тікали з України до Америки... Страшна була та втеча. Ніби гналися за ними татари. Щастя хотіли. Вже не для себе. Для дітей. І тут же, на двірцевій почекальні, їх родили. Жовта, як віск, молодиця тримала на колінах десь дводенну дитину, сповиту в чорну від поту чоловічу сорочку з сирового полотна. Сиділи й бігали і більші дітлахи. Також жовті, як віск. Зелені, як трава” [1, 90]. Тут і вболівання за долю земляків, і любов до них, і трагічна прикмета доби західноукраїнського регіону кінця XIX ст., і вражаюча всеохопленість та відкритість почуттів.

Однак у певні моменти, важливі з погляду автора, він порушує канони свого лаконізму, і перед читачем пропливають розлогі поетичні картини, створені розмаїттям епітетів, метафор. У спогадах про батька і матір вдається до піднесеної патетики, романтичності, символіки, уже ніби нікуди не поспішає, оповідь уповільнюється, відчувається, що автор не економить “корисну площу” твору: “І зараз же згадав, як тато колисав його на руках, вже великим хлопцем, коли захворів, цілу ніч, а вранці молотив. І ще згадав, як приїхав тато, коли він був у виділовій

школі, де його вперше у житті почали бити. Тато спав з ним і тримав його голову цілу ніч на правій руці... Згадував, як колись малим перший раз ішов з татом орати. Мама їх, і воли, і віз з плугом і боронами кропила свяченою водою. Все згадував, як тато на полудне взяв його на коліна і тішився, що має вже свого погонича. А сестра ввечері його шкодувала..." [1, 95].

Таке поєднання ліричного начала з реалістичним робить твір динамічним, емоційним, свідчить про художню майстерність Б.Бойка. До речі, саме на це свого часу вказували і М.Стельмах, і О.Гончар, і П.Загребельний. Зокрема, у передмові до третього видання роману "Липовий цвіт сорок першого" М.Стельмах відзначав, що все це "написане добрим, переболілим серцем, в якому поєдналися і глибокий епос, і ніжна лірика, і сплески гумору, і їдь сарказму" [2]. А П.Загребельний у листі до Б.Бойка писав: "Письмо Ваше щільне, суворо барвисте, мужнє, це справжня висока проза, про яку б малося мріяти багатьом із так званих письменників..." [3].

Зображуючи певний момент із життя героя, якусь мить, автор водночас уміло створює типово-узагальнені картини чи події. Це засвідчує опис земляків-емігрантів, розповідь про Івана Ахтемійчука, якого в селі ще називали Переламаним. "Десять літ Іван був у війську. Прийшов додому – ні тата, ні мами не застав. Застав тільки спадок – кавалок дурного поля на найгіршому і найвищому горбі. На тім горбі хіба що жінки копали пісок, і зівав він ярами та ямами. А Іван мусив збирати хліб. Оба з конем довозили гною під горб, а Іван уже носив його мішком на самий верх. Весняні дощі і літні зливи споліскували той гній і зносили його з землею на діл, в яруги. То він забивав палі, обкладав свою частку дерном. Весь вік його минув на тім горбі... І ось знову Іван пре на той горб... і так само, як колись, на коневі і на Іванові виступили жили" [1, 96]. Кілька штрихів – але з них постає трагічне, тяжке життя покутського селянина.

Б.Бойко не прихильник класичної форми старого канонізованого оповідання (чи новели) з цілісним сюжетом. Натомість занурюється в мікроаналіз настроїв героїв. У творі "Витесати на камінних хрестах" письменник описує душевний стан Стефаніка-студента, зміни його настроїв у межах однієї ситуації – поїздки додому. Тут переживання цілком підкоряють собі подієву канву, герой Б.Бойка

в цьому випадку рефлексує. Можемо твердити, що ця новела є зразком літератури "потіку свідомості". Але аби урізноманітнити її, зробити динамічнішим "внутрішній світ", прозаїк пішов шляхом розширення "часопростору" в душі героя. Тому перед читачем постає і древній Краків, де Стефанік познайомився з Іваном Трушем, Михайлом Бойчуком, Богданом Лепким, і Снятин, куди його десятилітнім привіз батько вчитися до "другої нормальної школи", і рідний Русів із дорогими серцю людьми тощо.

Для розкриття внутрішнього світу героя, зокрема мислительних процесів, письменник у свою поетику, крім уже згадуваних внутрішніх монологів та власне-прямої мови, включає й інші засоби, зокрема використовує прийом сну, візії, характерні для поезики експресіонізму. Майстерно відтворює уривчасті думки, асоціації знервованого героя в стані крайнього психологічного напруження. Тут якесь одне слово, миттєвий спогад вриваються в пам'ять, набувають майже символічного значення. Чи не найважливішим засобом психологічного аналізу стає в Б.Бойка художня деталь як фіксація моментального враження чи безпосередньої реакції на дійсність. Цю рису творчої манери відзначали вже перші рецензенти його прози: В.Фашенко, П.Загребельний, М.Жулинський, М.Славинський та інші. "Перед очима пішли то чорні, то зелені кола – недобрі привиди. Земля пахла могильно. Чомусь прийшло до нього, як було на похороні – старий Печенюк ховав сина. Мама і баби голосили. Тато і хлопці мовчали. Як на труну почали падати грудка за грудкою, то Печенюк сказав:

*Праце моя, праце!*

*І хлопці заревіли"* [1, 95].

Таким чином, можемо зробити висновок, що сюжет у новелі "Витесати на камінних хрестах" Б.Бойка має безфабульну форму, бо він розгортається як психологічний рух; тут нема зіткнення персонажів, події розгортаються шляхом зіставлення, деталізації подробиць життя галицького люду кінця XIX століття. Перед нами оголені людські почуття одного героя – молодого Стефаніка, переживання якого цілком підкоряють собі подійну канву. А все це, разом узятє, створює уяву про майстерно вибудований Б.Бойком характер Василя Стефаніка, що вже тоді мучився долею України: "Що станеться з нашим народом? Цілий народ наш лежить тепер у муках, як жінка, що дитину плодить. Треба мені, ні

дня не гаючи, ті страждання і судороги витесати на камінних хрестах. Треба, аби передовсім інтелігенція наша заразилася тими болями...” [1, 97].

1. Бойко Б. Витесати на камінних хрестах / Бойко Б. // Поклик минулого / Богдан Бойко. – Коломия : Вік, 2005. – 256 с.

*В статтє проанализировано произведение Б.Бойко “Витесати на камінних хрестах” на композиционном и образном уровнях. Акцентировано внимание на тех приемах авторского стиля, которые характерны для поэтики экспрессионизма.*

**Ключевые слова:** новелла, внутрєнный монолог, микроанализ, поток сознания, сюжет.

*The article analyzes the work of B.Boyko “Cut on stone crosses” on the compositional and figurative levels. The attention is concentrated on author’s writing means which are used for poetic expressionism.*

**Key words:** short story, inner monologue, microanalysis, stream of consciousness, plot.

**УДК 821.161.2**  
**ББК 83.3 (4 Укр)**

**Марта Хороб**

### **ВАСИЛЬ СТЕФАНИК У РЕЦЕПЦІЇ СТЕПАНА ПРОЦЮКА (на матеріалі роману “Троянда ритуального болю”)**

*На матеріалі біографічного роману Степана Процюка “Троянда ритуального болю” авторка статті досліджує особливості рецепції постаті класика української літератури сучасним українським письменником. Доведено оригінальність стилізованої манери Степана Процюка, його художню переконливість у творенні образу Василя Стефаника.*

**Ключові слова:** рецепція, трансформація, художня інтерпретація, новелістика В.Стефаника.

Відомо, що написати біографічний роман чи романізовану біографію про письменника – справа непроста і відповідальна. Та ще й про такого художника слова, як Василь Стефаник, у якого, як і в усіх великих митців, своя, глибоко індивідуальна творча лабораторія, окремішня, не подібна на інших, психологія ліплення характерів, специфіка образності, виявів стилю, загалом світосприйняття і його відображення у власних витворах. Автор майбутнього роману ґрунтовно готується до його написання, опрацьовуючи насамперед художні твори, біографії, автобіографії, а також епістолярій як письменника до збережених і зафіксованих листовно адресатів, так і рідних, друзів, колег по перу, видавців та ін. до Василя Стефаника. До речі, Іван Франко надавав “першенство” “кореспонденціям наших письменників” “перед усякими другими матеріалами” (...), справедливо вважаючи, що листи “можуть мати значення для історії літератури і суспільності” (лист до А.Ю.Кримського – середина лютого, 1894 р.

2. *Стельмах М. З думою про вічність / Стельмах М. // Богдан Бойко. Липовий цвіт сорок першого. – Ужгород : Карпати, 1978.*

3. *Лист П. Загребельного до Б. Бойка. (Особистий архів автора статті).*

4. *Ободянська Л. Далеке, але вічно близьке / Ободянська Л. // Богдан Бойко. Поклик минулого. – Коломия : Вік, 2005. – 256 с.*

У 49 томі. Зібрання творів І.Франка у 50 т. – с. 462).

Цьому аспекту дослідження присвятили свої розвідки літературознавці в різні роки розвитку стефаникознавства (Є.Баран, Ю.Гаморак (Стефаник), В.Гладкий, І.Денисюк, С.Крижанівський, Р.Піхманець, Ф.Погребенник та ін.). Сюди ж додаємо спогади про Стефаника та самого письменника про різні епізоди свого життя, особистісне та літературне оточення, самомотивацію написання тих чи інших новел і т. д., окремі літературознавчі праці про “селянського Бетховена”, нарешті існуючі вже художні твори про нього. Власне, ця ґрунтовна підготовча праця сучасного українського поета, прозаїка, літературознавця Степана Процюка одразу ж впадає у вічі при прочитанні талановитого роману, може, найкращого з усього, ним створеного досі (цим аж ніяк не хочу применшити значення інших, скажімо, прозових творів не біографічного жанру). Відчувається, що автор роману створив у своїй мистецькій уяві складний пси-

хотип художника слова, ввійшовши в його світ завдяки – найперше свіжості перепрочитання стефаникових шедеврів, тих новел, уривки з яких він доречно й органічно, не порушуючи цілісності художнього твору, вводить у його тканину, а також знайомство з листами, використання і цитація яких допомогла письменнику розкрити глибинні проблеми психології творення, різних її етапів, вимушеного мовчання, сприйняття чи несприйняття конкретних особистостей української, польської та інших літератур тогочасної Європи, ставлення до різних речей на зрізі психології, естетики, психоаналізу, політики, соціально-історичного тла, інтимних проблем кохання (скажімо вини / не вини у передчасній смерті коханих чи шанованих ним жінок тощо, що так чи інакше були вагомим стимулом у час, коли він міг творити).

То ж завдяки чому Степан Процюк зміг розкрити таємниці душі Василя Стефаника, представити його як яскраву й оригінальну творчу особистість не загумінкового штибу, а письменника світового рівня із не схожим ні на кого характером митця, що формувався не тільки генетично від єднання двох гілок материнського і батьківського родів, а й обставин, які склалися в його сім'ї, у шкільному, гімназійному навчанні (Снятин, Коломия, Дрогобич) чи закордонному, Краківському оточенні, на Покутті, у Києві, Львові, Полтаві тогочасної доби, що й є об'єктом нашого осмислення.

М.Бахтін у праці “Естетика словесного творчествa” (М., 1986) розрізняв дійсність автора і дійсність героя. Степан Процюк створив високохудожньо дійсність Василя Стефаника як центрального героя свого роману, з якою постійно співіснує в різних наративних формах, способах вираження, мовленнєвих голосах-партіях дійсність автора, що постає не менш складною, поліфонічною і цікавою. Прикметно, що впродовж усього твору, який складається з окремих розділів-новел, які в основному несуть у собі густе, концентроване письмо, навіть будучи розміром із сторінку, півтора-дві, відчутні суголосні Стефаниковим героям скупчені почуття, які час від часу вибухають зливою емоцій, переживань, десь підсвідомо спонукаючи згадати улюблений новелістичний жанр Василя Стефаника і його майстерність лаконізму, сугестії чуттів, драматично-трагедійних виявів душі й серця покутського мужика, селянина.

Автор роману, як і головний об'єкт його художнього бачення, має цілий ряд “ликів”, постаючи то як реальний креатор, то прихований наратор, то як письменник, який, сам будучи творчою особистістю, намагається максимально ввійти у світ свого улюбленого метра-краяна. Зрідка автор романізованої біографії постає в іпостасі літературознавця (і це природно: згадаймо схожий за жанром твір В.Домонтовича “Романи Куліша”), який не може не використати своїх знань про літературу, вкладаючи її в уста власне автора, оповідача чи розповідача залежно від особи (першої чи третьої), а рідше – нагадує нам ще одну іпостась – викладача літератури, який читає лекції студентам філфаку (до речі, С.Процюк викладає саме цей період літературного процесу – кінець ХІХ – початок ХХ століття).

Якщо йти за Миколою Кодаком, то із запропонованих ним категорій для осмислення структурно-функціональних рівнів поезики, у романі слід виділити насамперед “п а ф о с”, той загальний ідейно-емоційний тон, найкраще і найглибше представлений через “драматизм” і “трагізм” [3, 8]. І справді, Степану Процюку вдалося передати сутність Василя Стефаника через категорії, які чи не найбільше вражають реципієнта в його новелістиці (пригадаймо “Кленові листки”, “Катрусю”, “Похорон”, “Басараби”, “Самсаміська”, “Дитяча пригода”, “Лан”, “Виводили з села”, “Стратився”, “Камінний хрест”, “Новину” тощо), окремі вибрані ключові фрази із яких вклинені в тексти новел-розділів, що допомагає автору через присутність трагізму в його творах увиразнити риси авторського свідомості Стефаника, його художнє мислення, що вбирає із повсякденної дійсності в основному не радісне і світле, а сумне, тужливе, ностальгічне (“Мене переважно цікавлять лише трагічні уламки ідеального раю”) (с. 40).

Ось чому чи не найбільш майстерно написані ті епізоди-новели із життя Василя Стефаника, в яких Смерть, ота “Біла Пані “із її породженням – Білими Панночками” – знаходиться в центрі уваги (передчасний відхід з цього світу улюбленої сестри Марії, найстрашніша і найболючіша подія в його житті – смерть матері, кончина батька, стосунки з яким були майже завжди не простими, чи прекрасної людини, тестя Кирила Гаморака, люблячої, терплячої і жертвовної дружини Ольги, а ще ж трагічні, кожне по-своєму, перше кохання до Євгенії Бачинської, друге – до



Євгенії Калитовської, прокляття роду-самогубців...). Здається, всюди одна і та ж подія, але жодного повторення, кожного разу по-іншому автор передає невимовний біль і страждання Стефаника за втрачених назавжди найрідніших для нього людей.

Власне, тут варто звернути увагу на специфіку психологізму, на використовуваний автором "таємний" психологізм з інтерпретацією "видимої психології" жестів, міміки і т. д., психологізм авторського "всевідання" (деміургізму) у формі "діалектики душі"; інтроспекційний психологізм (...) автоінтерпретації значимих спонтанних проявів "глибини" свідомо-неусвідомленого життя душі" [3, 9]. Так, у тринадцятому розділі (всього на 1,5 сторінки) автор зумів довершено передати, по суті, першу трагедію Стефаникової сім'ї через (у такого плану епізодах) сприйняття батька і сина – несподіваний життєвий фінал двадцятичотирьохлітньої Марії, яка згасла від сухот. Автор-розповідач акцентує на тривожних передчуттях брата Василя, на дивній поведінці батька і на внутрішньому мовленні завжди зовні спокійного, врівноваженого (може, затвердого) з його вічною любов'ю до землі, до праці насамперед Семена Стефаника, який ніяк не може повідомити синові страшну звістку. І, тільки від'їжджаючи, з вікна поїзда викрикнув жахливу новину. Використавши відомий факт із життя сім'ї, про який детально розповідає Юрій Клиновий [2, 43], С.Процюк пропустить його через своє серце і передасть так, що він назавжди запам'ятається (як й інші вищезгадані епізоди з твору). Внутрішнє мовлення батька переходить в авторський опис його переживань, щоб змінитися діалогом між ними, який наповнений драматизмом прихованих зовні почуттів і переживань, які не сміють вибухнути поки що, щоб не вразити тонку душу Василя.

Зовні діалог двох найрідніших людей перебивається внутрішнім мовленням-оповіддю батька про те, що вже сталося і як це сталося, але знакову фразу ("Василю, Марія умерла") буде сказано набагато пізніше. При цьому зазвичай у такого плану розділах-епізодах нема стильової і стилістичної однорідності й цілісності, а є поєднання і взаємопереплетення чи перехід внутрішніх монологів головного (або другорядного) героя із словами автора, вклинення листування чи уривків із художніх творів Стефаника, рідше – інших письменників (скажімо, О.Пушкіна, Григора Тютюнника), використання відомих

висловлювань про Стефаника (Івана Франка, Ольги Кобилянської, Левка Бачинського, Кирила Гаморака тощо), що створює атмосферу стефаниківської доби особистого, сімейно-родинного плану, літературного оточення Галичини чи Кракова, історичного тла, на фоні якого відбуваються знакові події в житті письменника, покутських селян, загалом України чи Європи (скажімо, Перша світова війна).

Нерідко в текст новели-розділу впливається народна пісня, яка була поширена в той час і в тій місцевості і яка доречно входить у змістовий наратив епізоду. Так, смерть сестри викликає важкий стан душі, що передають внутрішні монологи, підсилені цілим рядом болісних запитань, в які вривається "мамина співанка" "Ой не коси, бузьку, сина", що в синтезі викликає своєрідне філософування героя про смисл життя, про землю як одну з "найбільших оман", бо через важку працю на ній вона забирає Марію, "змордовує маму, замордовує всіх довкола". Внутрішня мотивація передчасного відходу такої молодої сестри спонукає до остаточного вибору в житті – "він стане лікарем", але "як не зможе вилікувати тіло, то йме лічити душу". До речі, останні фінальні фрази розділів-новел чи абзаци найчастіше бувають своєрідним підсумком вищесказаного, означенням якогось нового етапу в житті чи своєрідним переходним містком до іншого розділу.

Попри тонке входження в душу героя завдяки різним наративним формам вираження, зовнішнього і внутрішнього мовлення центрального героя, різним модифікаціям автора, наратора, другорядних персонажів, які відіграли вагомий роль у житті письменника, Степан Процюк вдається і до елементів психоаналізу, "об'єктом дослідження" якого "є психічне несвідоме" [4, 290]. Відомо, що З.Фройд, вивчаючи хворобливі симптоми своїх пацієнтів, шукав їх причин у дитинстві, де можливі були конкретні психотравми. Автор роману майже впродовж усього твору час від часу акцентує на з'яві у внутрішньому, ніким не баченому, світі Василя Стефаника кровожерного звіра "із червоною пащекою", який є водночас реальним та ірреальним. Реальним, бо це важкі внутрішні відчуття, які приходять до дитини / людини в особливі, екстремальні життєві ситуації, мучать її і не дають нормально жити. Ірреальні, бо вони невидимі зором, це хворобливий стан душі, один із її невротичних виявів.

Автор роману-біографії досліджує його генезу і мотивує її через спогад дитинства, коли малий Василько прокинувся від страшного крику батькового, який дуже кричав на його улюблену матір. Уперше в житті появився особливий страх, переляк “і за маму”, “і за себе”. Все це відбувалося на вкрай неприємному, знову ж таки страшному природному тлі грому і блискавки, яких, як відомо, діти бояться. Контрастна колористика, в якій поєдналися чорні і білі барви (які, до речі, і будуть супроводжувати його все життя і знаходити відображення і в творчості), темінь і світло, крики і плач – все це в синтезі і спричинилось до появи тяжких невротичних станів, які й будуть повторюватися в негативних межових ситуаціях.

Таким чином, Степан Процюк художнім словом зумів показати й аргументувати, чому індивідом (Стефаніком) інколи “керують сили, не контрольовані його волею” [4, 290]. Оскільки образ наратора нерідко накладається чи збігається з його модифікацією-лицом літературознавця, який давно осмислив праці Юнга-Фрейда, вміло володіє образним словом, то в творі знаходимо художньо-критичні, попри цікаві судження у цьому плані, міркування про невроз, причини виникнення його (конфлікт між ідеальним “я” і реальним, стійке почуття безсилля, розпачу та самотності (58)) чи ін., що спонукало автора твору провести типологію психотипів Стефаніка і Кассандри (“Він був українською Кассандрою” чи “Доля Кассандри – це символ трагедії неврозу”, “це невроз під збільшувальним склом у його символічно судженому варіанті”), з чим можна погоджуватись чи не погоджуватись, дискутувати, а в дискусіях народжується істина. Та те, що художник слова використав і свій письменницький досвід, це безсумнівно (скажімо, міркування: “Письменницький невротизм – це сповільнене самоспалення і розтягнення в часі жертвопринесення” (76)) одразу ж спонукає згадати інший твір Степана Процюка під назвою “Жертвопринесення”.

Символічний зміст ірреального образу “звіра з червоною пашекою” залежить від контексту, “в якому він відображений” [1, 197]. Цим контекстом постає кожного разу цілий ряд негативних чинників, які провокують складні психічні стани головного героя, викликаючи то тяжкі роздуми, філософування, то “нічне безсоння і нічні тортури” (40), неможливість писати, творити, виклика-

ючи зневіру і розпач. Крім того, поява звіра у внутрішніх відчуттях чи видіннях, за Керлотом, “виражає ще невпорядковані і не повністю усвідомлені енергії, які не підкоряються волі людини (в тому ж розумінні, що й влада над інстинктами)” [1, 201]. Ось чому образ страшного звіра у внутрішньому бутті головного героя переходить у з’яву “кулі-тривоги”, що є, по суті, видозміною невротичного вияву. Правда, черговий перехід-переродження із “звіра”, “кулі-тривоги” в чисто внутрішній, ірреальний образ “ляльки”, яка “млола” головного героя, “вимагаючи задовбрювати ту ляльку алкоголем” (уже ближче до доби його депутатства у парламенті в Відні та в останні роки його життя), як на мене, не є таким вдалим і доцільним, як перший – “кровожерний звір”. Можливо, тому, що це вже третій образ-стан, а найсильніше все-таки сприймається перший. Тут мимоволі згадується психіатрична тетралогія С.Процюка “Руйнування ляльки”, де він доречний, бо концептуальний.

На схожому емоційно-психічному зрізі автор представляє і “страх перед чортиком” В.Стефаніка, який знову ж таки є свідченням надто вразливої нервово-психічної системи, огрому переживань, страждань якої викликає певні хворобливі стани, які в кожній творчій особистості мають менші чи більші, слабкіші чи сильніші симптоми вираження. На цьому ж психологічному зрізі як художник слова майстерно виписує С.Процюк зустріч з “антипком” у подібі старця (21 розділ). Мотивовано Диявол одягає подобу старого знесиленого селянина, знаючи, як В.Стефанік любить мужиків, пише про них. Тому логічно він не мав би відмовити йому в його проханні-пропозиції: в обмін на душу – зробити його щасливим довгожителем, який не боїться смерті, має все для щастя: гроші, здоров’я, а найголовніше – “не бануватиме за дорогими йому мерцями”, позбудеться “родового прокляття” і свого туску”.

Однак автор роману показує письменника як цілісну і все-таки сильну за духом натуру, яка не спокусилась на примарні блага земного життя. Та пророкування-прокляття Диявола-спокусника було жорстоким і в подальшому житті ставало реальністю: “То будеш конати у смутку! Твою писанину любитимуть лише такі вар’яти, як ти! А їх дуже мало. Будеш вічно бідний... () Переживеш усіх найдорожчих тобі жінок! Здохатимеш нікчемним і нервовим старцем. Не дочекаєшся України, про яку мріяв” (52). Тут автор

віртуозно (як і в багатьох інших епізодах) володіє словом, умінням використати ту наявну інформацію: листовну, спогадову, біографічну, літературознавчу, що дозволила йому створити в основному такого Стефаника, якому віриш, якого бачиш, якого сприймаєш саме таким з усіма сильними і слабкими сторонами його характеру: як неординарну людину, красивого зовні і елегантного чоловіка Краківського періоду життя, який розбив не одній представниці жіночої статі серце, водночас невимовно страждаючи від нещасливого кохання, і нарешті, великого письменника, який за силою свого таланту і слова нічим не уступав світовому рівням новелістам – Мопассану, Цвейгу, Чехову...

Талановито й переконливо змальовує автор роману знайомство, зустрічі, спілкування, загалом відносини Василя Стефаника з богемістом польської модерни Станіславом Пшибишевським\*, інтелектуальною й інтелігентною родиною Вацлава і Софії Морачевських, особливим авторитетом тієї доби Іваном Франком, з Ольгою Кобилянською, Марком Черемшиною, Лесем Мартовичем чи Левком Бачинським, Кирилом Гамораком. Глибшою, як на мене, могла бути відтворена штрихова сюжетна лінія Стефаник – Катря Гриневичева завдяки опрацюванню знайденого Ф.Погребенником листування, окремих згадок сина Гриневичевої Ярослава в біографічному нарисі про матір (Канда: Гомін України, 1968), нових розвідок про письменницю. Не можна оминати і візійного образу-примари, образу-привида Судженої чи прийнятної художньої інтерпретації стосунків між Стефаником і реальним та уявним Тарасом Шевченком.

“Троянда ритуального болю” – заголовок-концепція, це закодована сутність специфіки Стефаниківського творення, це код його творчості, то своєрідний ключ, відкривши який, бодай якоюсь мірою зрозумієш, осмислиш чи загалом відкриєш для себе світ Стефаника.

Ритуальний біль – це той центр, імпульс, який спонукав письменника творити свої новели, без чого він не міг не писати, хоч знав, чого це йому коштуватиме (“...І все, що я писав, мене боліло”). Тут знову ж таки акцент

якраз на психології творення образів В.Стефаника – написання і ритуал яких був на межі життя і смерті (“Не пиши так, бо вмреш”), був небезпечний для психіки, бо йшло самоспалення творчої особистості (“Його письмо (...) і відбувалися вогнем табуйованої правди ритуальні спалення”), завдяки яким і творилася троянда – символ краси і довершеності, з одного боку, символ життя і смерті, з другого. Думаю, що, прочитавши цей високоталановитий витвір Степана Процюка, інтелектуальний читач отримає справжнє задоволення від тексту і захоче вкотре чи вперше прочитати Стефаникові унікальні новели.

1. Керлот Х. Э. Словарь символов / Хуан Эдуардо Керлот. – М. : REFL-book, 1994. – 608 с.

2. Клиновий Ю. Василь Стефаник (Спроба біографії) / Юрій Клиновий // Моїм синам, моїм приятелям. Статті й есе / Юрій Клиновий. – Едмонтон ; Торонто : Слово, 1981. – С. 29–74.

3. Кодак М. Системогенеза авторської свідомості: теорія й проблеми історії літератури / Микола Кодак // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 8–15.

4. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2 / автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с.

\* Тут доречно згадується ґрунтовна розвідка Тамари Ткачук “Художня інтерпретація мотиву смерті у прозі Станіслава Пшибишевського і Василя Стефаника” // Питання літературознавства: [зб. наук. пр. / ред. кол. О. В. Червінська (гол. ред.) та ін.]. – Чернівці : Рута, 2007. – Вип. 74. – С. 286–301.

*На матеріалі біографічного роману Степана Процюка “Троянда ритуального болю” автор статті досліджує особливості реценції фігури класика української літератури сучасним українським письменником. Доказана оригінальність стилістичної манери Степана Процюка, його художественна переконливість у створенні образу Василя Стефаника.*

**Ключевые слова:** реценція, трансформація, художественна інтерпретація, новелістика В. Стефаника.

*The author of the article examines the features of the reception of the figure of classic of Ukrainian literature by modern Ukrainian writer on the material of the biographical novel of Stepan Protsyuk “Rose of ritual pain”. The author proves the originality of style manners of Stepan Protsyuk, his artistic credibility in the creation of the image of V. Stefanyk.*

**Key words:** reception, transformation, artistic interpretation, novels of V. Stefanyk.

УДК 821.161.2.09

ББК 83.3 (4 Укр)

Валентина Біляцька

### ВАСИЛЬ СТЕФАНИК У РЕЦЕПЦІЇ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

*У статті розглядаються літературно-критичні праці, щоденникові записи, листи Олесь Гончара, у яких йдеться про своєрідність художнього мислення і значення Василя Стефаника в розвитку української літератури та культури, причетність “покутського генія” до особистої долі письменника.*

**Ключові слова:** листи, щоденникові записи, літературно-критичні праці, особистість, літературний процес, новаторство.

Дослідження творчості письменника не може обмежуватися тільки розглядом його художньої спадщини, кількістю написаних творів, це можливо лише у взаємозв'язку з усіма жанрами його творчості, урахуванням контексту конкретної доби. З'ясовуючи питання ролі художнього слова Василя Стефаника в українській культурі кінця ХІХ – початку ХХ століть, доцільно звернутися до рецепції, тобто творчого осмислення спадщини митця Олесем Гончаром, яка виявилася в баченні місця Василя Стефаника в літературі й суспільстві, майстерності написання творів, впливу на творчу молодь. Для цього ми розглянемо літературно-критичні статі, щоденникові записи Олесь Гончара, листи як автентичне першоджерело “для осмислення творчої індивідуальності митця з усім спектром понять літературознавчої структури: особистість, світогляд, індивідуальний стиль” [9, 9], що має естетичну й художню цінність.

Роздуми Олесь Гончара про феномен Митця в українській культурі й літературі оприявлені в таких його працях, як “Про наше письменство” (1972), “О тех, кто дорог” (1978), “Письменницькі роздуми” (1980), “Чим живемо: На шляхах до українського Відродження” (1991) і мають наукове значення. У цих виданнях Олесь Гончар постає не лише як письменник, а і як науковець, оскільки

ки ще в студентські роки, перед війною, “пізнаючи скарбниці людських знань” [3, 242], активно займався науковою роботою.

На думку М. Жулинського, Олесь Гончар шукав у творчості митців провідну ідейно-естетичну доміную, яка пронизує не тільки всі його твори, але й визначає громадянську позицію художника. “Без цієї органічної єдності естетичних і громадянських позицій Гончар не мислить собі письменника. Хіба громадянська позиція, скажімо, таких митців, у яких був яскраво виражений ідеал громадянського сумління, – Шевченка, Франка, Лесі Українки, Василя Стефаника – не визначалася тим, що вони прагнули возвисити свій голос – голос свого народу до чистих дзвінкоголосих вершин культури світової?” [3, 13].

Специфічність філософсько-естетичних досліджень Олесь Гончара про митця загалом, на нашу думку, полягає в тому, що він вибудував своєрідне поетичне дерево, якому ж сам дав пояснення. Акцентуючи увагу на визначенні О. Потебнею ролі слова в художньому творі як такого, що, крім прямого значення, має ще й свій ореол, О. Гончар писав: “Думаю, що не тільки окреме слово, але й увесь художній твір може променитись таким ореолом” [3, 253]. Перефразовуючи митця, зазначимо, що це дерево має досить своєрідний фоль-

клорно-міфологічний ореол, оскільки долю українського письменника, про якого пише, він співвідносить з відповідним знаком-символом української культури. І вже надалі, з легкої Гончарової руки, художник постає як знак-символ нашої культури: Котляревський – “безсмертний полтавець” [3, 5], Шевченко – “поет-тираноборець” [3, 43], Тичина – “яблуковоцвітний геній України” [4, 147], Симоненко – “вигляд молодого української поезії” [4, 190], Рильський – “життєлюб” [3, 130], Кальченко – “зірка, ломикамень” [4, 85], Білокур – “маларська чарівниця” [3, 139], Стефаник – “неперевершений майстер новели” [3, 74], “покутський геній” [3, 76]. Кожен з них вимальовується як майстер слова в поетичному ореолі і є стійким знаком-символом українського народу, епохи.

Саме на Івано-Франківщині під час святкування ювілею Василя Стефаника була виголошена промова про феномен слова Василя Стефаника, що пізніше надрукована в збірнику “Письменницькі роздуми” під назвою “Відлито у вогнях душі”. Зазначимо, що тексти про письменників ми сприймаємо і як Гончара-письменника і Гончара-науковця, адже саме як художник слова він уособлював ці іпостасі. Як науковцю йому притаманний строго історичний підхід, “митець” у його “роздумах” постає у філософських, естетичних та поетичних вимірах, бо ж тільки в науковому аналізі доцільне їх виокремлення чи розмежування, генеза вбачається ним у міфології. За енциклопедією “Мифы народов мира”, поет, тобто письменник, це – “певец в мифологической традиции – персонифицированный образ сверхобычного видения, обожествленной памяти коллектива. Поэт знает всю вселенную в пространстве и во времени, умеет все назвать своим словом..., создает мир в его поэтическом, текстовом воплощении...” [10, 327].

О.Гончар у розвідці про В.Стефаника на перший план виводить слово, яке в “цього майстра стає мовби матеріальне” [3, 75], пропонує вивчати знову й знову ті “дива” його слова, у якому “змістова ваговитість”, “поетичність така ж органічна й природна, як в народній пісні” [3, 75], називаючи все це *чудодійством*.

Вважається, що раніше прототипами чаклунів, ворожбитів були конкретні люди, жреці, яких називали волхвами. “Волхвъ”, за визначенням В.Даля – “мудрец, чародей, колдунъ, знахарь, ворожея, волшебникъ” [1, 237],

який володів магічною силою слова і прийшов до нас з давніх дохристиянських часів. Та з прийняттям християнства навряд чи можна знайти в письмових джерелах правдиву оцінку діянням чаклунів-ворожбитів, служителів-учителів, мудреців-філософів, яких і називали волхвами. У той час письмо знали в основному монахи, яким не випадало займатися такими “безбожними” речами. Тому про волхвів, жреців ми не знаходимо правдивих відомостей, бо в давньоруських джерелах вони викривались як “лжепророки”.

Специфіку слов’янської ментальності М.Костомаров вбачав в особливій вірі в магичність слова і повазі до жреців, яким приписувалась всемогутність. Людське слово мало щось чародійне й заключало в собі таємничу силу, пізнати яку було високою мудрістю. Вірування в таємничість слова “развило у славян любовь к поэзии и произвело огромный запас песенности... поэт носил имя вешего, то есть ведающего откровения, истины...” [8, 226].

Означений номінативний ряд у Гончара є досить динамічним, вражає амплітудою тлумачень з виходом на філософські, естетичні доміанти, специфіку побутування. Тому в розвідках він на перший план виводить образ “ворожея-кудесника, знаючого толк в чарованнии слова, в его таинственной силе” (про Ю.Яновського) [5, 7], Довженко постає як “Сосницкий чародей”, що володів “неисчерпаемой душевной жаждой: все хотел постичь, испробовать, ко всему, казалось, имел дар” [5, 30]. Він поширюється й поглиблюється в його характеристиці напівлегендарної поетеси Марусі Чурай, яку її сучасники мали за “чародійку, яка знала магію слова” [4, 90], про маларську поезію К.Білокур, що сповнена якоїсь “магічної сили, майже фантастичної краси” [3, 139], про ранню поезію М.Бажана, у якій “так нуртує сила земна, де панує ще, мовби язичницька сутність і таємничість і все повниться якоюсь ніби ворожбитською силою” [4, 187]. “Навантага слова” Василя Стефаника – “сфера його мистецьких тайн, умінь, знань, що часом ніби межують з чаклунством”, і які “літературні рентгени просвічували б його прозу, відлито у вогнях душі, не виявили б у ній внутрішніх тріщин ані порожнин” [3, 76].

Отже, міфологічна змістовність образу митця в тексті О. Гончара поглиблюється його зв’язком з фольклорними мотивами, з образом давнього епосу – співця.

Наукові інтереси О.Гончара ще в студентські роки були пов'язані з такими визначними постатями, як Г.Сковорода, І.Франко, М.Коцюбинський, В.Стефаник: у збірнику кафедри мовознавства Харківського університету була опублікована лінгвостилістична праця про твори М. Коцюбинського, напередодні Другої світової війни він закінчує роботу над дослідженням поеми І.Франка “Мойсей” і чернетки майбутнього роману про українського мандрівного філософа Г.Сковороду. Після війни, навчаючись у Дніпропетровському державному університеті, пише дипломну роботу про новели В.Стефаника.

У передмові до “Письменницьких роздумів” Олеся Гончара М.Жулинський писав: “... зіставляючи творчість друзів, колег з його власною творчістю, помічаєш, які великі, постійні і складні уроки брав він, як поетично настроювався на кожний з цих великих уроків, розвиваючи їх у своїй творчості” [2, 17].

Про впливи “уроків” В.Стефаника на творчість і Олеся Гончара, й інших письменників можна зробити висновок із його вступів, статей, листів та щоденникових записів. Наприклад, у статті “Відлито у вогнях душі” О.Гончар писав, що поетика Стефаника “дуже сучасна” і може бути “повчальною для всього нашого красного письменства” [3, 75]. Про це він говорив у 1971 році на ювілеї В.Стефаника, а підтвердженням думки є щоденниковий запис у 1976 році від 4 листопада: “Читаю новели Анатолія Колісниченка. Талант! У них, у наших молодих (принаймні багатьох) поетика досконаліша за поетику традиційної української прози; а якщо й не досконаліша, то, безперечно, сучасніша, ближча нинішньому читачеві. Пишуть ошадно, енергійно, сміливо опускаючи все, без чого можна обійтись.

Почувається школа Стефаникова...” [6, II, 285].

Подібний запис є від 31 серпня 1982 року: “«ЛУ» вмістила статтю невідомого мені автора: «Уроки “Вершників”». Сумбурна, якась кривобока стаття. Ніби хвала, а місцями сприймається як хула. Докоряє цей критик сучасній молодій прозі, яка, мовляв, не вчиться у автора «Вершників», закликає посилити «пафосність» прози, «піднесеність» тощо... Не розуміє бідолаха, як уже натерпілася наша література від цієї «пафосності»... Адже скорше сила, а не слабкість наших молодих у тім, що вони, переступивши романтичне реченом’я, охочіше беруть уроки у Стефа-

ника, Чехова та й у сучасної російської прози” [6, II, 533].

Працюючи над дипломною роботою в далекому 1946 році, у листі М.Безхутрому в квітні Олесь Гончар писав: “Здрастуй, Коля! Давненько вже не чути від тебе листогана, чи здоров ти там, чи дисертацію пишеш? А я своїє ще й не починав. Вчора лише одержав від Дмитра [Білоуса] мого Стефаника з таким епіграфом:

*Певен я, що про Стефаника  
Втнеш ти краце за Степаника.*

За Крижанівського тобто. Але бачу, що, мабуть, таки не втну, бо був зайнятий тут одною річчю, а зараз уже екзамени на носі” [7, 43]. (Іде мова про критико-біографічний нарис “Василь Стефаник” (1946) Степана Крижанівського, яким він користувався при написанні дипломної роботи). Підтвердженням цього є лист-відповідь Дмитру Білоусу в квітні 1946: “Одержав від тебе цілу бібліотеку, за яку не знаю просто як тобі й дякувати. Особливо став мені в пригоді Стефаник і Степаник, бо я оце “берусь” нарешті за диплом. Берусь, хоч треба було вже давно взятись і навіть здати, але мене їла весь час оця повість, яку я сьогодні Вам надсилаю. Майже три місяці, сто днів і сто вечорів я віддав цим ста сторінкам” [7, 46].

Творчість Василя Стефаника завжди була взірцем для Олеся Гончара. Очевидно “школа” Стефаникового слова мала вплив і на написання новел “Модри Камень”, “На озері Балатон”, “Весна за Моравою” та інших, що спочатку публікувалися в журналах, а 1949 року вийшли окремим виданням.

У щоденникових записах ми читаємо про задум Олеся Гончара продовжити справу майстра – “...написати сценарій про «людей у кожухах», українських емігрантів, що їх, обдурених, нещасних, правлять у тваринячих, вонючих кораблях за океан. Літ[ерату]ра наша – аж диво – чомусь майже поза увагою своєю (крім Стефаника, Бордуляка) полишила цю пекучу драматичну сторінку історії нашого народу. Міг би бути сильний фільм” [6, I, 381]. Задум стосовно сценарію виник на передодні поїздки до Канади в 1966 році.

У травні 1971 році під час святкування 100-річного ювілею В.Стефаника в щоденнику є захоплюючий запис “Снятин. Русів. Відкриття пам’ятника Стефанику в Русові. Тисяч шість учасників мітингу.

Любов народна тут аж перехоплює. І сонце засяяло (після дощу), і садки цвітуть” [6, II, 88].

Стаття “Відлито у вогнях душі” невелика за обсягом, але в ній сконденсовано провідні риси індивідуального стилю Василя Стефаника. Насамперед Олесь Гончар наголошує на ролі новели в доробку письменника, адже завдяки їй він посів “одне з найчільніших місць серед світових класиків цього жанру” [3, 74], її значенні для української й світової літератури й культури. І тут же зазначає, що новели В. Стефаника – це його “індивідуальність, його природний подих, у них тільки йому властива інтонація, тільки йому притаманний малюнок художнього мислення” [3, 75] з найвищою художньою концентрацією, крайнім лаконізмом, граничною стислістю, “схожа на сонет”.

Серед основних рис творчої манери В. Стефаника визначає й народність – “те, що дає силу його новелам, це те, що було найдорожчим для трудового люду”, бо в кожній з новел “згусток почувань народної душі” [3, 754]. Зв’язок з народом є провідною рисою й творчої індивідуальності Олеся Гончара, у тих же “Письменицьких роздумах” він писав: “Найважливіше, здається мені, для письменника протягом усього його життя не втратити чуття єдності, спільності своєї особистої долі з долею народною” [3, 239].

Про роль слова В. Стефаника О. Гончар наголосив у листі до Стефана Патриляка у Філадельфію від 30 жовтня 1994 року. Полемізуючи про впливи однієї літератури на іншу, він писав: “... значно дослідити самотність національної літератури, розгледіти її національну поетику, що, скажімо, в українським письменстві дивовижно виявила себе у творчості Гоголя, в романах Яновського, у фільмах Довженка чи в новелістиці Стефаника або Марка Черемшини. Українська література, гадаю, цікава може бути для світу саме своєю несхожістю з іншими, національною специфікою, в якій відтворюється менталітет і весь духовний світ саме української нації як такої” [7, 393].

Цей лист – промовисте свідчення того, що Олесь Гончар постійно переймався долею

української літератури, акцентуючи на значенні народного слова та слова “майстрів-чаклунів”. До слова Василя Стефаника він звертався від 40-х років ХХ століття, коли почав друкувати свої твори, до останніх років життя у виступах, листах, щоденникових записах, осмислюючи місце і роль письменника. Недарма в музеї Василя Стефаника в Русові на одному із стендів читаємо слова Олеся Гончара про майстра новели: “Доведені до крайнього лаконізму, до найвищої художньої концентрації, новели Стефаника – це, власне, його індивідуальність, його природний подих”.

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / Даль В. И. – М. : Русский язык, 1998. – Т. 1 : А – З. – 699 с.

2. Жулинський М. “...Те велике слово «художник»” / Жулинський М. // Гончар О. Т. Письменицькі роздуми : літературно-критичні статті. – К. : Дніпро, 1980. – С. 5–17.

3. Гончар О. Т. Письменицькі роздуми : літературно-критичні статті / Гончар О. Т. – К. : Дніпро, 1980. – 314 с.

4. Гончар О. Т. Про наше письменство : Літературно-критичні статті, виступи, етюди / Гончар О. Т. – К. : Рад. письменник, 1972. – 255 с.

5. Гончар О. Т. О тех, хто дорог : Статті, воспоминания, заметки / Гончар О. Т. – М. : Сов. писатель, 1978. – 343 с.

6. Гончар О. Т. Щоденники : у 3 т. / О. Т. Гончар ; упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. – К. : Веселка, 2002–2004. – Т. 1 (1943–1967). – 2002. – 455 с.; Т. 2. (1968–1983). – 2003. – 607 с.; Т. 3 (1984–1995) – 2004. – 606 с.

7. Гончар О. Т. Листи / Гончар О. Т. ; упоряд. В. Д. Гончар, Я. Г. Оксюта ; передм. В. О. Яворівського. – К. : Укр. письменник, 2008. – 431 с.

8. Костомаров М. Етнографічні писання Костомарова. Зібрані заходом академічної комісії української історіографії / Костомаров М. ; за ред. М. Грушевського. – К. : Держвидав України, 1930. – 313 с.

9. Кузьменко В. І. Письменицький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ ст. : монографія / Кузьменко В. І. – К. : 1998. – 305 с.

10. Топоров В. Н. Поэт / Топоров В. Н. // Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. – М. : НИ “Большая Российская Энциклопедия”, 1988. – Т. 2. : К–Я. – 720 с.

*В статтє рассматриваются литературно-критические работы, дневниковые записи, письма Олеся Гончара, в которых говорится о своеобразии художественного мышления, значении Василя Стефаника в развитии украинской литературы и культуры, роли “покутского гения” в личной судьбе писателя.*

**Ключевые слова:** *письма, дневниковые записи, литературно-критические работы, личность, литературный процесс, новаторство.*

*The article reveals literary – critical works, diary notes, Oles Honchar's letters in which different artistic thoughts of Vasyl Stepanyk's roles of development in Ukrainian literature and cultural aspects, the role of "pokutsky genius" in a personal fate of writer.*

**Key words:** letters, diary notes, literary – critical, works, personality, literary process, innovation.

**УДК 821.161: 82.09**

**ББК 83.3 (4 Укр)**

**Григорій Рус**

## **МИХАЙЛО КОЗОРИС ПРО ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА**

*На основі аналізу літературознавчої розвідки "Соціальні моменти в творчості В. Стефаника" (1931) розкрито концепцію письменника Михайла Козоріса в підходах до оцінки творчості видатного новеліста.*

**Ключові слова:** інтерпретація, критика, новела, тема, образ, експресіонізм, соціальне середовище творчості.

Сучасне літературознавство, що цілком закономірно, звертається до прогалін на шляху свого розвитку і висуває водночас нові вимоги й критерії в оцінці літературних явищ 20–30-х років ХХ ст., які відомі під назвою "розстріляне відродження". Дослідники цього періоду відкривають для сучасного читача нові імена, їхні твори, що замовчувались упродовж багатьох десятиліть. До таких письменників належить Михайло Козоріс, уродженець Калуша (2.03.1882–9.10.1937).

Початок літературної творчості Михайла Козоріса припадає на добу перших кроків західноукраїнського модернізму, яку Іван Франко влучно назвав періодом "Молодої України" (місячник української молоді у Львові 1900–1906 рр. з радикально-соціальним напрямом). На його думку, нова генерація молодих письменників прагнула цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу, коли "на зміну старого життя виставляє нові вимоги до літератури, вводить нові умови, нову диференціацію класових груп людності" [7, 496–497].

Український модернізм, зокрема його галицький варіант, відрізнявся від європейського тим, що він був явищем не лише естетичним, але й передовсім культурно-історичним. Вплив європейського модернізму йшов переважно через краківське літературне оточення, де в цей час навчалися і жили В. Стефаник, Б. Лепкий, О. Луцький, В. Оркан, С. Пшибишевський. Молоді українські модерністи намагалися поєднати національну традицію з новою манерою художнього письма. Вони шукали в

цій традиції, зокрема фольклорній, символіки, суголосної з новим часом.

І. Франко, який уважно придивлявся до молодих письменників, допомагаючи їхньому становленню, підкреслював, що "... на нашій літературній горизонті появилася група молодих письменників, вихованих на взірцях європейської літератури, тої, що сприйнявши собі широкі малюнки зверхнього оточення, головну увагу творчості поклала на психологію, головною метою твору штуки зробила розбудження в душі читача певною настрою способами, які подають новочасні студії психології і так званої психофізики" [10, 525].

Цей процес загального оновлення української прози кінця ХІХ – поч. ХХ ст., що обумовив появу нових тем, нових героїв і нових конфліктів, не міг не позначитися на творчих пошуках письменника Михайла Козоріса. Перебуваючи під благодійним впливом І. Франка, з яким М. Козоріс познайомився в Криворівні 1907 року, "покутської трійці" та загальноєвропейського літературного життя, він зумів виробити свій неповторний письменницький стиль, що відзначається суворою реалістичністю, поетичним ліризмом та об'єктивною правдою життя.

Початок літературної творчості письменника припадає на 1907 рік, коли на сторінках газети "Буковина" з'явилися перші оповідання Михайла Козоріса "Купували образи" та "Кривопивці", які за манерою письма та способом подавати героїв нагадували стилістику Василя Стефаника, близькі до Марка Черемшини та Леся Мартовича. Однак він не наслідує чи сліпо копіює манеру опо-



віді своїх старших побратимів по перу, а наполегливо шукає свою дорогу в літературі.

Якщо художня спадщина М.Козоріса менш-більш відома (повість “Чорногора говорить” (1931) та роман “Голуба кров” (1932), то літературознавча розвідка “Соціальні моменти в творчості В.Стефаника” (1931) навряд. Стаття була опублікована як форма обговорення в журналі “Західня Україна” у № 4–5 (16–17) за 1931 рік, а через рік вона вийшла окремою книжкою.

Цікавим є той факт, що ця студія була першою науковою розвідкою М.Козоріса, який навчався в аспірантурі й готувався захистити кандидатську дисертацію. Після закінчення аспірантури він залишився працювати в системі Всеукраїнської академії наук (ВУАН) у Києві і був призначений на посаду консультанта Президії історико-філологічного відділу. Трохи згодом Михайло Козоріс стає співробітником комісії історії Західної України при історичній секції ВУАН. Саме під грифом цієї комісії було видано окремою книжкою його літературознавчу працю про творчість Василя Стефаника, яка маловідома літературознавцям і на яку дослідники його творчості досі не посилаються. Що це? Звичайна неухважність чи просто ігнорування, чи тому, що дослідження М.Козоріса виходить за рамки уже усталених дефініцій творчості Василя Стефаника?

Уже в перших рядках своєї розвідки Михайло Козоріс цілком справедливо відзначає, що “хоча збірки ці зовсім невеличкі (Синя книжечка, Камінний хрест і Дорога), але для української літератури взагалі, а для галицької, зокрема, вони були цілою подією [1, 140]. Це передовсім пояснюється двома чинниками – “їх змістом і формою”. М.Козоріс підкреслює, що “Стефаник відходить у своїх творах від трафаретного, поверхового опису українського села, прикрашеного дешевенькою етнографічною позліткою, і ставляє нам перед очі галицького селянина з його злиднями, дає нам в багатьох випадках ту дійсність, чорну і безпросвітню, якої попередники його не хотіли бачити і дійсність цю передає такими оригінальними високохудожніми засобами, яких не знайдеш у тогочасній українській літературі” [1, 140].

У чому ж новаторство В.Стефаника? Зрештою, про нужду, здириства, трагедії і людські кривди писали й до Стефаника Панас Мирний, Нечуй-Левицький, а тому саме зображення тяжкого життя не можна вважати

новим у літературі. Однак Іван Франко чи не один із перших помітив у творах Василя Стефаника новаторський підхід “у способі малювання трагедії душі, конфліктів та драм, які можуть *mutatis mutandis* (з відповідними змінами) повторитися в душі кожної людини і власне в тім лежить їх велика сугестійна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача” [11, 109].

Найперше новелісти “молодої генерації” шукали нові форми і почали сміливо “обрізувати” фабулу, а розтягнений сюжет старого оповідання змінився на один сповільнений “кадр”, але дуже напружений, у якому автор сфокусовує усе життя свого героя. Найістотнішою ознакою новели, за визначенням І.Франка, стала “концентрація чуття”, тобто сконденсовані емоції.

В.Стефаник і його побратими по перу Лесь Мартович, Марко Черемшина відкидали в новелі довгі передісторії, розтягнений опис – вони їх замінили яскравими психологічними деталями, які відображали внутрішній стан душі їх героїв, вносили істотні зміни в композицію новели. Дуже часто автори в новелі використовують несподіване, обірване закінчення, початок – з розв’язки, а в основі сюжету є не події, а ритми людських емоцій чи думки, внутрішнє мовлення.

Отже, молоді письменники намагаються бути щирими і вільними, вони відходять від літературних канонів і передають безпосереднє відчуття дійсності. Саме такі думки висловлює герой оповідання “Помилка” Лесі Українки.

Михайло Козоріс у своїй статті вважає цілком заслуженими “похвальні гімни” на честь В.Стефаника за його художню манеру. Проте також зауважує, що не можна забувати про соціальні моменти його творчості (на які попередні критики не звертали уваги), бо всі трагедії, що стаються з його героями, мають одну причину – соціальну нерівність, яка панує в капіталістичному суспільстві. Сам М.Козоріс досить гостро відчув на собі тягар соціальної нерівності ще з дитинства, коли навчався в Станіславівській гімназії. Атмосфера в гімназійному середовищі нагадувала розтривожений вулик: допитлива молодь не задовольнялась тими прописними істинями, що ними їх годували викладачі, а намагалася сама своїм розумом дійти до соціальних та національних проблем. Майбутній письменник вступає до таємного товариства гімназистів, проте за доносом його виключають з

гімназії. Далі навчання, за порадою вчителя української мови А.Шахновича, М.Козоріс продовжив у Львові.

Автор літературознавчої розвідки цілком справедливо відзначає, що основна заслуга В.Стефаніка полягає в тому, “що він, ховаючись за спину того селянина, вмів його поставити на такому місці, в такому освітленні і добирати для кожного з них такі ситуації, що він виходив (поставав. – Г.Р.) зовсім новим, що він до читача був звернений тим боком своєї постави, який був найбільш чорний, найбільш мозолистий, найбільш зігнутий злиднями” [1, 149]. Така думка М.Козоріса є цілком справедливою, і він робить висновок, що “ці злидні, чорні фарби, цей підвищений трагізм, які з погляду художника-письменника були доцільні для стилізації селянських злиднів”, і тому, вважає критик, “вони кинули темінь на всю творчість В.Стефаніка, вдекорували (прикрасили. – Г.Р.) жалібною рамкою його збірки і били в першу чергу на думку й чуття читача, викликаючи співчуття, жаль тощо” [1, 149]. Однак, як зауважує М.Козоріс, “цей підвищений трагізм, ця розпачливість в устах Стефанікових героїв гармонізує з психікою перечуленого інтелігента, яким був і сам автор, але не гармонізує з твердою мозолистою вдачею селянина. Тому селянин-бідняк, на думку критика, навіть в найтяжчих моментах може спокійно думати, інакше йому прийшлося би збожеволіти” [1, 148–149].

Насамперед М.Козоріс з метою висвітлити соціальну сторону творчості В.Стефаніка намагається з’ясувати “соціальні моменти”, подає статистичні дані економічного зубожіння галицького села, що, своєю чергою, дає підстави авторові прийти до висновку, що пролетаризація села – процес соціальний. Бо звідкілья тоді взялись Стефанікові герої, такі як: Антін (“Синя книжечка”), Іван Дідух (“Камінний хрест”), Іван (“Кленові листки”) та інші. Тому-то цілком правильно письменник говорить устами свого героя із “Камінного хреста”: “Ця земля не може стільки народу й стільки біди витримати. Мужик не годен, і вона не годна, обое вже не годні. І саранчі нема, і пшениці нема. А – податки накипають: що-с платив лева, то тепер петь, що-с їв солонину, то тепер бараболю. Ой, ззолили нас, так нас ймили в руки, що з тих рук ніхто нас не годен вірвати, хіба лиш тікати. Але колись на ці землі буде покаяніє, бо нарід поріжеси” [8, 80–81]. Із цього епізоду можна припустити, що В.Стефанік вислов-

лює своє бачення на соціальну природу злиднів у Галичині, а також доволі виразно натякає на прихід того часу, коли народ прозріє і почне боротися за своє визволення. На нашу думку, хоч тут немає прямого заклику до боротьби, однак читач добре розуміє, що мав на увазі автор твору. Не випадково і Богдан Лепкий, який був у близьких і дружніх стосунках із Василем Стефаніком, у своїй статті “Василь Стефанік” (1903), рецензуючи три збірки: “Синя книжечка”, “Камінний хрест” і “Дорога”, пише, що В.Стефанік “завидлений в землю і заслуханий в її стони, малює ніч без зарання, розпуку без надії”. Відзначаючи велику силу художницького таланту письменника у висвітленні життя галицького селянства, Б.Лепкий писав: “Це один момент у великій драмі, що зветься «пролетаризація хлопа». Верне до неї Стефанік не раз і не два: видно займає його і тривожить те питання. Хто б однак думав, що найде тут висвітлену генезу того суспільного процесу, його причини та наслідки, той гірко помиляється. Побачить тільки мистецький образ... Словом штуку, а не тенденцію” [4, 114].

Слід підкреслити, що соціально-політична та національна атмосфера в тогочасній Галичині, яка перебувала під владою Польщі, на поч. ХХ ст. були вкрай напружені. Про це свідчить хоча б такий факт, коли 12 квітня 1908 року 21-річний український студент Мирослав Січинський пострілом з револьвера вбиває галицького намісника графа Андрія Потоцького прямо в залі для аудієнцій. Це був нечуваний акт самосуду, що був викликаний безмежною любов’ю до покривджених. Таким чином радикально налаштована молодь не хотіла миритись зі становищем українців у рамках чужої держави. Безперечно, що ця подія мала певну реакцію та відгук серед громадсько-політичних діячів Галичини, зокрема В.Стефаніка, який у своєму виступі перед виборцями під час депутатського звіту в с. Усте над Прутом висловив своє бачення цієї події: “Не дивно, отже, що в виду таких на нашій народі роблених насильств, з розпуки гаряче серце молодця повзяло убійчий замах на найвищого достойника, за все відвічального в нашій нещасній країні. І хоть сей спосіб борби з нашими ворогами уважати треба за невідповідний, то все ж не повинні-сьмо остигати в сій кипучій боротьбі, не датись тим переслідуванням наших верховодів, зміряючи до ще більшого пригноблення нашого виз-

вольного руху, які з приводу атентату на гр. Потоцького тепер настали”. Отже, нічого нового, на нашу думку, від Стефаника годі було й чекати, оскільки він був прихильником ненасильницьких дій боротьби та примирення між поляками й українцями, коли “поляки зречуться верховодства в Галичині і стануть тогди з нами як рівні з рівними переговорювати” [7, 163]. Наївними виглядають думки В.Стефаника, адже годі було очікувати від колонізаторів якогось міфічного примирення. Зрештою, у тому ж таки виступі В.Стефаник визнає, що боротьба українських послів у парламенті “закінчилась вправді поваленням наших внесків...” [6, 164]. Отже, звідси можна зробити висновок, що ніякого примирення не може бути, коли одна нація гнобить іншу, а пригнані змушені не боротись, а примиритись. Необхідно підкреслити, що Василь Стефаник мав рацію в тім, коли закликав галичан до організації громадського життя, до просвіти, в якій вбачав шлях до об’єднання народу, бо народ, прибитий нуждою та темнотою, зневірений у власні сили, на думку Стефаника, вимушений виїжджати з рідної землі і розпорозуватись по світу. Що й спостерігаємо сьогодні – байдужість, нехті, зневіра, заздрість, захланність і соціальне розшарування, відсутність не тільки людської гідності, а й національної, які ведуть до роз’єднання.

Якщо С.Русова, Б.Лепкий, М.Євшан, А.Крушельницький, М.Козоріс та інші критики бачили у творах В.Стефаника лише песимізм та безнадію, то І.Франко вважав, що це несправедливо і стверджував: “Я не бачу у Стефаника ані сліду песимізму. Навпаки, у многих із його оповідань віє сильний дух енергії, ініціативи, а у всіх його героїв бачимо велику любов до життя і до природи – речі, які зовсім суперечливі песимізові. Певно, коли когось болить, то він кричить, стогне, але хіба ж це песимізм?” [11, 108–109].

Для того щоб глибше зрозуміти творчість В.Стефаника, М.Козоріс пропонує звернутись до біографії письменника, до того середовища, в якому ріс і виховувався, формувався світогляд майбутнього новеліста. Найпершим і досить суттєвим моментом, на думку М.Козоріса, є те, що на формування світогляду майбутнього новеліста вплинула досить страшна національно-соціальна зневага, якої зазнав В.Стефаник, коли переступив поріг першого класу польської гімназії в Коломиї. Цю образу, що її відчув письменник, і

плач “скаліченого серця” ми так виразно чуємо у творах новеліста, його жалібний тон звучить з особливою силою у нарисі “Дорога”, а ще більше – “Моє слово” [1, 143].

На подальше формування творчої особистості В.Стефаника не могла не вплинути дружба в гімназійні роки з Лесем Мартовичем і Л.Бачинським, а згодом – і з Богданом Лепким, його участь у таємному гуртку, знайомство з І.Франком і врешті – письменник стає членом радикальної партії, від імені якої цілих 10 років був послом до парламенту. Однак найбільший вплив на розвиток і формування письменницького таланту Стефаника мав “краківський період”, коли він навчався медицини. Врешті, медицину Стефаник покинув із-за своєї вразливості, проте здобув таких друзів, як польський письменник С.Пшибишевський та В.Оркан.

Досить суттєвим і слухним, на нашу думку, є те, що М.Козоріс, аналізуючи твори Стефаника із соціального погляду, поділяє їх на три групи. До речі, А.Крушельницький у своїй передмові до вибраних творів “покутської трійці”, що були видані в радянській Україні, теж поділяє твори Стефаника на три групи. До першої групи він відносить такі твори, в яких соціальні моменти або відсутні, або дуже слабо присутні – у них здебільшого переважають моменти психологічні (“Дорога”, “Озимина”, “Скін”, “Басараби”, “Виводили з села”, “Вечірня година”, “Портрет”, “Ангел”, “Моє слово”, їх близько 15 новел). Друга група творів найбільша і має лише загальне соціальне тло, менш або більш виразне. В основу цих творів лягли злидні галицького села. До цієї групи письменник відносить новели “Діти”, “Сама замиська”, “Лесева фамілія”, “Синя книжечка”, “Шкода”, “Катруся”, “Новина”, “Вістуні”, “Май”, “Сон”, “Діточа пригода”. І третя – найменша група, де окрім загального соціального тла, автор дає більш чіткі лінії соціальних суперечностей (“Палій”, “Суд”, “Засідання”, “Лан”).

У своїй статті “Соціальні моменти в творчості В.Стефаника” М.Козоріс дорікає письменникові з приводу того, що він не розкриває причин, які призводять його героїв до трагедії, і в той же час слухно зауважує, що “далеко кращий лік (соціальний. – Г.Р.) ми знаходимо у Леся Мартовича, бо його Семен у новелі «Ось – поси моє», що сперечається з сусідом за межу, каже: «Ми не маємо казати один одному: ось – поси моє, але маємо всі

взятись за руки красно та й сказати: ось – поси наше!» [1, 167].

Безумовно, соціальні проблеми села хвилювали В. Стефаніка, і не випадково він вступає до радикальної партії, а Богдан Лепкий у своїх спогадах відзначає, що Стефанік “знав дуже добре історію соціальних рухів, був начитаний у творах усяких Лассалів, Енгельсів і Марксів” і підкреслює – “ходяча енциклопедія” [3, 78].

Леся Українка, яка підтримувала дружні та творчі зв’язки з галицькими письменниками, відгукнулася на творчість Стефаніка у своїй статті “Малорусские писатели на Буковине” (1900). Вона звернула увагу на те, що Стефанік “изображает крестьян стоячих на пороге к полной пролетаризации или уже переступивших этот порог: впрочем, – зауважує авторка, – переходное, самое болезненное состояние почти исключительно занимает молодого писателя” [9, 73]. М. Козоріс, судячи із його вислову: Стефанік подає пролетаризацію “як факт, без всякої аналізи, вирізує шматок дійсності, стилізує декількома чіткими і майстерними мазками і цим вдовольняється, для нього доволі, що подано картину селянської нужди”, говорить нам про те, що автору була відома стаття Лесі Українки, проте він з якихось причин не посилається на неї [1, 142]. Однак Михайло Козоріс робить помилковий висновок, коли каже, що Стефанік продовжує залишатися на позиціях народника.

Нагадаємо, що у своїй статті Леся Українка категорично заперечує: “В. Стефанік – не народник, его народ не является носителем каких-то устоев и добродетелей, неизвестных «гнилой интеллигенции», но именно отсутствие этих устоев и добродетелей, раскрытое умелой рукой, производит на мислячих и чувствительных читателей более сильное, более глубокое и – более плодотворное впечатление, чем все, проникнутые, конечно, наилучшими намерениями панегирики идеализированному народу в народнической литературе” [9, 74].

Літературознавча розвідка М. Козоріса в цілому цікава й актуальна сьогодні, проте деякі оцінки та судження носять суперечливий характер і позначені впливом так званого “марксістського” літературознавства і надмірною соціологізацією творчості видатного майстра слова В. Стефаніка.

Необхідно зауважити, що прибічники соціологічної критики в літературі, до яких належав і М. Козоріс, виходили із триединого

принципу: ідеї соціальної справедливості, ідеї національного визволення та ідеї народності. Цілком зрозуміло, що під ці принципи порівняно легко вкладалася література XIX ст., але модерна українська література, в якій трактувалися ідеї свободи і волі нової людини, її взаємини із суспільством, проблеми кохання, шлюбу, гендерної нерівності, правди, брехні та ряд інших соціологічних, психологічних і філософських питань, становила великі труднощі для цього принципу. Інакше кажучи, чисто соціологічні методи критики просто були не в змозі увійти органічно в цю проблематику й зрозуміти глибоко її внутрішню мистецьку закономірність, на що вказував відомий історик літератури Г. Костюк [2, 274].

Звідси можна зробити висновок, що М. Козоріс у своєму літературознавчому дослідженні керується чисто соціологічними методами критики, які призвели його до надмірної соціологізації, хоча навряд чи хтось заперечить соціальну природу конфліктів і трагедій Стефанікових героїв.

Аналізуючи творчість В. Стефаніка, М. Козоріс робить цілком закономірний висновок, коли пише, що “В. Стефанік своєю блискучою формою, своїм огнистим словом і майстерністю образу вибився в українській прозовій літературі на перше місце...” [1, 172]. І все це завдяки тому, що письменник розумів душу селянина, як свою власну, зумівши яскраво та переконливо розкрити її в новелах зовсім простими словами. Кожне слово Стефанікових новел переповнене гуманістичним пафосом до селянина-трудівника, його герої не видумані, а взяті із народного життя, і тому природні та переконливі, бо кожна подія твору, зображена автором, пропущена, як писав І. Франко, “крізь призму чуття і серця не власного авторського, а малюваних автором героїв”.

Отже, загіпнотизована магією новелістичного мистецтва Василя Стефаніка критика, у тому числі й Михайло Козоріс, шукала пояснень його новаторства, оскільки кожне незвичне явище в літературі починалося з відшукування подібності з великими письменниками світової літератури. Тому критики намагалися новели Стефаніка за їх силуетністю порівнювати із творами Ади Негрі, Брет-Гарта, Г. Гауптмана, Ф. Рейтера, А. Доде та А. Чехова.

Підсумовуючи вищесказане, хотілось би завершити словами І. Франка, які найбільш повно розкривають глибину письменницького

таланту Василя Стефаника: “Се правдивий артист з Божої ласки, яким уже нині можемо повеличатися перед світом” [10, 526].

1. Козоріс М. Соціальні моменти в творчості В. Стефаника / М. Козоріс // Західня Україна. – 1931. – № 4–5. – С. 140–172.

2. Костюк Г. Сергій Єфремов і Володимир Винниченко / Григорій Костюк // Літературна панорама. 1990. – К. : Дніпро, 1990. – С. 262–276.

3. Лепкий Б. Три портрети. Іван Франко. Василь Стефаник. Владислав Оркан. Спогади / Б. Лепкий. – Львів : Оксарт, 1998. – 132 с.

4. Лепкий Б. Василь Стефаник / Б. Лепкий // Руслан. – Львів, 1903. – Число 11. – С. 111–118.

5. Мартович Л. Ось поси моє! / Лесь Мартович // Твори : у 3 т. / Лесь Мартович. – Львів ; Краків, 1943. – Т. 1. – С. 337.

6. Петров В. Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920–1945) / Віктор Петров // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – К., 1994. – Кн. 1. – С. 14–24.

7. Стефаник В. Депутатський звіт В. Стефаника. 16 серпня 1908 р. в с. Устє над Прутом / Василь Стефаник // Твори : у 3 т. / Василь Стефаник. – К. : Вид-во Академії наук УРСР, 1952. – Т. 2. – С. 163–165.

8. Стефаник В. Камінний хрест / Василь Стефаник // Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1964. – С. 80–81.

9. Українка Леся. Малорусские писатели на Буковине / Леся Українка // Повне зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 8. – С. 62–75.

10. Франко І. З останніх десятиліть 19 віку / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1984. – Т. 41. – С. 471–529.

11. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 35. – С. 91–112.

12. Яременко В. Любив свою дорогу... / Василь Яременко // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – К., 1994. – Кн. 1. – С. 184–195.

*На основани анализа литературоведческого разыскания “Социальные моменты в творчестве В. Стефаника” (1931) раскрыта концепция М. Козориса в подходах к оценке творчества выдающегося новелиста.*

**Ключові слова:** *интерпретация, критика, новелла, тема, образ, экспрессионизм, социальная среда творчества.*

*The paper is based on the analysis of the literary investigation “The Social Moments in the Vasyly Stefanyk’s works” (1931) which reveals the Mykhaylo Kozoris’ concept in his approach to assess the work of the outstanding writer.*

**Key words:** *interpretation, criticism, novel, theme, character, expressionism, social environment of the creative work.*

### АВТОРСЬКЕ МОВЛЕННЯ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

*Стаття висвітлює особливості авторського мовлення Василя Стефаника у співвідношенні з мовними партіями персонажів його художніх творів. З текстів письменника постає образ наратора, котрий об'єктивно виступає як оповідач-свідок, висловлює своє ставлення до зображуваних подій, передає свої настрої й почуття. В авторському мовленні Стефаника виявляє себе глибинне підсвідоме, звучить внутрішній голос письменника – вболівальника за долю своїх героїв.*

**Ключові слова:** авторське мовлення, образ наратора, оповідач-свідок, “Я”-концепція, текст, дискурс, авторська оцінка, діалектизми.

Мовностильова цілісність художніх текстів Василя Стефаника відтворена в системі мовлення автора-наратора й персонажів його творів, в якому відбилися, з одного боку, риси літературної мови в її західноукраїнському варіанті, з другого, – покутської говірки, якою розмовляють його герої і яку так чи так імітує автор. Однак авторське мовлення й мова персонажів не складають одновимірного масиву; то більшою, то меншою мірою наближуючись у слові до своїх героїв, Стефаник залишався творцем індивідуальної манери письма, яка давала змогу сприймати його як автора, котрий на тлі діалогів і монологів персонажів виразно виявляє своє “я”, свою Я-концепцію. Його оповідь “від автора”, попри її, здавалося б, обмежені обшири, відкриває перспективи створення образу наратора з властивим йому мовомисленням, особистісними настроями, чуттєвими увяленнями.

Загальноприйнято, що стильові різновиди тексту опосередковано, через визначення авторських інтенцій, сукупних дискурсів відтворюють образ наратора, творця наративу, що “розміщений на тому самому дієгетичному рівні, що і наратор, до якого він звертається” [7, 83]. В.В.Виноградов вважав образ автора “формою складних і суперечливих співвідношень між авторською інтенцією, між сфантазованою особистістю письменника й образами персонажів” [1, 203]. Для створення образу наратора зазвичай береться до уваги не лише безпосереднє авторське мовлення, а й мова його героїв, однак саме слова, що належать йому як спостерігачеві, коментаторові подій, що описуються, складають те підґрунтя, на якому й можна відтворити образ оповідача.

Авторське мовлення новеліста Стефаника здебільшого не засвідчує його як наратора-агента, котрий виступає персонажем описуваних подій, це типізований наратор-свідок, що лише підтверджує факт свого існування, не втручаючись у хід дійства. Лише в окремих новелах з'являється образ наратора-я, що оповідає від свого імені, цей прийом використано передовсім задля того, аби створити враження правдоподібності оповіді. Скажімо, новела “Дід Гриць” має на початку й при закінченні посилення на наратора-я: “Я приїхав відвідати мого старого приятеля Гриця. Він давно оглух, і тяжко з ним перебалакувати”; “На другий день ранісінько прийшов післанець, що дід Гриць, як я від'їхав, казав собі малому внуці заграти на сопілку...” Оповідач перебирає на себе роль лише уважного слухача, але в цьому представленні самого себе видно риси авторської вдачі: він уважний до свого старого приятеля-селянина, а той відкриває йому свою душу, сповнений довіри до автора, висловлює йому “велику просьбу”: “як умру, то зараз приїдьте до мене”; “запитайте при людях моїх дітей, чи вони мої ці образи будуть в хаті так шенувати, як я”; “купіть шкірену шкатулку та покладете їх мені на груди”. Наратор не відповідає старому, але його “внутрішнє” мовлення говорить про взаєморозуміння двох людей, далеких за соціальним статусом, але близьких за духом.

Разом з тим ситуація зі створенням образу наратора нерідко ускладнюється в зв'язку з тим, що при аналізі мовостилію Стефаника постає проблема не лише імітації чужого мовлення, а й відтворення мовомислення самого наратора. Виникає застереження щодо того, чи від свого імені говорить пись-

менник, чи це створений ним оповідач, отож чи всі ті складники образу, що постають з аналізу авторського мовлення, стосуються самого письменника чи ні. Не виключено, що в образі оповідача-наратора поєдналися риси письменника й наратора, принаймні якісь ознаки особистої вдачі автор свідомо опускає, а якісь доповнює, взявши їх у вигаданого оповідача.

Таке перекладання власного відчуття, висловленого через текст, дискурс, на оповідача-свідка, що болісно не переймається долею своїх героїв, можна спостерігати в тих новелах, де авторська позиція майже не помітна, де наратор фактично відсторонений від зображених подій. Скажімо, збайдужілий оповідач страшних подій у “Новині” – не стільки автор, скільки створений ним образ оповідача; пор. початок новели, де відстороненість наратора від зображуваних подій вражає: “У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у річці свою дівчинку. Він хотів утопити і старшу, але випросилася” (повідомлення про дівчинку, яка “випросилася”, не менш трагічне, ніж про втоплену).

Можна передбачити, що письменник свідомо створює вигаданий образ автора, одягаючи на себе маску стороннього свідка, завдання котрого – не висловлювати свого ставлення до зображеного, а лише констатувати: так було, про це й переказую. Прийом перетілення автора в оповідача для досягнення тієї чи тієї мети – доволі поширений у літературній практиці (згадаймо, скажімо, Рудого Панька з Гоголевих “Вечорів на хуторі поблизу Диканьки”), але у Стефаника заміна одного, справжнього наратора, іншим, сказати б, сконструйованим з особистості автора й відмінним від нього двійником, – явище значно складніше, неподібне на відомі прецеденти. Можливо, і сам письменник не завжди усвідомлював, де саме його, автора, образ постає зі сторінок його новел, а де він підмінює себе стороннім оповідачем.

Здебільшого автор зовні дистанціює себе і від своїх героїв. Прикметні з цього приводу висловлювання на кшталт: “Письменник мало говорить від себе, більше говорять чи роздумують його герої. Тому в його новелах велику роль відіграють діалоги й монологи. А є новели, в яких авторська мова зовсім відсутня...” [4, 420]. З таким баченням авторського “я”, незалежно від того, чи більше, чи менше слів у тексті складає безпосередньо його мовлення, навряд чи можна беззастережно пого-

дитись. Навіть там, де авторське мовлення зведено до коротких ремарок, його слово й думка так чи так знаходять свій мистецький резонанс.

Звернімося, скажімо, до новели “Святий вечір”, що починається сповненими болю й людського співчуття воістину “страшними” словами: “Синя як пуп сиділа на печі посеред купи дрантя і без упину біла головою в стіну”. У подальшому викладі авторське мовлення зведено до коротких ремарок: “Показала, ноги сині і блискучі, як скляні бервена”; “Натягав на маму сорочку”; “Дрожала на печі із студені і головою в стіну біла”; “Хрестилася синіми руками” та под., що начебто й відсторонюють автора від зображення, але водночас й доповнюють образ оповідача, глибоко схвильованого побаченням. А далі в новелі п’ять разів, як дзвони, повторюється: пила; пила; пила; пила; пила, а під кінець оповіді: “Напилася”; “Випила решту”. На цьому тлі назва новели – “Святий вечір” – своєрідна алюзія, зазначення суперечливості й неоднозначності життя з його святами й трагедіями водночас. Невипадково Стефаник зізнався: “І все, що я писав, мене боліло” [5, 14].

У центрі проблематики, що хвилювала письменника щонайбільше, – моральні чесноти, їхнє осмислення, трансформації етичних норм з позицій їхньої дотичності до описуваних життєвих ситуацій. Трансцендентне й психічне, людське й буденне в їхніх зіткненнях і перетинаннях, отож широке коло “вічних істин” є стрижнем авторських роздумів, що відбилися в його інвективах, коментарях і поясненнях щодо поведінки тих чи тих героїв. Етичні категорії, що їх сповідує автор, не зводяться, однак, до пустопорожнього моралізаторства. Навіть більше. Час від часу письменник із властивою йому іронією сприймає посилання на мораль, якщо під нею розуміти нав’язувану “панамі” систему властивих їм цінностей:

“Зразу пани з міста перед водили. Розповідали про свої давні достатки, про те, кілько з цісарської каси щопершого грошей побирали, які шати носили. Мужики слухали, частували горівкою з великої пошани. Але як трохи підпилися, то виломлювалися з-під їх моральної власті, і тоді панам приходилося круто” (“Палій”).

Вислів *моральна власть* належить, звичайно, не селянам, а авторові, в інтерпретації якого це ознака пригнічення, насильства над неможливими, зрештою, соціального зла.

Образ автора з притаманними йому переживаннями, настроями й почуттями вповні виявляє себе в тих дискурсах, де знаходять реалізацію його ставлення до описуваних подій, погляди та оцінки, тобто в тих текстах, де помітна суб'єктивізація викладу. Можна було б навіть умовно поділити твори Стефаніка на такі, в яких автор наче відсторонюється від аксіологічних вимірів, стаючи на шлях свідомої об'єктивізації викладу (у таких випадках образ автора виявляє себе меншою мірою), й такі, в яких суб'єктивний чинник посилений і натомість на увесь зріст постає наратор-я. Серед текстів, що містять виразні суб'єктивні оцінки, визначається новела "Палій". З перших рядків оповіді автор відверто наділяє героїв оцінними характеристиками. Так, Андрій Курочка "не обідав, а давивси кожним куснем". Він уважає, що його слугам "лиш аби нажертися та день трутити". Він "халасував, аж йому очі вилазили" і под. Негативні оцінки супроводжують зображення знахабнілого пана з новели "Май", у мові якого переважають образи й ненависть ("– Ти, відай, злодій?"; "– Чого брешеш, лайдаку, а то ж подумана річ, аби мужик не крав?!"; "– То-с, певне, пияк?"; "– Гавкаєш, як пес, та ти би вмер без горівки" і под.). Автор гнівається, переживає, отож не ховається за спину нейтрального свідка.

Образ оповідача виявляє себе в тих текстах, де превалує мовлення "від автора", а діалогічні вставки мінімізовані. Прикметна в цьому сенсі новела "Червоний вексель", де вжито лише одну репліку персонажа, але й та належить не основним персонажам, а жовніру, що зневажливо кидає героєві: "– Марш, кабане, назад додому!". Оповідь пройнята іронічно-саркастичним тоном, автор насичує текст оцінками, що всіляко принижують героя – "колійовця" Івана Гусака. Він чи то "не вдався, чи прокрався"; "мужиків не мав за ніц"; "зачав присватуватися до своєї господині, Парасочки, аби цим способом дібратися до вузлів з грішми" й под. Його коханка хоч і повірила, що в чоловіка забрали всі гроші, "але й вона була вдоволена потихеньки, що її пан так добре дістав від других панів".

З тексту новели видно, по-перше, що Стефанік-оповідач у мовленні, що не супроводжувало безпосередньо мову покутських селян, майже не вдається до діалектних форм. По-друге, у текстах, що не імітували мову персонажів, Стефанік залишався носієм варіантного літературного стилю, тобто був сам

собою, відтворював образ людини, що висловлює своє ставлення до героїв, оцінює їх. По-третє, новела, як і його поезії в прозі, опосередковано засвідчує, що, мистецьки відбиваючи мову покутських селян, Стефанік в авторському мовленні був передовсім "маскою".

Створені автором експозиції зазвичай емоційно насичені, налаштовані на сприймання наступного тексту. Оповідач зарані пропонує читачеві проїнятися настроєм, що його викличуть описані події, визначає можливі переживання з приводу їхньої подальшої ходи. Наратований такою попередньою інформацією читач, зарані схвильований, налаштовується на трагічний перебіг подій. За цим переповненим експресією текстом стоїть сам оповідач, теж у внутрішній напрузі, співпереживанні, тим дужчими, чим вразливіший зміст переданих у наступному подій. Розглянемо типовий у цьому сенсі текст:

"Спереду обдертий хлопчик із біленьким ковніром під шиєю. У руках держить чорний хрест і все глядить на нього. За ним такі самі чотири хлопчики несуть трунву. На її вічку білий тоненький хрестик, а ціла вона синя. В головах трунви прибитий віночок із жовто-брудних цвітів. З отих самих, що ростуть попри камінях на подвір'ях каменичних. Такий віночок, як колачик бідного мужика, що дає в церкві за простибіг" ("Похорон").

Звернімо увагу на експресивно насичені болісною участю в долі дітей слова та вислови: *обдертий хлопчик, чорний хрест, несуть трунву, білий тоненький хрестик, в головах трунви, віночок із жовто-брудних цвітів, ростуть попри камінях на подвір'ях каменичних, як колачик бідного мужика, дає в церкві за простибіг*. Варто звернутися до низки його образків із зображенням дитячих страждань, куди входить "Похорон", щоб переконатися, скільки власного болю вкладав Стефанік в присвячені дітям тексти. Порівняймо, скажімо, зовні начебто стриманий у висловлюванні почуттів автора, але глибоко зворушливий за глибинною семантикою текст:

"Вже була весна, вже земля лагодилася до шлюбу, а файний хлопчик вибіг у долинку, та й ляг на травничку, та й уснув. Прийшла весна та й пустила йому іді в кров, прийшла земля та й сказала: "Я тебе з'їм".

Вбила весна хлопчика, а земля його з'їла. Його ховали навесні на могилі. То було давно" ("Про хлопчика, що його весна вбила").



За текстом весна, сонце, вітер і сама земля радіють теплу, сміються, бавляться, уславлюють життя. Радіє весні й *файний хлопчик*. Але, за глибинним смислом, сили природи й людини у своєму зіткненні нещадні, часом непримиренні, отожд і гине молода, гарна, мила серцю оповідача дитина. Письменикові не досить сказати: “Вбила весна хлопчика, а земля його з’їла”. Він оповідає про його поховання: “Його ховали навесні на могилі”. Але занадто вже журлива була б кінцівка твору, і автор додає те, що може бодай частково зняти напругу: “То було давно”.

Міркування письменника щодо етичних цінностей сучасного йому суспільства засвідчують його гуманістичні погляди, вороже ставлення до зовнішньої добродетності, за якою ховається зневага до людини з її пристрастями й моральними принципами. Недвозначно висловлювався Стефаник, скажімо, щодо вимірів гріха, гріховності, натомість пов’язуючи ці думки з експресіоністськими тогочасними теоріями в дусі А.Стріндберга й С.Пшибишевського. У новелі “Гріх”, приміром, письменник створює образ *гріха*, що його уособлює “московський байстрюк”, народжений героїнею поза шлюбом на час відсутності вояка-чоловіка. В авторському викладі розміркувань героїні хлопчик виглядає, “як опир”, ледве не мале чудовисько: “Думає вона собі, що цей хлопець, як опир, витягнув в себе всю її жіночу честь і ще всю мою кров витягне”. Облудній моралі письменник протиставляє ідеї милосердя й прощення. Жінка спокутує свій *гріх* силою своєю материнської любові. Автор не висловлює свого безпосереднього ставлення до жіночої “провини”, оцінка героїні впливає з її поведінки (вона кидає чоловіка, сім’ю, беручи на себе турботу про дитину). Авторська позиція прихована, але водночас і безсумнівна: письменник співчуває жінці, підтримує її вчинок.

У новелі “Засідання” авторська оцінка поведінки “грішниці” Романихи, що вкрала з під церкви дошку, висловлена зі співчуттям до її тяжких поневірян: “За хвилину ввійшла Романиха. Стара, обдерта, з синім лицем”. Не через діалоги персонажів – радних, учасників засідання, а “з голосу” самого автора передане ставлення громади до провини нещасної жінки: “Радним як коли би камінь із серця впав. Всі одним голосом заговорили, що не треба бабиного лева”. Отожд гріх чи не гріх те, у чому звинувачують героїнь Стефаника? Начебто й гріх, але такий, що може бути ви-

правданий, бо йому є пояснення, є виправдання. Вимушений гріх, стверджує письменник, не настільки “гріховний”, щоб його треба нещадно засуджувати. Позиція письменника ґрунтувалася на засадах милосердя, співчутливого ставлення до людей, змушених порушити прийняті норми поведінки [3, 259–260].

Споконвічна для людства ідея страждання як зла, що мало б бути подолане, але в трансцендентному смислі має внутрішнє обґрунтування, впливала на свідомість письменника, підштовхувала до спроб встановити причини й наслідки страдництва як категорії філософської, метафізичної. Через творчість Стефаника проходить думка щодо відносності межі між злом і добром, спокутою гріхів і стражданням, що оновлює людину. На такі роздуми наштовхує текст новели “Злодій”, в якій боротьба сил добра й зла, спокути гріхів показана через зіткнення моральних принципів, носіями яких є, з одного боку, “газди”, з другого, – злодій, що намагався пограбувати заможного селянина. Піймавши злодія, селяни сідають з ним за спільну вечерю, пригощають його “горівкою”. Злодій не пояснює своєї поведінки, проймається почуттям вдячності, намагається цілувати селянам руки, виявляючи запобігливість, принижуючи себе. Злодій навіть повірив, що селяни його простили: “Злодій один лишився за столом, блідий трохи, але веселий”. Проте звична мораль вимагала помсти. Отожд селяни “кинулися на нього, як голодні вовки”. Антитеза на кшталт “блідий трохи, але веселий” і “кинулися на нього, як голодні вовки” концентровано передає ідею помсти як визначену не природою людини-звіра (як голодні вовки), а прийнятною в соціумі.

На тлі зображень зіткнення добра й зла створювані автором образи чортів, чортенят, цезників сприймаються як елементи трансцендентного; страхітливе й потворне, за Стефаником, супроводжує людину в її протиборстві з надприродним. Отожд чорти й чортенята, що їх уявляє стара баба напередодні смерті (“Сама-самісінька”), то, зрештою, примари її існування в злиднях та поневіряннях. Баба прагне відганяти страшні марення, хоче перехреститися, щоб позбутися навіження, але вони не зникають: “Баба довго змагалася, але перехреститися не була годна”. Стара вмирає, а образи чортів знаходять себе в зображеннях на побутових предметах: мухи “сідали на чорні горшки під печею та на миски на миснику, що на них були змальовані їзди у зе-

лених кабатах, із люльками у зубах”. Страхіття породжені самим оточенням, вони – з буття, зі звичних ситуацій. Утверджується ідея існування паралельних світів: бриніли музи – вилетіла хмара малих чортенят, на миснику змальовані їзди у зелених кабатах, із люльками у зубах – у мареннях летіли на бабу їзди у зелених кабатах, із люльками в зубах, мух щораз більше було червоних – примарені їзди були на червоних конях. Свідомість роздвоюється. Автор постає як психоаналітик, метафізик і експресіоніст.

Образи смерті, мотиви катарсису проймають творчість Стефаніка; його не обходили настрої загибелі, мучеництва, проте навіть у текстах, де експресіоністські уподобання вели його в глибини потаємного, загрозливого, небезпечного для життя, він знаходив сили пом’якшити зображення трагедії людського існування. Скажімо, у новелі “Нитка” авторська оповідь про жіночу долю непомітно переходить у внутрішній монолог героїні, пор.: “Образи на стінах і велика радість, що вона любить і її люблять”. Авторська згадка про образі дає змогу повернутися до християнської ідеї всепрощення й милосердя з посиленням на *Матір Божу*:

“Але прийшла на поміч Матір Божа з образів. Та не хотіла довго помагати. Одної ночі прийшла та й сказала: «Більше тобі помагати не буду. Ходи зі мною»”.

Зображення смерті як природного, звичного явища, до приходу якого готують себе Стефанікові герої, часом з жалем за минулим життям, а часом і з чеканням її як визволення від страждань, – це й філософське кредо самого наратора з його не стільки фаталістичним, скільки концептуальним поглядом на світ. Можна погодитися з думкою, що архетипне уявлення про *долю* подвигало Стефаніка на такі думки [6, 17–18]. Однак ці мотиви невідворотності смерті водночас долаються через визначення вічного життя, його трагічних, сумних і непереборних реалій [8, 149]. Симптоматично, наприклад, що саме слово-поняття *доля* використовує Стефанік лише побіжно, скоріше в побутово-зниженому, ніж у трансцендентно-філософському сенсі. Звернімося, скажімо, до новели “Побожна”, де, за словами героїні, *доля* – то передовсім її злосливий чоловік Семен:

“– Аді, які мені побожні, лиш фоста на заді хибує! Книжки читають, образи купують, таки живі до раю!

Семениха аж заплакала, аж затремтіла.

– То було ні не брати, як мала-м дитину! Ото-м собі долю напирала.

Таже за тебе була би й сука не пішла, за такого вола невмиваного!” (у контексті сварки й взаємних образ *доля* набуває конотацій зневажливості, нехтування нею як такою, що *напирала* недобре, отож і не заслуговує поваги).

У невеличкому “образку” “Пістунка” маленькі герої голосять за живою дитиною, бо, бачте, тато не хоче бачити в хаті московського байстрюка. Заперечення настроїв неминучості його загибелі передане з великою силою:

“Дівчата голосять по звичаю жінок, вигін заливається похоронним співом.

А баба Дмитрика кричить із-за воріт:

– Що ви? Подуріли, дівки, з своїм голосінням? Гріх голосити, як нема вмерлого”.

Остання репліка (“Гріх голосити, як нема вмерлого”) – це вираження позиції наратора, бодай вкладена в “чужі” уста. Поки людина живе, треба сповна насолоджуватися існуванням, сприймати світ як великий подарунок від Бога. Постає ідея “нести свій хрест”, що її утверджують, зокрема, й герої “Камінного хреста”: проводжаючи селян в далеку путь, “усі зупинилися перед хрестом, що Іван його поклав на горбі”. Хрест залишається назавжди.

Стефанікові тексти засвідчують його підвищену увагу до ідеї самогубства як категорії людської свідомості, психологічного стану, зрештою, як вияву хворобливої психіки. Відомо, що письменник час від часу повертався гадкою до можливості покінчити з собою. В “Автобіографії” Стефанік писав: “По школі я поволікся на квартиру і постановив покінчити собою. Вже тепер скажу, що у родині Стефаніків є багато випадків самогубств (самовбійств). Мій нарис “Басараби” – то є правдива історія фамілійна. Дотепер поповнили самовбійство за моєї пам’яті 5 з моєї найблищої родини” [5, 6]. Звернувшись до тексту “Басарабів”, які письменник, вочевидь, не випадково назвав “нарисом”, можна простежити ставлення автора до факту самознищення в світлі його самонастроїв дитячих років.

Починається нарис словами, що не виявляють передумов, щоб героєві вішатися, але фіксують таке його прагнення: “Тома Басараб хотів повіситися у кошниці в саме полудне”. Однак уже в наступних рядках письменник передає реакцію селян, котрих ця подія вкрай збентежила: “Але Томиха наробила

зойку, всі сусіди покидали ціпи з рук, всі сусідки повилітали з хорім і прибігли на Томине обійстя”. Далі автор передає почуття, яке охопило людей: “Вони стояли і дивилися з великим страхом”. Вже з розмов селян, що їх наводить автор, не називаючи самих мовців, дізнаємося, що Басараби люди заможні й пояснити їхні самогубства можна лише тим, що їх Бог карає: “Бо і маєтки їм дає, вони богачі, і розум їм дає – а нараз все забирає та й висаджує на бантину”. Носієм родинної мудрості, що рішуче засуджує самовбивство, автор визначає найстаршу й найбогатшу – Семениху. Письменник характеризує її як розумну, зважену в своїх судженнях жінку, яка й має висловити оцінку тому, що відбулося:

“Очі мала великі, сиві і розумні. Дивилася ними так, як би на цілім світі не було такого кутика, аби вона його не знала і, закотивши довгі білі рукави, не зробила би в нім того, що порядна господиня робить, аби вона не спрятала, не прихарила і не звела всього до порядку”.

Письменник прагне переконати читача, що словам цієї жінки слід довіряти. Вона стає рупором думок, що їх висловлює автор з жахливого приводу, її осуд – це й осуд самого письменника: “– Тодоско, не плач вже, бо доста вже з тебе, бери та сідай, та тішмося, що-смо всі вкупці. Сідай, роде мій, най з тобов все щасте сідає”.

Здавалося б, опосередковано, через слова старої баби й інших членів родини, доведено безглуздя учинку Тома Басараба. Але Стефаник з його знанням життя й людської психіки не поспішає з висновком. Виявляється, ще один із Басарабів, Миколай, у час цієї розмови вийшов з хати. Думка у всіх одна: теж пішов вішатися. Отож подолати потяг людини до смерті ніхто не владний. Прикметна реакція присутніх: “Басараби здригнулися, жаден не рушився з місця. Покаменіли... Жінки заголосили” (пор. дієслівні ознаки: *здригнулися, не рушився з місця, заголосили*). Те, що ховається в душі людини, а потаємно і в ньому, оповідачеві, не подолати. Це немиче, підсвідоме, архетипне, й усвідомити його, подолати в собі такі настрої нелегко.

Прості люди, поведінку яких спостерігає пильне око письменника, живуть життям і праведним, і грішним, народжуються й вмирають, бідують і багатіють, страждають і втішаються, але, на думку Стефаника, не потребують ні жалошів, ні поблажливості, що

пригнічують їхню гідність. У новелі “Такий панок” зображений відвідувач “панського склепочку”, котрий намагається довести “мужикам”, що вони мають такі самі права, як і багатії. Панок навіть розплакався з жалю до селян, але вони лише дивуються йому, не знають, як себе поводити: “Мужики червоніють, пітніють зі стыду і йдуть за панком. Сідають у другім покоїку коло стола і мовчать”. За словами Стефаника, панує зневага й нерозуміння поведінки “панка”. Навряд чи в подібних Стефаникових роздумах над долею звичайних селян можна вбачати вияв загострених соціальних мотивів. Йдеться швидше про загальнолюдське, гуманістичне начало, що проймало його тексти й вимальовувало образ людини великого серця й щедрої душі.

З його ліричних екзерсисів, поезій у прозі постає образ наратора – людини емоційної, екзальтованої, не без нашарувань меланхолійності, водночас тверезого спостерігача, котрому властиве іронічне, часом скептичне ставлення до сантиментів. У невеликій новелі “Раненько чесала волосся” молода жінка у словах на кшталт народної пісні ремствує з приводу можливої втрати коханого: “От осінь вже. Чи ти, листе, шепчеш, що він мене вже не любить?” і под. А як противага її переживанням звучить знижувальна авторська оцінка: “А за вікном шепотів оріх широким листям: «Чешися, дурна, він тебе любить!»”.

Сумно-іронічна тональність “Лесевої фамілії” характеризує автора як, щонайменше, незвичного спостерігача. Він відтворює картину побиття малими синами батька-п’яниці. Діти жаліють батька, що й підказано тими нечисленними деталями, що з них видно ставлення автора до описуваних подій. Починається новела словами: “Лесь своїм звичаєм украв від жінки трохи ячменю і ніс до коршми”, що засвідчує однозначно негативну оцінку з боку автора. Коли діти починають його бити, “Лесь кинув мішок на землю і став як дурний”, отож теж оцінюється зі зневагою. Реакція безвольної людини закономірна: “ляг на землю і скинув киптар”. Страждає жінка, малі діти (через зорові сприйняття) “дивно дивилися на тата”, покидали бучки і спостерігали за мамою. А що ж оповідач? Гірко йому бачити протиприродні вчинки Лесевої “фамілії”, і все-таки ще не все втрачено. Закінчується новела авторським текстом, що говорить і про переживання Лесихи (як там чоловік?), і про її піднятий угору погляд, що в ньому сподівання на краще: “І плакала, і на-

слухала, чи Лесь не вертає. Небо дрожало разом зі звіздами. Одна впала з неба. Лесиха перехрестилася”.

Нашарування іронічності час від часу проглядає крізь призму відтворень навіть трагічних подій, від “Синьої книжечки”, де Антін, “якому все йшло з рук”, кепкує сам з себе, зі своєї синьої книжечки, і до роздумів старого вчителя Палата з новели “У нас все свято”, у котрого “з білих вусів курилася іронія”. За цим “сміхом крізь сльози” видно оповідача – мужню, стійку в своїх діях і вчинках людину, що попри будь-які випробування не впадає у відчай. А там, де Стефаникові герої з горя п’ють *горівку*, закінчують життя самогубством, зневірюються в житті, письменник стає суворішим, стриманішим у своїх оцінках і висновках. Іронія поступається вболіванню, співпереживанню, жалю. Зміна настроїв, що їх передає наратор, спостерігаючи за долею персонажів, засвідчує його вразливість, правдолюбство, щирість. “Ні скарги, ні смутку, ні радості в слові не чуйте”, – не жаліючись ні на своє життя, ні на біди своїх персонажів, говорить письменник (“Моє слово”). Але тексти його новел засвідчують інше. Не могла людина емоційна й пристрасна безтурботно спостерігати за страшними подіями, що їх відтворено, скажімо, у новелах “Новина”, “Похорон” та інших. І тоді виправдані слова, сказані про неназваного героя, що уособлює самого автора: “З їх губів злизав слова, з чолів вичитав мислі, а з серць виссав почування” (“Дорога”).

Прикметно, що коли письменник виходив за межі власне побутової тематики і поставали проблеми суспільних, національних, державницьких відношень, він зміщував систему оцінювання: мовлення, побудоване на діалогах і монологах діючих осіб, замінюється текстом “від автора”. Найбільш повноформатно такий підхід виявила новела “Марія”, за роздумами й переживаннями героїні якої настільки виразно виявлено погляди самого письменника, що виникає відчуття перетинання слів Марії й автора. Скажімо, ключовий фрагмент оповіді – думки, нав’язані піснею козаків, – вочевидь, виходять за межі міркувань лише героїні. Це позиція письменника, це його вболівання за долю України, він, патріот, говорить не лише про Марієних дітей, а про всіх синів рідної землі:

“Блискотять ріки по всій землі і падають з громом у море, а нарід зривається на ноги. Напереді її сини, і вона з ними йде на

тую Україну, бо вона, тая Україна, плаче й голосить за своїми дітьми; хоче, щоби були всі вкупі”.

Набір урочистих висловлювань (*блискотять ріки, падають з громом на землю, нарід, Україна, сини, діти*), пройнятих гарячим прагненням – *щоби були всі вкупі*, додає характерологічні прикмети до громадянської позиції письменника.

Образна метафорика Стефаникових новел має у підґрунті два основних лінгвоконцепти, пов’язаних між собою багатьма словесними конотаціями, – це *земля* і *сонце*. У космогонічній уяві письменника – це опертя, на яких стоїть світ, визначальні категорії буття. Вони існують поруч одне одного й причинно залежать одне від одного: “А як сонце сходило, то оба діди прощалися, цілували себе в чорні руки, а червоне сонце кинуло їх тіні через межі далеко по землі” (“Вона – земля”). Образи *землі* й *сонця* письменник прив’язує до багатьох життєвих ситуацій, про які йдеться в оповіді, водночас вони підіймаються на рівень символічних фігур, підсвідомих уявлень, архетипів. Сонце супроводжує героїв письменника від перших кроків життя і до смерті, земля годує й приймає їх по смерті у свої обійми.

В експозиції його творів ці образи входять як неодмінні супутники, а то й учасники подій, що мають розгорнутися в подальшому: “Досвітні пасма витягали сонце на землю, а Лазар потрясав сивим волоссям і, спершись на сапу, усміхався, бо дуже любив цей яркий переддень” (“Роса”); “То як Семен із заходом сонця вернув додому, то застав на своїм подвір’ї п’ять кованих возів, набитих всіляким добром, ще й колиска наверху була” (“Вона – земля”); “Ще до сходу сонця сходилися вони до голяра Тимка щонеділі і свята, аби голитися і підстригатися” (“Morituri”) тощо (“Ангел”).

У текстах, де *земля* віддаляється від *сонця*, вона стає вагомою і всесильною, самодостатньою у взаєминах зі своїми синами – людьми: “Вбиті по коліна в *землю*, вони у безтямній многості падали і здоймалися. Чорними долонями стручували піт з чола і великими руками ловилися землі [...] Земля стогнала під ударом їх серць, а вітер втік за гори” (“Дорога”).

*Сонце* уявляється фігурою, що тяжіє над героями, нерідко перебираючи на себе функції ледве не верховного божества, що визначає поведінку людей:

“Він [дід. – В.К.] буде глядіти на сонце, чи низько спустилося, і на ковіньки, чи досить їх назбирав. Потім закличе Оксану, аби йшла помагати йому зносити ковіньки і оббивати їх від глини. Вони знесуть їх в одну купу і зачнуть оббивати бучками. Стовп курави підойметься над ними, дід буде кашляти, Оксана буде прижмурювати очі, а хлопці будуть їсти хліб. У цей час буде сонце над заходом”.

*Сонце*, як всесвітнє око, охоплює своїм впливом довкілля, стає центром світобудови:

“Над заходом *червона хмара* закамєніла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара *на закервавлену голову* якогось святого. Із-за гори промикалися промінні *сонця*.”

На подвір’ї стояла гурма людей. Від заходу било на них світло, як від *червоного каменя*, – тверде і стале” (“Виводили з села”) (і *червона хмара*, і *яскрава зоря*, і *закервавлена голова*, і *світло*, як від *червоного каменя*, – художні деталі, визначені *проміннями сонця*).

*Сонце* діє, як людина, перебираючи на себе якості живої істоти. Персоніфікації Стефаника набувають характеру всеохоплюваного символу, що владно впливає на життя й поведінку героїв: “Сонце реготалося над ним, посилало до нього своє проміння, пестило його, як мама рідна. Квіти цілували його по чорнім нечесанім волоссю, пільні коники його перескакували” (“Май”). Поетичний апофеоз сонця – “Городчик до Бога ридав” – це, зрештою, відтворення авторської космогонії в архетипах і образних символах. Усе живе – городчик, біла рожа, квіт, листочок – ридають, просять, шепочуть: *сонечка, ой сонечка!* Сонце не лише дає життя, це його втілення, це – те істинне, без чого гине світ: “Сонечко схилило з полудня, і рожа похилила голову, як маленька дитина”. Символіка сонячного й земного виливається в словесні антиномії на кшталт “сонце – земля”, “червоне – чорне”, “золоте – чорне”, що в своїх зіткненнях створюють індивідуально означену картину світу; пор. протичлени: *золотий – чорний, земля – сонце*:

“І лечу, лечу на чорних хмарах...”

Золотою стрілою прорізаю світляні висоти.

В чорний чупер ховаються звізди, як у чорну хмару.

Студені хмари від моїх очей теплим дощем спускаються на землю.

Але сонця дійти я не годен.

І падаю з високості в долину” (“Мое слово”).

Заключні рядки засвідчують: ішов до сонця, впав у долину, на землю, бо це дві іпостасі єдиної концептуалізації світу, одного поступу, одного космогонічного видіння. Автор-наратор у своїх баченнях архетипного, символічного впритул наближається до тотемічних уявлень своїх героїв. Їх об’єднують одні світовидіння, дія одних і тих самих підсвідомих сил.

З позицій герменевтики авторське мовлення Стефаника – складний симбіоз його індивідуалізованого літературного стилю й діалектних вкраплень, що виступають більш владно тоді, коли письменник прагне наблизити авторський текст до мовленнєвої стихії його персонажів, і зменшують свою присутність до рівня прийнятого на той час західноукраїнського койне. Можна погодитися з висловленою свого часу І.Коваликом думкою щодо мовного дуалізму В.Стефаника, підтриманою В.Лесиним [2, 48–52], беручи, однак, до уваги, що таке розрізнення двох партій – автора й персонажів – неоднозначне, з багатьма переходами, що в авторському мовленні часом виразно виявляє себе прагнення наблизитися до мовної стихії, що панувала в покутському селі. Водночас оповідач свідомо “виправляє” діалектне мовлення селян. Можна навести приклади, коли в межах тексту одного твору авторське слово чергується з тим самим словом, але наближеним до літературного. Скажімо, у “Кленових листочках” у мовленні персонажа: “– Я не кранкаю, я правду говорю, мій *жель* кранкає, серце кранче!” і в авторському тексті: “Безодня смутку, увесь *жаль* і безсильний страх зійшлися разом в очах і разом сплодили дві білі сльози”; в “Давнині”: “– Як умру, то *кожда* собі забере одну перекладину з грядок, бо *кожда* однака, бо ви в мене однакі, мої діти”; “Оце-то старее доробало гадає, що го *цулувати* буду” та “Баба плакала, а невістки собі плакали, потім баба *кожну* цілувала і вела до другої хати показувати коверці”.

Водночас мовний потенціал Стефаникових текстів загалом єдиний, неподільний. Адже найменування предметів традиційного побуту, довкілля, дій і процесів, система метафорично-образного, символічного зображення, етнокультурний компонент залишаються в межах концептуальних засад його творчої манери [6, 20–23]. Визначаючи прагнення письменника до мовнокультурологічної, пси-

холінгвістичної наближеності до своїх персонажів, не можна не бачити його мистецького володіння словом, що підпорядковує йому дії і людей, і довкілля, а часом, видається, й навколишнього світу. “Я сотворив собі свій світ”, – твердив письменник у “Моєму слові”.

Часом непослідовне уживання діалектних й літературних форм в авторському мовленні засвідчує не нестабільність слововживання, а внутрішню мовностильову потребу перетинатися з мовленням персонажів, створюючи неповторний колорит Стефаникових текстів; пор. у перегуку голосів у ліричних образах: “Там підеш за мнов, там на ту ниву, що рожі зродила. Нива ся вклонить, ручай у ноги впаде”, а вже в імітації мови персонажів на місці придієслівного *ся* вживається *си*: “– А увечір, лиш *си* укажеш до хати такий, як віхоть, як мийка, усотаний, а вони тобі в один голос і жінка, і діти...”

Мовленнєва присутність оповідача посилюється в експозиціях, відділених від подальшого викладу, у роздумах з приводу описуваних подій, у ліричних фрагментах тексту, у поезіях у прозі. Там, де слово самого автора – лише супровід відтворених подій, діалогів і монологів, авторський текст наближається до мовлення персонажів, частково перетинається з ним, тоді можна лише опосередковано виділити його на тлі мовлення, що належить герою. Авторське мовлення часом нагадує “непрямую мову” персонажів, та й не прагне письменник провести сувору межу між мовленням героїв і текстом, що належить власне йому. Порівняймо, скажімо, фрагмент з новели “Діточа пригода”: “Знов пускає рантух, який же він біленький, як сніг. Йде на нас, о! Насте, а тобі що? Го-го, цілий рот кервавий і руки? Куля тебе застрілила? Ой, сарака Настунька, лягай вже коло мами ... що маєш робити...” (навіть власне авторські слова “знов пускає рантух” продовжено висловлюванням, що передає враження від “рантуха” з експресією, що об’єднує його зі словами матері: “який же він біленький, як сніг”).

Незвично репрезентує себе наратор у новелі “Вістуні”, побудованій на дієслівних формах, звернутих у майбутнє, причому здебільшого це предикати активної дії: *будуть іти, минатимуть, будуть розходитися, будуть шукати, будуть то перебігати, то лишатися, почнуть шукати, здойматиме кориний колосок, буде складати, буде схлятися, зачнуть бігати* і под. Лише закінчення новели підтвердить, що все це дійство відбу-

вається, а не лише можливе: “В селі вони всі подибуються – і бідні вдови, і їх унуки, і діди, і молоді жінки, що їх чоловіки покинули, – всі з ковінками і зі сніпами колосся. Вони виступють, що осінь приходить”.

Обернення оповіді в план майбутнього не випадкове: з одного боку, автор наче бачить дії, що ще не відбулися, але неодмінно відбудуться, він знає життя, може передбачити людські вчинки, з другого боку, оповідач розуміє психологію своїх героїв, він настільки пройнявся їхніми радощами й прикрощами, що й зарані відстежує їхні вчинки. Кінцівка з її фіксацією теперішніх дій (виступють, приходить) засвідчує: автор – знавець і “ловець” людських душ.

Авторське мовлення час від часу поєднується з піснею. Співають Стефаникові герої, а автор начебто вслухається в той спів, бо він не випадковий, а відповідає настрою, що переполює не лише героїв, а й самого автора. У новелі “Вечірня година”, яка оповідає про почуття героя, котрий згадує мамину пісню “Ой не коси, бузьку, сіна”, саме пісня допомагає відтворити образ неньки, викликає спогади дитинства. Герой не може згадати слова пісні, й це його бентежить, бо наче обірвалася нитка, що пов’язувала його з минулим. Герой перебирає в пам’яті спогади, ходить по хаті й несвідомо шепоче ту саму мамину пісню. За щемлячим сюжетом, крізь який проходить невесела пісня, вгадується доля автора, над котрим тяжіли спогади прощання з рідною домівкою.

Спів, пісня в уяві письменника – журливий чи втішний звуковий ряд, що супроводжує людину впродовж життя, це, зрештою, вияв усього суцього, бо є в довкіллі своя мелодика, своє ритмічне начало, що робить цей світ привабливим:

“По селі сотається, пливе тоненькими струями, розпадається на мацінькі крапельки один *голос*, осінній сільський *звук*. Обіймає він село, і поле, і небо, і сонце. Протяжна, тужлива *пісня* вилискується по зораних нивах, шелестить зів’ялими межами, ховається по чорних плотах і падає разом з листям на землю. Ціле село *співає*, білі хати сміються несміливо, вікна ссуть сонце” (“Озимина”).

Слухає цю осінню пісню старий селянин, прислухається до неї й сам наратор, занадто принадна ця мелодія. Відчути, як сумно старому слухати пісню, що її співає село, це особливий стан душі – стан самого автора.

Письменник звертається до образу пісні, що її наспівує хвора мати, висловлюючи свою тугу й любов до дітей, котрих має покинути ще малими. Стефаник переймається її стражданнями. Добір найменувань, у які включено: слабкий, уривчастий голос; душа; цілувала; слова тихі, невиразні; кленові листочки; розвіялися; по пустім полю; позбирати не годен; не зазеленіють – відтворюють чуття сумні, але й ніжні, тривкі, що їх переживає хвора жінка, а з нею разом і автор (“Кленові листочки”). Пісні як такої не чути, є лише її опис, це свого роду розгорнута метафора людського горя.

Вже інший настрій у двох дідів та старої баби, що перед від’їздом гостей обіймають один одного та й співають *до зорів*: “Лишень моя мила, / Як голубка сива, / Вона спати не лягає!” (“Вона – земля”) і т. д. Пісня стає елементом авторського мовлення, зливається з ним у єдиному дискурсному рішенні. Зрештою, пісенні фрагменти в авторському мовленні входять в один монологічний ряд, що його творять ліричні елементи багатьох новел і написані прозою віршові тексти. Створюється однозначне враження від автора – натури поетичної, часом з настроями суму, які здебільшого долаються, але й виявляють себе крізь спостереження оповідача-свідка.

Яким же постає Стефаник зі сторінок своїх текстів? Оповідачем, котрий, прагнучи об’єктивувати виклад, незмінно виявляє свої настрої, почуття й переживання, нерідко стаючи суб’єктом подій, наратором-я. Зовнішнє прагнення залишатися лише свідком, спостерігачем виявляється доволі виразно, скла-

дається враження, що письменник передає свої слова сторонньому оповідачеві, за маскою якого ховається сам. Але й за таких умов з контексту виступає глибинне підсвідоме, чути внутрішній голос письменника – вболівальника за долю своїх героїв. Стефаник прагне наблизитися до персонажів своїх творів, ледве не розчинитися в них, наближуючи своє авторське мовлення до їхнього діалекту, але письменник-аналітик, оповідач-художник перемагає, і його герої, самотійні у своїх діях і вчинках, зрештою, стають виразниками його ідеологем, його світовідчуття.

1. *Виноградов В. В.* Стиль “Пикової дами” / В. В. Виноградов // *Избранные труды: О языке художественной прозы.* – М. : Наука, 1980. – С. 176–239.

2. *Грещук В. В.* Лінгвістичне стефанікознавство: здобутки і перспективи / Василь Грещук // *Krakowski Zeszyty Ukrainoznawcze / pod red. W. Mokrega.* – Kraków, 1998. – Том VII–VIII. – С. 48–52.

3. *Кононенко В. І.* Українська лінгвокультурологія / Віталій Кононенко. – К. : Вища школа, 2008. – 327 с.

4. *Стефаник В.* Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – 420 с.

5. Стефаник – художник слова : монографія / ред. кол.: В. Грещук, В. Кононенко, С. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – 272 с.

6. *Ткачук О.* Наратологічний словник / Ткачук О. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.

7. *Черненко О.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / О. Черненко. – Едмонтон : Сучасність, 1989. – 276 с.

*Стаття освітлює особливості авторської мови Василя Стефаника в співвідношенні з мовними частинами персонажів його художественних творів. У текстах письменника представлено образ наратора, який об’єктивно виступає як повістувач-свідок, висловлює своє ставлення до зображуваних подій, передає свої настрої та почуття. У мові Стефаника проявляється глибоке підсвідоме, звучить внутрішній голос письменника, переживаючого за долю своїх героїв.*

**Ключевые слова:** авторская речь, образ наратора, повествователь-свидетель, “Я”-концепция, текст, дискурс, авторская оценка, диалектизмы.

*The article focuses on the peculiarities of the author’s language of Vasyl Stefanyk in correlation with language parts of characters of his literary works. In writer’s texts the image of a narrator is implemented who objectively presents himself as a narrator-witness expressing his attitude towards the depicted events, sharing his attitude and feelings. In author’s language of Stefanyk the deep subconsciousness reveals, the inner voice of a writer who is not indifferent to the destinies of his characters sounds.*

**Key words:** author’s language, image of a narrator, narrator-witness, “I-concept”, text, discourse, author’s evaluation, dialectisms.

## СВОЄРІДНІСТЬ НАРАТИВНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ МАЛОЇ ПРОЗИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

*Наративна конфігурація малої прози В. Стефаника засвідчує особливу активізацію інтрадієгетичного контексту викладу. Досліджені два варіанти розгортання наративу – конкретизовано способи репрезентації гетеродієгетичного та гомодієгетичного наратора на матеріалі художнього тексту. Способи нарації пов'язані з рецептивними та інтерпретаційними рівнями існування літературного явища.*

**Ключові слова:** *наративна структура, інтрадієгетична ситуація, гетеродієгетичний наратор, гомодієгетичний наратор, мала проза, рецептивна площина.*

Одним із важливих рівнів існування естетично значущої інформації у конфігурації художнього твору є його наративна структура. Особливості форматування викладової манери виразно співвідносяться з ключовими принципами творення фікційного світу й способів запрошення читача до комунікативного порозуміння. Наративний дискурс української малої прози кінця XIX – початку XX ст. дає значний простір для створення узагальноної схеми формування і функціонування в літературі найбільш завершених типів формально-змістового оформлення якісно нової естетичної комунікації. Своєрідність наративної конфігурації тексту значною мірою визначається специфікою модерного (у значенні належного до образотворення в системі модернізму) героя. Оскільки художнє відкриття “діалектики душі”, “потоків свідомості” знайшло своє текстове вирішення, то злам XIX–XX ст. знаменує появу нового типу зображення літературного героя, людини надміру неспокійної, розгублено-стривоженої, зі складною і суперечливою психікою. Еволюція художньої творчості виявляє внутрішню складність: відбувалися зміни у внутрішній організації системи жанрів, запроваджувалися нові засоби відображення дійсності, порушується чітке розмежування родів і жанрів, що можна зауважити під час дослідження наративної конфігурації текстів малої прози – епічні форми помітно ліризуються, змінюються формальні ознаки прози, драматизм зовнішньо-описового плану поступається динаміці внутрішнього конфлікту.

Наративна природа літературного твору кінця XIX – початку XX ст., зокрема малої прози Василя Стефаника, полягає у зображенні людини не з позиції стороннього спостерігача, а як центру художньої системи. Не

навколишній світ породжує певний особистісний тип і спрямовує фокус зору митця, а навпаки, окремий герой, посідаючи визначене місце у наративній структурі і будучи активним учасником комунікативного процесу, визначає рецепцію та інтерпретацію світу – за суттю своєю фікційного, за суб'єктивним чинником ілюзорно об'єктивного. Функціональне призначення оповідного чи розповідного центру поступається персоніфікації “того, хто говорить” або “того, хто знає”. Наратор у просторі художнього твору “розщеплюється” на кілька компетентнісних рівнів: він концентрує події і формує структуру розповіді, він володіє контекстним тлом для розгортання фікційного світу, він настільки асимільований у життєвий простір свого персонажа, що сприймається читачем і як учасник зовнішньоописового малюнка, і як частина характеротворчого процесу. Важливо зазначити, що мала проза В. Стефаника найбільш показово досвідчує художню репрезентацію інтрадієгетичної ситуації.

Поняття гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації (за моделлю В. Шміда – вторинний недієгетичний наратор) виводимо із комплексу семантики: “гетеро-” – від грец. *heteros* – інший та “інтра-” від лат. *intro* – всередину і називаємо ним такого наратора, який репрезентує історію, де він відсутній у будь-якій формі, а граматично виявляється як виклад від 3-ї особи. На думку В. Шміда, визначальною рисою такого типу наратора є те, що він “розповідає не про самого себе як фігуру дієгезису, а лише про інші фігури, і його існування обмежується тільки планом розповіді, «екзегезисом»” [9, 81]. З позицій вивчення стратегії тексту прозового твору гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації виконує надзвичайно важливу роль –



за посередництва комплексу індиціальних знаків форматує часопростір художнього світу таким чином, щоби в уяві читача створити ілюзію його саморозвитку, а самому читачеві цілком довірити право рецепції та інтерпретації. Панорамне зображення картин художнього світу, незалежно від їх фактичної, реальної передісторії, насичене рядом різноманітних оцінок, зауважень, коментарів тощо, однак немає одного домінуючого акценту для визначення загального сприймання твору. Читач самостійно повинен знайти змістову кореляцію, що дасть йому змогу пізнати сенс твору та узгодити всі наявні в ньому композиційні елементи. Як зауважено в сучасних літературознавчих дослідженнях, “про провокування здатності читача до оцінки того, що відбувається в тексті, коментар автора «дбає» двома способами: утримуючись від однозначної оцінки подій, він створює «порожні місця», які допускають ряд варіантів їх заповнення; в той же час надаючи можливість для оцінки, він піклується про те, щоби ці місця не заповнювалися довільно” [6, 131].

Саме “винесення” наратора за межі дієгетичного простору сприяє моделюванню співвідношення самостійності рефлексій тексту із принципово важливими його змістовими чи формальними елементами. Позиція “поза дієгезисом” важлива у структурі викладу також і тим, що читач не потребує синхронізації переконань чи думок розповідача з думками чи настроєм самих персонажів, тому ставлення в процесі читання може довільно змінюватися і набувати самодостатності. З другого боку, відсторонення розповідача від безпосереднього сюжетного розвитку дає йому право на узагальнення, відтворення усіх можливих розгалужень певної ситуації. Наративна історія набуває ознак універсального знання та одночасного перебування наратора не лише “тут – і – тепер” стосовно фікційного світу твору, але й у багатьох місцях (“всюди – і – завжди”), що в конкретний момент твору не є актуалізованими. Так стають зрозумілими та доречними відступи й коментарі, авторські характеристики та зауваження. Розповідач своєю одночасною присутністю в різних місцях текстового простору не порушує композиційної стрункості твору, але сприяє її логічності та завершеності. Щодо вичерпності психологічного аналізу, то гетеродієгетична позиція наратора, непричетного до описуваної ним історії, надає характеристиці внутріш-

нього світу особистості глибини та переконливості.

Гетеродієгетичний наратор як центр інтрадієгетичної ситуації є основним типом презентації викладу в малій прозі Василя Стефаника. Найбільш виразно наративна типологія може бути окреслена за тематичним принципом дослідження текстів художніх творів письменника зламу XIX–XX ст. У палітрі порушених проблем передовсім увиразнюється проблема тотального (у тому числі – духовного) зубожіння села з драматичними наслідками для матеріального, морального, психологічного стану цілого покоління. Цікаво, що суспільно значуща тематика розгортається й конкретизується у загальному експресіоністичному стилі, характерними ознаками якого визначені “воляння, яскраві емоційні нервозні й істеричні тони, ірраціональна символіка, умовна гіперболізація, гротескність образів, фрагментарне конструювання імагінативного світу” [див.: 8, 275]. Позиція наратора в оповіданнях такого змісту чітко визначена, спроектована на відтворення фактів приватних біографій людей, які зрештою формують цілісний образ суспільної проблеми. Тому наративна компетентність стосується всіх складових сюжетно-композиційної організації тексту: від тенденційного відбору подієвої основи для викладу через індивідуалізацію та персоніфікацію текстів до безпосередньо адресації смислу – до кінцевої мети: показати, що “герой для автора – не «він» і не «я», а повноцінне «ти»” [5, 120]. Контури наративної стратегії письменника окреслив Ю.Кузнецов: “Оповідь В.Стефаника характеризується й епіко-драматичною формою викладу, і особливостями функціонування деталей в ній” [4, 256]. Серед творів, умовно приналежних до названої тематичної групи, можемо виокремити такі, як “Синя книжечка”, “У корчмі”, “Лесева фамілія”, “Осінь”, “Новина”, “Засідання”, “Святий вечір”, “Май”.

Зокрема, в оповіданні “Синя книжечка” текст наратора артикулює оцінний дискурс і виголошує домінанти його особистого ставлення до історії та персонажа: “Отой Антін, що онде п’яний викрикує на толоці, був *все якийсь нещасливий*. Все йшло йому з рук, а ніщо в руки. Купить корову, та й здохне, купить свиню, та й решетину дістане. *За кожний раз отак*” (Курсив наш. – Л.М.-Б.) [7, 31]. 3-особовий розповідач позиціонується як фізично відсторонений від художнього світу,

проте емоційно зацікавлений у якнайретельнішому відтворенні стрімкої деградації особи. Звертання персонажа є аперсональним, він промовляє водночас до всіх та ні до кого. Такий комунікативний простір характеризується і підкреслюється наратором: “Сидить отам п’яний тай рахує, *аби все село чуло*, кому продав поле, кому город, а кому хату” (Курсив наш. – Л. М.-Б.) [7, 31]. Нагнітання драматизму може бути розпізнане через візуальне сприймання тексту персонажа, в якому переважають незакінчені та окличні речення. На думку А.Островської, у цьому творі “функції оповідача обмежені. Новелі характерний «безособовий» оповідач (аукторіальний тип)” [5, 82].

Позиція гетеродієгетичного наратора в оповіданні “Лесева фамілія”, на відміну від попереднього твору, затінюється і віддає номінативні функції персонажам. Діалогічна форма твору розщеплює голоси і дає реципієнтові змогу ніби самостійно робити висновки із прочитаного. Як метафорично зазначив І.Денисюк, “трагізм безвихідності рухається на хвилях діалогів-бурунів. Це не лише діалог речень, а діалектика душ, суперечність людських стосунків” [1, 155]. Самоусвідомлення “дивності” ситуації лише фіксується наратором, однак для розвитку сюжетної лінії має вирішальне значення – трансформуються відтінки настрою, ненависть і злість поступаються страхові та безсиллю. Таким чином, інтрадієгетична ситуація презентації викладу підносить функціональне призначення наратора, синтез його персональної відсутності та впливу на композиційну структуру самої історії.

Хронотоп історії та дійова активність персонажів оповідання “Осінь” подаються досить обмежено, для посилення фізичного відчуття безвиході та злиденності: “Митро латав жіночі чоботи. Не латав, а скріплював докуппи [...]. Митриха сиділа на припічку і латала дранки” [7, 57]. Формально історія розгортається в минулому часі (за граматичними ознаками), однак на рецептивному рівні сприймається як фрагмент події “тут – і – тепер”. Такий ефект спричинений переважанням у репрезентованій історії тексту персонажів, до якого належать, крім безпосередніх граматичних ознак, також оцінні та стильові. Як ключовий проблемно-образний концепт усього твору сприймаються окремі фрази-репліки ізольованої від усіх Митрової матері: спочатку “Божечку, божечку, найди мені смерті...” [7, 58], а у фінальній частині “Коби-то

літо [...] Сонечко би порозводило геть по полю. А так пекло у хаті. Боже, боже, не тримай ні білше на світі, бо видиш, що нема як жити...” [7, 58].

Всюдисущий наратор, який об’єднує зовнішньоописові та внутрішньопсихологічні аспекти зображення, представлений в оповіданні “Новина”. Наративна стратегія репрезентує тут основні модифікації інтерференції: текстову та сюжетну. Для динаміки викладу вирішальним є початок твору, де роль експозиції виконує трагічна розв’язка: “У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у річці свою дівчинку” [7, 61]. Передумови вчинку наратор не деталізує, а власне всезнання він кореспондує із загальновідомими фактами: спочатку, що “ніхто за нього не знав, як він жие, що діє, хіба найближчі сусіди. Оповідали вони...” [7, 57], а згодом, що “тепер усе село про нього заговорило” [7, 57]. Виокремлення нічим не примітної особи відбувається після подієвого вибуху, яким стало убивство дівчинки. Текст наратора цілком синтезує мовлення персонажа, асимілюючись із ним на всіх рівнях втілення точки зору. Стилїстика викладу коротких реплік Гриця Летючого підкреслює та психологічно вмотивовує драматизм наступних подій. Динаміка викладу спостерігається радше в думках та намірах персонажа, а відсутність ознак персоналізації наратора сприяє посиленню ефекту життєподібності й достовірності описаного.

Яскраво втілена перцептивно-ідеологічна позиція гетеродієгетичного наратора в оповіданні “Стратився”. Присутність наративного центру засвідчується у коментарях та поясненнях. На початку твору персонаж набуває психологічної виразності, що зусиллями наратора надалі посилюватиметься, своєрідно компенсуючи відсутність описового портрета: “Коля летіла у світи. У кутику на лавці сидів мужик та плакав. Аби його ніхто не бачив, що плаче, то ховав голову у писану тайстру. Сльози падали, як дощ. Як раптовий, падали, що нараз пуститься, та й набавки уймається” [7, 34]. На рівні творення значень одразу фіксується потреба обмеженої комунікації безпосередньо з рештою фікційного світу, отже, читачеві адресується прихована душевна біографія персонажа, навмисно відгородженого від зовнішніх обставин.

Дієгезис оповідання “Лист” має достатньо обмежений хронотоп з яскравими імпресіоністичними ознаками: “У хаті було так ясно, що баба Грициха виділа кожний палець

Іванків, де він до стіни притулювся. Сонце спускалося насамперед на ліс, що стояв на горі перед хатою, на його галуззю лишало всі свої дорогі каміні блискучі, а ліс бив промінням у вікна хати” [7, 94]. Роль гетеродієгетичного наратора тут обмежена точною фіксацією діалогу, причому лише один голос є артикульованим, інший – реалізується через виголошення листа. Ілюзію дійсної розмови посилює постійне переривання процесу читання репліками та коментарями його адресата: “Крикнула баба, як би осе Федір говорив до неї, а не писав” [7, 95]. Для розвитку наративної історії зайвими видаються усі складові композиційної структури, крім уявно-безпосереднього діалогу. Навіть портрет як вагомий елемент характеротворення в цьому оповідання набуває винятково оцінного значення: “Лице зморщене, сині губи, сухі руки, сивий волос – отака баба” [7, 94]. Уникнення наратором будь-яких описових деталей свідчить про намір концентрації змісту в єдиній важливій точці – автопсихологізованій характеристиці відсутнього в дієгетичному просторі персонажа. Можемо зауважити застосування прийому текстової інтерференції в дещо ускладненій конструкції: текст наратора – лапідарні коментарі, текст персонажа – розщеплення вимовленого на двох персонажів. Стосовно тексту листа, коментарі Грицихи виконують роль наративного коментування, однак у цілісній структурі твору самі репліки-відповіді матері логічно довершують викладену історію. Так само подвійно актуалізується інстанція читача – спочатку через безпосереднє звернення політичного в’язня до матері та дітей, а загалом через паралелізм коментарів “першого” адресата і наратора для абстрактного читача.

Гетеродієгетичний наратор оповідання “Камінний хрест” виголошує намір оповісти про окремі факти життєвої історії центрального персонажа, у той час як решта з них відома давно та усім. Виклад історії усуває з комунікативного ланцюга наратора, який жодним чином не персоналізується і не акцентує власної позиції. Діалогічна форма оповідання забезпечує містичну провіденційність викладу й дає можливість максимально зреалізуватися тексту персонажа, і вже наступні розділи створюють у читача враження самопрезентації наративної історії. Саме графічна передача розмови через зміну монологу жвавим діалогом без втручання наратора сприяє активізації читача. Слід погодитися з тим, що “від-

криттям В.Стефаника стало те, що він не зупинив свого погляду лише на опредмеченій реальності, а, перемагаючи зовнішність, досліджував свідомість людини, її внутрішні переживання та емоції” [5, 106]. Кульмінацією драматично психологізованого безподієвого сюжету, в якому роль ключових елементів відіграють різні частини монологу персонажа, можемо вважати сцену танцю: “Люди задеревіли, а Іван термосив жінкою, як би не мав уже гадки пустити її живу з рук. Вбігли сини і силоміць винесли обох з хати” [7, 76]. Отож не лише для доповнення змісту втручається коментар наратора, але й для завершення перцептивного та ідеологічного планів точки зору.

Надзвичайно важливу смислотворчу роль відіграє позиція гетеродієгетичного наратора в тих оповіданнях В.Стефаника, що акцентують винятково напружені епізоди з життя людей, що вводять читача у фікційний світ трагедії. Серед них уважаємо за доцільне виокремити такі: “Сама-саміська”, “Лан”, “Вечірня година”, “Скін”, “Кленові листки”, “Похорон”.

Дієгетичний простір новел “Сама-саміська” і “Скін” – це історія самотніх старих людей, які доживають останніх днів у жахливих фізичних та душевних стражданнях. Текст персонажа в цих творах може бути окреслений лише гіпотетично як артикуляція марень у стані агонії. А.Островська акцентує увагу на мінімальних подробицях інтер’єру, стверджуючи, що “ці речові атрибути, як авторські сигнали [...] в контексті новели етапують розгортання авторської ідеї” [5, 64]. Невласне-пряма мова, будучи засобом розпізнавання персонажа, також є нараторською за системою для введення до тексту вказівників на позначення різних планів точки зору.

Майже аналогічними за максимальним емоційним напруженням викладу і самопрезентацією рецепції наратора є новели “Лан” та “Вечірня година”. Емпірично сприйняті як безмежний часопростір першого із зазначених творів та навмисно звужений в другому цілісно формують позицію гетеродієгетичного наратора. Читач перебуває під таким враженням, що перед ним розгорнена миттєва панорама без дійових осіб. Гетеродієгетичний наратор новели “Лан” окреслює описове тло: “Довгий такий та широкий дуже, що оком зідріти не мож. Пливе у вітрі, у сонцю потапає” [7, 93], а для різкого контрасту вказує на персонажа, позбавленого усіх особистісних

рис: “[...] спить мама. Як рана, ноги, покалічені, посічені, поорані. Прив’язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь” [7, 93]. Полярно гіперболізоване зображення майже непомітної людини серед неосяжної природи, як видається, зосереджує нарративну стратегію як спосіб максимальної концентрації емоції та нагнітання драматизму в рецепції. Головна смислова роль тут належить символічному образу – каменю.

Такий самий сугестивний ефект досягається іншим способом, коли стареча свідомість персонажа оповідання “Вечірня година” фокусує власні спогади – дійсні та химерні чи бажані – у надзвичайно звуженому просторі, чия обмеженість відчувається персонажем і відповідно читачем: “Не міг сісти, так його щось гнало від стіни до стіни. Ходив та ходив по хаті. Обстановка хатня і кути замазувалися і пропадали у вечірнім сутінку, а в голові зарисовувалися давні образи щораз виразніше” [7, 96]. Як бачимо, два цілком протилежні за текстовим оформленням прийоми однаковою мірою спрямовані на досягнення емоційної кульмінації. Як знеособлення персонажа на тлі природи, так і його гіперболізованість створюють враження настроєвої присутності наратора у фікційному світі творів. Іншими словами, “письменник своє авторське «я» реалізує, «примушуючи» працювати усі суто новелістичні прийоми: економію слова, ущільненість та «концентрацію» чуття, катастрофічні злами і таку ж розв’язку” [5, 70].

Цікава текстова модифікація гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації представлена в оповіданнях “Ангел”, “Діти”, “Майстер”, “Сон”. Граматична форма 3-ї особи і форматування тематики як проєкція перцептивного плану точки зору вказують артикуляцію недієгетичного викладу, однак деякі інші вказівники – просторовий, часовий та мовленнєвий персоніфікують дійову особу. Власне її діяльна активність є радше комунікативною, позаяк переважно в названих творах актуалізується спогад як смислотворчий концепт, причому наратором змодельована також адресація самого персонажного викладу.

Однією з найприкметніших рис української малої прози кінця XIX – початку XX ст. є концентрація оповідної структури навколо обмеженої кількості персонажів, передусім задля поглибленої психологізації зображення, а також із метою якнайточніше відтворити

перипетії становлення душевної біографії особистості в різних обставинах її життя. Тому в оповіданнях як класиків української літератури, так і представників нової генерації авторів знаходимо яскраво індивідуалізований тип гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації (за моделлю В.Шміда – вторинний дієгетичний наратор): “гомо-” – від грец. ομοσ – рівний, однаковий; “інтра-” від лат. *intro* – всередину. Такий наратор упізнається за ототожненим виявом своєї приватної історії з максимальною самопрезентацією та індивідуалізованим утіленням певної емоційності. Введення вторинного наратора в матерію тексту може відбуватися одночасно з презентацією первинного наратора різним обсягом художнього часопростору або з формальним окресленням його відсутності. Центром смислотворення є біографія оповідача, а в малій прозі – її фрагмент.

Саме гомодієгетична конфігурація інтрадієгезису найбільш цілісно репрезентує авторську інтенційність. Читач мимоволі ототожнює “я-виклад” із голосом автора, тому ілюзія його присутності в нарації посилює комунікативну складову рецепції. Переконливість викладу полягає у точності подробиць описового плану, а також у намаганні втілити відтінки психологічного стану, зумовлені перебігом його контексту. На відміну від гомодієгетичного наратора, що кореспондує екстрадієгезис, тут відбувається активніше дистанціювання наратора, який розповідає, від автора, який пережив певну ситуацію. Ситуативна, часто підсвідома емоційність трансформується у синтезовану її рефлексію, де поєднуються як первинні враження, так і наступні міркування, роздуми та аналіз. Читач стає не стільки співавтором нарративного дискурсу, скільки спостерігачем внутрішньої трансформації джерела викладу.

На думку У.Еко, “саме існування текстів, які адресат може не тільки вільно інтерпретувати, а й бути їхнім співтворцем – бо ж “оригінальний” текст становить собою гнучкий тип, який може легітимно реалізуватися в багатьох окремих зразках, – створює проблему досить своєрідної стратегії спілкування, що ґрунтується на гнучкій системі означування” [2, 23]. Тобто гнучкість творення сама собою передбачає та певним чином проєктує гнучкість сприймання та розуміння, однак специфіка гомодієгетичного форматування інтрадієгетичної ситуації полягає у значно тіснішому (порівняно з усіма іншими типами

викладу) зв'язку біографічного автора з концептуальною наративною настановою. Факти приватної біографії автора відіграють значну роль у відборі елементів наративної історії, ціннісна парадигма художнього часопростору якнайтісніше “прив’язана” до світоглядних, етичних, особистісних вартостей автора. Таким чином, цей тип викладової стратегії має підстави класифікуватися як автобіографічний нарратив або, за визначенням В.Шміда, – “автобіографічний наратор” [9, 93]. Як ключова ознака для розуміння особливості його смислотворчого призначення тут акцентовано на тому, що “класичне автобіографічне повісткування передбачає велику часову відстань між «я», про яке оповідається, і «я», що оповідає, представленими як пов’язані психофізичною ідентичністю” [9, 93].

Намагання наратора відтворити певну ситуацію якомога більше переконливо та аргументовано, зазвичай, розширює компетентнісні межі викладу, тому трансформація інтрадієгетичного викладу в екстрадієгетичний видається майже неминучою. Власне процес творчого самообмеження автора і приховування наратором частини історії супроводжує розгортання сюжету як на подієвому, так і на психологічному рівнях. Зосередження в характеристиці автобіографічного наратора на психофізичній єдності також потребує корекції, оскільки незаперечною видається лише фізична єдність двох викладових сутностей: “я” в історії та “я” в розповіді історії. Психологічна ідентичність порушена саме часовим аспектом – погляд наратора на фрагменти згаданої ним ситуації, а також сприймання та осмислення ним цієї ситуації загалом відрізняються емоційними засновками, зумовлюються змінами світоглядних пріоритетів та особистісно-етичних принципів. Отож гомодієгетичний текст синтезуватиме відтворення фактичного перебігу подій та мимовільний автокоментар викладу. Позиція читача у процесі проникнення в матерію тексту зазнає впливу авторської інтенції, рівно ж як і впливу тенденційно присутнього наративного задуму. Диференціація факту явного та домисленого залишається у компетентності читачької активності та готовності до порозуміння з дискурсом художнього тексту.

Для української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. характерними є описова та психологічна концентрація змісту твору. Як зазначає І.Денисюк, “елементи зацікавлення, «технологія оповіді» зумовили композиційно-

стилістичні прийоми концентрації матеріалу” [104, 11]. Гомодієгетична структура оповіді сприяє розповсюдженню концентрації також на рецептивну складову твору. Читач опиняється між двома викладовими площинами, де центром першої є факти реального, біографічного часопростору, а другої – потреба особи знову пережити частину власного минулого в значно ширшому ціннісному полі. Важливим є те, що до особистих переживань наратор долучає чужу свідомість, інший життєвий досвід. Таким чином, увага читача зосереджена не стільки на безпосередньому розгортанні деякого ланцюга подій, скільки на внутрішній трансформації вихідних позицій презентації нарації.

Формування нової для української белетристики викладової стратегії через гомодієгетичного наратора, який представляє інтрадієгетичну ситуацію, відбувається в контексті значного переважання традиційної техніки з елементами модерністського відображення. Тяжіння до класичних прийомів самопрезентації виявляється, зокрема, у фактичному зближенні автора та наратора, у досить тісному зв’язку подробиць приватної біографії з обставинами фікційного світу й наративної історії загалом. Частина прозових творів позиціонує “я”-оповідача, який послідовно дистанціюється від самого себе і намагається встановити бодай ціннісні межі часу розгортання історії та часу її повторного переосмислення й відтворення.

Імпресіоністична за стильовим оформленням інтрадієгетична ситуація представлена в нарисі Василя Стефаника “Моє слово”. Гомодієгетична природа нараторської присутності позначається виразними текстовими вказівниками на всіх рівнях планів точки зору: граматична форма першої особи переконливо мотивована спочатку виголошеним наміром у поєднанні з настановою на певну рецепцію: “Білими губами упівголос буду вам казати за себе. Ні скарги, ні смутку, ні радості в слові не чуйте!” [7, 156], а далі фактами приватної біографії оповідача: “Я пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий” [7, 156], “Я найшов товаришів” [7, 156]. Вистраждана неможливість бути одним із багатьох робить оповідача добровільним вигнанцем із реального світу, відчужує його від інших людей, а згодом – і від значного числа власних романтичних замірів та прагнень. Поступово нарація трансформується стосовно простору: з угадуваних обрисів конкретного предметного

світу читач переміщається услід за наратором у світ його асоціативних вражень та думок: “Я сотворив собі світ” – “Буду свій світ різьбити, як камінь” – “А я в своїм світі жию, жию!” [7, 157]. Як усвідомлена потреба, як певна константа людського існування в тексті оповідання домінує фраза: “Але сонця дійти я не годен” [7, 158]. Шлях особистісного становлення, формування внутрішньої біографії пов’язується наратором із нескінченністю пошуку. Увираженням особистісного пошуку стають деталі – “дорога” і “світ” – “семантично синонімічні символи константних, принципово незмінних цінностей, це особистісні атрибути героя” [3, 24]. Тому екзистенційної значущості набуває психологічно задана невідповідність реального та уявного, хоча переважно песимістичний настрій розчарування вражає читача раптовою зміною на дедалі завзятіший спротив обставинам та продовження онтологічних шукань.

Своєрідним продовженням персоніфікації гомодієгетичного дискурсу через інтрадієгетичні ситуації варто вважати поезії в прозі Василя Стефаника, зокрема “Амбіції”, “Чарівник”, “Ользі присвячую”, “В воздухах плавають ліси”, “Городчик до Бога риде”, “Вечір”. У кожній із прозових мініатюр постає фрагмент психологічної автобіографії, що конкретизується часом у несподіваних образах – “моя бесіда”, “незнаний бог”, “моє серце”, “душа в скалі”, полудневе сонце та нашішкуваті зорі, “цвіт рожі” вночі. Характерною ознакою наративного дискурсу видається брак формальної основи – певної, більшою чи меншою мірою завершеної та структурованої події, котра спричинилася б до концентрації деяких вражень чи переживань. Якраз тому найбільш значною для смислотворення і подальшої естетичної комунікації є постать “я”-оповідача. Максимально напружені відчуття самим процесом свого народження та існування ніби поза наратором об’ємно втілюють персонажну природу викладу, а також визначають його рецептивну проекцію. Загалом, на думку А.Островської, новелістика В.Стефаника може бути структурована за чотирма основними типами: твори, у яких точка зору оповідача наближена до авторської (1), у яких є мінімальна присутність оповідача (2), де відбувається диференціація оповідача на аукторіального та персонального (3), і твори, що постають винятково через внутрішній монолог героя (4) [див.: 5, 129–130].

Отже, дослідження української малої прози кінця XIX – початку XX ст. виокремлює у текстовому масиві групу творів, що представляють нову викладову стратегію, центром якої є гомодієгетичний наратор, зокрема в дискурсі інтрадієгетичної ситуації. Серед найбільш промовистих його ознак слід зазначити тяжіння до автобіографічного відтворення фактів та подій особистого життєвого досвіду, переконливу компетентність, самопрезентацію світогляду, окремі подробиці соціально-побутового статусу. Так, ситуативна компетентність наратора позначається на переважанні в більшій частині художніх текстів чітко вираженої його “тут-присутності” й “тут-знання”, одночасне перебування як на місці безпосереднього розвитку подій, так і на значній часовій відстані від них, що надає текстові емоційної переконливості та життєподібності.

Грамматична форма оприявлення наратора є домінуючою, натомість оцінна парадигма набуває об’єктивної трансформації. Тому втілення світоглядно-ціннісних пріоритетів щоразу є конкретним та дуально адресованим. Досить специфічна роль розповіді про себе самого забезпечує нараторові можливість тенденційної самопрезентації як іронічного, розчарованого, зацікавленого, сатиричного або ж як цілком об’єктивного джерела знання про події, що становлять цінність для наративної історії чи пізнання важливих рис персонажів. Характерне для української літератури початку віку тяжіння до нових способів естетичної комунікації цілком виявилось у присутності автобіографічного наратора: особисто присутній завдяки артикуляції “я”, він щоразу окреслює свою емоційно-психологічну дистанційованість від викладу. Висловлене запрошення читачеві до співтворчості в моделюванні фікційного простору та оцінюванні персонажів поєднується зі свідомим нав’язуванням деякого формату оцінного дискурсу – тоді читач не лише самостійно повинен “надбудувати” значення окремих елементів тексту, але й спробувати згармонізувати своє розуміння з пропонуваним і присутнім у творі.

Для втілення гомодієгетичного наратора не є істотно важливою кількістю подій, що формують наративну історію: одна значуща в подієвому чи психологічному плані чи кілька згромаджених ситуацій не змінюють стратегії твору. Переважно в центрі її відзначаємо деяку індивідуально значущу проблему, яка відтворює або важливий елемент

соціального середовища, або концентрує напругу в межах драматичного факту біографії персонажа. Для створення цілісного малюнка художнього часопростору всі автори використовували прийом поглинання текстом наратора мовленнєвих площин решти персонажів як одну з модифікацій текстової інтерференції. На різних рівнях зауважуємо максимальне взаємопроникнення текстів наратора та персонажів, що зближує всезнання та особисту зацікавленість, створюючи ілюзію внутрішньої комунікації. Тобто для читача є важливою особиста оцінна позиція наратора як основа його власного ставлення до розповідної історії.

Отже, проблема становлення новітньої української літератури пов'язана з численними варіантами та модифікаціями наративного дискурсу. Поряд з окресленням нових тематичних горизонтів, з персоніфікацією актуальних психологічних типів розширюються оповідні можливості тексту. Викладові стратегії авторів демонструють формально-змістову гнучкість, готовність до комунікації як у межах власної історичності з проектуванням інтерпретації навколо певних смислотворчих констант, так і з настановою на майбутнього, віддаленого в часі читача, пропонуючи цілісний морально-етичний та образно-символічний простір.

1. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. / Іван Денисюк. – Львів : Академічний експрес, 1999. – 280 с.

2. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.

3. Кодак М. П. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кінця XIX – початку XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” ; 10.01.06 “Теорія літератури” / М. Кодак. – К., 1997. – 40 с.

4. Кузнецов Ю. Б. Художня деталь як стильова ознака новел М. Коцюбинського / Юрій Кузнецов // Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст. : [зб. наук. пр. / відп. ред. М. Т. Яценко]. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 233–262.

5. Островська А. С. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника : Матеріали спецкурсу / Алла Островська. – Донецьк : Дон. нац. ун-т, 2004. – 201 с.

6. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) : концепции, школы, термины : [энциклопедический справочник / ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова]. – М. : Intrada, 1996. – 319 с.

7. Стефаник В. Вибране / Василь Стефаник. – Ужгород : Карпати, 1976. – 360 с.

8. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / Микола Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. – 474 с.

9. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

*Нарративная конфигурация малой прозы В. Стефаника свидетельствует об особенной активизации интрадиегетического контекста изложения. Исследованы два варианта развития нарратива – конкретизированы способы репрезентации гетеродиегетического та гомодиегетического нарратора на материале художественного текста. Способы наррации связаны с рецептивными и интерпретационными уровнями существования литературного явления.*

**Ключевые слова:** нарративная структура, интрадиегетическая ситуация, гетеродиегетический нарратор, гомодиегетический нарратор, малая проза, рецептивная плоскость.

*Narrative configuration of the short fiction by V. Stefanyk is indicative of special activation of intradiegetic context of narration. Two variants of narrative unfolding have been examined, the ways of heterodiegetic and homodiegetic narrator representation based on literary text have been defined. Methods of narration are associated with receptive and interpretative levels of a literary phenomenon.*

**Key words:** narrative structure, intradiegetic situation, heterodiegetic narrator, homodiegetic narrator, short fiction, receptive plane.

УДК 82-6: 821.161.2  
ББК 81.2 Ук

Василь Грещук

## МОВНА ОСОБИСТІТЬ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА В ЙОГО ЕПІСТОЛЯРІЇ

*У статті відбито деякі питання мовної особистості Василя Стефаника на підставі аналізу його листів, оскільки мова епістолярію новеліста є значним фрагментом реалізації мовної особистості (homo loquens), а мовознавче опрацювання листів є важливим для розуміння того, як трансформується щоденна практична мова письменника в його творчості, в його індивідуально-авторському стилі. Подані в статті мовні особливості епістолярію Василя Стефаника утверджують і поглиблюють такі сторони мовної особистості новеліста, як літературно-діалектний дуалізм, особливості апелювання, структура лексики і фразеології.*

**Ключові слова:** мовна особистість, Василь Стефаник, мова епістолярію, художня мова.

Словосполучення *мовна особистість*, на перший погляд, начебто й не вимагає якихось додаткових пояснень. У свідомості носіїв української мови особистість – це передусім конкретна людина під оглядом її інтелекту, ментальності, здібностей, культури, характеру, поведінки тощо; індивідуальність. Атрибут *мовна* звужує семантичний простір означуваного субстантива *особистість* до меж вияву індивідуальних рис особи у мові, через мову, за допомогою мови. Однак таке звуження позірне, оскільки чинник мови у становленні й діяльності особистості взагалі, з одного боку, є засадничим, а з іншого, – найбільш репрезентативним щодо її виявів. Зазначене застереження спонукає до чіткого окреслення структури й змісту категорії “мовна особистість”. Мовну особистість зазвичай визначають як “багатошаровий і багатокомпонентний набір мовних здібностей, умінь, готовностей до здійснення мовних актів різного ступеня складності, актів, які класифікуються, з одного боку, за видами мовленнєвої діяльності (йдеться про говоріння, аудіювання, письмо, читання), а з іншого боку – за рівнями мови, тобто фонетикою, граматику і лексику” [8, 29]. Однак випрацювана в надрах лінгводидактики така інтерпретація мовної особистості виявилась індиферентною до національних особливостей мови, якої вживає ця особистість, та залишає без належної уваги мову художньої літератури, яка слугує надійними матеріалом для аналізу мовної особистості. З’ясувати мовну особистість письменника без звернення до мови його художніх текстів не можна, у дослідженнях мови літературного твору автор може розглядатися як аналізована й описувана мовна особистість. Однак, як зазначають дослідники, письменник виступає в своїх творах не як єдина цілісна мовна особистість, а як

множина особистостей, які говорять і сприймають, а словник його мови, аналіз лексичних, граматичних і стилістичних засобів у текстах із погляду їх адекватності художнім завданням автора та їх впливу на читача не можуть охопити всього багатства особливостей і багатогранності мовної особистості [8, 29, 86]. Звичайно, у художньому тексті мова кожного з персонажів репрезентує окремі мовні особистості. Особливу площину становить авторська мова. Однак кожна мовна партія персонажа, як і авторська мова, у сукупності являють собою художню реалізацію єдиної мовної особистості, оскільки творцем, “відправником” усього тексту, у т. ч. й індивідуалізованих мовних партій персонажів, є автор.

Безсумнівний інтерес для україністики має мовна особистість Василя Стефаника. Її контури в найзагальніших рисах уже вимальовуються саме завдяки дослідженням мови новел письменника, однак до комплексного дослідження мовного феномену новеліста, отого структурно впорядкованого “багатошарового і багатокомпонентного набору мовних здібностей, умінь” породжувати тексти, ще далеко.

Дослідження мови й стилю новел Василя Стефаника дали змогу виявити присутні компоненти для моделювання його мовної особистості. Одним із визначальних серед них є мовний дуалізм новеліста. Іван Ковалик резюмував: “У лінгвальній свідомості В. Стефаника співіснували дві посестри української мовної системи, з яких одна являла собою територіально-діалектну систему на всіх мовних рівнях говірки його рідного села Русова, а друга – тодішня літературна мова, яку він засвоїв пізніше з книжок і з тодішнього мовного оточення. У цих двох системах було багато спіль-



ного (спільноукраїнського) та й відмінного” [10, 47–61].

Лаконізм, лапідарність висловлювання – ще одна грань мовної особистості новеліста, про яку сказано може найбільше. Її відзначили уже перші літературні критики, оскільки Стефаникова художня мова засвідчила появу нового способу художнього мислення, оригінальні, до того часу невідомі нюанси естетики художнього слова. Іван Франко відзначив, що “Василь Стефаник, може, найбільший артист, який появився у нас від часу Шевченка”, “абсолютний пан форми”, який “ніде не скаже зайвого слова” [15, 53]. Виступаючи на вшануванні столітнього ювілею новеліста, Олесь Гончар зауважив: “Доведені до найвищого лаконізму, до найвищої художньої концентрації, новели Стефаника – це, власне, його індивідуальність, його природний подих, у них тільки йому властива інтонація, тільки йому притаманний малюнок художнього мислення <...> Варто знову й знову досліджувати Стефаників феномен, ті дива, які в нього відбуваються зі словом, ту економність, з якою він різьбить образ, портрет чи епізод; можливо, перед нами зовсім якийсь новий принцип творення художнього образу” [4].

Чимало необхідного для характеристики мовної картини особистості Василя Стефаника містять дослідження мовних засобів образності й експресивності, композиційних особливостей, архітектонічних одиниць, зокрема діалогів, монологів, невласне-прямої і авторської мови, лексики й граматики новел [5], однак, як уже зазначалось, і в згаданих аспектах треба ще багато зробити. Водночас, коли йдеться про мовну особистість Василя Стефаника, не можна залишати поза увагою його обширний епістолярій. На це є кілька причин.

По-перше, мова листів – це об’ємний фрагмент реалізації мовної особистості в цілому (*homo loquens*). Мова епістолярної спадщини – це самодостатній лінгвальний феномен із своїми закономірностями, жанровими стилістичними і композиційними особливостями, які позначаються на лексиконі, граматиці, стилістиці, поетиці, архітектоніці, прагматиці листів. Мова листів захоче чимало інформації, необхідної для виявлення мовної особистості їх авторів. Характеристика мовної особистості митців слова без аналізу мови їхнього епістолярію буде неповною, обмеженою, неповноцінною.

По-друге, вивчення мови листів письменника дає змогу глибше й об’єктивніше з’ясу-

вати мовну особистість у тій частині, яка заманіфестована в мові художніх текстів [3, 165–176].

Мовознавче опрацювання листів важливе для пізнання того, якої трансформації зазнає щоденна практична мова письменника в його художній творчості, у формуванні його індивідуально-художнього стилю [11, 25].

По-третє, епістолярій Василя Стефаника, як рідко кого ще з письменників, відображає творчу лабораторію письменника. У багатьох листах подані первісні варіанти новел, виписано фрагменти окремих сюжетних ліній, ескізи до майбутніх новел, “ліричні образки”, белетризовані спогади дитинства, почуті з уст народу, простих селян, мужиків, естетично наснажені слова, фрази, уривки мовлення тощо.

Це безцінні матеріали і для спостережень над мовним утіленням творчого задуму, над пошуком і добиранням адекватного художньому замислу слова, фрази, тональності, над формуванням модальності тексту, а отже й для аналізу мовної особистості новеліста.

Листи Василя Стефаника неоднорідні за тематикою, загальною тональністю висловлювання, інформативністю, мовними особливостями, стилістикою.

Зміст інформації та спосіб її подачі, мовного втілення зумовлені особистістю конкретного адресата, особистих, творчих, політичних, культурних взаємин його з письменником. Мовна особистість Василя Стефаника найкраще виявляється в листах до його найближчого оточення – літераторів, видавців, культурних і політичних діячів. “Потреба духовного єднання з інтелігентами, що стоять на найвищих щаблях культури (Кобилянська, Крушельницька, Морачевський) у нього [Василя Стефаника] така велика, що його листи просто-таки перетворюються у натхненні співи душі” і “кожен лист, до них – це його *ipsissima verba*, його *confiteor*” [7, 126].

Мовна особистість Василя Стефаника в епістолярії прозирає вже у формах звертання, в яких засвідчено як типологічне, так й індивідуальне в найменуваннях адресата мовлення [2]. Структура звертання, її лексико-семантичне наповнення, прагматика визначаються особистістю адресата, вони фіксують міру міжособистісної близькості відправника і отримувача листа, ступінь душевної спорідненості. Характерно, що в багатьох випадках мовні форми звертання дають змогу простежити еволюцію, поступовий розвиток взаємин

епістолярних співкомунікантів. Так, перші листи до В.Морачевського у звертаннях відбивають офіційно-шанобливе ставлення письменника до адресата, пор. “високоповажний добродію”, “дорогий докторе”. Трохи згодом, коли вони ближче знайомляться і між ними встановлюються дружні взаємини, змінюються й формули мовних звернень, відображаючи зміни, що наступили, пор. “мій приятелю”, “дорогий друже”, “мій любий”, “дорогий приятелю”, “мій друже”, “любий друже”, “коханий друже”, “дорогі Ви мої”, “любий приятелю”, “кохані мої”, “дорогий мій приятелю”. Нарешті найвищий піетизм, що фіксує виняткову душевну спорідненість адресанта й адресата, засвідчено звертаннями “єдиний друже”, “єдиний мій друже”. У Стефаниковій мові листів немає нічого випадкового. Ні до кого з інших, навіть до найближчих кореспондентів, він ніколи не вживає такої мовної форми звертання.

Вокативи в листах до своєї майбутньої дружини Ольги Гаморак характеризуються своїми особливостями. Найбільш уживаному “шановна товаришко” передувало офіційно-шанобливе “високоповажна пані”. Заміна *товаришка* на *приятелька*, *шановна* на *добра*, а потім і *дорога* засвідчує душевне зближення обох, яке часом проривається безпосереднім замилуванням, що виходить за межі товариськості, вираженому в оказіональному звертанні “ой Ви!” “Дорога Ольго” – так звертається в листах письменник після одруження.

Свої особливості мають звертання в листах до близьких друзів у юності. Мовною формулою тут слугує ім’я адресата в поєднанні з означенням, що виражає прихильне ставлення до нього. Так, до близького гімназійного товариша Левка Бачинського Стефанік у листах звертався “коханий Левку”, “дорогий Левку”, “любенький Левку”, “любий Левку”, зрідка іронічно-фамільярно “коханий Льве Васильовичу”.

У спектрі звертань до Ольги Кобилянської “наша пані”, “добра наша пані”, “добра пані”, “добра товаришко” виділяється одне, яке трапляється тільки в листах до неї, – “найдорожча товаришко”.

Зазначені мовні виокремлення особи навіть у звертаннях листів, ці своєрідні “зосіблення” за допомогою лінгвальних одиниць, індивідуалізація апеляції є виявом однієї з ознак мовної особистості.

Самі тексти листів, комплексний аналіз їх мови має доповнювати мовну особистість Ва-

силія Стефаніка, як вона постає у мові його художніх творів, тими інгредієнтами, які недостатньо виявляються у художній мові або взагалі відсутні в ній. Так, аналіз мови епістолярію дає додаткові надійні переконливі аргументи на користь літературно-діалектного дуалізму мовної особистості новеліста. Як відомо, ряд дослідників вважають, що Василь Стефанік писав свої твори покутським діалектом [6; 9, 38–52; 1]. Здійснений аналіз мови листів письменника, у яких часто, як і в мові новел, співфункціонують літературний і діалектний різновид української мови, з усією очевидністю засвідчив, що він опанував, добре знав і користувався як у щоденному спонтанному практичному усному й писемному мовленні в середовищі інтелігенції, що фіксує мова листів, так і в літературній практиці, тогочасну українську літературну мову, витворену на базі говірок південно-західного наріччя, описану в тогочасних галицьких граматиках і словниках [3, 167–172]. Галицький варіант української літературної мови, яким послуговувався Василь Стефанік у листах значно більше заманіфестований, ніж у новелах, що зумовлено жанрово-стильовою специфікою листа й новели та своєрідністю, неповторністю новелістичної манери письма майстра слова. Давно відзначено, що в Стефанікових новелах авторська мова доведена до мінімуму, іноді лише окремих ремарок, є й новели, в яких тільки мова персонажів, напр. “З міста йдучи”. Феноменальне використання покутського діалекту в мові персонажів, яка покриває абсолютну більшість мови новел, а також наявність певних покутських діалектних рис в авторській мові, частина з яких була нормативною для західноукраїнського різновиду літературної мови, створюють ілюзію, начебто новели написані покутським діалектом. У мові листів, де авторська мова переважає над белетризованим покутським діалектом, використаним у вмонтованих у листи начерках новел, спогадах дитинства, шкільних із життя тощо, відмінність між літературною мовою автора листа та використаним у ньому покутським діалектом простежується багатого краще.

Це добре ілюструє багато листів, наведемо уривок одного з них:

“Я був у Коломиї на концерті Крушельницької. По концерті був комерс з тоастами. Говорила публіка – не артистка.

Гарний пан як став говорити, то ціла публіка здригнулася. Ще чула в собі спів і прав-

ду, ще очи мала блискучі і здригнулася, бо пан мав позу на собі як брехун на ярмарку, в роті слова солоденькі, як ті Омеляна Огоновського, а плаксиві, як того попа, що звіщає про упадок кандидата руского до сойму. Як сей пан рот розтворив, то правда і сила втекла від публіки, а вона лишилася, як коли би «Діло» читаючи.

А другий пан говорив за меншого брата і заплакав. Комерс спустив голову в долину. А підвів єї в тот раз, як другий пан крикнув: тирани, що неньку розпинають!

То північ була і дощ накрапав. Під мурами сиділи менші брати з парасолями для «панства».

Цю частину листа, написану українською літературною мовою західноукраїнського варіанта, продовжує текст, створений на покутському діалекті, пор.:

“Але бо співає якас дівка, най їй пес маму!”

“І я би за гроші день і ніч співав”.

“Говори свої, то як заспіває, як гай розвиваєси. Панство тепер єї вина купує і дькує єї, і пани, і ксьондзи...”

– А як би так підокравси та став коло дверей, аби послухати...

– Ігій на тебе, та пани би зараз пригнали, тут хлоп смердзі та й машір!” [14, 144–145].

Очевидним є, що в авторській мові немає слів, граматичних форм, які можна було б кваліфікувати як діалектні. З погляду норм сучасної української літературної мови такі мовні одиниці, як *комерс*, *з тоастами*, *очи руского*, *сойму*, є позанормативними, однак на час написання листа вони цілком відповідали узусу західного варіанта української літературної мови, їх вживала тодішня галицька інтелігенція, такі форми поширені в мові тогочасних часописів, у листах інших громадських і культурних діячів. Натомість частина листа, що відтворює репліки селян, недвозначно відбиває виразні різнорівневі покутські діалектні риси, зокрема диспалаталізацію кінцевого [с] (*якас*), відмінкова форма *свої*, перехід [а] після м'яких приголосних у голосні переднього ряду (*дькує*), частка *си* на місці *ся* (*розвиваєси*), *єї* замість *її*, *пригнали*, а не *прогнали*, вигук *ігій*, фразема *най їй пес маму*.

Те, що письменник чітко розмежував літературну мову й покутський діалект, який використовував у мові персонажів, підтверджує також нормативне авторське написання ряду слів у листах та відтворення діалектного

звучання тих самих слів у цих же листах, вкладених в уста селян, від імені яких ведеться розповідь, пор.: “Лиш одна баба Тимчиха знає, що ліс шептав і що то буде? Сидить на печі і пряде вовну і віщує *дівчатам*, що на вечерниці зійшлися”.

“Чули-сте, *дівчата*, як ліс шумів. Война буде, ой буде!” [14, 86].

Для з'ясування мовної особистості Василя Стефаника, зокрема його літературно-діалектного дуалізму, важливо розглянути погляди письменника на використання діалектів у художній мові, а також спосіб, характер такого використання. Часто наводять слова письменника “Тому, що я від природи лінивий, то я не навчився мови Куліша і Панаса Мирного, і цего я прилюдно каюся... Без літературної мови нема ні літератури, ні науки, ні публіцистики. Через те не можу радити нашим поетам і письменникам писати діалектом. Я вже давніше просив проф. Василя Сімовича, щоби переклав українською мовою мої жаргонові образки!” [13, 84]. Письменник справді вважав за можливе задля *уприступлення сприймання його творів ширшою читацькою аудиторією* поправити мову персонажів своїх творів, наблизивши її до української літературної, проте він водночас зазначав, що таке редагування мови зменшить художню вартість творів. Покутський діалект у письменника виступає потужним чинником образотворення. “Кожний діалект, як кожна мова, мусить належати до цілого чоловіка, від дитини аж до старості, або мусить бути вивчений спеціальною наукою, інакше він стає жаргоном трохи блазнуватим, а трохи насмішуватим над говорючим чоловіком, – підкреслював Василь Стефаник. – А вже перенятися фразою, бо я фразесович, то треба дійсно вродитися в Русові або вчитися, і то тяжко, того діалекту” [13, 83]. В одному з листів, звертаючись до Осипа Маковея з приводу публікації своїх новел, він просить: “Якби йшлося до друку, то прошу мені нічого не змінити, хіба похибки ортографічні, або можете *змінити бесіду мужицку на бридишу літературну* (виділення наше. – В.Г.) [14, 135]. Подібні мотиви і в листі письменника до Осипа Назарука: “Не мило вдаряє мене наша мова в публіцистиці і популярних виданнях. Вона надто пригладжена, гладенько намащена і чути в ній старанне чоловіка простого до високого стилю. Видається мені нераз мова в цих виданнях, як перука на голові нашої публі-

цистики, всеж таки правдиве волосся, хоча й погане, є правдиве” [12].

Отже, письменник чітко усвідомлював, що без покутського діалекту мова персонажів новел буде “надто пригладжена, гаденько намашена”, “перукою” замість правдивого волосся. “Перенятися фразою” для нього означає видобути з покутського діалектного слова живий вогонь, який спалював його душу. “Діалект у новелах Стефаника – це не тільки пошуки естетичної вимовності свіжого, нестертого слова, а й спосіб думання й почування персонажів, засіб створення чарівної безпосередності, ілюзії пульсації мозку, процесу народження думки. Це не інкрустація діалектного слова, як у Коцюбинського, не стилізація під народну ритмомелодіку, як у Черемшини, не імітація діалекту, як у Харов’юка чи Хоткевича, не “жаргон трохи блазнуватий, а трохи насмішкуватий над говорючим чоловіком” – він належить “до цілого чоловіка, від дитини аж до старості” [7, 137].

Мовну особистість Василя Стефаника певною мірою доповнює аналіз мови тих сегментів листів, яка в художній мові недостатньо або мало заманіфестовані. У новелах письменника авторська мова використовується дуже ощадно. У його художніх текстах немає мальовничих пейзажних картин, детальних портретних характеристик, розлогих описів інтер’єру тощо. Натомість у листах їх чимало, і в них вияскраплюються свої грані мовної особистості майстра слова, напр.: “Пливе ріка, перебовтує воду і шумить аж дрожем ліс пробирає. Збилися ялиці в купу, в ліс та й ночують. Страшно якось вони дрімають ті ліси. Які сни? Місяць згори розсипає світло, а ліс поставив над собою тисячі хрестів. Обороняти мають перед силою, що дрімає у світах світених. Перед отими страшними скалами та мають хоронити ті хрести.

Ті скали і ті чорні тіни від них, то такий страшний сон. Сниться лісови той сон. Вперед є срібло у сні. Ціла земля срібла. Але встають великі чорні великани. Пожирають срібло і ростуть гет аж під небеса. Сили якісь божі посріблюють тих великанів, а перед ними земля без срібла. Йде сила на силу, йдуть гори на місяць, що місяць кине срібло, то скала прежре. Така страшна баталія скалів з місяцем. Отак сниться лісови і боїться він тих скалів і кожною шпилькою цілює місяць і дрожить у страшнім сні. Пливе попід скали і ліси ріка і шумить живим сріблом та й зако-

лисує ліси до сну і так йде та йде помежи ліси і скали і все гудить пісню” [14, 116].

Принципи мовної організації пейзажу тут зовсім інші, ніж у новелах. У листах маємо розгорнуті пейзажні характеристики з необхідним лексичним наповненням, з детальним змалюванням краєвиду, без того лаконізму й лапідарності, які властиві нечисленним пейзажам у новелах, пор.: “Над ними розстелилося осіннє склепіннє небесне. Звізди мерехтіли, як золоті чічки на гладкім, залізнім тоці” (“Виводили з села”); “Довгий такий та широкий дуже, що оком зідріти не може. Пливе у вітрі, в сонцю потопає. Людські ниви заливає. Як широкий довгий невід. Виловить нивки, як дрібоньку рибу. Отой лан” (“Лан”). Зазначені особливості теж треба брати до уваги, з’ясувавши мовну особистість Василя Стефаника. Специфіка використання мови майстром слова підпорядкована конкретним завданням, воно зумовлене метою, яку ставив перед собою письменник, бо для нього одна річ – художня творчість, а інша – душевна листовна сповідь найближчим, найдорожчим людям.

У структурі й функціонуванні мовної особистості важливу роль відіграє використання іншомовних одиниць. Йдеться не про лексеми, які репрезентують загальномовні або діалектні запозичання з інших мов, вони досить поширені і в мові новел. Василь Стефаник був високоосвіченою особистістю, знав, крім української, польську, російську, німецьку і французьку мови, вивчав латину й старогрецьку мову. Мова його листів засвідчує використання окремих слів і цілих виразів із зазначених мов, напр.: з російської: Тебе не так село заїдає, як то, що москаль каже “*ничего не делает*” (с. 26)\*, Якось дістав-єм лист від Маєвського, дуже для мене прикрий; він каже, що причиною всіх його “*бедствий*” єсть мій вплив на него <...> (с. 29); з польської: Я сам жию добре. По 7 год. сижу між мерцями, потім спасаю мир політикою, етикою (Спенсера, Золя, Дюма), бігаю по всяких *kółkach literackich* <...> (с. 27); Я вчора був на *więciu akademickim*. Ані одного бесідника не було, аби бесіда єго хоть трошки була виразом єго власних гадок, все і все *mówka* (с. 50), Але входить Левицький і питає, де пишу, – “до панни”, – кажу, а він додає: *szującej*. Такий *kochliwy’u* він вже з природи до служниць (с.57), І жадна панна не повість: нудко “он там отому” від наших делікатних розговорів

\* Тут і далі цифра в дужках вказує сторінку видання: [14].

та й стовк образ. Ні. Буде одна з другою, ганьба крилата, шепотіти: *jak matcię kocham* він стовк образ п'ятами (с. 77), Бо треба було би зараз нисше, як треба, схилитися, бо треба би було сказати, що я "*tylko nauka, a żadna polityka*" не займаюся <...>, Сусідка тепер має назву *nierokeealana*. Походить вона з одної диспути між Галею, а сею сусідкою (с. 157); з німецької: Я тому так розписався о образуваню жінок, що ти в листі клав на се дуже велику вагу, і ще тому, аби раз бути *im Klaren* з сим образуванем (с. 67), Тоді Галя *in der Hitze des Gefächtes* назвала її *nierokeealana*, А потім я співав зо три години собі під носом без гадки, без думки:

*Und was sie reden – leerer Schaal*

*Ich bin ein Fremdling überall...* (с. 171); з французької: Одна зі знайомих поеток наших дала мені *rendez-vous* в найменшій галицькій місточку, бо "лебеді єї душі линуць до мене, бо хоче мене мати на дві години лишень для себе..." (с. 236); з латинської: Чи ти уважаєш, як "хлібороба" помалу беруть самі мужики для своїх дописів?! Як Дорундяки, Марцінюки і т. д. заступають дуже добре місце лінивих Даниловичів *et consortes!*? (с. 28), Та же скажи меценасови, що жінки родя діти під клоаками желізниці, що на лавках III класи вони жовті як віск, зелені, як трава, здиhaють як мухи, що мужики плачуть тай кажуть, що не руснаки ми, а цигани вже. Море сліз, пекло ціле муки! Нагадай єму лист Польки по виборах – де *morituri te salutant* – каже та душа (с. 64), То, видите, є доробкевичі, *homines novi*, що свою власну безсилність декламують, а фальшиві є настілько, що не себе, а других жалують, нещирі настілько, що свою безсилність покривають (с. 178), Якби припало на іншого чоловіка такий лист написати, то може би інакше єго й написав. Може би вийшло, що як любить – *ergo* оженився (с. 66); з старогрецької: Тіло – то одна одніська скісна лінія від п'яти до руки, а в тілі, в душі одна одніська гадка, аби сказати співгорожанам: *цєцї ѣ цєцї* (с. 71).

Ці та інші органічні імплементації іншомовних одиниць у своє мовлення в листах є одним із специфічних виявів мовної особистості письменника, яке в художньому дискурсі фактично відсутнє. Лише мова листів дає змогу охарактеризувати й майстерність новеліста використовувати іншомовні слова і синтаксичні структури, більші за слово, із певною прагматичною функцією.

Аналіз мови листів дає дуже багато також для характеристики лексику та фраземіки мовної особистості Василя Стефаника, передовсім їх складу, тематичних меж, семантико-функціональних особливостей слів тощо. Про слова, засвідчені в епістолярії і відсутні в новелах, я вже писав раніше [3, 165–176], тут наведу лише деякі фраземи з листів, не вжиті в художній мові: Зі своєї сторони я вам нічого нового і доброго звідси написати не можу; бо тут живу *наг яко благ* (с. 25), Чому до *стилої матерї* ні словом не гавкнете, як пішли вибори в Городенці і в селах дооколичних? (с. 42), Та заподіяло се "*ludowe etc.*" по виборах таке, що наш мужик означає так: *писав, писав, а г... запечатав*. Ви за слово вибачайте, але воно якраз тут надібне (с. 44), Картку Вашу дістав-єм ще дома та не відпо-відав-єм через то, що тоді мусів бим-м писати *раругус* на чотири лікті, котрий би Вас знево-лив слухати "жалів" русина, що му ляхи *портки скроїли*, – а се була би річ нудна (с. 44), <...> а він хотів би, даймо на то, лиш в Городенці *гандри бити* <...> (с. 64), І ти сьогодні завертаєш давну, *гірку чашу* і кажеш *пити* (с. 231), Я не можу класти на Ваші рани *квасного слова* (с. 240) та ін.

Таким чином, для комплексної характеристики мовної особистості Василя Стефаника необхідно залучати результати аналізу мови його епістолярію. Змодельована мовна особистість письменника лише на базі його художньої мови буде неповною. Мова епістолярної спадщини у низці сегментів структурування мовної особистості слугує надійним матеріалом для її адекватного моделювання, а в деяких – єдиним. Така фундаментальна для мовної особистості Василя Стефаника категорія, як літературно-діалектний дуалізм мови, отримує глибшу, більш аргументовану, переконливішу інтерпретацію, якщо до аналізу залучено мову його епістолярію. Результати аналізу мови листів значно доповнюють й поглиблюють у структурі мовної особистості новеліста своєрідність апеляції, лексику і фраземіки.

1. Бичко З. Мова художніх творів В. Стефаника / Бичко З., Бичко Н. // Василь Стефаник і українська культура : тези. – Івано-Франківськ, 1991. – Ч. 2. – С. 7–8.

2. Богдан С. Типологічне й індивідуальне в епістолярній поведінці Василя Стефаника: звертання / Світлана Богдан // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів : Вид-во

Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка, 2004. – Вип. 34. – Ч. II. – С. 225–230.

3. Василь Стефаник – художник слова / редкол.: В. В. Грещук, В. І. Кононенко, С. І. Хороб; Прикарпат. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 271 с.

4. Гончар О. Відлито у вогнях душі: [текст] / Олесь Гончар // Співець знедоленого селянства. – К.: Дніпро, 1974. – 198 с.

5. Грещук В. Лінгвістичне стефанікознавство: здобутки і перспективи / Василь Грещук // Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze. – Kraków: Sz wajpolt Fiol, 1998. – Tom VII–VIII. – S. 47–61.

6. Грінченко Б. Белетристичні перлини / Борис Грінченко // Василь Стефаник у критиці та спогадах: Статті, висловлювання, мемуари / упоряд., вступ. ст. та прим. Ф. Погребенника. – К.: Дніпро, 1970. – С. 45–46.

7. Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. / Денисюк І. О. – Львів [У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка], 2005. – Т. 1: Літературознавчі дослідження. – Кн. 1. – 432 с.

8. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Юрий Караулов – М.: Наука, 1987. – 264 с.

9. Кобилянський Б. В. Діалект і літературна мова: (Східнокарпат. і покут. діалекти, їх

походження і відношення до укр. літ. мови) / Б. В. Кобилянський. – К.: Рад. шк., 1960. – 276 с.

10. Ковалик І. Наукові основи побудови Словника мови художніх творів Василя Стефаника / Іван Ковалик // Питання українського і слов'янського мовознавства: Вибр. тв. Ч. II / Ковалик І.; [упоряд. З. Терлак]. – Львів; Івано-Франківськ, 2008. – 496 с.

11. Кручинина І. Н. Элементы разговорного синтаксиса в произведениях эпистолярного жанра / И. Н. Кручинина // Синтаксис и стилистика / под ред. Г. А. Золотовой. – М.: Наука, 1976. – С. 24–43.

12. Стефаник В. Лист до Осипа Назарука від 27. XII. 1930 р. / Василь Стефаник // Вісник НТШ. – Ч. 45. – Весна–літо. – Львів, 2011. – С. 57.

13. Стефаник В. Повне зібрання творів: у 3 т. / Василь Стефаник. – К.: Вид-во АН УРСР. – 1953. – Т. 2. – С. 84.

14. Стефаник В. Повне зібрання творів: у 3 т. / Василь Стефаник. – К.: Вид-во АН УРСР, 1954. – Т. 3: Листи. – 330 с.

15. Франко І. З останніх десятиліть XIX ст. / Іван Франко // Василь Стефаник у критиці та спогадах: Статті, висловлювання, мемуари / упоряд., вступ. ст. та прим. Ф. Погребенника. – К.: Дніпро, 1970. – 483 с.

*В статті отражені деякі питання мовної особистості Василя Стефаника на основі аналізу його писем, оскільки мова епістолярія новеліста є значущим фрагментом реалізації мовної особистості (homo loquens), а мовознавча обробка писем є важливою для розуміння того, як трансформуються щоденний практичний мовний матеріал у його творчості, в його індивідуально-авторському стилі. Представлені в статті мовні особливості епістолярія Василя Стефаника підтверджують і розвивають такі сторони мовної особистості новеліста, як літературно-діалектний дуалізм, особливості апелювання, структура лексики і фразеології.*

**Ключевые слова:** мовна особистість, Василь Стефаник, мова епістолярія, художественний мовний матеріал.

*This article reflects some questions of language personality of Vasyl Stefanyk on the basis of analysis of his letters, since the language of epistolary heritage of the novelist is a significant fragment of realization of language personality (homo loquens), and linguistic research of letters is important for understanding how everyday practical language of the writer transforms in his works, in his idiosyncrasy. Language peculiarities of epistolary heritage of Vasyl Stefanyk, given in the article, strengthen and deepen such sides of language personality of the novelist as literary-dialectal dualism, peculiarities of appeal, structure of vocabulary and phraseology.*

**Key words:** language personality, Vasyl Stefanyk, language of epistolary heritage, belletristic language.

## КЛЮЧОВЕ СЛОВО ЯК СМИСЛОТВІРНИЙ АТРАКТОР У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

(на матеріалі новели В.Стефаніка “З міста йдучи”)

У статті розкрито смислотвірний потенціал ключового слова (КС) у художньому тексті на змістово-тематичному, образо-символічному, комунікативно-прагматичному рівнях.

**Ключові слова:** текст, художній текст, ключове слово (КС), смислотворення, дискурс.

У сучасному мовознавстві важливими є питання, пов'язані з аналізом тексту як художнього цілого, в якому значну роль відіграють ключові слова (КС) – ті мовні одиниці-синкрети, які виражають значення не лише знакового типу, але й імплікаційні, акумулюють інформацію, маніфестовану денотативно-когнітивним, комунікативно-прагматичним вимірами тексту.

Маючи відповідний структурно-семантичний статус і, здавалось би, усталене значення (у певній лінгвокультурній спільноті), така мовна величина в художньому тексті стає динамічним ієрархічно організованим дискурсотвірним полісемом, крізь який “просвічується” “образ тексту”, стрижневі смисли, зашифровані в ньому, характер мовлення, яке “таїться в мовленому” (М.Гайдегер)\* і яке здатне артикулювати гетерогенні приховані семи. Можна сказати, що КС не тільки умовно окреслює семантичні обриси тексту. У ньому “прочитується” філософія людиноцентризму, множинність потенційних буттєвих практик, втілених у персонажах, що осягається після прочитання *усього тексту* й акумулюється у відповідному слові – мислеобразі, певному художньо значущому концепті.

Такий смисловий ключ художньо “узгоджує” віддалені семантичні пласти тексту (часто амбівалентні), умотивовує різні смислові конфігурації, що прочитуються в тексті як дискурси, робить зрозумілими ті сегменти тексту, які можна б кваліфікувати, як місця найбільшої напруги в тексті, найбільшого “згущення” думки – своєрідні “пороги”, крізь які проходить читач, вибудовуючи на основі пізнаного свою образотвірну концепцію.

Ключове слово – не обов'язково високо-частотне, воно (за своєю семантичною структурою) *не завжди безпосередньо* пов'язане із заголовком – текстотвірною одиницею, заданою автором як важливий смислотвірний орієнтир, перспективний маркер, що сприяє опредметненні задуму автора. КС завжди пов'язане з розумінням прочитаного, його осмисленням. Це своєрідна ідейно-тематична, когнітивна, комунікативно-прагматична “версія” тексту, акумульована в мовній одиниці й дешифрована читачем залежно від його досвіду, знань культури, звичаїв народу, мовної компетенції, розуміння сітки модальних відношень, що формуються в художньому тексті на різних рівнях смислотворення.

Так, у новелі В.Стефаніка “З міста йдучи”\*\* ключовою мовною одиницею, яка на глибинному рівні виступає своєрідним скрипом тексту, об'єднуючи його окремі сегменти – частини полілогу, на нашу думку, виступає лексема *дорога* (→ *життєва дорога*). Хоча семантична структура заголовка імпліцитно містить означений лексико-семантичний варіант, усе ж експліцитно в тексті він не виражений, а викристалізовується читачем на фоні всієї новели – у вимірах *ретроспективно-перспективної* парадигми.

Метафоризуючись, назване значення починає виступати носієм екзистенційно полі-

\* “У мовленому мовлення не припиняється. Мовлення таїться в мовленому. У мовленому мовлення збирає те, що дає йому змогу бути, і те, що з нього виходить – його буття. його сутність” [1, 25].

\*\* Задум тексту – “вихідна евристична когнітивна структура, яка є підґрунтям внутрішньої програми майбутнього тексту. Поняття З. т. уведені до психолінгвістики... М.Жинкіним і розглядається як ієрархія тем і субпідтем, яка передбачає орієнтацію та адресата... З. т. керується мотивом й інтенцією автора, а також визначається його установками: з одного боку, установка впливає на жанрову модель майбутнього тексту, її мовну організацію, з іншого, З. т. може модифікувати текст усупереч установкам, що в майбутньому може привести до корекції установки й жанрової парадигматики в цілому” [11, 170].

валентного образу, смислотвірну основу якого формують міркування, міні-розповіді кожного з подорожніх – Першого, Другого, Третього. На поверхневому рівні тематично об'єднувальний засіб їх мовлення – прожите життя заможного односельця:

– Лишень самого полотна зо п'ятдесят звоїв по смерті лишилося. Такого багатиря пошукати. Хліб стояв від десяти років немолочений – там були маєтки! А кілька сума? Таже небіщик рік від року продавав пару волів за штириста левів. Де та сума, де ті маєтки? Та й не знати, хто тими грішми загрівси? Прийшла смерть, та й мус усе покидати! [13, 65].

У наведеному сегменті основний акцент поставлено на характеристиці особи селянина, що своїми статками вирізнявся з-поміж інших. Вибудований (відповідно до комунікативної ситуації, означеної в тексті) ряд різноструктурних дескрипцій (*той, що залишив по смерті п'ятдесят “звоїв полотна”*; *той, у кого хліб стояв “від десяти років немолочений”*; *той, хто щороку продавав пару волів за 400 левів*; *той, що покинув маєтки і все багатство* та ін.) – це оцінно маркована сукупність мовних одиниць, які не лише окреслюють референційні характеристики об'єкта мовлення. У них – кваліфікація повідомленої інформації з погляду її значущості для мовця: гетерогенні ознаки (“чужого”) експліковано крізь призму внутрішнього світу оповідача, його власної аксіологічної шкали.

Лексему *дорога* тут не вжито, однак імпліцитно означено два її лексико-семантичні варіанти: заголовна сполука (“З міста йдучи”) маніфестує пряме значення потенційного текстуального слова (йдучи *по дорозі*); остання репліка в сегменті (*Прийшла смерть, та й мус усе покидати!*) латентно окреслює переносне значення КС, що формує новий ідентифікаційно-мотиваційний рівень смислотворення.

Таким чином, уже з першого фрагмента новели за зовнішньою сюжетотвірною лінією приховується внутрішня – *чужа* дорога буття тісно переплетена із життєвою кожного мовця. Названі значення КС, зближуючись та дистанціюючись, є наскрізними в тексті. Вони, формуючи ядро лексичного значення, об'єднують різні життєві топоси. Мовлення Першого, Другого, Третього – це включення різних дискурсивних “практик” у загальне русло художньої розповіді – діалогізації.

Кожне таке включення – не тільки доповнення до уже названого дескрипційного ряду, конкретизація інтродуктивної номінації, закладеної у предтексті; не лише ідентифікація різних сторін денотата й ситуацій, крізь які він “проходить”, що виступає важливим засобом образо- й текстотворення: *той, що міг віщувати* (“Знак тому, що був віщун, бо все сповнилося, як віщував” [13, 67]); *той, що не любив до “коримми” заходити* та ін.

Репліки подорожніх (Першого, Другого, Третього), які повторюються в тексті в чіткій послідовності, ритмізуючи бесіду-розповідь-міркування, увиразнюють, рельєфизуючи, образ дороги, виводячи її за межі побутового простору, “озвученого” засобами мови.

Тут *дорога* – не лише ланка, що з'єднує місто й село (вона наявна і в предтексті: у новелі чітко не локалізовано початок часопросторової осі). Цей макрообраз розгортається двовимірно: через синтагматизацію семантичного ряду (мовлення кожного ніби представляє окремих відрізок шляху, на якому його було артикульовано), а також через асоціативно-образну сітку парадигматичних відношень, що зближує різні фрагменти тексту, в яких відбито свої типи ейдосів (“ейдос сприйняття, ейдос очікування, ейдос пригадування тощо” [7, 87]), своє структурування мовцем буття зовнішнього і внутрішнього світів. Таким чином, *дорога* як КС набуває в тексті значення інтенційності\*, означуючи не статичний денотат, що має зовнішню протяжність і чітко виражені межі. Вона “олюднена”, виступає екзистенційним образом, виразником “саморуку тексту”, його прихованого “енергетичного буття” [6, 345].

Прирощення нових смислів у тексті великою мірою зумовлене тим “випромінюванням” значень, окремих відтінків, які потенційно закладені у ключовому слові\*\*. І навпаки. Художній текст розширює межі поетизації кожного слова, зокрема й ключового, оскільки онтологічна ознака їх – образність: “...поетичним слово стає завдяки націленості на поетичне мовлення. Суть же самої націленості полягає в допущенні максимальної свободи

\* “... можемо говорити про інтенційність як про трансцендентальну умову можливості досвіду свідомості, або як про характеристику реальних переживань свідомості” [7, 87].

\*\* Ключове слово синкретизує, “ущільнює” текст і водночас його розгортає (термін “ущільнення” (*condensation*) використовує А.-Ж.Греймас [2, 107].



контекстуально мотивованої семантизації слова. Поетична настанова є санкцією на переведення слова в особливий агрегатний стан його семантики, у якому максимально мобілізований його виражальний потенціал і максимально послаблені й поставлені в залежність від контексту зв'язки між означуваним і означеним. Поетичний контекст – каталізатор такого стану” [8, 306–307].

Так, в аналізованій новелі В. Стефаніка макрообраз дороги моделюється й тими контекстами, які конституують матриці досвіду, знань і емоційних станів мовця, пов'язані з міфологічно-містичним освоєнням дійсності. Конституювання містичної референції також семантично природжує лексичне значення КС, що засвідчують наведені нижче сегменти тексту, зокрема такі фразеологізовані сполуки, як: *мати щезника, примовити хлопцеві, дати розв'язок на сон*. Пряме значення лексеми *дорога* виступає семантичною базою побудови внутрішньоформного образу життєвої дороги, на якій поставлені “міти” й іншими персонажами (не тільки подорожніми). Їх оцінка життя небіжчика – це атомарні вузли, які зближують віддалені семантичні площини тексту, маніфестуючи дорогу у вимірі: *реального – ірреального; свого – чужого; одиничного – загального*. Порівняймо:

1) *То казала паламариха, що так цілу ніч Божу ним носило та мордувало... Відай воно правда, що він ще із замолоду купив собі щезника. Він і до худоби знав, та же корови у него по дійниці молока давали* [13, 66].

2) *...в мене хлопець заслаб. Гадаю собі: та же треба якось ліку шукати!.. Та й пішов-сми до нашої брехунки, до Касиянихи. Якурат вона надійшла, примовила хлопцеві... та й розповідає [про прихід старого незадовго перед смертю – М.Г.]. Ти, каже небіжчик, ... дай мені розв'язок на сон. Саме ...в опівночі приснилося мені, що десь я віходжу з хати надвір, а то сполудня така чорна хмара, що аж синя краями! Гадаю собі: ото зараз упасть град... Та й пішов-ем до хати, виніс ко чергу та й лопату та й склав навхрест. Та лиш я склав навхрест..., а то з-під вугла вода просікає... ...з-під другого, з-під третього, ба й з-під усіх норі пустили! ...*

*Ти якась, каже, брехунка, та розв'язи мені... сон, що воно має бути з тими норами?* [13, 67].

Наведені мовленнєві сегменти – це комунікативно-прагматична модель мікротексту, у якому, крім базової, основної інформа-

ції, наявна й додаткова – прагматична кваліфікація сказаного, яка формується безпосередньо мовцем або іншими (*паламариха, Касияниха*) залежно від параметрів мовленнєвої ситуації.

Унаслідок цього *дорога* умовно стає комунікативно полівалентною величиною; висловлене на ній – не одиничне, а загальне (віддзеркалює міркування багатьох у селі, що видно з усього тексту, а не лише з наведених фрагментів), тобто в текстуально-буттєвому просторі дороги закодовані не тільки “діадні відношення” [9, 261], “парадигма бінарності” [9, 262] (*Я і дорога*). Тут у “прихованій формі утверджується ідея поліфонічності, багаторівневості форм розв'язання дилеми і дихотомій бінарного вибору” [9, 262] (*дорога – і він, вона, вони*)\*.

У семантичній структурі КС закладено ще один вимір – той, що пов'язаний з реалізацією в тексті категорії “чужості”. Семи антиномійного дискурсу (*свій / чужий*) імпліцитно наявні були й у предтексті, оскільки в українській етнокulturі дорога “символізує мандри, ... далекі світи, а також пригоди; ... дорога для людини здавна була чимось непередбачуваним, фатальним...” [5, 196].

В аналізованому тексті, як уже згадувалось, на поверхневому рівні артикулюється інваріантне, базове значення лексеми *дорога* – “смуга землі, по якій їздять і ходять” [12, 378]. Однак переносне значення КС, латентно містячи семи *непередбачуваність, далекість, незвичність, фатальність*\*\* , “переводить” об'єкт, позначуваний цим словом, в іншу систему – гносеологічно-антиномійних координат, у межах якої можна виділити декілька рядів протиставлень, одне з яких – *село – місто*. Це співвідношення (закладене уже в заголовку новели) опосередковано муило б імплікувати опозиційні ряди з інваріантами *свій / чужий*: *знайомий, зрозумілий, близький, рідний, пояснюваний, світлий, не самотній, безпечний; той, що не загрожує; той, що не*

\* КС – динамічна мікросистема, здатна окреслювати й скріплювати різні дискурсивно-семантичні пласти, зокрема й ті, які можна кваліфікувати як *реальне – ірреальне*. В аналізованому тексті вони нероздільні.

\*\* Пряме значення лексеми *дорога* закладене уже в етимоні (“розчищене в лісі місце” [4, 112]). У новелі В. Стефаніка домінуючими, визначальними для характеристики дискурсивного портрета дороги є такі семи, як *непередбачуваність, фатальність* та ін.

відштовхує; той, що дає змогу відчутти себе людиною; структурований – і незнайомий, далекий, незрозумілий тощо. Однак у тексті новели акцент поставлено на чужості. Ті ознаки *свого* буттєвого простору, який би мав бути *рідним, передбачуваним*, редукуються: означена антиномійна парадигма стає неповною. Для мовців (Першого, Другого, Третього) *чужим* є не тільки те, що пов'язане зі знаком *міста* (передусім із заробітчанством у ньому<sup>\*</sup>), але й те, що в художньому дискурсі означено як *село* й маніфестовано сукупністю денотатів із відповідною їх смисловою наповненістю, системою зв'язків, оцінними моделями; те, що є *знайомим*, однак *чужим* і марковане в тексті негативною тональністю. *Чуже*, чужорідне не залишилося в дорозі (чи за її межами). “Чуже мандрує попереду” [1, 44], не даючи можливості вибору, зміни життєвої дороги<sup>\*\*</sup>.

Артикульоване в полілозі, воно, як і дорога, набуває часопросторового виміру; розгортаючись, “не застигає в часі у вигляді просторових структур”<sup>\*\*\*</sup> (точніше – структури: *дороги*), а виявляє новий вимір дискурсивної площини.

Запитання Другого “*А ви завтра де йдете?*” й відповіді співбесідників, що завершують текст, – це продовження імпліцитного конструювання *дороги* (*йдете*) на часопросторовій осі, яке було закладене в назві новели; формування нових імплікацій, пов'язаних із дорогою, яка набуває посттекстового характеру (*завтра*), а отже, й потенційне омовлення чужості, що в тексті стає ознакою дороги.

Таким чином, у художньому тексті КС має експліцитно-імпліцитний характер. Вжите

\* “*А ніби так не пішли усі господарства? Лиш Максимове? Аді, ваши тато ще мав ґрунт і воли, а ви вже зарібний* [підкресл. – М.Г.] чоловік” [13, 69].

\*\* Другий:

– ... *от якось ми добилиси до села... А ви завтра де йдете?*

Перший:

– *Та до двора!*

Другий:

– *А я до того паршивого Срулика, бодай его шлях трафив. Ще від літа винен.*

Третій:

– *А я до ксьондза* [13, 69].

\*\*\* “Завдяки рухові простір розгортає себе в часі. З іншого боку, час застигає у вигляді просторових структур (рух точки народжує лінію, рух ліній – площину...)” [3, 158].

з художньою настановою, воно “є засобом вираження готової думки лише настільки, наскільки є засобом її створення” [10, 131]. “Невимовлене”, потенційно закладене в КС, взаємодіючи з вербалізованим, формує нові відношення висловлень між собою, нові смислотвірні “відеоряди”. Структуруючи й концептуалізуючи художню дійсність, КС здатне опозиціонувати значеннево близькі мовні одиниці, синонімізуючи ті семантичні блоки, які первинно (до виділення КС – сутнісної в художньому тексті полівалентної інформаційно-образної величини) могли сприйматися як контроверсійні.

КС – смислотвірний атрактор художнього тексту, який на змістово-тематичному, образно-символічному, комунікативно-прагматичному рівнях тексту об'єднує його як художнє ціле.

1. *Гайдеггер М.* Дорогою до мови / Мартін Гайдеггер ; пер. з нім. В. Кам'янець. – Львів : Літопис, 2007. – 232 с.

2. *Греймас А.-Ж.* Структурная семантика: Поиск метода / Альгирдас-Жульєн Греймас ; пер. с франц. Л. Зиминной. – М. : Академический Проект, 2004. – 368 с.

3. *Гусев В. І.* Вступ до метафізики : навч. посіб. / В. І. Гусев. – К. : Либідь, 2004. – 488 с.

4. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / редкол. : О. С. Мельничук (гол. ред.), В. Т. Коломієць, О. Б. Ткаченко. – К. : Наукова думка, 1985. – Т. II. – 570 с.

5. *Жайворонок В. В.* Знаки української етнокультури : словник-довідник / Віталій Вікторович Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.

6. *Залевская А. А.* Психологические исследования. Слово. Текст : избранные труды / Александра Александровна Залевская. – М. : Гнозис, 2005. – 543 с.

7. *Кебуладзе В.* Іntenційність як характеристика трансцендентальна можливості досвіду / Вахтанг Кебуладзе // Філософська думка. – 2009. – № 4. – С. 84–92.

8. *Никитин М. В.* Курс лингвистической семантики : учеб. пособ. / Михаил Васильевич Никитин. – С. Пб. : Научный центр проблем диалога, 1996. – 760 с.

9. Основы онтологии : учеб. пособ. / под ред. Ф. Ф. Ваккерера, В. Г. Иванова, Б. И. Липского, Б. В. Маркова. – С. Пб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1997. – 280 с.

10. *Потебня А. А.* Мысль и язык / Александр Афанасьевич Потебня. – К. : СИНТО, 1993. – 192 с.

11. *Селіванова О. О.* Лінгвістична енциклопедія / Олена Олександрівна Селіванова. – Полтава : Довкілля ; К., 2010. – 844 с.

12. Словник української мови : в 11 т. / ред.: Доценко П. П., Юрчук Л. А. – К. : Наукова думка, 1971. – Т. II. – 550 с.

13. Стефаник В. Камінний хрест : [для ст. шк. віку] / Василь Стефаник ; упоряд. текстів, передм. І. М. Андрусак. – К. : Школа, 2007. – 272 с. – (Б-ка шкіль. класики).

*В статье раскрыто смыслообразовательный потенциал ключевого слова (КС) в художественном тексте на смысло-тематическом, образ-символическом, коммуникативно-прагматическом уровнях.*

**Ключевые слова:** текст, художественный текст, ключевое слово (КС), смыслообразование, дискурс.

*The article explores the sense-creating potential of keyword in fiction text on meaning-thematic, image-symbolic, communicative-pragmatic levels.*

**Key words:** text, fiction text, keyword, sense creating, discourse.

**УДК 81'373.44: 821.161.2**

**ББК 81.2 Укр**

**Микола Лесюк**

## **АРХАЇЧНІ ГРАМАТИЧНІ ФОРМИ У ТВОРАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА**

*У статті розглядаються різні випадки уживання граматичних форм, які волею долі не стали нормативними в сучасній українській літературній мові, хоч уживалися в давньо- та староукраїнській мовах. Тут продемонстровані та проілюстровані всі форми словозміни іменника, прикметника, займенника, значна увага приділена архаїчним з погляду сучасності формам дієслова. Завершується стаття наведенням деяких синтаксичних конструкцій, використуваних В. Стефаником, яких немає в сучасній українській літературній мові.*

**Ключові слова:** граматична форма, словозміна, архаїчні форми, історичні закінчення, синтаксичні конструкції.

Відразу зазначимо, що слово “архаїчні” вживаємо в значенні ‘відносно норм сучасної української літературної мови’. Уже, здається, дослідники остаточно зійшлися на думці, що Василь Стефаник писав свої твори тогочасною літературною мовою західноукраїнського (або галицького) варіанта і лише в уста своїх персонажів укладав покутський діалект. В. Стефаник як видатний майстер художнього слова досконало володів, за висловом І. Ковалика, обома “посестрами української мовної системи” [3, 98] тобто знав і рідну говірку села Русова, і тодішню літературну мову Галичини. Другий різновид у нього яскраво відбитий в авторській мові, а перший – у мові персонажів. Інша справа, що і в авторській мові художніх творів та в листах письменника теж зустрічаються елементи, які з погляду норм сучасної української літературної мови вважаються відхиленнями, тобто діалектизмами, але порівнювати мову західноукраїнського письменника кінця XIX – початку XX ст. з літературною мовою сучасної соборної України взагалі видається недоцільним і навіть некоректним.

Отже, про рівень володіння В. Стефаником українською літературною мовою і дотримання її норм та відображення в художніх текстах можна говорити, маючи на увазі літературну мову Галичини кінця XIX – початку XX ст., тобто західноукраїнський варіант української літературної мови, а не мову Марка Вовчка, Панаса Мирного чи інших східноукраїнських письменників. Зрештою, на той час і ця мова не була ще внормована, тому в ній спостерігався великий різнобій.

Що ж до літературної мови західноукраїнського зразка, то багато з тогочасних її граматичних форм опинилися на маргінесі сучасної української літературної мови, тобто не стали нормативними, кодифікованими, оскільки “перемогли” форми, що вживалися в центральних та східних говорах української мови, які часто були нав'язані, запозичені, носили аналогічний характер тощо. За нашими спостереженнями граматичні форми (в основній своїй більшості), що вважаються нині діалектними, “галицькими”, регіональними, якраз і були історичними, які вживалися в староукраїнській літературній мові. Волею долі

сталось так, що вони не ввійшли в мову сучасної української літератури. Але розглянемо за порядком ці форми, спробуємо з'ясувати причини їхнього несприйняття сучасною українською літературною мовою.

Так, у мові дійових осіб Стефаникових художніх творів послідовно виступає в давальному відмінку однини іменників чоловічого та середнього роду закінчення *-ови, -еви*: *секретареви, жидови, братови, селови*, яке властиве було іменникам колишньої відміни на \**й*-основ (пор. давньоукр. форми *домови, сынови, медови* тощо), наприкл.: Цілому *селови* шию та пръиду та й пальці ми деревіют (с. 78). Давньоукраїнське *і* (*и*) закономірно в сучасній українській мові змінилося на *и*, тому саме західні форми з *-и* були б логічними і правильними. Правда, у Стефаніка зустрічаються й форми з *-і*, але це могли бути редакторські виправлення: “*Мужикові* причувся голос его старої...” (с. 18)\*.

Письменник використовує історичне закінчення *-ий* у родовому відмінку множини іменників *pluralia tantum* та іменників колишньої відміни на \**й*-основ: Були люди та було і для *людий* (с. 42). Правда, тут засвідчені хитання у вживанні закінчень. Поряд з *-ий* паралельно уживається *-ей*: *дітей* /20 слово-вживань/, *дітій* /12/; *грошей* /7/ – *грошій* /10/\*\*. З історичного погляду тут також правильним вважалось б закінчення *-ий*, де голосний *и* утворився на місці напруженого *ь* (єра), пор.: *гусьи, дїтїи, нощи* – *гусий, дітій, нощий* тощо. У родовому, давальному та місцевому відмінках однини цих іменників (на \**й*-основ), а також у давальному та місцевому відмінках іменників м'якого варіанта першої і в місцевому відмінку другої відмін уживається також історичне закономірне закінчення *-и*: Старого лиш озми та закопай! Шкода тої ложки страви, шо ззіст, та того кута *пéчи*, шо залежит... (с. 41); – Ваше, мамо, говорене скінчилося. Сидіт собі на *печі* та кашляйте (с. 47); – Сідайте та вібачийте, шо-м зупсував вам *ночи* (с. 160); ...чув, шо її очі віпали і покотилися як мертве камінне *по землі* (с. 207); – Це хліб? ним лиш коня жидівського чесати, бо на добрім *кони* шкіру зідре (с. 205).

\* Тут і далі ілюстрації наводяться за виданням: [8]. Після ілюстрації вказується сторінка з цього тому.

\*\* Цифри і дані наводяться за працею: [3], у якій є словопоказчик художніх творів письменника. Оскільки слова подані в алфавітному порядку, сторінки не вказуємо.

У новелах письменника відображено вживання реліктових форм двоїни: [Жандарм]: – То най лиш ті *дві жінці* виступлять, ми з ними зробимо протокул... (с. 244); *Дві години* глядів [Яків] з найбільшою увагою, а тепер не втерпів (с. 91).

Послідовно вживаються енклітичні форми особових займенників: *ми, ти, си* в давальному відмінку, *мні (ні), ті (тьи), сі (си)* в знахідному, наприклад: [Мати]: – Ще цу ніч переночуй у мене, синку. Я тебе так гірко пістувала, дула-м на *тьи*, як на рану... (с. 15); ...дайте *ми* спокій (с. 75); Господи *ні* прости (с. 75); – Ей, старий, старий, тото-с *ні* лишив.. куда-м *тьи* потрутила, туда подавав-єс си (с. 41); Ой, Николайку, кобих *тьи* хоть умерлого видів (с. 18); А як *ні* дотиснули... та й єм продав все шо до крішки... (с. 66); Подібні форми мають і займенники на позначення третьої особи: “Ніколи по селі не було за *ню* [Романиху] чутки, аби вона крала” (с. 78).

У новелах письменника поряд із вказівним займенником *той* (389 слововживань) уживається його редуплікований варіант *тот* (*тота, тото*) – 53 вживання. Зустрічається й підсилювальна редуплікована частка *тото*: Ей, старий, старий, *тото-с* ні лишив... (с. 41). Є у Стефаніка й інші займенники, форми яких не збігаються із сучасними. Так, у давальному відмінку уживаються форми зі зредукованим голосним (*вона–вна, воно–вно, вони–вни*) у родовому відмінку форми *его, єї*, у давальному – також *єї*: Прийшли *єї* на гадку слова старого Тимка (с. 41). У непрямих відмінках часто зустрічаються стягнені форми, наприкл., *твої* (род. відм.) зам. *твосі, цеї* зам. *цієї*: ..все я із-за *твої* голови була газдиня. Була-м та й була-м... (с. 41); – Аби я не діждав вертатися до *цеї* хати, – сказав [Дмитро] вже на порозі (с. 48).

Збережені у письменника форми вищого ступеня прикметників із нестягненим староукраїнським суфіксом *-ійш-*: *веселійше*, а також уживає він аналогічні форми вищого ступеня із суфіксом *-іщ-*: *веселіще* (під впливом форм типу *вищій*). Прикметники та прислівники поряд із суфіксом *-еньк-* можуть мати суфікс *-оньк-*: *легенький* /3/ – *легонький* /2/, *легенько* /4/, *тихенький* /1/, *тихенько* /2/ – *тихонький* /1/, *тихонько* /9/: Наука йшла *тихонько*, лишень чути було мляскання губів... (с. 91). Тут відбита історична закономірність уживання після твердих *г, к, х* тільки голосних попереднього ряду. У давальному

відмінку в прикметникових формах зникає кінцевий *-й*: *на рівні дорозі, в студені хаті*; меш сидіти як у комірне у свої хаті... (с. 41) і под.

У західних говорах української мови в іменниках сучасної першої відміни та узгоджених із ними інших частинах мови в орудному відмінку випав інтєрвокальний *ј* (йот) і відбулася редукція голосного *у*. Подібні процеси відбулися в польській, чеській та словацькій мовах. У російській мові цей процес пішов ще далі. Там кінцевий голосний *у* повністю зредукувався і зник, зате залишився *ј* (йот), який був перед цим *у*, у результаті чого утворилося закінчення *-ой*. У В. Стефаника можуть уживатися паралельні закінчення – *-ою* та *-ов*, наприклад: *горівкою /4/ – горівков /3/; жінкою /2/ – жінков /2/*: Вже я їх [сорочки] і не перу як варт, але павутина все павутинов! (с. 46).

Відомо, що в західноукраїнських говорах поряд із нині літературною часткою *чи* широко вживався її варіант *ци*. У Стефаникових новелах варіант *чи* ужитий 50, а варіант *ци* – 53 рази: *Чи там довго, чи коротко правдалися жінки з жандармами..* (с. 244); [Іван]: [–] Та *ци* не так, люде, правду кажу, *ци* брешу як пес!? (с. 140); ..ніхто слова не заговорит, *ци* бісе, *ци* чорте (с. 41). Слід зазначити, що альтернація *ч/ц* у цьому слові не має під собою історичного ґрунту, але форма *ци* засвідчена в найдавніших галицьких часописах навіть у мовленні освічених людей. Вона до цього часу є панівною у мовленні селян у покутському та гуцульському говорах.

Окремо слід зупинитися на питанні про постфікс *-ся*, який у Стефаника репрезентований у двох варіантах – *ся* і *си*. Підрахувати їх кількість неможливо, але вони послідовно диференціюються: в авторській мові – *ся*, в діалогічній – *си*. Відомо, що в праслов'янській мові у знахідному відмінку займенника *себе* була форма *se*, де носовий */e/* дав різні рефлекси в сучасних слов'янських мовах. У польській так і залишилася форма *się*, у чеській – чисте ротове */e/* – *se*, такі самі форми у сербській, хорватській та болгарській мовах, у словацькій – *sa* (в усіх перелічених мовах ця частка пишеться окремо), у білоруській *ца*, у російській *ся* (хоч звучить як *са* або *ца*). В українській мові є аж три рефлекси праслов'янського *se* – літературне *ся*, у гуцульському говорі *си* (а також і в Стефаника), в усіх інших (покутський, опільський, бойківський) – *сі*. Форми *си*, *сі* слід уважати аналогійними,

такими, що виникли під впливом колишньої короткої форми займенника *себе* в давальному відмінку [4, 17–25]. Однак у такому разі не піддається поясненню форма *сі*, бо з давньоукраїнського *сі* могла рефлектуватися тільки форма *си* (напр., у сучасному мовленні “дай *си* на стримані”, “озми *си* на памніть” і под.). Цікаво, що форма *сы* функціонує, за нашими спостереженнями, також у південних говорах російської мови, зокрема у Ростовській області Росії.

Чимало історичних форм зберегло в Стефаникових творах дієслово. В історії давньоукраїнської літературної мови, як відомо, існувала складна система вираження минулого часу, оскільки формувалася вона під великим впливом першої писемної, літературної мови слов'ян – старослов'янської. Для вираження минулої завершеної дії використовувався аорист, для минулої довготривалої – імперфект. Крім того, вживалася аналітична форма минулого часу – так званий перфект. У розмовній давньоукраїнській мові, можна припускати, існувала лише ця остання форма, хоча стверджувати це на сто відсотків важко, оскільки в гуцульських та буковинських говірках, як і в Стефаника, збереглася й донині форма першої особи однини аориста дієслова *быти* – *бих*, яка утворює умовний спосіб (*зробив бих, пішов бих* і под.). Однак можна стверджувати, що форми аориста та імперфекта вживалися в давньо- та староукраїнській мові не як явище української народності, а як “пережитки, що використовувалися з метою стилізації під старослов'янську мову” [2, 343]. І хоча в староукраїнських писемних пам'ятках з тенденцією до архаїзації ці форми вживаються ще порівняно довго, захоплюючи навіть XVII ст. (особливо аорист)\*, усе ж вони поступово зникають не тільки з народно-розмовної, але й з книжної мови. Усюди вони замінялися перфектом, і причин для їх занепаду було кілька.

По-перше, як вважають, це активний розвиток граматичної категорії виду дієслова,

\* Покажем у цьому плані міг би послужити уривок із тексту Петра Могилы з XVII ст., в якому описується звичайна побутова сцена, але з використанням усіх часових форм, характерних старослов'янській мові: “Въ градѣ Бѣлоцерковскомъ Яну Пигловскому родися дщи. По обычаю же баба, въспріємши отроча, пупок урѣза нь недобрѣ связа. Не внемшижь се бабѣ, положи отроча въ корытцѣ, обѣ ноць же кровь из отрочате течаше, кровію же испльвь умираше” [цит за: 1, 38].

по-друге, все ширше і частіше вживання для вираження минулої дії перфекта – форми, що могла утворюватися і від дієслів доконаного, і від дієслів недоконаного виду. По-третє, внаслідок стягнення голосних форми імперфекта в першій особі однини та множини деяких дієслів стали схожими (омонімічними) з аналогічними формами сигматичного аориста (наприклад, первісна форма імперфекта дієслова *писати* в 1-ій особі однини була *писаахъ*, в аористі – *писахъ*). Після стягнення голосних імперфектна форма перетворилася на *писахъ*, як в аористі. Уподобнилися аористні та імперфектні форми і в другій особі множини, оскільки форма типу *писааиште* (імперфект) після стягнення і заміни елемента *-иште* на *-сте* змінилася на аналогічну аористній – *писасте*. У такому разі внутрішню межу дії (категорію виду) дієслова можна було встановити, і то не завжди, лише в контексті. Траплялися випадки, коли доконаність-недоконаність узагалі не розрізнялася, таким чином, форми аориста та імперфекта стають фактично зайвими, непотрібними в мові. Крім того, як відомо, і в аористі, і в імперфекті форми другої і третьої особи однини були ідентичними, тому без контексту неможливо було встановити особову форму. Усі ці причини сприяли занепадові простих форм претериту і активнішому вживанню аналітичної форми минулого часу – перфекта, який утворювався сполученням дієприкметника на *-ль* (*-ла*, *-ло*) та особових форм дієслова *бути* в теперішньому часі (*ходить єсмь*, *ходиль єси*, *ходиль єсть...*).

Однак і перфект у своєму первісному вигляді проіснував недовго. Для української мови, яка відзначалася тенденцією до стишлості, раціональності й економії виразу, перфект виявився занадто громіздкою конструкцією, і в зв'язку з цим уже в найдавніших староукраїнських пам'ятках зустрічаються деформовані, скорочені форми допоміжного дієслова *бути* у першій і другій особах обох чисел і повна їх утрата, відсутність у третій особі однини та множини. Сприяв цьому той факт, що вживалися вони переважно в постпозиції і мали енклітичний характер. Навіть більше, уже в українських писемних пам'ятках XIV–XV ст. нерідко зустрічаються пропуски цього допоміжного дієслова у першій та другій особах, що стало можливим завдяки активному вживанню в ролі підмета особових займенників. Таким чином, дієслово *бути* стає зайвим і з метою уникнення плеоназму у

визначенні граматичної категорії особи воно поступово зникає зовсім, особливо в центральних та східних українських говірках. Правда, у староукраїнських писемних пам'ятках воно ще вживалося тривалий час, але в усиченому, скороченому вигляді. Від форми першої особи однини *єсмь* залишається тільки *-м*, від форми другої особи однини *єси* – *-с*, перша особа множини *єсмь* (*єсмо*) скоротилася в *-смо*, форма 2-ї особи множини *єсте* – у *-сте*. Значно пізніше форма третьої особи однини *єсть* деформувалася і змінилася в *є*, як у більшості слов'янських мов, а форма третьої особи множини *суть* перестала вживатися взагалі.

Ці елементи, тобто залишки від особових форм дієслова *бути* перетворилися в приростки, які могли приєднуватися як до колишнього дієприкметника на *-л* (дієслова минулого часу), так і до будь-якого слова в реченні, у тому числі й до службових частин мови, наприклад: “Климко: *Зблудилесь!* / *А хочеш міні вірити? Здаст мі ся, шом міл відити / Тепер чоловіка того, що міл горщков вельмі много...; Тасъ ти його не шукал? Стецько: Ніт, бо ся ти натрапилесь; Чоловікам ошукал – признам ся до того*” [9, 214]. Додамо, що ці приростки, які залишилися в першій та другій особах однини та множини, приєднувалися до попереднього дієприкметника чоловічого роду на *-л* (дієслова минулого часу) через з'єднувальну голосну фонему *е*, *і*, чи навіть *ї* (у різних говірках по-різному) [детальніше про це див. 5, 119–127].

Сучасна українська літературна мова таких форм не знає. Єдиною формою минулого часу в ній є колишні дієприкметники на *-л*, які перебрали на себе функцію показника минулої дії. На особу при цьому вказують особові займенники *я*, *ти*, *він* (*вона*, *воно*), *ми*, *ви*, *вони*. Однак у західних говорах української мови такі реліктові форми перфекта вживаються широко й досі, що знайшло яскраве відображення і в художніх творах Василя Стефаника.

Так, на першу особу у В. Стефаника вказує *-ем* або *-м*, залежно від фонетичних умов. Елемент *є* – це евфонічна вставка, яка ліквідує збіг приголосних. Виступає вона, зрозуміло, лише у формах чоловічого роду, оскільки в жіночому роді елемент *-м* приєднується до родового закінчення *-а*. Наведемо деякі приклади: [Митро]: – Маєтків від вас не *посів-ем*, волів і коров не *забрав-ем*, та й сидіт собі тихонько (с. 47); у другій особі однини:

[Антін]: – За своє п'ю, ніхто до того рихту не має. А він [війт] мені каже: грунт *прісцьив-єс!* (с. 13). Інколи зустрічається в ролі евфонічної вставки голосний *и* – *був-ис*: – Ей, старий, старий, *тото-с* ні лишив, як коли *би-с* утік від слюбу. *Був-ис* плохий, *куда-м* тьи потрутила, *туда подавав-єс* си... (с. 41); *Була-с* порьидна газдиня, *тьижко-с* працювала, не *гайнувала-с*, але на старість у далеку дорогу вібраласи (с. 67). Цікаво, що в новелах Стефаника у першій особі множини не вживається форма *-смо*, яка є звичною в інших західних говорах. Тут використовується елемент-залишок першої особи однини – *-м*: [Яків]: – Привів ручителів, *підписали-м* си у нотаря, але з сотки тринадцять левів обірвали (с. 93); [Мужик]: – Ой стара, *тото-м* діждалиси на сивий волос віна! (с. 17); Най *би-м* *гнили* разом, як вкупі не можемо жити (с. 18). Елемент *-сми* зустрічається тут також, але, навпаки, у першій особі однини, як у гуцульських говірках: [Яків]: – А хоть ти злодюга вічна і помийник жидівський, але слова добрі маєш, *погадав-сми* собі, та й побіг далі.. *Поклав-сми* гроші у скриню, а сам до Доці... (93); Іваниха обчепилася руками порога і приповідала: – *Ото-сми* тьи *віходила*, *ото-сми* тьи *вігризла* оцими ногами! (с. 71). У другій особі множини послідовно вживається елемент *-сте*: ... дьидя хотіли мене утопити, але я си віпросила та й прийшла *аби-сте* мене *переночували* (с. 55); – Хлоп як звірь, *мали-сте* труду доста, заки вліз си до хати? (с. 161).

У новелах В.Стефаника широко представлено вживання залишків форм дієслова *бути* в ролі зв'язки в іменному складеному присудку: [Михайло]: – Мой, як *єс* газда, то фурни тото катрані з себе, бо тьи віполічкую як курву! (с. 71); Та ти гадаєш, старий, що хтос за тебе нагадує?.. *Але-с* *дурний*, *бігме-с* *дурний!* (с. 41) [детальніше про це див. 6, 147–152 та 7, 117–120].

У Стефаника використовуються давні форми майбутнього часу з препозитивним дієсловом *мати* в особових формах: *меш*, *мемо*, *мете*, наприклад, друга особа однини: [Василько]: – Насте, а тобі що? Гого, цілий рот кервавий і руки?.. Ой, сарака, Настунька, лягай вже коло мами... що *меш* *робити*... (с. 201); Лиш *аби-с* мене одного дня поховала, а другого ти вже не газдиня, *меш* *сидіти* як у комірне у свої хаті... (с. 41); перша особа множини: ...прийде до такого, що *мемо* голі *ходити* (с. 46); третя особа множини: – А як ні дотиснули, як-єм *видів*, що однак ні *мут* на

старість *гризти*, та й єм *продав* все шо до крішки (с. 66).

Стефаник використовує історичні форми умовного способу з аористом дієслова *бути* в 1-ій особі однини: [Федір]: – Але годинами, мамо, та так міні у цих мурах страшно, шо іду до другого, бо *бих* умер (с.97); – Ой, Николайку, *кобих* тьи хоть умерлого *видів* (18).

У мові Стефаникових персонажів помітні й інші специфічні дієслівні форми, які розходяться зі сучасною літературною мовою. Так, тут у 3-ій особі однини та множини (у першій дієвідміні), у 2-ій особі множини наказового способу послідовно виступає стверділе *т*: ...молодий *мусит* старшому змовчџити (с. 77); – Вже я вас не буду скликати.. най вам шмаркачі *вітуют* (с. 77); – *Ходіт-ко* трохи босі, то може вас борше повіхаплює (с. 47); Підо мнов аж ноги *дрожут*, аби борше додому... (с. 42). У 3-й особі множини дієслів другої дієвідміні кінцеве *т'* відсутнє взагалі: Сини *не хотџи* бути наймитами... (с. 66); Але ше цу зиму [чоботи] *мусі* служити (с. 46); – То очи *видџи*, шо вона [корова] не буде... (с. 49).

У творах В.Стефаника є і синтаксичні конструкції, які не сприйнялися сучасною літературною мовою. Це зокрема:

– збереження історичних форм у знахідному відмінку, ідентичних формам називного: [Лесиха]: – Най, тебе, чоловіче, Бог поб'є, де ти нам вік пустив марне і *діти осиротив!*.. Нічо ти не кажу, най тьи Бог *скарєє* за мене та й за *діти!* (с. 24); Ви наші *діти порозгонили* по всім світі, мій утік на Україну та й не знаю, ци жие він, ци пропав (с. 244); Пізнім вечором, як Максим *пообходив* *корови та коні* та *подоїв* *вівці*, увійшов до хати (с. 207);

– заміна прийменника *про* прийменником *за*: Люди *за* *них* [діда і бабу] давно забули... (с. 116);

– заміна конструкції прийменника *до* з іменником чи займенником у родовому відмінку давальним відмінком з цим же прийменником, у якому відбулася редукція (елізія) голосного *о*: Мир [люди] *подався* *д* *воротям* (с. 15); [Жінка]: – Як не хочеш завезти *ід* *колії*, то я, бігме, на колінах піду (с. 233).

При детальнішому аналізі художніх новел В.Стефаника можна б виділити ще цілу низку граматичних рис, які були звичними для сучасників письменника і вживалися в літературній мові Галичини, але які з екстра-

лінгвальних причин не збереглися в сучасній українській літературній мові.

1. Житецкий П. Очерк литературной истории малорусского наречия въ XVII вѣкѣ / Житецкий П. – Київ, 1889.
2. Исторична граматика української мови. – К., 1962.
3. Ковалик І. І. Наукові основи побудови словника мови художніх творів Василя Стефаника / Ковалик І. І. // Художнє слово Василя Стефаника / І. І. Ковалик, І. Й. Ощипко. – Львів, 1972.
4. Крисько В. Б. Дієслова з *си* в давньоруській мові / Крисько В. Б. // Мовознавство. – 1992. – № 4.

5. Лесюк М. Дієслово “бути” в історії української мови / Микола Лесюк // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Івано-Франківськ, 1997. – Вип. 2.

6. Лесюк М. П. Релікти колишнього перфекта в творах В. Стефаника / М. П. Лесюк // Стефаниківські читання. – Івано-Франківськ, 1990. – Вип. 1.

7. Лесюк М. Функції дієслова “бути” в художніх творах Василя Стефаника / Микола Лесюк // Стефаниківські читання. – Івано-Франківськ, 1993. – Вип. 2.

8. Стефаник В. Повне зібрання творів : у 3 т. / Стефаник Василь. – К., 1949. – Т. 1: Новели.

9. Хрестоматія давньої української літератури. – К., 1967. – С. 213–214.

*В статье рассматриваются различные случаи употребления грамматических форм, которые по воле судьбы не стали нормативными в современном украинском литературном языке, несмотря на то, что они употреблялись в древне- и староукраинском языках. Здесь продемонстрированы и проиллюстрированы все формы словоизменения имени существительного, имени прилагательного, местоимения, значительное внимание уделено архаическим с точки зрения современности формам глагола. Завершается статья анализом некоторых синтаксических конструкций, отсутствующих в современном украинском языке.*

**Ключевые слова:** грамматическая форма, словоизменение, архаические формы, исторические окончания, синтаксические конструкции.

*The article discusses the various occurrences of grammatical forms that were not destined to become normative in modern literary Ukrainian, though they were used in Old and Middle Ukrainian languages. All forms of the inflection of a noun, an adjective and a pronoun are demonstrated and illustrated here. Much attention is devoted to archaic (from the viewpoint of modern times) forms of verbs. Some syntactic constructions used by Vasyl Stefanyk and unused in modern Ukrainian literary language are presented in the end of the article.*

**Key words:** grammatical form, inflections, archaic forms, historical endings, syntactic constructions.

УДК 821.161.2  
ББК 83.3 (4 Укр)

Леся Назаревич

## ЕКЗИСТЕНЦІЙНІСТЬ ЯК ФІЛОСОФСЬКА ТА ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ДОМІНАНТА МАЛОЇ ПРОЗИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

*У статті порушено актуальну проблему вивчення творчості Василя Стефаника – екзистенційні засади малої прози письменника. Доведено, що саме екзистенційність є художньо-естетичною системою новелістики прозаїка.*

**Ключові слова:** екзистенційність, філософічність, психологія.

На сучасному етапі спостерігаємо особливий інтерес до екзистенц-філософії, предметом якої є сутність людського буття, сенс існування, боротьба за виживання. У літературі доби модернізму навколо проблем особистості з її почуттями, внутрішніми драмами, специфічним буттям, особливим мікросвітом формувалися центральні теми, які до сьогоднішнього дня не втратили актуальності. Екзистенці-

йність як система мислення митців кінця ХІХ – початку ХХ століття реалізувалася на рівні творення образів персонажів, їхнього мовлення, мислення, де екзистенційні мотиви стали своєрідним живильним імпульсом модернізму.

Один із наймайстерніших новелістів – Василь Стефаник, інтуїтивно відчуваючи дух доби, писав у руслі екзистенціалізму. Сьогодні, коли знято ідеологічні кліше, твори ма-



йстра слова легко піддаються екзистенціальній інтерпретації. Автор засобами внутрішнього мовлення персонажів, використанням речових деталей зобразив суперечливий духовний світ звичайних людей: батька, що топить доньку (“Новина”); митця, котрий втратив сенс буття через пиятику (“Майстер”); жінки-страдниці, для якої Україна понад усе (“Марія”); старого чоловіка, який свариться із болячками (“Озимина”); хлопчика-сироти, що ще не усвідомив власної трагедії (“Кленові листки”); бабусі, котра помирає сама-саміська у зачиненій хаті (“Сама-саміська”) та ін. Михайлина Коцюбинська зауважила, що окрім Стефаніка “в українській класичній прозі, мабуть, нема письменника з такою напруженою загальнолюдською, з таким наближенням до глибинних засад людського існування: життя і смерть, злочин і кара, духовне становлення та її знелюднення, коріння й ґрунт, відповідальність за свої вчинки і покауту” [4, 193]. Витоки такої творчої зосередженості очевидні: В.Стефанік був дуже вразливою людиною і “переживав болі інших, наче свої, чужі страждання сприймав, як свої власні” [1, 128]. Цим можемо пояснити трагічний ритм життя і творчості митця, про який писав Т.Бойко. Письменникові довелося пережити страждати, пережити чимало потрясінь, смертей, що й відобразилося на його світогляді, а згодом – експресіоністичній манері письма, яка чимось близька до манери викладу Ф.Кафки. Юрій Кузнецов твердив: “Певна різкість, карбованість у деталях, монтажі картин властиві [...] творам Стефаніка, що позначені трагедійною тональністю” [5, 223].

Завдяки такій різкості авторові вдалося досягнути глибин трагедійності буття. Митець екзистенціально осмислював проблему трагізму як невід’ємну частину особистісного життя у зрілі роки. Саме в той час на долю кожного індивіда припадає найбільше болю, туги, відчаю, нерозуміння в сім’ї, самотності, розлуки з дітьми. Новели “Виводили з села”, “Стратився”, “Марія” становлять низку картин, у яких розкривається людська екзистенція через відтворення трагічної атмосфери. Пейзажі підсилюють емоційно-трагічне звучання цих текстів.

Особливого екзистенціального значення тут набувають паралелізми як провісники зла (хмара, схожа на голову). Новелістика митця шокує (як, наприклад, “Новина”, “Стратився”), сприяє глибинному перетворенню свідомості читача. Автор, порушуючи теми сенсу

людського буття, приреченості, смерті, відчаю, відчуженості, абсурду, самотності, болю, жаху, страху, дав можливість зрозуміти, що він належить до тих, хто скеровував українську словесну творчість у сферу суб’єктивності людського існування. Більше того – проза покутського новеліста переконливо довела, що українська література розвивається на рівні з європейською.

Митець зображав своїх персонажів у межових ситуаціях, завдяки чому розкривав зболену від докорів сумління душу кожної людини. Художньому мисленню Стефаніка характерна сповідальна манера, що тісно переплетено з філософією екзистенціалізму, для якої “сповідальність” є визначальною рисою. Манері Стефаніка властиво зображати індивідуумів-мучеників із докорами сумління за колишні злі вчинки. Зокрема в новелі “Гріх” (“Вдова Марта давно хора”) письменник показав глибоку пробуджену мораль старої вмираючої жінки, яка хотіла висповідатись передовсім перед людьми, а потім перед Богом за скоєний колись гріх – підпал села. Страх смерті, трансцендентності штовхає Марту до такого вибору. Стара жінка перед кончиною піднеслася до усвідомлення моральних підвалин людського існування: “О, то як сумління заговорить, то такі слова палючі в кожній жилці, що ті слова скалу розсіплюють на дрібен порох. Найстрашніше то слово від сумління” [6, 232].

Подібна проблематика характерна і для новели “Палій”, де завдяки прийому ретроспекції автор змалював глибокий трагізм Федора. Події теперішнього та минулого тісно переплетені в тексті, минуле постає як найбільше лихо: у дитинстві Федір утік із села, тому що не знаходив порозуміння з батьком, потім працював у пана, який знущався з нього, згодом одружився, але за роботою не відчув сімейного щастя. Трагедію приземленого життя людини видно зі спогаду про смерть дружини: “Люди, люди, я до неї ніколи слова не заговорив, я за роботом за ню забув та й за бесіду. Прости мені, Катеринко, приятелю мій добрий!” [6, 132].

Автор стверджував, що спілкування будує стосунки між людьми, сприяє розумінню, душевній гармонії. Час пройшов повз Федора, зруйнував його молодість, забрав дружину. Це стало переломним моментом життя: він зрозумів свою самотність та конечність. Розмови із собою розкривають переживання старого з приводу того, що донька стала покрит-

кою, усвідомлення того, що робота була сенсом усього його життя, своєрідним забуттям. Такий екскурс у минуле розкриває і суть злочину Федора – підпал стодоли пана Курочки – як вияв помсти за вкрадений час, за змарновану молодість. У творі прочитується й тема відповідальності за скоєні гріхи. Час муки знедоленого чоловіка розтягнутий, на схилі літ йому вдалося подолати страх шляхом самокаяття та усвідомлення несправжності прожитих років, де теперішнє і майбутнє – не лише нерозривні часові пласти існування, а згусток розпачу, відчаю та негативних емоцій.

Наскрізь екзистенціальною є новела “Скін”, де прочитується абсурдність людського життя, бунт проти кончини, страх перед небуттям, приреченість людини, відповідальність за гріхи. До Леся прийшла смерть, передчуття якої є мукою. Він, як може, тримається за життя. Підсиленням цього мотиву є предметна деталь – каганець як мірило життя – гасне світло, гасне й людське життя. Людина існує доти, доки, перебуваючи у часопросторі, може все роздивитись очима, тому, вмираючи, персонаж твору тримався каганця, “в’язався очима, держався і все мав страх, що повіки запруться, а він стрімголов у невидінний світ звалиться” [6, 114]. У передсмертній агонії Лесева підсвідомість нагадує про скоєний гріх.

За словами С.Кіркегора, “страх – це можливість свободи, тільки такий страх абсолютно випробовує силою віри, оскільки він поглинає все конечне і виявляє всю його оманливість” [3, 242]. Саме це почуття філософ вважав вирішальною причиною у зверненні людини до Бога і до духовності загалом. Згідно з його моральною діалектикою, тільки соціальної істоті, яка визнає власну провину і слабкість перед Богом, доступні істинні віра, праведність, мораль.

Новели “Виводили з села” та “Стратився” становлять диптих, у якому виявилась трагедія і внутрішнього світу батьків, і Всесвіту. Відхід селянських дітей на службу до австро-цісарської армії, їхня загибель формувала в батьків та односельців відчуття безповоротності, яке охоплювало внутрішнє буття і вояків, і рідних. У першому творі письменник зосередив особливу увагу на психологічному переживанні батька, яке висловлено такою фразою: “Тато впав головою на віз і трясся, як лист” [6, 30]. Саме у мовчанні, акценті на жестах, порівнянні батька з листом виявляється трагізм чоловіка, розкриваються глибинні почуття любові до сина. Підсилюється моторош-

ність ситуації вміло вкрапленням пейзажем: “Ліс перейшов голос мамин, ніс його у поля, клав на межі, аби знало, що як весна утвориться, то Миколай на нім вже не буде орати” [6, 31]. Останні слова дають ключ до розуміння туги і жалю батьків. Прочитується гайдегерівська концепція – життя людини визначається як буття-до-смерті. Цю проблему порушено у творах “Сама-саміська”, “Осінь”, “Святий вечір”, “Ангел”, “Діти”, “Скін”, “Озимина”, “Басараби”.

Аналіз творів Василя Стефаника доводить, що “буття-до-смерті” – домінанта світовідчуття його персонажів, для яких кончина – єдиний вихід із страждань. Так вважала Митрова мати з новели “Осінь”. Письменник, зобразивши предметний світ, показав убогість помешкання. Старенька мати відчуває свою зайвість, вважає життя важкою карою, тому просить: “Божечку, Божечку, найди мені смерті, най я так гірненько не валеюси!” [6, 62]. Виникає абсурдна ситуація, де словом вбивають – Митро ранить свою матір, кажучи: “...ліпше собі погадайте, чим я вас буду ховати? Чекаєте тої смерті, як каня дощу, [...] – а то все на мою голову” [6, 62]. Тут і син, і мати, і невістка однаково трагічно переживають власні душевні терзання.

У новелі “Святий вечір” старенька жінка, відчуваючи свою зайвість та непотрібність, б’є головою об стіну. Так бабуся прагне позбавити дітей тягара, яким стала для них, наблизивши кінець, скоротивши час власного існування на землі. Замкнутий простір – холодна хата – підсилює внутрішнє переживання старенькою часу, який видається їй безконечним, статичним. Бачачи страждання матері, син каже: “Коби хоть Бог змилювався та муки вам довгої не дав та й лежі гнилої, аби вас борзо спретав” [6, 93]. Єдиний вихід – смерть. Усвідомлення того, що вона прийде, полегшує страждання. Тут автор підкреслює, що люди вірять у буття за межею земного світу, що молитва – основа людського буття.

Приєм ретроспекції (спогад баби) – втілення основної екзистенціальної ідеї – людина відповідальна за власні вчинки, а найменша її слабкість чи потурання гріху руйнують її зсередини і ззовні. Так сталося зі старою жінкою, яка горе заливала горілкою. Через самокартання виявляється, що баба збагнула власну провину, усвідомила сенс життя. Відчуттям “буття-до-смерті” пройняте й існування діда з новели В.Стефаника “Діти”. З буркотіння старого зрозуміло, що

він почувається непотрібним. Долю головний персонаж сприймає, як даність, а час, прожитий на землі, – як безповоротність: “Чоловік мус свої три дні (тобто життя. – Л.Н.) на місці коротати” [6, 98]. Звідси трактується сприйняття життя як миті. Старий живе у передчутті смерті, але не знає, коли настане його час. Про втрату сенсу життя, яке майнуло, як одна мить, згадує й баба Тимчиха з новели “Ангел”: “Старого лиш озми та закопай! Шкода тої лижки страви, що з’їст, та того кута печі, що залежит. Всім великий у очах, ніхто слова не заговорить, ци бісе, ци чорте. Таки не варт старому жити та й решта!” [6, 55]. Автор, використавши прийом внутрішнього монологу, показав самотню стару жінку, болі й жалі якої нікого не цікавлять, тому в баби єдина втіха – згадувати молодість і чекати скону. Часовість людського існування підкреслює художня деталь: ангел на портреті, який завжди статичний, а баба з того часу, як купила його, постаріла, і тепер єдина її мета – померти зі свічкою у руках.

Відчуває останні хвилини свого існування і дід із твору “Озимина”, який розуміє, що його перебування на землі обмежується часовими рамками. Це видно з монологу, що відтворений у формі псевдодіалогу: звертання-гримання до смерті є своєрідним запрошенням загибелі до себе.

Оповідання “Камінний хрест” – це один із найкращих творів про еміграцію. Автор майстерно передав екзистенційні переживання Івана Дідуха через розрив із землею, життя на якій було для нього найвищою суттю. Чоловік, заживо ставлячи собі хрест на рідній землі, ідентифікує свій від’їзд за кордон із смертю. Іван Дідух переживає внутрішній біль, не уявляє свого існування поза межами близького серцю села, відчуває свою непотрібність на чужині. Трагізм селянина сягає апогею у словах: “Катерино, що ти собі, небого, у своїй голові гадаєш? Де ти покладу в могилу? Ци риба ті має з’їсти? Та тут поредні рибі нема що на один зуб узети. Аді!” [6, 76]. У мові персонажа передано страх перед невідомим. З абсурдною ситуацією стикається читач, коли перед ним розгортається прощальний танець, у якому Іван з дружиною притуплюють горе, а прощання з сусідами перед від’їздом набуває характеру похоронного голосіння, крику.

Василію Стефанику була близька і дитяча психологія, розкрити яку йому вдалося кризь низку надзвичайно драматичних творів.

Аналіз “Кленових листків”, “Катрусі”, “Діточої пригоди” сприяє усвідомленню того, що дитячий світ – це особливий вимір, у якому екзистенційні проблеми не менш значущі, ніж в оточенні дорослих, проте ці труднощі сприймаються дітьми неусвідомлено. Василь Стефаник інтерпретував усвідомлення смерті дітьми, використовуючи різні образи та засоби, поглиблюючи в такий спосіб екзистенціальне звучання творів. Митець робив акцент на невідповідності дитячого розуміння смерті, що трансформувало різні типи моделі сприйняття, які в дітей завжди більш загострені, ніж у дорослих.

Маленькі індивіди починають усвідомлювати смерть як таку після п’яти років, внаслідок так званої соціалізації. Саме тоді починає розвиватися асоціативне мислення, яке виникає з набуттям соціального досвіду (дитина пережила смерть рідних чи близьких, побувала на похороні). Осмислення малюками життя як виходу за межі земного буття, звісно, інше, ніж у дорослих, але інколи воно набуває форм панічного страху перед невідомістю.

У новелі “Катруся” В. Стефаник зосередив особливу увагу на внутрішньому бутті хворої дівчинки, яка відчувала подих смерті, свою зайвість та непотрібність. Інколи слова тата і мами звучать надто жорстоко: “Коби ті Бог хоть до осені додержев ... ей, дівко, дівко, тото-с себе та й нас зневолила!” [6, 51]. Батько, не замислюючись, завдає психічної травми своїй дитині, раз у раз ранив дочку словами: “То, небого, нема що плакати, лиш таки, що правда! Ти собі вмреш і гадки не маєш, нібито не однаково в землі гнити? Яке сьогодні легке життє, то ліпше вмрети та не капарати цілий вік по чужім полі!” [6, 53]. Стефанику вдається протиставити образи батька та доньки – селянин очерствів, зневірився від безвихідної екзистенційної дійсності, а хвора дівчина ще тішить себе надією, що житиме, ще сама у собі знаходить сили, аби підбадьоритись, аби протистояти смерті: “Маю в Бозі надію, що підведуся, що ще весни не стратю. Зараз-таки найду собі роботу... Боже, Боже, найди мені лік!” [6, 52]. Але з тексту бачимо, що ліку не знайти, а трагізм посилюється постійним нагадуванням найближчих людей, що вона помре, хоч і намагається знайти вихід із межової ситуації. Прочитується основна ідея релігійного екзистенціалізму – дитина в надії покладається на Бога, а батьки-селяни звер-

таються до знахарів, тому й убивають у душі віру на одужання.

Як відомо, все, що людина сприймає в дитинстві, згодом впливає на її вчинки. Часто намагаючись самовиразитися, неповнолітні індивіди обирають для себе роль дорослих, які їх оточують. Правда, не завжди наслідування чи імітація чужих дій відповідає реальному стану речей. Л.Виготський з цього приводу констатував: “Ігри дитини дуже часто є тільки відгомонам того, що вона бачила та чула від дорослих [...]. Гра дитини є не звичайним спогадом про пережите, а творчим переосмисленням пережитих вражень, їх комбінуванням і побудовою з них нової реальності, яка відповідає запитам і захопленням самої дитини” [2, 7]. Промовистим прикладом є новела В.Стефаніка “Пістунка”, у сюжет якої вплетена гра дітей у похоронні голосіння, що загострює відчуття трагізму, розкриває дитячу психіку, відтворює стосунки дітей і батьків. Чоловік, повернувшись з війни, у розпачі наказав жінці вбити незаконнонароджене дитятко, а дівчинка Параска підслухала цю розмову батьків і розповіла її одноліткам. Діти обрали соціальні ролі дорослих, імітуючи похорон. Саме голосіння малюків, які виконувалися неусвідомлено, стали кульмінацією, що визначає трагедію людського існування. Дітлахи, можливо, знають, що конечність людського життя – невід’ємний елемент буття, але їхнє розуміння абсолютно умовне: є мрець, отже, потрібно голосити так, як це роблять старші. У цьому творі світ несформованих особистостей постає у формі забави, через полілог: “Малий Максим, якого гусари вже дуже інтересували, викинув свою дитину з подолка та почав докладно розглядати гусарську дитину. Він говорить: Це така дитина, як кожда, а твій тато якийсь дурний. / Але як тато гадає душити цю дитину? / А то штука таке мале душити? Задушить, та й поховають. / Ото твоя мама буде голосити, ай-ай! / Голосім, але самі дівчата! Хлопці мовчять, бо ви не голосите. / Дівчата голосять по звичаю жінок, вигін заливається похоронним співом” [6, 194]. Трагічне звучання твору посилює образ баби Дмитрихи: вона тверезо оцінює ситуацію та розуміє людську жорстокість. Тут слід звернути увагу й на взаємини батьків і дітей. Вони виконують роль незаперечного екзистенціального підґрунтя для моделювання картини світу у свідомості малюків.

Вершинний вияв нещастя в дитячому віці – це залишитися сиротою. Годі загострюється відчуття непотрібності, беспорядності, загубленості у світі, що змалечку виробляє тривогу за майбутнє і усвідомлення власної відповідальності за життя. У “Кленових листках” персонажі перебувають у межовій ситуації – між життям і смертю. Прочитується приреченість малих на злидні після кончини матері. Перед смертю жінка навчає улюбленого сина Семенка відповідальності за свою долю й долю рідних: “Як віростеш, аби-сте си межи собов дуже любили, дуже, дуже! Аби-с помагав їм, аби-с не давав кривдити” [6, 144]. У новелі представлено переживання жінки-матері за долю власних дітей, що є ознакою справжньої безумовної любові, яка – блаженство та спокій, яку не потрібно досягати чи заслужувати (за Е.Фромом) [7, 131]. Таку любов трактує М.Гайдеггер як екзистенційну турботу. Це видно з маминих настанов, у яких трагізм досягає найвищого прояву. Жінка усвідомлює, що доживає останні хвилини на землі. Вона передбачає те, що буде в майбутньому з її сиротами. Діти ще не розуміють власної приреченості, хоча мати намагається дати їм прижиттєві настанови.

Кульмінацією є діалог Семенка з найріднішою людиною: “Деда зсукали ще свічку та й казали, що якби-сте умирили, аби вам дати у руки і засвітити. Коли я не знаю, коли давати?..” [6, 145]. Прочитується абсолютне нерозуміння екзистенційної безвиході, яка в очах малого є буденною, а настановна батька є черговим завданням, яке він старанно виконує. Хлопчик навіть не усвідомлює, яка відповідальність впала на його плечі. Однак розуміння поступово приходить... Передсмертна пісенька матері про кленові листочки (які виступають деталлю-символом) є своєрідним передбаченням “захмареного” майбутнього сиріт. Листочки символізують дітей: кожен з них матиме власний життєвий шлях, по якому вони “розвіються”, розбіжаться хто куди без материнської опіки.

Наголос на невідповідності сприйняття дійсності двома осиротілими дітками загострює та підсилює трагізм у новелі “Діточа пригода”. Василько в межовій ситуації, переживши смерть матері, залишившись у голоді, дуже швидко збагнув недовговічність усього сущого, але по-дитячому не проектував це на власне життя. Його увага була прикута до іншого – до війни, яку він сприймає як захопливе видовище (“Ти дивиси на войну, яка вона файна”).

Новела, написана у формі монологу, відтвореного як псевдодіалог. Такий письменницький прийом сприяє тому, аби читач "побачив світ" очима дитини та пройнявся від такого фрагментарного, дуже розгалуженого сприйняття, що прагне одразу охопити багато аспектів: "Видиш, Насте, куля брінькнула та й убила маму, а ти винна: чого ти ревіла, як той жовнір хотів маму обіймати? Це тобі що вадило? Утікали-м, а куля свиснула... А тепер вже не будеш мати маму, підеш служити... Лягай борзо коло маму, бо зараз кулі будуть летіти. А чуй, як брінькають [...]. Та гармати аби-с не боялися. Куля в неї така, як я, завелика, а колеса як млинські. Але ти нічого не знаєш, ти ще лиш ходити ледве знаєш, то я вмю брикати, як кінь [...]. Ліпше най тебе куля вб'є, бо я трафлю сам і дам знати, та вас обоє вуйко поховає. [...] Насте, бігме, буду бити, що я тобі дам їсти? Ти дивиси на війну, яка вона файна, а рано аж підемо до вуйка та будемо їсти борщ" [6, 192–193].

Останнє речення підкреслює трагізм ситуації, неадекватність сприйняття та гіркий екзистенційний досвід, який, можливо, дасть поштовх до стоїчності у характері. Василько ще не до кінця збагнув згубну силу війни, він не сприймає її як трагедію, а наголос на тому, що Настя не вмє говорити, вказує на те, що велика відповідальність і за власне життя, і за життя сестрички впала на малого. Дитина відчуває неминучість долі і розуміє, що ніхто не може знати власного майбутнього, можна лише здогадуватися: "А може, куля вже і дедю убила на війні, а може, ще до ранку і мене вб'є, і Настю, та й би не було нікого, нікого" [6, 193]. Кривава боротьба змусила малого різко подорослішати і збагнути те, чого можна чекати на землі: неминучості смерті.

Несформована дитяча свідомість, яка породжує невідповідність сприйняття, – одна із найдраматичніших тем В. Стефаніка. Діти, як і дорослі, здатні переживати та відчувати, але їхнє сприйняття є значно загостренішим. Без урахування психологічних аспектів дитячої свідомості автор не зумів би так влучно

моделювати внутрішні емоційні стани персонажів.

Бачимо, що Стефанік постає наслідувачем к'єркегорівської моделі світосприйняття: його естетика спрямована на розкриття глибинних порухів людської душі, нерідко гіперболізованих проявів підсвідомості, надламані психіки, надмірної душевної чутливості. Автор вдається до такої манери викладу, аби наблизити читача до проникнення у глибинні пласти буття, змусити його замислитися над власним життям, самому знайти відповіді на одвічні питання.

Проаналізувавши малу прозу Стефаніка, робимо висновок, що для нього центральним об'єктом рефлексії постає людина, її буття у світі, її почуття, переживання, ставлення до навколишнього середовища, прийняття або неприйняття тих чи інших форм існування. Здебільшого злидні, покинутість, самотність ставали причиною розчарувань персонажів, що призводило до загострення екзистенційного світосприйняття. Художня література уможливила глибше розуміння екзистенц-філософії.

1. Бойко Т. Трагічний ритм життя і творчості В. Стефаніка / Тарас Бойко // Основа. – 1994. – № 26 (4). – С. 116–129.

2. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте: психол. очерк / Лев Семёнович Выготский. – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1991. – 93 с.

3. Кьеркегор С. Страх и трепет / Сёрен Кьеркегор. – М.: Республика, 1993. – 383 с.

4. Коцюбинська М. Х. Мої обрії: у 2 т. / Михайлина Хомівна Коцюбинська. – К.: Дух і Літера, 2004. – Т. 1. – 336 с.

5. Кузнецов Ю. Импрессионизм в украинській прозі кінця XIX – поч. XX ст.: проблеми естетики і поезики / Юрій Борисович Кузнецов. – К.: Зодіак – ЕКО, 1995. – 304 с.

6. Стефанік В. Моє слово: новели, оповід., автобіогр. та критич. матеріали, витяги з листів: для серед. та ст. шк. віку / Стефанік В.; [упоряд., передм. та приміт. Л. С. Дем'янівської; обкл. В. І. Касіяна; іл. І. І. Литвина]. – 2-ге вид., доповн. – К.: Веселка, 2000. – 319 с.: іл. (Шк. б-ка).

7. Фромм Э. Душа человека / Эрих Фромм. – М.: Республика, 1992. – 430 с.

*В статтє затронута актуальна проблема изучения творчества Василя Стефанька – екзистенціальні принципи малої прози писателя. Доказано, что именно экзистенціальность является художественно-эстетической системой новеллистики прозаика.*

**Ключевые слова:** екзистенціальність, філософичність, психологія.

*The article raised the important problem of studying of V. Stefanyk' works – existential principles of small prose of this writer. It is proved that existentiality is artistic and aesthetic system of writer's novels.*

**Key words:** existentialism, philosophy, psychology.

## ФЕМІНІТИВНИЙ СВІТ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА

У статті розглянуто більше ста фемінітивів, зафіксованих у творах Леся Мартовича, проаналізовано їх етимологічні, семантичні, словотвірні і стилістичні ознаки. Дослідження показало, що фемінітиви відобразили специфіку авторського мовотворення, особливості формування галицького варіанта української літературної мови і склали вдале поєднання загальнолітературних назв жінок, західноукраїнських і покутських елементів, забезпечивши неповторність і стійкість української мови проти чужомовних впливів.

**Ключові слова:** фемінітиви, покутський говір, Лесь Мартович.

У формуванні своєрідності українського фемінікону важлива роль відводиться майстрам художнього слова, а особливо тим, чия художня мова тісно переплетена з певною говіркою чи навіть з цілим говором, де найбільшою мірою локалізуються і зберігаються специфічні риси української мови. До таких митців належить і Лесь Мартович – представник західноукраїнського варіанта літературної мови. Творчість Леся Мартовича – це симбіоз західноукраїнських рис, східноукраїнських мовних ознак, власне наддністрянських і покутських народних елементів, з яких особливої вишуканості й неповторності його творам надають рідні йому покутські говірки [див. 10, 113–114]. У художній мові Леся Мартовича зосереджено чимало покутських діалектизмів – морфологічних, синтаксичних та лексичних [8, 93]. Однак покутські говірки найбільшою мірою відбиті саме в лексиці художньої мови письменника [10, 114]. Та лексичний рівень художньої мови Леся Мартовича, як і вся його мовотворчість загалом, мало досліджені в українській лінгвістиці, а конкретно фемінітиви його творів тим більше не ставали ще об'єктом спеціального лінгвістичного аналізу в україністиці.

Сучасна лінгвістика має багато праць про фемінітиви української мови – діахронного й синхронного спрямування, загальнолінгвістичного і діалектологічного характеру [див. 1, 2, 6, 9, 13, 14], може похвалитися численною кількістю іменників-назв жінок як надбанням кількох історичних епох і зведенням їх до окремої так би мовити фемінітивної підсистеми української мови із власною термінологічною і методологічною базою [див. 3, 4, 5]. Разом з тим, вивчення фемінітивів української мови в такому розмаїтті і гармонійному поєднанні загальноновживаних, регіональних, діалектних і розмовних елементів на

основі художньої мови письменника-представника окремого говору ще не було предметом лінгвістичних студій. У зв'язку з цим художня творчість Леся Мартовича і стала базою дослідження синтезу фемінітивів різних форм загальнонаціональної мови.

Фемініотворення Леся Мартовича – це власне знання, бачення і творче відображення письменником реального життя, побуту й психології жінок покутського краю на початку ХХ ст. Прив'язаність жінок до сімейного життя, постійна круговерть у селянському побуті зумовили високу активність іменника *жінка* в значенні “дружина”. Таке найменування трапляється і в інших карпатських говорах (гуцульському, наддністрянському, бойківському та ін.), однак найбільшою мірою поширене, ймовірно, саме на Покутті, де традиційним дотепер є називання чоловіком своєї дружини *жінкою*, напр., у повісті “Забобон” виявлено 53 фіксації слова *жінка* “дружина”, а в оповіданнях Леся Мартовича – більше 100 фіксацій цього слова. Жінка як особа жіночої статі має на Покутті переважно найменування *баба*, рідше *жінка*, а особа різного віку – назви *дівчинка*, *дівчина*, *дівка*, *молодиця*, *стара*. Її роль, статус, функції були обмежені сімейним середовищем, тому центральними номінаціями у творах Леся Мартовича виступають назви споріднення і свояцтва – апелятиви й антропоніми (*мати*, *неня*, *дочка*, *сестра*, *тітка*, *Іваниха*, *Грициха*, *Проциха*, *Семениха* тощо), назви, що вказували на господарську діяльність (*газдиня*, *господиня*, *кухарка*, *наймичка*, *ворожка* тощо).

Інші ж особливості жінок (риса характеру, зовнішні ознаки, поведінка, відносини, стосунки, походження) не актуалізувалися напевно в тогочасному сільському житті, тому й у творах Леся Мартовича представлено мало відповідних назв жінок (*білявка*, *зрадниця*, *ко-*

ханка, помийниця, приятелька, учителька, ровесниця, французженка тощо). Письменник веде розмову у своїх творах переважно про жінок низького селянського класу, показуючи їх в дотепному, гумористичному або драматичному плані (баба “дружина”, дівка “дочка”, любаска, мерза, мужичка, повійниця, шельма тощо). Основною представницею високого стану є дружина священика, для якої використано традиційне слово *їмость*, напр., у повісті “Забобон” – до 300 разів. Ще декілька найменувань осіб високого соціального стану вжито в жартівливо-іронічному тоні під час звертання до селянок чи в розмові про них (добродійка, панночка) і тоді, коли мова йшла про чужоземок або поодиноких жінок панського стану (бонна, властителька, дама, пані, панна). Загалом основу фемінікону Леся Мартовича становлять давні питомі українські слова, у яку вплетені поодинокі іншомовні слова зі значенням особи жіночої статі.

Багатство і розмаїття фемінітивів, зафіксованих у творах Леся Мартовича, різні відношення між ними дають можливість здійснити класифікацію їх за різними ознаками – етимологічними, семантичними, словотвірними, стилістичними. З етимологічного боку – це в основному давні питомі назви осіб жіночої статі (спільнослов’янські *баба, вдова, відьма, дівка, дочка, жінка, матір, мерза, помічниця, сестра, стерва, теця, дочка, жінка, невістка* або власне українські *газдиня, дівчатко, молода* “наречена”) та невеликою мірою назви жінок іншомовного походження (грецького *єврейка*, церковнослов’янського *властителька*, російського *женщина*, німецького *шельма, шльондра*, французького *акusherка, бонна, дама, проститутка*, польського *варіятка, жебрачка, їмость, небіжка, пані, полька*). Спільнослов’янські назви жінок сформувалися давно і відомі впродовж кількох періодів розвитку української мови, тоді як фемінітиви іншомовного походження є переважно запозиченнями періоду сучасної української літературної мови, що формувалася на основі двох варіантів літературної мови (західноукраїнського і східноукраїнського) в періоди австрійської, польської, російської колонізацій, що зумовлювали проникнення з таких мов або через них різних фемінітивів (здебільшого оцінного характеру) з інших мов і зосередження їх переважно в розмовному мовленні.

Для жіночого образотворення Лесь Мартович використав загальновідомі в укра-

їнській мові початку ХХ ст. назви жінок і типові в Східній Галичині, зокрема в покутському говорі. А семантичне розмаїття і взаємозалежні відношення між фемінітивами дають можливість встановити різноманітні парадигматичні зв’язки між ними. Так, за семантикою назви жінок становлять такі тематичні групи слів, як назви жінок за родинними стосунками (*бабка, внучка, донька, дружина, мама, мачуха* тощо), назви жінок за соціальним станом (*жебрачка, міщанка, мужичка, наймичка, сирітка* тощо), назви жінок за сімейним статусом (*вдова, вдовиця, молода, молодиця, суджена* тощо), назви жінок за статусом чоловіка (*баронова, жонцова, їмость, попадя, Миколиха, Юрчиха, Дмитриха* тощо), назви жінок за стосунками (*коханка, повірниця, подруга, приятелька, товаришка* тощо), назви жінок за внутрішніми ознаками (*грішниця, душоубка, мерза, зрадниця* тощо), назви жінок за поведінкою, вчинками (*зłodійка, пиячка, повійниця, проститутка* тощо), назви жінок за магічними, неприродними ознаками (*ворожка, знахарка, чарівниця* тощо), назви жінок за віком (*дівчата, баба, дівчинка* тощо), назви жінок за діяльністю (*акusherка, навчителька, кухарка* тощо), назви жінок за походженням (*бойка, жидівка, ляшка* тощо), назви жінок за зовнішнім виглядом (*білявка*). Виділені тематичні групи слів охоплюють небагато фемінітивів, напевно, тому що для покутського говору, репрезентованого у творах Леся Мартовича, характерним є використання порівняно невеликої кількості апелятивів зі значенням особи жіночої статі, натомість специфічним є обмеження говіркого мовлення невеликою кількістю фемінітивів у багаторазовому застосуванні.

Основні, найбільш вживані в покутському говорі назви жінок мають багатозначну структуру, напр.: *баба* “знахарка”, “жінка взагалі”, “стара жінка”, *газдиня* “дружина, хазяйка”, “господарка”, *дівка* “дівчина”, “наймичка”, “дочка”, *мамка* “мати”, “служниця”. Найбільш частотною у творах Леся Мартовича загалом є назва *жінка* в основному значенні “дружина”, рідше зі значеннями “жінка взагалі”, “молодиця”, “коханка”, “стара жінка”, “заміжня жінка”; а, напр., у повісті “Забобон” – назва *їмость* “дружина священика”. Крім того, характерною ознакою художньої мови письменника є те, що фемінітиви в його творах досить часто виконують роль звертань до жінок. Переважно це звер-

тання в згрубіло-зневажливому тоні (*ворожнице, бабо, дівко, жінко* тощо), що часто супроводжується образливим називанням жінки, прозиванням її (*відьмо, злодійко, ніхтолице, помийнице, шельмо* тощо). Рідко звертання має здрібноло-пестливий відтінок, але все-таки з іронічно-глузливим забарвленням (*кумко, пані, Іванишко, Процишко, Семенишко* тощо). Деякі фемінітиви є складовою частиною фразеологізмів (*баба, дівка, матір* тощо), напр.: “Нагадав колишне, як баба дівкою була; Матір твою за лабу!”

Більшу увагу привертають семантичні відношення між фемінітивами, наявними у творах Леся Мартовича. Так, основним і найбільш показовим зв'язком між фемінітивами є синонімія, представлена різнокомпонентними рядами слів, напр., зі значеннями “дружина” – *газдиня, жінка, господиня, дружина, небіжка, небога, стара*, “ворожка” – *баба, ворожка, відьма, ворожниця, знахарка, чарівниця*, “жінка взагалі” – *баба, жінка, дама, добродійка, пані*, “дівчина” – *дівка, дівчина, дівчатка, панна*, “дочка” – *донька, дочка, дівка, дівчинка*, “мати” – *мама, матір, мамця, няня, мачуха, теця*, “стара жінка” – *баба, стара, старенька*, “маленька дівчинка” – *дівча, дівчатко, дівчинка*, “коханка” – *любка, любаска, коханка*, “служниця” – *наймичка, мамка*, “розпусниця” – *повія, повійниця, проститутка*, “подруга” – *приятелька, подруга, товаришка*, “вдова” – *вдова, вдовиця*, “єврейка” – *жидівка, єврейка*. Частими є і родо-видові відношення між фемінітивами, напр.: *дружина – Грициха, Іваниха, Миколиха, Семениха, Юрчиха, Вишневичева, дівчина – дівчатко, дівчинка, дівчице, мати – няня, мачуха, теця, свекруха, чужениця – полька, французка, єврейка, пані – владителька, баронова*. Натомість поодинокими є антонімічні зв'язки між фемінітивами, напр.: *учителька – учениця, газдиня – помийниця, порядниця – повійниця*. Такі семантичні відношення зумовлені багатозначністю фемінітивів, здатністю їх співвідноситися або протиставлятися між собою на певній семантичній основі.

Зі структурного погляду зафіксовані у творах Леся Мартовича фемінітиви поділяються на прості (немотивовані) і похідні (мотивовані) слова. Прості за структурою фемінітиви – це слова, що сьогодні не виявляють ніяких зв'язків зі своїми твірними основами (*баба, вдова, мама, няня, сестра*) або можуть зіставлятися з давніми втраченими твірними основами (*відьма, жінка, дочка, їмость,*

*дама, повія, тітка*). Таким чином, вони охоплюють питомі і запозичені фемінітиви, а давні слов'янські назви жінок, як правило, найчастіше і найпродуктивніше розширюють свою семантичну структуру. Похідні фемінітиви – це слова, що мають виразні зв'язки зі своїми мотивувальними основами і характеризуються власною словотвірною структурою. Вони виступають морфологічними, морфолого-синтаксичними і лексико-семантичними дериватами. Найбільше фемінітивів належить до морфологічних утворень, зокрема суфіксальні фемінітиви із продуктивними формантами – *-к-а* (*акушерка, внучка, вчителька, жебрачка, душогубка, мамка, небіжка*), *-их-а* (*Грициха, Іваниха, Проциха, Дмитриха*), *-иц-я, -ниц-я* (*вдовиця, ворожниця, зрадниця, помічниця, ровесниця*) і малопродуктивними *-ин-я* (*газдиня, господиня*), – *-ух-а* (*мачуха, свекруха*), *-очк-а, -ечк-а, -ичк-а* (*білявочка, донечка, сестричка*), *-ц-я* (*мамця, мамунця*) й іншими та поодинокі флексійні деривати (*кума, пані*) і префіксально-суфіксальні (*подруга*).

Більшість фемінітивів морфологічного способу творення мотивована співвідносними назвами чоловіків (*грішник – грішниця, єврей – єврейка, злодій – злодійка, кухар – кухарка, міщанин – міщанка, мужик – мужичка, наймит – наймичка, небіж – небога, тесть – теця, піп – попадя*), крім пейоративних утворень (здрібноло-пестливих і згрубіло-зневажливих), мотивованих співвідносними назвами жінок (*баба – бабка, молодця – молодичка, дівчина – дівчице, дівчатка – дівчатко, Іваниха – Іванишка, кума – кумка, Семениха – Семенишка* тощо) і деяких стилістично нейтральних номінацій (*ворожити – ворожка, білявий – білявка, любя – любка, мерзити – мерза, молода – молодця* тощо). Невелика кількість фемінітивів є за процесом творення морфолого-синтаксичними дериватами – субстантиватами (*молода, стара, суджена, баронова, жонцова, Радовичева, старенька* тощо) і лексико-семантичними дериватами (*баба “знахарка”, дівка “дочка”, бойка “чужинка”, мамка “служниця”* тощо). Майже всі зафіксовані у творах Леся Мартовича похідні фемінітиви і процеси їх творення відомі здавна в українській мові, вони сьогодні є уже результатами тих дериваційних процесів, що відбулися в минулому української мови, оскільки й сама художня мова Леся Мартовича є даниною початку ХХ ст. Більшість таких дериватів збереглося в розмовному мовленні й особливо в говірковому, відобража-



ючи реалії колишнього сільського життя і давні реліктові словотвірні ознаки фемінітивів української мови.

У стилістичному плані виявлені у творах Леся Мартовича фемінітиви є стилістично нейтральними і стилістично маркованими. Та оскільки письменник використав фемінітиви для відтворення жіночих образів із реалій сільського життя Галичини, то всі вони мають певною мірою розмовне стилістичне забарвлення і представляють так би мовити галицьке “койне” [див. 7, 97]. Емоційна оцінка властива певною мірою назвам споріднення і свояцтва, назвам стану й статусу жінок. Так, найменування жінок за родинними зв'язками мають, як правило, розмовно-знижений відтінок (*баба, донька, внука, тета*), тому можуть виступати в ролі грубого звертання до жінок або відгуку про них (*баба “жінка”, жінка “дружина”, кума “жінка”, мамка “служниця”*). Назви стану й статусу жінок так само несуть певний відтінок зниженості (*мужичка, Іваниха, дівка* тощо) або поважності (*міщанка, їмость, панна* тощо). Назви за внутрішніми, зовнішніми ознаками, за стосунками, поведінкою, вчинками також мають емоційне навантаження, бо вказують на позитивні риси, стосунки, вчинки жінок (*газдиня, поміщиця, порядниця, приятелька, подруга, білявка* тощо) або негативні (*грішниця, душо-губка, злодійка, мерза, ніхтолиця, пиячка, помийниця* тощо), причому слова з негативним забарвленням переважають над словами з позитивним відтінком.

Назви жінок за різними діями, функціями містять певну емоційну оцінку, бо пов'язані з виконанням прихованих, шкідливих людям дій (*відьма, знахарка, чарівниця* тощо) або з виконанням переважно різних важких господарсько-побутових дій (*кухарка, господарка, сторожиха* тощо). Назви жінок за походженням охоплюють переважно слова, що вказують на представниць різних національностей, про яких склалися або існують переважно негативні, рідко позитивні спогади або думки (*жидівка, ляшка, бонна, панна* тощо). Без сумніву, емоційне забарвлення властиве фемінітивам зі здрібно-пестливими суфіксами (*мамця, білявочка, дівчинка, старенька, панночка* тощо) або згрубіло-зневажливими (*дівчище, Юрчиха, жіноцтво* тощо). Таким чином, залучення різних за функціонально-стилістичними особливостями фемінітивів до художнього образотворення спричинює формування емоційної оцінки у стилістично

нейтральних словах і підсилення її в стилістично маркованих.

Аналіз етимологічних, семантичних, словотвірних, стилістичних особливостей фемінітивів, розглянутих на базі художніх творів Леся Мартовича, показав, що фемінікон письменника, представника “покутської трійці”, відображає риси загальнолітературної української мови (*мати, дочка, сестра, вдова, дівчина, кума, дружина, теця*), великою мірою галицького регіону (*газдиня, дівка, донька, варіятка, знахарка, тета, молода “наречена”, баба “жінка”, жінка “дружина”, матка “хрещена мати”*) та окремо покутського говору української мови (*помийниця, льоха, мерза, стерва, баба “дружина”, Дмитриха*). У творах Леся Мартовича перевагу мають власне українські найменування жінок над іншомовними, чому сприяло тісне поєднання саме загальновідомих фемінітивів з регіональними й діалектними назвами жінок, здатність їх повною мірою відображати всі реалії жінок покутського краю і Галичини в цілому на початку ХХ ст. А завдяки такому сплетінню мовних одиниць українські говори можуть забезпечувати свою стійкість і недоторканність, протистояти чужомовним впливам на мову окремих регіонів та сучасну українську літературну мову загалом.

1. Брус М. П. Гуцульські фемінітиви: семантика і структура / Марія Брус // Вісник Прикарпатського національного університету. Філологія. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2010. – Вип. XXV–XXVI. – С. 67–72.

2. Брус М. П. Загальні жіночі особові номінації в українській мові XVI–XVII століть: словотвір і семантика [Текст]: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Брус М. П.; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2001. – 260 с.

3. Брус М. П. Поняття з основою *фемін-* у контексті сучасної української лінгвістики [Текст] / Марія Брус // Лінгвістичні студії: зб. наук. пр. – Донецьк: Донецький національний університет, 2008. – Вип. 16. – С. 209–214.

4. Брус М. П. Словотвірна термінологічна база фемінітивної підсистеми української мови / Марія Брус // Лінгвістичні студії: зб. наук. пр. / наук. ред. А. П. Загнітко. – Донецьк: ДонНУ, 2011. – Вип. 23. – С. 17–21.

5. Брус М. П. Становлення лінгвальної категорії жіночості / Марія Брус // Вісник Прикарпатського національного університету. Філологія. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2006. – Вип. XI–XII. – С. 39–48.

6. Брус М. П. Фемінітиви північного наріччя української мови / Марія Брус // Волинь. Житомирщина : історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Житомир : Житомир. держ. ун-т ім. І. Франка, 2010. – С. 23–34.

7. Етнос. Соціум. Культура : регіональний аспект : монографія / [В. В. Грещук, І. І. Кононенко, М. П. Лесюк та ін.]. – К. ; Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2006.

8. Кобилянський Б. В. Діалект і літературна мова / Б. В. Кобилянський. – К. : Радянська школа, 1960. – 276 с.

9. Ковалик І. І. Словотворчий розряд суфіксальних загальних назв живих істот жіночої статі у східнослов'янських мовах у порівнянні з іншими слов'янськими мовами / І. І. Ковалик // Питання українського мовознавства. – Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1962. – Кн. 5. – С. 3–34.

10. Матвіяс І. Варіанти української літературної мови / Іван Матвіяс. – К. : Інститут української мови НАН України, 1998. – 162 с.

11. Мартович Лесь. Вибране : оповідання / Лесь Мартович ; упоряд., підгот. текстів, вступ. стаття та примітки В. М. Лесина. – Ужгород : Вид-во “Карпати”, 1982. – 224 с.

12. Мартович Лесь. Забобон : повість / Лесь Мартович / Передм. Ф. Погребенника. – К. : Дніпро, 1985. – 351 с.

13. Семенюк С. П. Формування словотвірної системи іменників із модифікаційним значенням жіночої статі в новій українській мові [текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.01 / Семенюк С. П. ; Запорізький національний університет. – Запоріжжя, 2000. – 20 с.

14. Фекета І. І. Жіночі особові назви в українській мові. (Творення і вживання) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.02 / Фекета І. І. – Ужгород, 1968. – 369 с.

*В статтє рассмотрено более ста феминитивов, зафиксированных в произведениях Лесь Мартовича, проанализировано их этимологические, семантические, словообразовательные и стилистические особенности. Исследование показало, что феминитивы отобразили специфику авторского словообразования, особенности формирования галицкого варианта украинского литературного языка и составили удачное соединение общелитературных названий женщины, западноукраинских и покутских элементов, обеспечив неповторимость и стойкость украинского языка против иноязычных влияний.*

**Ключевые слова:** феминитивы, покутский говор, Лесь Мартович.

*About one hundred femininitives found in the works by Les' Martovych have been considered in this article. Their etymological, semantic, morphological and stylistic peculiarities have been analyzed. It has been stated that femininitives reflect the specific character of the author's vocabulary stostk, peculiarities of forming Calician variety of Ukrainian literary language and present an effective combination of general literary women's names, Western Ukrainian and Pokuty elements, ensure uniqueness of the Ukrainian language and its resistance to foreign influence.*

**Key words:** femininitives, Pokuty vernacular, Les' Martovych.

**УДК 82-343: 821.161.2 “Стефаник”**

**ББК 81.2 Ук**

**Інна Ліпницька**

## **МІФОЛОГЕМА ДОРОГИ В ХУДОЖНЬОМУ УНІВЕРСУМІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА**

*У статті йдеться про особливості парадигми міфологеми дороги в прозі Василя Стефаніка, виявлено та проаналізовано специфіку реалізації міфологеми дороги на рівні художнього розкриття цього символу, вивчено смислові інтерпретації та семантику хронотопного комплексу часу, простору, людини, руху дороги, мети в текстах письменника.*

**Ключові слова:** міфологема дороги, символ, хронотоп, часопростір, Василь Стефанік.

Художній свідомості кінця ХІХ – початку ХХ століття притаманна міфологізація буття. Роль міфів зростає в кризові періоди, бо вони пов'язані з кардинальними змінами

світогляду. У сучасній антропології, як підкреслює Я.Поліщук, “міф сприймається як універсальний культурний феномен, значення якого виходить поза конкретні часові виміри

(проте в кожному епоху інсталюється в духовних координатах часу) як первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичаєним у науці терміном, архетипів” [4, 36]. Міф – передовсім віковичний досвід людства, “згусток історії” (Ч.Айтматов). За концепцією Лотмана і Мінца, міфологізм є явищем другого порядку, котрий базується на свідомій грі автора образами-міфологемами, де логіка народження міфа обернена тій, на якій створено первісний міф. Власне, авторський міф вибудовується за схемою: міф – символ – система міфологем – новий міф. Таким чином, неоміфологічне мислення створює міф за рахунок нескінченного розгортання сутностей символу.

Інтерпретуючи тексти Василя Стефаника в міфологічному просторі, вживаємо поняття “міф” не в універсальному, а у вузькому значенні, трактуючи його насамперед як стійку архетипну модель. Міфологема – конкретно-образний, символічний спосіб відображення реальності. Міфологема – термін, що використовується для позначення міфологічних сюжетів, сцен, образів, котрі характеризуються глобальністю, універсальністю та мають широке розповсюдження в культурах світу. У науковий обіг це поняття було введено ще К.Г.Юнгом та К.Керені [5, 13].

Термін міфологема має амбівалентну природу: це і міфологічний матеріал, і основа для створення нового матеріалу. Міфологема є своєрідною формулою не лише сприйняття людиною довкілля в усіх його вимірах, але й формулою комунікативного символічного засобу встановлення зв'язку з універсальними цінностями, закодованими у міфотворчих актах, гармонізації людини і природи, способом розуміння міфу як ключа до інтерпретації інших культурних явищ (діалог культур та наук). Знаковими для художнього континууму Василя Стефаника є національно детерміновані міфологеми дому, дороги, землі, хреста тощо, безпосередньо пов'язані з українською фольклорною та біблійною семантикою.

Міфологічні символи, адаптовані художньою свідомістю автора, функціонують на різних структурних рівнях метатексту його творів. Міфологічне підґрунтя художнього мислення значною мірою кодифікує особливості індивідуального стилю Василя Стефаника. Функціонування у творчості Василя Стефаника етноміфологемної та загальноєвропейської образності (мати, хата, доля, дорога, могила та ін.) є істотним ключем декодування

його тексту, а їх акцентація – важливим змістовим компонентом індивідуальної поетики.

Активно використовувані митцем міфологічні образи-символи, архетипні за генезою, природою та семантичним спектром, формують художню енергетику більшості текстів, смислотворчим центром яких виступає центральна в його естетичній системі ідея духовного світу особистості. Міфологічність у художній практиці митця набула статусу іманентної риси, а тому її ґрунтовне дослідження уможливило адекватне наукове уявлення про істинну систему його естетичних координат.

Дослідження символіки творчості письменника давно привертає увагу науковців. Однак у більшості праць щодо творчості Василя Стефаника (Л.Гаєвська, О.Гнідан, М.Грицюта, М.Кодак, Н.Яцків, Р.Чопик) міфопоетичні складники його художнього світу розглядаються спорадично. Лише останнім часом цей аспект творчості митця набув більшої актуалізації в літературознавчій науці (Р.Піхманець, О.Турган, Л.Голомб та ін.). Актуальність теми статті ґрунтується на сенсі міфологізму прози В.Стефаника й зумовлюється його недостатньою присутністю в літературно-критичній рецепції творчої спадщини митця.

У художній площині української літератури міфологемі дороги належить позиція архетипного, універсального, фундаментального, глибоко енергетичного елемента етнонаціональної моделі українського макрокосму. Міфологема дороги уособлює рух, просторово-часову орієнтацію і цілі буття людини; аспект сенсу життя і вектор історії; універсальність наукового і художнього пізнання і культурної творчості. Універсалізм архаїчної семантики дороги (путі, шляху) висновується з широких смислових зв'язків з топологією життєвого простору, його ціннісних ієрархій і всієї системи соціального символізму з його образами й індексами орієнтації, маркуванням вибору, моделями поведінки і ритуальною практикою. Істотні наповнення в аспекті “дорога” в прозі В.Стефаника отримують слова-сигнали: “поріг”, “перехрестя”, “край”, “межа”, “придорожній камінь”, “стовп”, “хрест”, “поворот”, “міст”, “коло”, “повернення”, “горизонт”, “горизонталь / вертикаль”, “глухий кут”, “узбіччя”, “поле”, “стежка”, “гора”, “ліс” і т. п.). У хронотопі дороги узагальнено цілу низку способів подолання та обживання простору: від побутових форм подорожі, пригодництва, мандрювання до маргінальних екс-

тремумів утечі, відлюдництва, маргіналізації, вигнання, еміграції тощо. Великі переселення народів, маршрути географічних відкриттів і сліди першопрохідців насичують міфологему дороги енергією пасіонарного ентузіазму, тугою за вільним простором і гостротою історіософського переживання дороги як провіденціально запрограмованої дороги в національне або загальнолюдське майбутнє. На основі філософсько-історичних конотацій дороги народжується символічна телеологія дороги-шляху і дихотомія її образів у літературі.

Теологія дороги (до Бога, до Істини, до Іншого, до порятунку, до Апокаліпсису) в її християнському викладі може бути виражена словом “Голгофа”, євангельський контекст якого передбачає світову ініціацію людяності. “Кенозис”, “вознесення”, “теофанія” несуть пам’ять про Завіт богоспількування як нескінченного зближення людини і Творця; перехрестя цієї вічної Зустрічі – вільна воля і Боже світотворення, гріх та відкуплення, страждання та благодать.

Міфологема дороги тісно пов’язана з поняттям хронотопу. “Значення хронотопу дороги, – зазначав М. Бахтін, – в літературі величезне: рідкісний твір обходиться без яких-небудь варіацій мотиву дороги, а багато творів прямо побудовані на хронотопі дороги та дорожніх зустрічей і пригод” [2, 248]. Актуальною залишається потреба дослідження художньої своєрідності образу-символу дороги як міфологеми, способи і засоби його творення письменником та сюжетотворчі функції цього часопросторового орієнтиру в новелістиці Василя Стефаника.

Літературознавці (Бахтін, Лотман, Топоров та ін.) оприявнили не лише суть самої категорії “хронотоп дороги” як міфологеми через аналіз його структурних елементів, а й вказали на можливі функціонування цього образу безпосередньо в художньому тексті, зокрема на структурному рівні, виділивши наявність необхідних компонентів в образі дороги – параметри часу і простору, і рух як безпосередню форму їх реалізації.

Багатоскладова структура хронотопу дороги дає можливість трактувати цей образ як певний комплекс, у даному випадку – хронотопний комплекс. До того ж параметр руху привносить ще один важливий елемент – спрямованість, рух до певної мети. Крім того, неможливо говорити про категорії часу і простору, минаючи людину, героя. Потенційна вагомість літературознавчого терміна Бахтіна

полягала в розумінні єдності й руху часу і простору в людині, яка є просторовою репрезентацією часу, тому теорія хронотопу прямо пов’язана з образом людини в художньому творі. Отже, звертаємо увагу на міфологему дороги, яка є носієм хронотопних ознак з усіма його складниками, тобто хронотопного комплексу, крім часу і простору, це – людина, рух, дорога, мета, характер руху тощо.

Сягаючи своїм корінням міфу, образ дороги зібрав у собі велику кількість словесних інтерпретацій. Як зазначав М.Бахтін, дорога “ніколи не буває просто дорогою, але завжди або всім, або частиною життєвого шляху; вибір дороги – вибір життєвого шляху” [1, 215]. Дорога в епіці Василя Стефаника – це ще й шлях від народження до смерті, подорож у глиб себе, шлях до ідеалу; це мандри уві сні та мареннях, подорож духу, який шукає найвищу сутність буття у Всесвіті, врешті, це подорож текстом і крізь текст, через відсилання і культурні коди тощо.

В індивідуальній адаптації міфологеми дороги та її творчої трансформації в авторський текст В.Стефаник засвідчив неабияку здатність вибудовувати нові смислові, семантичні контексти й асоціативне наповнення цього сутнісного елемента міфопоетичної парадигми української літератури в її ретроспективі. Про це свідчить доволі розлогий спектр образних модифікацій образу дороги у творчій практиці письменника – це сигнал часу, який відтворює т. зв. “ауру”, “дух” часу і місця, вказівка на національну приналежність героїв, їх ментальні характеристики, маркування естетичної приналежності, світоглядних позицій самого автора, особливостей його світовідчуття, психіки, характеру.

Міфологема дороги амбівалентна: з одного боку, організовує, синхронізує, впорядковує сюжет, скеровуючи його розгортання в бік подієвості чи психологізації; з іншого, – створює семантичне поле для інтерпретації тексту. Топос дороги виступає своєрідним ключем “відмикання” текстових фрагментів, зчеплення нанизаних описових одиниць і подальшої трансформації на різних рівнях сприйняття ситуації, події або відтінку настрою. На функціональному рівні хронотопний комплекс дороги виявляє здатність до метафоризації, а через пов’язані з ним мотиви пошуку, зустрічі, втрати виконує сюжетотворчу функцію.

Щоразу оповідна структура узалежнюється від малопримітної деталі, і чи не найча-

стотнішою серед інших є саме зображена або згадана дорога, як-то: дорога смерті (“Виводили з села”), дорога прощання (“Стратився”), дорога скитальця (“Камінний хрест”), дорога спокути (“Новина”), жебрацька дорога (“Святий вечір”), дорога до себе (“Моє слово”), дорога творчого становлення й самоусвідомлення (“Дорога”), сирітська дорога (“Кленові листки”), роздоріжжя (“Вона – земля”) тощо.

Міфологічний образ-символ дороги у прозі Василя Стефаника є надзвичайно містким і багатозначним. Він передає характер руху (ходити світами, розвіятися на старість, блукати, повертатися, мандрувати, танцювати, жебракувати, стягатися тощо), напрямку руху (“в далеку могилу”, “на край світа”, “до некла”, злети, падіння), тип, характер дороги (ясна, далека, “безконечна”, тверда, невідома, темна, важка, кривава, страшна, земля, рілля, стежка, гори, поле, ліс тощо), швидкість (йти, бігти, летіти, повзти, перебирати ногами), довколишній пейзаж (гори, пусте поле, цвинтар, дощ, вітер, сніг, опустіле село), причини руху (вигнання, повернення, блукання), образи мандрівників (подорожні, вигнанець, сирота, блукачі) та їхніх супутників (туск, смуток, біда, горе тощо).

Автор чітко диференціює розуміння дороги (як життєвого, творчого шляху, шляху духу, історичного шляху) на 2 антонімічних типи: роздоріжжя – бездоріжжя, важка, темна – свята, світла. Перший тип виражає основні риси часу зламу століть (тривогу, передчуття близьких страшних змін, катастрофізму, апокаліпсису). Друга ж – це дорога духу, самовдосконалення в ім’я вищої мети (для Стефаника – в ім’я України), шлях до Бога.

Одним із провідних наповнень символу дороги – є чисто екзистенційне буття до смерті. Це пояснюється впливом філософії Шопенгауера та Ніцше і прагненням у смерті віднайти відповіді на “вічні” запитання. Завдання і потреба письменника схопити особливі, надбуденні, межові стани існування людини. Символами цієї межі в поетиці новели Стефаника часто є образи порогу, воріт, за якими стелеться дорога як втілення абсурдного існування, “чужого”, таємничого світу: “На подвір’ї стояла гурма людей. Від заходу било на них світло, як від червоного каменя, – тверде і стале. З хорім іще сипалося багато народу. Як від умерлого – такі смутні виходили. За людьми вишов молоденький парубок із обстриженою головою. Всі на нього дивилися. Здавалося їм, що та голова, що тепер

буяла в кервавім світлі, та має впасти з пліч – десь далеко на цісарську дорогу та буде валятися” (“Виводили з села”) [5, 30].

Письменник намагався знайти розгадку таємниці буття, але часто сам зі своїм генієм залишався безсилим перед долею: “Як безумний бреду хмарою фантазії. Сто раз розпускаю сили своєї душі, аби далекими світами відшукали мені щастя моє. По тім ставу моєї минувшини пливуть неводи сердечних моїх бажань, аби виловити всі ясні хвилі життя мого. Але неводи рвуться і негодні нічого зловити. Вертають до мене помучені” [5, 173].

З міфологемою дороги пов’язана міфологема мандрівника, скитальця. У прозі Стефаника це людина, яка з різних причин (пошуки кращої долі, спокутування гріха, економічні нестатки, пошуки свого місця в житті тощо) відривається від рідної землі стає “подорожнім”, жебраком, “блукальцем”. Таким постає Іван Дідух (“Камінний хрест”), який перетворюється через зраду своєї землі із Сізіфа на Агасфера – в українському варіанті Марка Проклятого, вигнанця з рідної землі, бо автор наділяє свого героя трагічною історією українського народу, історією випробувань і спокути, відчаю і трагедії. Все своє життя він “був-сми наймитом” землі, вірно служив “букаті горба цонайвищого і цонайгіршого над усе сільське поле”, займався роботою, яка не приносила ні втіхи, ні статків: “Вік збув на тім горбі”. У праці грішником став, забувши Бога, бо “до церкви ходив лиш раз у рік, на Великдень”, а все своє життя “колінкував” на горбі. Тільки з примусу молодого покоління змушений його покинути і “йти світами” “у далеку дорогу”, емігрувати до чужого, невідомого світу: “А проше, газди, а озьміть же без царамонії та будьте вибачні, бо ми вже п о д о р о ж н і” (розрядка моя. – І.Л.) [5, 76]. На перший гріх накладається другий. Герой розуміє, що здійснює великий гріх зради своїй землі, тому, як покуту, справляє ще живим тризну по своєму життю та ставить камінний хрест, бо знає, що повернутися вже ніколи не зможе. Спокутує свій гріх і Касіяниха (“Гріх”), яка покидає свій дім, чоловіка, дитину, батьків. Цей акт має стати її відкупом ганьби за нешлюбну дитину – “московського байстрюка”, – народжену під час війни. Міфологема дороги, пов’язана з мотивами подорожі та спокутування, стає ще й основним організуючим елементом сюжетної схеми новел.

Як модерніст, Василь Стефаник не міг обійти теми мистецтва, призначення митця,

сенсу творчості. Ця засаднича проблема звучить у поезії в прозі “Дорога”, в якій автор озирається на прожите й аналізує пройдений відтинок шляху. Міфологема дороги тут виявляє індивідуальні особливості та національну приналежність митця. Домінуючою у визначенні напрямку руху письменника мистецькою дорогою є “філософія серця”: *“Я занімів був із болю. І мовчав довгі, довгі роки. Мої слова невимовлені, мій плач неоплаканий, мій сміх недосіяний! Лягли на мене, як лягає чорне каміння зломаного хреста на могилу в чужині”* [5, 172]. При цьому образ дороги постає насамперед як символ долі. Як і в символістів, життєва дорога – це блукання, снування. Дорога митця змальована експресивними засобами: інверсія, паралельні конструкції, контраст та ін. Образ дороги виявляє й естетичні орієнтири В. Стефаника. Мета – сказати страшну правду про життя селянина, самотньої людини, забутої Богом. Сила слова – у правді, вистражданій ним самим.

Дорога – це і внутрішній стан ліричного героя. Його слово не лише відображає, а й творить, причому як автентичний світ українського селянина на межі XIX і XX століть, так і загалом людини на межі власного життя і вічності, переростаючи в новий міф. Вибираючи найтрагічніші епізоди людського життя, письменник проникає у глибинні світи, де мова, життя, культура – становлять одне ціле, а в слові вчувається біблійний пафос, натхнення старозавітного пророка: *“Вбиті по коліна в землю, вони безтямній многості падали і здохли. Чорними долонями стручували піт з чола і великими руками ловилися землі. Втома валила їх, вони душили за собою свої діти і ревіли з болю. Здохли і падали. А ніч клала їх у сон, як каменів, одного коло одного. Земля стогнала під ударом їх серць, а вітер втік за гори”* [5, 111].

Новела “Дорога” є не просто автобіографічною, вона – інтроспективна, рефлексійна. Твір – відповідь на дві трагічні події в житті Стефаника, дві смерті – матері й коханої. Часопростір у ній досить складний, багатшаровий. Перший – це внутрішній простір душі ліричного героя, який торує складну дорогу життя від дитинства до смерті, маркований білим кольором. Другий – простір життя його народу, простір власних втрат і пізнання, забарвлений жовтим і темним. Ці два простори накладаються хрестом – вертикаль – біла, світла дорога до божественного, і горизонталь – темна дорога земних страждань, на

перетині яких і перебуває митець. Крім того, дорога відділяє два світи – “свій” – “білий” і “чужий” – “брудний”. Основним настроєм є туга, що вказує на такі особливості індивідуально-авторського світобачення, як фаталізм, експресивність тощо.

Просторовий вимір образу дороги розкриває зв’язок між минулим і сучасним. У поезії в прозі “Моє слово” емпіричному профанному часові, репрезентантом якого у творі є сучасність, протиставляється через ретроспективну нарацію початковий “прачас”, золотий вік, котрий пов’язаний з минулим і є сферою дії першопричин. Подорож у часі викликана не просто почуттям ностальгії дорослої людини за гармонією дитинства, а й прагненням підвести підсумок пережитого, переосмислюється як шлях до себе, виступає символом пошуків людиною істини, дорога як свобода, шлях до Вічного та Прекрасного як символ долі та самореалізації. Через звернення до золотого віку “босоногого дитинства” стверджується порядок у сучасній природі та суспільстві. Для автора вона пов’язана з дорогою до гармонії, до самого себе. Як відомо, існують дві основні моделі часу: лінійна, згідно з якою події, що вже мали місце, ніколи не повторяться знов, та циклічна, суть якої полягає у ритуальному повторенні подій. Категорія часу репрезентується через образ дороги, який пов’язаний ідеєю кінечності (*“на ті очі смерть долоню поклала”*). Твір цікавий і тим, що в ньому автор стверджує власне мистецьке кредо, яке він виніс із батьківської хати і проніс крізь важкі життєві дороги, наслідив благословенними соками *“плодючої ріллі”*, материнською піснею, наперекір цивілізації “нового світу”, тому раз у раз *“крила гояться, і я знов лечу до сонця, до щастя”*. Дорога уподібнюється лету Ікара, бо тільки цей політ дає втіху.

У новелах Стефаника дорога ототожнюється не тільки з життям, фатумом, але й смертю. Міфологічний образ дороги символізує поховальний обряд. Як відомо, підгрунтя слов’янських ритуалів типу “проводи на той світ” полягає у розумінні смерті як продовження життя в іншій якості. Цей архаїчний обряд супроводжується тугою та радістю. Міфологема дороги розкривається в поховальному ритуалі в оповіданнях “Виводили з села”, “Стратився” та “Камінний хрест”. У першому відчуття присутності покійника витає над усім простором тексту. Люди виходять з хати, як від померлого – такі

смути. Жінки плачуть. Сестри руки заломлюють, батько трясеться у возі, парубок прощається з селом назавжди. Мати б'є головою об одвірок і голосить захриплим голосом. Все закам'яніло з горя. Друга новела вражає способом передачі трагедії людей, що втратили єдиного сина. У цьому творі автор застосував прийом безпосереднього проникнення у внутрішній світ персонажа, у його свідомість, почуття, думки. Новелу відзначає надзвичайна економія слів. Як і в поезії, В.Стефаник використовує рефрен *“Коля летіла у світи”, “Коля бігла світами”, “Коля добігала до великого міста”*. Це та колія-дорога, що вивезла з села-життя в місто-смерть сина селянина, який тепер їде забирати тіло своєї дитини з війська. Міфологема дороги в цій новелі підсилена ще й іншими семантичним і філософським забарвленнями – це залізниця – не сільська (традиційна), а міська дорога. В.Топоров виділяє два види міфологеми дороги: *“1) Шлях до сакрального центру..., що доходить до поєднання себе з цим сакральним центром, який означає повноту благодаті, причетності, освяченості і 2) шлях до чужої і страшної периферії, яка заважає поєднанню з сакральним центром або ж зменшує сакральність цього центру; цей шлях веде від затишного, захищеного, надійного “малого” центру – своєї домівки... до царства невизначеності, негарантованості, небезпеки, яка дедалі зростає”* [6, 262]. Тут якраз бачимо другий вид шляху людини. Трагічне відчуття підсилюється у зв'язку з образом залізниці – “колії”, який прочитується як антитеза спокою. Традиційно поняття руху перетинається з поняттям життя, а спокою – смерті. У цій новелі залізниця як образ “чужого” світу-дороги символізує негативне втручання цивілізації в розмірене буття селянина, зміну, яка веде до катастрофи. Цивілізація, претендуючи на роль “другої природи”, спричиняє руйнування гуманістичних цінностей, заміну їх псевдоцінностями. Саме на небезпеці бездуховності наголошує автор у зв'язку з образом залізниці. Це залізна колія життя, позбавлена доброти, милосердя, людяності, духовності: *“Твердий такт залізниці гатив у мужицьку душу, як молотом”* [5, 32].

Міфологема дороги символізує сутність життя людини на землі. Стефаниківська людина здебільшого самотня на своїй життєвій дорозі: *“Виходив з людьми. На вулиці лишився сам. Мури, мури, а між мурами – дороги, а дорогами – тисячі світил, в один шнур*

*понасилювані”* [5, 33]. Часто вона наприкінці життєвого шляху не бачить сенсу ні у своїй життєвій дорозі, ні взагалі у світі. Таке сприйняття життя пояснюється як особливостями індивідуального авторського світобачення, так і ментальною організацією його героя – підсвідомим, виробленими віками відчуттям припиненості, страху, меншовартості тощо.

У поетиці В.Стефаника дорога може виступати засобом розкриття специфіки душевного стану героїв, настроїв у суспільстві в певний історичний період. Саме таку функцію виконує образ дороги в новелі “Марія”, символізуючи хаос, страх, тривогу, жертви першої світової війни: *“Ще недавно нікому доріг не ставало. Діти несли ще менші діти, матери несли за ними добуток, одні одних стручували в провали, ночами ревіли корови, блякли вівці, коні розбивали людей і самих себе. За цими здурілими людьми горів світ, немов на те, щоби їм до пекла дорогу показувати. Всі скакали ріку, що несла на собі багряну заграву і подобала на мстивий меч, який простягся вздовж землі. Дороги дудніли й скрипіли, їх мова була страшна і той зойк, що зродився зі скаженої лютості, як жерло себе залізо і камінь. Здавалося, що земля скаржить на ті рани”* [5, 186]. Зовсім іншої, епосної, думної семантики набирає дорога, яка символізує шлях до великої України, до омріяної свободи та створення соборної держави: *“Блискотять ріки по всій землі і падають громом у море, а народ зривається на ноги. Напереді її сини, і вона з ними йде на тую Україну, бо вона, тая Україна, плаче, голосить, хоче, щоби усі були вкупі”* [5, 189].

Отже, у міфологемі дороги В.Стефаника закумуляовано величезний пласт інформації про “дух”, “ауру часу”, помежів'я століть, домінуючі настрої епохи, екзистенційне відчуття буття, вона є виразно модерною, сецесійною.

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Бахтин М. – М. : Художественная литература, 1990. – 541с.

2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе : Очерки по исторической поэтике / Бахтин М. – М. : Просвещение, 1989. – 360 с.

3. Кереньи К. Введение в сущность мифологии / Кереньи К., Юнг К. Г. // Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов ; пер. с англ. А. А. Юдин ; сост. В. И. Менжулин. – Науч.-популярное изд. – М. ; К. : Совершенство, 1997. – 383 с.

4. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія / Поліщук Я. –

Вид. 2-ге, доповн. і переробл. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.

5. Стефанік В. Моє слово : новели, оповід., автобіогр. та критич. матеріали, витяги з листів / Стефанік В. ; упоряд., передм. та приміт.

Л. С. Дем'янівської. – 3-тє вид. – К. : Веселка, 2001. – 319 с.

6. Топоров В. Н. Пространство и текст / Топоров В. Н. // Текст: Семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С. 227–285.

*В статтє идет речь об особенностях парадигмы мифологема дороги в прозе Василия Стефанника, выявлена и проанализирована специфика реализации мифологема дороги на уровне художественного раскрытия этого символа, изучены смысловые интерпретации и семантика хронотопного комплекса времени, пространства, человека, движения дороги, цели в текстах писателя.*

**Ключевые слова:** мифологема дороги, символ, хронотоп, пространство, Василь Стефанік.

*The article is devoted to study paradigms myths of the road, features of artistic disclosure of that character in prose of Vasil Stefanik, the study of semantic interpretation and semantic complex of the chronotope space, time, person, road traffic, goals.*

**Key words:** myth of the road, a symbol, chronotope, space, Vasil Stefanik.

УДК 811.161.2-373.7

ББК 81.2 Укр-93

Роксолана Стефурак

## ВНУТРІШНЯ ФОРМА СЛОВА ЯК “РЕТРАНСЛЯТОР” НАЦІОНАЛЬНО-МЕНТАЛЬНОЇ ІНФОРМАЦІЇ В НОВЕЛАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

*У статті досліджено етнолінгвістичний аспект внутрішньої форми ключового слова в художньому тексті Василя Стефаніка, вивчено механізми ретрансляції внутрішньою формою номінаційно-маркованої інформації з національної картини світу в індивідуально-авторську.*

**Ключові слова:** внутрішня форма слова, асоціативно-образний потенціал внутрішньої форми слова, картина світу, етноейдема, етнообраз, етнотекст, конотатема.

Один із домінантних аспектів дослідження слова в художньому етнотексті\* – лінгвокультурологічний. Він передбачає дешифрування в мовних одиницях знакових понять культури народу, фреймів його традицій, звичаїв, обрядів, вірувань тощо; уможливорює ілюстрацію виявів ціннісних орієнтацій народу в лексичній канві тексту.

Усвідомити принципи встановлення механізмів формування і передачі інформації від гносеологічного ментального образу до вербалізованого можна завдяки експлікації в слові внутрішньої форми (ВФ) – “точки дотику” концепту і семи номінації, яка завжди опосередкована не тільки креативним мисленням автора, а і його інтуїтивним відчуттям етномовної картини світу.

Картина світу конкретного етносу формується за допомогою його мови\*\*, лексико-семантичний рівень якої завжди відбиває “... уявлення певної національної лінгвокультурної спільноти ... про елементи, організацію тощо об’єктивної дійсності (чи дійсності,

\*\* “спосіб відбиття реальності у свідомості людини, що полягає у сприйнятті цієї реальності крізь призму мовних та культурно-національних особливостей, притаманних певному мовному колективу, інтерпретація навколишнього світу за національними концептуально-структурними канонами” [9, 368]; “членування предметного і поняттєвого світу засобами мови – словниковими, граматичними одиницями. У мовній картині світу відбиваються особливості сприймання мовцями навколишньої дійсності. Розрізняють національну, соціальну, індивідуальну мовну картину світу, кожна з яких залежить від культурно-історичних умов життя суспільства, соціуму, від індивідуального лінгвопсихологічного досвіду. Через мовну картину світу пізнається ментальність народу, його міфологічне мислення, виявлення мовних форм, що відтінюють універсальні логічні закони людського мислення” [6, 93].

\* **Етнотекст** – “текст, мовний код котрого (мова) є рідним для автора – носія певних етнокультурних рис, в структурі, семантиці одиниць якого відбилися особливості світосприйняття (мовна картина світу) конкретного етносу” [2, 52].



яка вважається об’єктивною” [2, 71]. І саме ВФ як концептуальна (М.Голянич), мотиваційна (Т.Кияк, Б.Плотников, В.Русанівський та ін.) чи асоціативно-образна ознака, покладена в номінативний “стержень” мовної одиниці, відіграє чи не найважливішу роль у формуванні та сприйнятті ментальної картини світу і її акумуляції в художньому тексті – образній реакції на реальний чи уявлюваний світ, оскільки вона, маючи аперцепційно-мотивувально-ілюструвальну природу, є асоціативно-ментальною “пам’яттю” слова, його **ідіотнічним інтерпретаційним компонентом** – “специфічно національним компонентом у значенні слова, зумовленим місцем слова в національно-мовній системі, яка виконує функцію інтерпретатора значення” [9, 359].

Різноманітність трактувань ВФ слова зумовлена синкретичною природою досліджуваної мовної категорії. Слід зазначити, що її різновекторність показова не тільки у функціональному просторі (ВФ мотивує семантику номена, концептуалізує дійсність у ньому, зображує асоціативно-образну модель становлення лексеми як умовної назви певного референта), а й у семантичному (ВФ слова може локалізувати (об’єднувати) різні інформативно місткі грані його смислообразу: денотативну (“реальну”, первинну), креативну (оказіональну), усталену (національно-марковану)).

Саме тому в сучасних лінгвістичних студіях ВФ слова розглядають як етнолінгвістичний компонент його ЛЗ, “спосіб відображення ментальності народу” [17, 361] в лексемі. ВФ слова як етимон, “пучок асоціацій”, знак значення (за О.Потебнею), відбиваючи “ментальні й морально-ціннісні стереотипи” [5, 219], є тим асоціативно-образним “містком” смислу, що поєднує невербальний (фонові знання, референтна картина світу, “ментальний простір”<sup>\*\*\*</sup>) та лінгвістичний (план змісту і план вираження) контури “буття” слова. Звичайно, йдеться про “культурно-марковані”<sup>\*\*\*\*</sup> номінації, “культуреми”<sup>\*\*\*\*\*</sup>, у яких

ВФ і є репрезентантом “інформації про світогляд і традиції носіїв мови” [19, 192].

Картина світу українців, очевидно, яскраво представлена в художньому тексті Василя Стефаника. Його ідіотилію притаманна експресивно-оцінна образність, локалізована в національно маркованих номенах. Саме тому мета наукової розвідки – розкриття потенціалу ВФ лексеми в художньому тексті, зорієнтованому на ретрансляцію в ньому етноментального змісту. Предметом дослідження обрано ключові слова (вони, зазвичай, “формують” лексико-семантичний каркас тексту), а не власне безеквівалентну лексику<sup>\*\*\*\*\*</sup> (незважаючи на етнозорієнтованість, вона не завжди домінуюча у творах митця). Найбільш семантично потужними в досліджуваному текстовому просторі є **фонові номінації** – “слова, непоняттєві семи яких містять позамовні, екстралінгвістичні, культурно-ментальні відомості, що виникають у свідомості людини внаслідок національно-специфічних асоціацій, прямо не пов’язаних з основним лексичним значенням слова” [13, 11], так звані **етноейдеми** – “наскрізні словесно-образні лейтмотиви дискурсу (тексту); закріплені в межах певної ідіотнічної культури в мовному коді емоційні стани і ситуації, притаманні певному етносу; специфічні в межах певної культури національно-образні концепти” [2, 49].

Етноейдемами в окремих новелах Василя Стефаника вважаємо лексеми *світ*, *світло*, *свічка*, оскільки вони – їх домінуючі концепти-символи. Ці слова – полівалентні (у лексико-семантичному плані), часто вживані у фразеологічних конструкціях, формують з іншими номенами антиномії, мають текстуальні синоніми, усталені й okazіональні означення, крім того, вони, зазвичай, включені в різноманітні тропеїчні структури досліджуваного художнього тексту.

Мовні одиниці *світ*, *світло*, *свічка* різні за лексичним значенням, проте ізотопні не тільки зовнішньою формою, а й внутрішньою (сема *світло*): **свічка** – “та, що світить”,

\*\*\* Ментальний простір – концептуалізація дійсності, “яка може охоплювати усвідомлення реальних ситуацій, минулого й майбутнього; гіпотетичні ситуації і ситуації можливих світів, а також абстрактні категорії” [11, 153].

\*\*\*\* “Лексику, у яку включено соціокультурний компонент, називають культурно-маркованою” [19, 192].

\*\*\*\*\* “...термін “культурема” завдяки своїй внутрішній формі дуже точно відображає культурологічну зумовленість елементів спілкування” [19, 195].

\*\*\*\*\* “...слова, у поняттєвих семантичних долях яких відбиваються уявлення про культурно-специфічні предмети певного народу, явища етнокультурної дійсності та поняття, з ними пов’язані...” [13, 11], наприклад, історизми.

**світло** – “те, що світить”, **світ** – “той, що світить”. Якщо перші дві номінації (**світло**, **свічка**) мають експліцитну ВФ, то номен **світ** – напівекспліцитну, асоціативно мотивовану, більш віддалену від його лексичного значення. Звернімося до лексикографічних дефініцій. Тлумачний словник подає омонімічні лексеми: “**світ** 1... розм. Те саме, що і світло... Час перед сходом сонця; світанок...”; “**світ** 2 1. Сукупність усіх форм матерії, як єдине ціле; всесвіт... 2. Окрема частина всесвіту”. 3. Земна куля, Земля з усім, що на ній є // Усе живе; все навколишнє; все, що оточує людину. // Оточення – суспільство, люди” [3, 1108]: ... мають розум, не бійси, молоді, світом бували (“Morituri”, 173); *І дід здіймив собі руки вгору й кликав ними до цілого світа* (“Сини”, 166); *де що є на світі згадав* (“Катруся”, 34); *Так баную за тим горбом... Коби-м міг, та й би-м го в пазуху сховав, та й взів з собов у світ* (“Камінний хрест”, 55).

Слід зазначити, що в досліджуваному тексті частотним є споріднення (імплицитне чи експліцитне) образів **світ** і **світло**, наприклад, *Та жий, поки світа та сонця* (“Побожна”, 30) – в лексемах **світ** і **сонце** (“... центральне небесне світило... Світло й тепло, що випромінюється цим світилом” – 3, 1161) локалізовано сему **світло**. Словник символів також семантично зближує номінації **світ** і **світло**: “У символічному смислі світ є царством, у якому розгортається стан існування, охоплюючи множину зіставних частин, що споріднюються одна з одною...” [8, 324]. “Світло традиційно прирівнюється до духу..., його білизна символізує єдність усього зі всім” [8, 324]. Саме тому в узусі і в текстах Василя Стефаника слово **світ**, як правило, має означення *білий*. Номінативна одиниця **світло** в узусі тлумачиться як “1. Промениста енергія, що випромінюється яким-небудь тілом, сприймається зором, робить видимим навколишнє” [3, 1108]. Тезаурусна інформація, як бачимо, підтверджує тезу, що внутрішньоформний образ слова **світ** – “той, що світить”. Таким чином, у художньому тексті Василя Стефаника лексеми **світ**, **свічка** і **світло** споріднені семою **світити**. Простежмо:

*“Колія бігла світами... Колія добігла до великого міста. Виходив із людьми. На вулиці лишився сам. Мури, мури, а між мурами – дороги, а дорогами – тисячі світил в один шнур понасилювані. Світло у пільмі потопало, дрожало. Осо-ось впаде, і чорне пекло*

*зробиться. Але світила пускали коріння у пільму і не падали. Мури подавалися один додному, світила сходилися всі до купи і грали барвою, як веселка... Плачучи, убирав сина на смерть... Писану тайстру поклав під голови, в головах поклав свічку, аби горіла за страчену душу...”* [“Стратився”, 15–16].

В однойменній новелі “Стратився” описано самогубство юнака у війську, у чужих світах (*Колія летіла в світи... (с. 14)* – перше речення новели). Починається текст з опису поїздки батька по мертвого сина, під час якої чоловік згадує зловісний сон (*син на дні криниці*), від якого його відволікають ліхтарі – тисячі **світил** в один шнур понасилювані. Слід зазначити, що ця інформація є лише поверхнею смислового каркасу твору (**світи** – чужі міста (мури), **світила** – (ліхтарі), оскільки його основний креативний глибинний символічний зміст базовано на антиподах **світло** (веселка) – **темрява** (пільма, пекло), що символізують в лінгвокультурній свідомості українців антиномію **життя** – **смерть**. Підтвердженням наведеної думки є дефініція слова **світло**, зафіксована у словнику-довіднику “Знаки української етнокультури”: “**світло** = **світ** – на протигагу темряві... уособлення життя, тому в Біблії читаємо: “І життя було в Нім [Слові-Богові], а життя було Світлом людей”; також уособлення знання, прозріння, пророцтва...; світло – символ Бога...; світло символізує віру, бо віра має розганяти темряву навколо нас” [7, 529].

Номінація **веселка** включена в асоціативне поле лексеми **світло** як і в етноментальній картині світу, так і в індивідуально-авторській реакції на неї: **світила** сходилися всі до купи і грали барвою, як веселка. “**Веселка** = **веселиця** = **райдуга** = **радуга** – дугоподібна різнобарвна смуга, що з’являється в атмосфері внаслідок заломлення сонячних променів у краплинах дощу, води; символ посередництва між небом і землею” [7, 78]. Цей образ не випадковий у наведеному сегменті, оскільки ще на початку новели автор локалізує концепт *дощ* (“... символіка дощу обумовлена тим фактом, що він летить з небес. Звідси його співвідносність із світом” [8, 179]) і текстуальна спорідненість із номеном **сльози**: *Сльози падали, як дощ... Став дощ накрапати*. ВФ слів **веселка** та синонімічного **райдуга** (його не наведено в сегменті, проте як еквівалентне до **веселка** воно з’являється в уяві читачів) – “*та, що весела*”; “*та, що є дугою (дорогою) до раю*” – тільки

додають експресії в смислове поле новели, оскільки батько самогубця – християнин, тому на рівні підсвідомого він бажає, щоб душа сина була в раю (на небі), тобто веселою, проте реально розуміє, що вона загублена (мікрообрази *пільма, пекло*), саме тому його **світло (= світ) потонає** у пільмі (здаймо сон: *син на дні криниці*), *дрожить* (страх людини, яка вірить у Бога, за страчену душу: *в головах поклав свічку, аби горіла за страчену душу...*).

**Свічка** (ВФ – “*та, що світить*”) – це функціонально найменше (локальне і минуше (у народі кажуть: *свічка догоріла, погасла...*)), створене людиною (а не Богом) джерело світла; “індивідуалізоване світло і життя індивідуума, на противагу життя Космосу і Всесвіту” [8, 456]. За народними переконаннями *свічка* “єднає в собі символіку світла й вогню; ... особливу роль відіграє *свічка* в поховальному обряді; коли помирає людина, має горіти *свічка* в її руках; вона освічує дорогу покійнику на той світ...” [7, 530]; “Відсутність *свічки* вважалася великою бідою: померлий буде блукати в темноті, не зможе знайти інших покійників, стане упирем тощо” [4, 462], мучитиметься, блукатиме землею.

Як бачимо, наперед заданий у новелі трагічний ореол слова-образу **світло (Світло у пільмі потонало, дрожало. Ось-ось впаде, і чорне пекло зробиться)**, а “за народними уявленнями, божественне світло має владу над злом і пільмою” [4, 460], логічно доповнюється фоновою інформацією, ретрансльованою внутрішньою формою лексеми **свічка** (“*та, що світить*”):

світ (життя) ↔  
 ↓  
 світло/світило (віра, Бог, який дав світло = життя) ↔  
 ↓  
 свічка (кінець життя, освітлення шляху на той світ – світ мертвих).

Слово-образ *свічка* (ВФ – “*та, що освітлює шлях на той світ*”, індивідуальне *світло*) локалізований і в інших новелах Василя Стефаника: ... *убрався в білу сорочку, засвітив свічку в руках, ляг на постіль і зараз сконав* (“Дід Гриць”, 177); *Я так коло старого страждувала ночами, що лиш один Бог знає, але таки не вмер без свічки* (“Ангел”, 36); *За труною... В руках тримають малі, погаслі свічки* (“Похорон”, 118).

Таким чином, у досліджуваному тексті номінація *свічка*, зазвичай, використовується

в описах смерті людини, похорону тощо, тому вона, зазвичай, пов’язана із словосполученням *той світ, цей світ*.

Фразеологічні одиниці *той світ* (світ мертвих) – *цей світ* (світ живих) частотні в досліджуваному тексті: ... *дай вам Боже прожити на цім світі* (“Камінний хрест, 51”); *Буду за вас на тім світі просити, лиш зробіть дідові его волю* (“Камінний хрест”, 56). Їх авторська інтерпретація побудована на регенерації етнообразу *світло=життя* в ключовій лексемі *світ*. Проаналізуємо фрагмент новели “Скін”: *Серед своєї муки він то западався в якийсь другий світ, то виринав з нього. А той другий світ був болючо дивний. І нічим Лесь не міг спертися тому світові, лише одними очима. І тому він ними блискучими, змученими так ловився того каганця. В’язався очима, держався його і все мав страх, що повіки запруться, а він стрімголов у невидінний світ звалиться ... Каганець випровадив його з того світа ... Мама із того світа має прийти тай над своєв дитинов має заплакати. Таке Бог право їм дав... Розвів очі вже мертві й безсвітні...* (с. 84–85).

У наведеному сегменті ідіоми *цей світ* (= *світлий*, “*той, що світиться*”, тобто той, який ще можна бачити) і *той світ* (*другий, болючо дивний, невидінний, безсвітний*) знову ж таки протиставлено на базі реалізації асоціативно-образного потенціалу ВФ слова *світ* (сема *світло*) і включено в антиномію *життя – смерть* завдяки мікрообразові *очі*, епітетизованому текстуальними антонімами *блискучі* (ВФ – “*ті, що блищать*”, *світяться, бачать, живуть...*) – *безсвітні* (ВФ – “*ті, що без світла*”, *не бачать, мертві, саме тому той світ і є невидіним*).

Як бачимо, завдяки асоціативно-образному потенціалу ВФ ключового номена *світ* (базова сема *світло*) можна осмислити не тільки глибинні пласти семантики твору, а й дешифрувати ментальні інформаційні виміри інших фонових слів, завдяки чому текст стає етнотекстом – багатовекторною національно зорієнтованою авторською реакцією на реальну картину світу певного народу, оскільки ВФ етноїдеми формує той компонент її значення, який “віддзеркалює окремі особливості етнічної (національної) культури, мовної картини світу” [2, 80]. Крім того, ВФ слова завжди ретрансльює не тільки фонову інформацію, яку “змальовує” з його референта, а й конотативну. Так, слово-образ *свічка* може мати як негативне (*догоріла свічка – смерть*),

так і позитивне смислове прирощення: “Благовіщенська, Великодна, Вінчальна, Громнича” [4, 462] – внутрішньоформні семи *Блага Вість, Великдень, вінчання, грім*, хоча, за народними віруваннями, власне *громничу свічку* (за допомогою її світла можна відвести від дому грім) запалюють, коли помирає людина. Тобто ВФ як емпіричний компонент національно-культурної особливості слова пов’язана зі специфікою чуттєво-наочних асоціацій лінгвоносіїв, з образами певних предметів, фреймами (похорон, весілля, хрестини тощо), смисло-символічна аперцепція яких залежить насамперед від ситуації, що склалася (і вона завжди буде оцінена лінгвоносіями). Саме тому ВФ лексеми здатна метаморфозувати слово-образ в національну конотатему – “матеріальний носій ... конотацій національно-культурного характеру, які віддзеркалюють етнічні особливості осмислення “культурних предметів”, культурних феноменів” [2, 85–86]. Це зумовлено тим, що ВФ номена як “ретранслятор” фонових знань (пресупозицій) з національної картини світу в авторську, завжди характеризує описувану ситуацію в етноментальному ключі, з національно-культурною специфікою.

Яскравими репрезентантами лінгвоментального простору окремого етносу є фразеологічні одиниці, в яких закладено тип мислення народу, його автохтонні особливості світосприйняття. Наприклад, номен *світ*, включений у фразеологізм, завдяки асоціативно-образному потенціалу своєї ВФ, локалізує в ньому, як уже зазначалося, сему *життя*: *Щем на цім світі не набулася. Я ще біла, як сніг, біленька, а вже й усихати* (“Городчик до Бога ридав”, 7); *Бодай дівки ніколи на світ не родилися... І нащо воно родиться на світ Божий* (“Марія”, 153); *Боже, Боже, не тримай ні більше на світі, бо видиш, що нема як жити* (“Осінь”, 41).

ВФ фразеологізму – його концептуальна, асоціативно-образна ознака, мотивувальна образність, “культурно детермінований образ (за В.Виноградовим), що виражає не тільки тлумачення дійсності, але і її оцінку...” [цит. за: 16, 63], наперед визначену й усталену, тобто ВФ стійкої одиниці ретранслює ті етноаксіологічні параметри предметів, явищ, фреймів дійсності, які уже визначені лінгвосоціумом, представляє реалію картини світу так, як це бачить народ. Тому не випадково й у фразеологічних одиницях, і в художньому тексті є валентними лексеми різної

частиномовної належності *світ, Божий, білий*: “Білий (Божий) світ. 1. Життя в усіх його формах і виявах... Все навколишнє” [14, 632]. Етнооцінки *білий* (видимий, світлий, який можуть бачити живі), *Божий* (Бог створив світ = життя), як уже зазначалося, споріднені і на рівні символів (*білий* = “процнення, невинність” ↔ *світло/золото* “божественний розум (сонце); єдність усього зі всім” [8, 223; 455]).

Як свідчать результати дослідження, лексема *світ* у новелах Василя Стефаника означена не тільки стійкими аксіологічно маркованими лексичними координатами, а й оказіональними, проте в будь-якому випадку асоціативна внутрішньоформна сема кожного з означень “провокує” семантичний зсув у значенні іменника *світ*, виконуючи функцію “ретранслятора” певного уявлення про референт: художнє використання епітета базується на пресупозиції існування предмета, який означається, тобто декодування етноконцепції слова рухається від аперцепції ознак референта до його оцінки лінгвоносіями через асоціативно-образну мотивацію лексеми її внутрішньою формою. Так, завдяки ВФ епітетів слово *світ* у тексті набуває різнопланового, інколи антагоністичного смислу, наприклад, у новелі “Мое слово” (142–143) номен *світ* означено лексемами: *діточий* (імпліцитно = *білий*: *Я пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий... Я скинув мамину сорочку. Мій діточий світ і далеко покоління мужицьке лишилося за мною*), *покинений, новий (що кривдив нас), новий і чорний* (біль..., *чорне каміння зломаного хреста на могилу в чужині...*), *далекий, свій* (*Праворуч мене синє поле, чорні скиби, і білий плуг, і пісня, і піт солений. Ліворуч – чорна машина, що з червоного рота прокльоном стогне*), *царський* (*А в серці моїм мій світ шовком тканий, сріблом білим мережаний і перлами обкинений. У своїм царстві*).

Ціллю художнього означення в тексті є не просто “домальовування” центрального слова, а “вказування на внутрішнє наповнення” [18, 67] означуваного, його внутрішню форму, яка автоматично стає образною складовою домінантного слова: “посднується дійсність у її діалектичному зв’язку з відображенням у пізнанні та уявленні” [1, 158]. Саме тому *діточий* (“*такий, як дитина*”, *чистий світлий* = *білий, Божий*), він же і *покинений*, оскільки дитинство давно минуло, а *новий* = *чорний* (*чорне каміння з хреста* – негативна

конотація), що зумовило наратора витворити собі *свій світ (своє царство): А в серці моїм мій світ шовком тканий, сріблом білим мережаний і перлами обкинений*.

З наведеного сегмента новели “Моє слово” можна вичленувати ще й імпліцитні внутрішньоформні художні означення *срібний, шовковий, витканий, мережаний, перловий*, проте в основному авторська інтерпретація *світу* завжди базована на антиномії *світло – темінь (діточий = білий – новий = чорний)*. Поетика контрасту на базі ключового слова *світ* присутня майже в усіх творах митця, а локалізується вона, зазвичай, в антитезах: *Плач, як ті мільйони плачуть, що тінею ходять по світі* (“Амбіції”, 7); *Ти видиш цілий світ, але над моїми гробами ти отеменів* (“Сини”, 166) – *тінь – світ, видиш – отеменів*; персоніфікаціях-метафорах: *Чула, що лишилася сама на світі, глянула на небо й зрозуміла, що під тою покришкою сидить сама і що ніколи вже не вернуться до неї її сини, бо цілий світ здурів: люди і худоба. За цими здурілими людьми горів світ, немов на те, щоби їм до пекла дорогу показувати* (“Марія”, 155) – персоніфіковані дієслівні метафори *світ здурів* (текстуальні антоніми *люди – худоба*), *світ горів* (негативно конотована сема *світло*) протиставляються антагоністичному образу *пекло (пітьма, чорнота гріха тощо)*. Будь-яке тропеїчне використання ключового фонового слова є не тільки додатковим засобом експресивізації етнотексту, а й способом ретрансляції його внутрішньою формою креативного переосмислення національно маркованих конотацій.

Як бачимо, внутрішні форми досліджуваних лексем (*світло, світ, свічка*), базованих на семі *світло*, не просто включені у план змісту номінацій, а розкривають інформацію, яка вказує на етнічні стереотипи, оригінальний тип світосприйняття, ілюструють “фрагменти (чи окремі елементи) культурної традиції, опредметненої в слові” [5, 219]. В. Манакін підкреслює, що ВФ найменування “служить постійним нагадуванням про минуле слова, а значить, про минуле народу” [10, 197], закріплює в лексемі “відповідну гносеологічну інформацію” [10, 197], дискретні елементи уявлень людей. Тому можна вважати, що ВФ слова – та одиниця мовно-культурного простору, яка забезпечує процес сприйняття мовцем національно-культурної конотації номена, оскільки формує в ньому етнообраз.

ВФ слова як концептуальна ознака, яка (під час “народження” слова) уже ввібрала сигнали ментальної картини світу окремого народу, і на проміжному пункті смислових ліній зв’язку (у художньому тексті) за допомогою авторської інтенції підсилила чи моделювала їх, на базі реалізації власного асоціативно-образного потенціалу здатна “ілюструвати” охудожнений культурологічний образ.

Таким чином, функціональне навантаження внутрішньої форми слова як “ретранслятора” пресупозицій з мовної картини світу в індивідуально-авторську лексичну канву характеризується її здатністю активізувати свідомість лінгвоносіїв для аперцепції не тільки семантичної поверхні твору (синтактики), а й етноаксіологічних вимірів реалій довкілля, локалізованих в ньому. Тобто завдяки експлікації внутрішньої форми слова (“ретранслятора” етномаркованої інформації, смисломентальної константи, без розуміння якої просто неможливо дешифрувати етнотекст) як автор, так і реципієнт можуть “побачити” в номені одну з аксіологічно маркованих реалій національної картини світу.

1. *Балашов Н. И.* Проблема референтности в семиотике поэзии / Н. И. Балашов // Контекст, 1983 : Литературно-теоретические исследования. – М. : Наука, 1984. – С. 149–167.
2. *Бацевич Ф. С.* Словник термінів міжкультурної комунікації / Бацевич Ф. С. – К. : Довіра, 2007. – 205 с. – (Словники України).
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – К. ; Ірпінь : Перун, 2001. – 1440 с.
4. *Войтович В. М.* Українська міфологія / Войтович В. М. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
5. *Голянич М. І.* Внутрішня форма слова і дискурс : монографія / Голянич М. І. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – С. 219.
6. *Єрмоленко С. Я.* Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / Єрмоленко С. Я., Бирик С. П., Тодор О. Г. ; за ред. С. Я. Єрмоленко. – К. : Либідь, 2001. – 224 с.
7. *Жайворонок В. В.* Українська етнолінгвістика : нариси : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Віталій Жайворонок. – К. : Довіра, 2007. – 262 с.
8. *Керлот Х. Э.* Словарь символов / Керлот Х. Э. – М. : REFL /book, 1994. – 607 с.
9. *Кочерган М. П.* Основи зіставного мовознавства : підручник / М. П. Кочерган. – К. : Видавничий центр “Академія”, 2006. – 424 с. (Альма-матер).

10. Манакин В. Н. Основы контрастивной лингвистики: близкородственные и родственные языки / Манакин В. Н. – К. ; Кировоград : ЦУИ, 1994. – 262 с.

11. Раренко М. Б. Лингвистика текста и теория ментальных пространств / М. Б. Раренко // Парадигмы научного знания в современной лингвистике : сб. науч. трудов ; редкол.: Кубрякова Е. С., Лузина Л. Г. (отв. ред.) [и др.]. – М. : РАН. ИНИОН, 2008. – С. 142–158. – (Серия “Теория и история языкознания”).

12. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія / Олена Селіванова. – Полтава : Довкілля ; К., 2010. – 844 с.

13. Слободянюк Н. Ю. Український національно-культурний компонент у мові художньої історичної прози Пантелеймона Куліша : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / Н. Ю. Слободянюк. – К., 2001. – 21 с.

14. Словник фразеологізмів української мови / уклад.: В. М. Білоноженко [та ін.]. – К. : Наук. думка, 2008. – 1104 с. – (Словники України).

15. Стефанік В. Камінний хрест: [для ст. шк. віку] / В. Стефанік ; упоряд. текстів, передм. І. М. Андрусяка. – К. : Школа, 2007. – 272 с. – (Б-ка шкіль. класики).

16. Ужченко В. Д. Фразеологія сучасної української мови : навч. посіб. / Ужченко В. Д., Ужченко Д. В. – К. : Знання, 2007. – 495 с.

17. Цап Г. Внутрішня форма слова як спосіб відображення ментальності народу / Галина Цап // Семантика мови і тексту : матеріали Х міжнародної науково-практичної конференції (21–23 вересня 2009 р.). – Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2009. – Ч. II. – С. 361–363.

18. Чичерин А. В. Сила поетического слова / Чичерин А. В. – М. : Сов. писатель, 1985. – 320 с.

19. Яшина М. Г. Методика исследования культурно-маркированной лексики / М. Г. Яшина // Вестник Московского ун-та. Сер. 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2009. – № 3. – С. 192–199.

*В статье рассматривается этнолингвистический аспект внутренней формы ключевого слова в художественном тексте Василия Стефаньки, изучаются способы ретрансляции внутренней формой слова ментальной информации из национальной картины мира в окказиональную.*

**Ключевые слова:** внутренняя форма слова, ассоциативно-образный потенциал внутренней формы слова, картина мира, этноэидема, этнообраз, этнотекст, коннотатема.

*The article examines the ethnolinguistic aspect of the inner form of a keyword in Vasyl Stefanyk's fiction, investigates the mechanisms of mentally marked information retranslation by inner form of a nomen from the national picture of the world into the individually-authorial one.*

**Key words:** inner form of a word, associative-imaginative potential of inner form of a word, picture of the world, ethnoeideme, ethnoimage, ethnotext, connotateme.

УДК 811.161.2'42

ББК 81.411.1-7

Олена Кульбабська

## МОВНА ЕКСПРЕСІЯ ПРОЗОВОЇ МІНІАТЮРИ В. СТЕФАНІКА “ГОРОДЧИК ДО БОГА РИДАВ...”

*У статті розглянуто мовностилістичні прийоми, якими послуговувався В. Стефанік для текстуального втілення свого внутрішнього ставлення до змальованого ним тяжкого життя селянських дітей. Спостережено, що використані в текстовій тканині засоби експресії слугують вектором інтерпретації художнього тексту.*

**Ключові слова:** поезія в прозі, експресивність, тропи, ритмічність оповіді.

Проблема дослідження експресивного простору художньої мови перебуває в річищі одного із засадничих напрямів мовознавчої науки ХХ ст. – антрополінгвістики [2, 9]. У рамках антропоцентричної парадигми сформувалася нова галузь мовознавства – експресіологія, що вивчає експресивність різноран-

гових одиниць у структурному та функційномовному аспектах (праці Л. Булаховського, В. Чабаненка, В. Кононенка, С. Єрмоленко, Н. Клименко, Н. Гуйванюк, Н. Бойко, М. Пилинського, А. Лагутіна та ін.). Під експресивністю прийнято розуміти “силу вираження, вияву яких-небудь почуттів, переживань, вираз-

ність, властивість мовної одиниці підсилювати логічний і емоційний зміст висловленого, виступати засобом суб’єктивного вираження мови” [4, 156]. Отже, експресивність – категорія, що зумовлює вибір конкретних мовних засобів і моделювання експресивного змісту висловлення відповідно до комунікативних інтенцій автора.

Наукове тлумачення експресивності пов’язане з поняттям “*колорит мови*” – “стилістичне забарвлення (тональність, реєстр) висловлення, тексту, орієнтоване на його суб’єктивно-оцінне сприймання, на потребу викликати певні емоції, настрої в читача, слухача” [5, 241]. Традиційно виокремлюють функційні стилі та колористично-стилістичні різновиди української мови, зокрема колорит урочистості, офіційності, інтимності-ласкавості, гумору, сатири, а також лірично-інтимний, елеґійно-урочистий, епічно-розповідний, жартівливий тощо [12, 23]. Широкий колористичний спектр увиразнює експресивність української мови, яку, за спостереженнями В. Чабаненка, виражають: 1) мовноструктурні засоби (семантика, інтонація, порядок слів тощо); 2) різноманітні способи та прийоми стилістичного оформлення мовних елементів (алітерація, асонанс, поділ слова на склади тощо); 3) стилістичні фігури (еліпсис, повтор, градація, оксиморон, антитеза); 4) тропи (метафора, гіпербола, перифраза тощо) [11, 119]. *Мета* нашої розвідки – у рамках “стилістики декодування” інтерпретувати мовну експресію образка Василя Стефаніка “Городчик до бога ридав...” І хоч розуміння художнього твору – складний процес, що ґрунтується на плюралізмі тверджень, варіантності констатацій і суб’єктивізмі оцінок, проте спробуємо “почути” в поетичній прозі голос письменника, зрозуміти смисл його духовного послання, “збудувати” авторську модель світу.

У фонді В. Стефаніка Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України зберігається шість рукописних джерел досліджуваної мініатюри, яка, крім загальновідомого заголовка, мала ще назви “Городчик до бога ридає...”, “Як коли б ридав сонечка той городчик...”, “Під плотом коло верби городчик мужицький...”, “Зів’яв коло плота мужицький городчик...” (див.: [3]). Зрозуміло, що В. Стефанік прагнув написати художньо довершений твір, оскільки багато доповнював, уточнював і вставляв, замінював одне слово іншим, викреслював окремі фрази і навіть речення. У листі від вересня 1897 р. він скар-

жився витонченому естету й своєму близькому товаришеві В. Морачевському: “Чую, що-м не так написав, як би-м хотів, але пропало” [9, 122]. Згодом, у листі від листопада 1898 р., письменник намагається хоч якось пояснити власний стан постійного творчого незадоволення: “Часом не можна сказати того, що хочеться. Хіба як кому рівно, – чи хочеться, чи ні, бо будь-що скаже” [там само, 154].

Жоден із варіантів синкретичного твору, відображаючи певний етап редагування, автором не датований, утім, є підстави вважати, що перші рядки цієї поезії в прозі вийшли з-під пера письменника в мить творчої одержимості, що її зазнав “за один вечір”, у серпні 1897 р. у Сторожинці під час відпочинку в домі А. Окуневського [там само, 120]. Подальша реалізація авторського задуму, за текстологічними спостереженнями над рукописами та епістолярієм В. Стефаніка, відбувалася в Русові з вересня 1897 р. до початку 1898 р. [3, 80]. *Матеріалом* нашого дослідження послужив основний варіант мініатюри “Городчик до бога ридав...” – найдосконаліший у художньо-стилістичному та структурно-змістовому аспектах, що його разом з іншими шістьма образками В. Стефанік надіслав В. Морачевському до друку в серпні 1897 р. Імовірно, це був ескіз збірки “малих образків” “3 осені”, яку письменник планував подарувати своєму наставникові на Святвечір [9, 131]. Однак видавці, до яких він звернувся на початку 1898 року, констатували: “Талант є, та нема у сих творах служби громаді, нема науки для теперішнього покоління, таке можуть собі багаті німці друкувати”. Сприймавши ці слова як образу, Стефанік знищив збірку. Збереглося лише кілька образків-сцен, посланих до сім’ї Морачевських. (Наводимо досліджуваний текст за: [3, 74]):

#### ГОРОДЧИК ДО БОГА РИДАВ...

*Городчик до бога ридав: сонечка, ой сонечка!*

*Біла рожса підіймила квіт тай запросила сонечка. Ще просьби не доказала а вже похилила жмит цвіту понад жовте листе.*

*Каже вона:*

*“Щем на цім сьвіті не набулася. Я ще біла, як сьніг біленька тай вже усихати?!”*

*Краями квіт мій застиває. Мороз в душу лізе, у середний листочок найменший, що ще жовтавий.*

*В полудне приходиш сонце. Збавляеш мене від смерти. Не приходи вже. Най зів’яну разом з найменшим листочком жовтавим.*

*Бо зорі вночі з мене насьміхаються. Мигають очима як царівни на просту дівчину.*

*Або приходи до мене зранку та будь до вечора.  
Най ко я розцвітуся.*

*Я зорі перейду і людий витати буду білою  
рожею”.*

*Сонечко схилило с полудня і рожса похилила  
голову як маленька дитина.*

*Стрімголов звисала та шептала: сонечка, ой  
сонечка!*

У творі “Городчик до бога ридав...” молодий письменник висловив щирі вболівання над долею селянської дівчорі, яка гинула від щоденних нестатків. Стривожений картинами голоду в покутських селах, у листі від червня 1898 р. він писав: “По селах май і голод. Люди похожають якісь такі як дитина, що єї мама виб’є... Малі діти бувають спухлі. Вигриваються на сонці, коло овець і не граються. Часом баранчик підскачить і якесь світильце засвітить в очах дитини, але пропадає, і сидить воно собі дальше, як квітка непідоляна...” [9, 139]. У листі до О.Кобилянської від жовтня 1898 р. В.Стефанік знову з розпачем пише про голод у студених селянських домівках: “В хатах біда і трохи радості. На печах діти і трохи хліба межи ними і багато страшних байок та снів. Осінь грає тим хатам по сухім листю, як обдертий грач на заржавілих струнах... Тогди я чую могучу музику і хатів, і дітей, і осени. Як з твердої скали добивається з осіннього сумерку просьба: “Сонця, сонечка, ой дайте!” [там само, 152]. Зауважимо, що в цій епістолі письменник майже дослівно повторив звертання до сонця, яке, хоч і з незначними варіаціями, функціонує в усіх редакціях образка “Городчик до бога ридав...”

Проведений лінгвістичний аналіз мініатюри дає підстави для виокремлення її релевантних ознак: 1) композиція твору традиційна – зачин, розвиток дії, кульмінація, розв’язка; 2) роль сюжету дуже незначна, до того ж сюжетне зображення майже не позначено авторською оцінкою (навіть згадана вище звертальна конструкція введена “в контекст авторських соціально-психологічних рефлексивань, завуальованих модерною квітковою символікою” [3, 78]); 3) монологи виконують функції традиційної оповіді, стають чинниками сюжетного розвитку, динаміки конфліктів, що дає авторові змогу найоб’єктивніше “інсценувати” неприкрашене життя персонажів, створити ілюзію безпосереднього відображення й сприйняття подій; 4) часовий маркер репрезентує конкретний проміжок часу із життя героїв (*полудень*), а повідомлювана ситуація реалізуються в локалізованому просто-

рі (*городчик*); 5) експресивний ефект, психологізм та сильний ліричний струмінь відчутно превалює над зображальністю; 6) емоційне та семантичне насичення оповіді стає засобом авторського психологізму; 7) виразником авторської свідомості в тексті стає головний герой, через дискурс якого спроектовано авторські емоції, сприйняття й переживання зображених ситуацій; 8) виклад ритмізований, часто навіть альтерований.

Перше ключове слово мініатюри – “городчик” – має два значення: *городчик*, а, ч. 1. Зменш.-пестл. до *город*. 2. діал. Палісадник. [8, т. 2, 137]. Ця просторова домінанта, на нашу думку, узагальнює образ тогочасного українського села (згадаймо народний звичай: у Зелену суботу після молитви та з благословіння матері сільські дівчата обов’язково наводили добрий лад у своїх “городчиках”, цебто квітниках, де росли любисток і кудрявці, васильки й маточник, лілея, шальвія та рожі-троянди...). Відомо, що в народну лірику глибоко вкорінений асоціативний зв’язок кожної з цих флоролексем із людиною, її долею, почуттями тощо.

Увага В.Стефаніка сконцентрована на психологізації образу знедоленої рожі (до речі, в одній із редакцій твору описано страждання трьох квіток, зокрема, сонця просять і “зелений барвінок”, і “жовтий гвоздик”, і “біла півонія”). Основою для його створення послужило пряме значення лексеми: *рожа*, те саме, що *Роза* 1, 2, тобто: 1. Кушова рослина з великими запашними квітами різних кольорів та стеблами, вкритими колючками; троянда; 2. Квітка цієї рослини [8, т. 8, 598; 600].

Словник подає слово “рожа” з позначкою “розм.”, і справді на ґрунті народних уявлень про довкілля воно набуває образно-метафоризованої семантики, а відтак символізується в українській мові, набуваючи поняттєвого змісту широкого діапазону – “краса”, “дівоцтво”, “молодість”, “щастя”, “кохання”, “чистота”, “незайманість”, “ніжність” тощо. Цей асоціативний ряд характеризує насамперед людину, тому В.Стефанік зближує, паралелізує аксіологію екзистенції ліричного героя та рослинної реалії, “оживлює” образ рожі, поєднуючи відповідну лексему зі словами на позначення дій і властивостей істоти (*запросила, каже, шептала*). Образ “рожа-людина” зумовлений текстовими контекстуальними значеннями, які в науковій літературі ще називають “естетичними”, “семантичними на-шаруваннями” тощо.



Концептуальна лексема “рожа” представлена кількома номінаціями “біла”, “як сьніг біленька”, “проста дівчина”, “маленька дитина”. Кожна з цих характеристик важлива, оскільки зумовлена певними асоціативними механізмами, зокрема, основне змістове навантаження епітетної структури *біла рожка* – “та, що має колір крейди, молока, снігу” [8, т. 1, 181]. Але в досліджуваному тексті виявляємо трансформацію значення в напрямі асоціації, що сприяє його метафоричному та символічному перенесенню. В. Стефанік пов’язує епітет “білий” із духовною чистотою нічим незатьмареною і нескривдженою дитячої душі, пор.: *Щем на цім світі не набулася. Я ще біла, як сьніг біленька тай вже усихати?! Отже, уособлення, персоніфікацію зреалізовано через надання образу рожі певних вікових ознак, манери поведінки дитини в конкретних життєвих ситуаціях та ін. якісних характеристик.*

Презентація образу рожі відображає напружені творчі шукання В. Стефаніка, намагання відійти від застарілої, як йому здавалося, описово-оповідної манери своїх попередників. Модерна абстрактно-символічна поетика письменника унеможлиблює ліричні акорди та поетичні прикраси (у цьому сенсі він цілковита протилежність О. Кобилянській, див.: [7]). В. Стефанік зовсім приховує особу автора, натомість володіє тяжким секретом передавати настрої в монолозі, прямій та непрямій мові, що виявляють ілюктивну прагматику наказовості, благання, докору.

Через монологічне мовлення письменник передає не лише акціонально гострі протистояння персонажів, а й психологічні конфлікти, які втілюють динаміку внутрішніх почуттів, переживань дійових осіб. Стан тривоги В. Стефанік сугерує через схвильовані інтонації, градаційне наростання емоційної напруги в синтаксичній структурі монологу, розбитого на одинадцять коротких абзаців, неоднорідних за своєю будовою.

Спостережено також використання: 1) “рамкової композиції”, в основі якої пряме мовлення героїв зі збереженням чіткої моделі: слова автора (*Каже вона*) + пряма мова, що забезпечує художню довершеність і структурну цілісність тексту; 2) невласне прямої мови як однієї з форм виявлення суб’єктивно-ліричного “Я” (*Городчик до бога ридав: сонечка, ой сонечка!*; *Стрімголов звисала та шептала: сонечка, ой сонечка!*), коли слово персонажа стилістично й граматично підпорядковане мовленню опові-

дача, реалізується в “чужому контексті”, що увиразнює суб’єктивну модальність та емоційність оповіді.

Інша особливість монологічного мовлення виявляє інтенції до його діалогізації, насичення драматичним пафосом. Монолог-звернення втілює безпосередню апеляцію рожі до наявного слухача (*сонця*), який залишається мовчазним. В образному ряді рефрену домінує не повідомлення про складні життєві ситуації, а реакція на них персонажа, динаміка його душевних переживань. За нашими спостереженнями, вигук *ой* у текстовій тканині не лише сигналізує про ілюктивну спрямованість самого реплікового ходу, а й репрезентує окремий мовленнєвий акт, слугуючи своєрідним засобом “переключення” теми. Надаючи оповіді народнорозмовного характеру, інтер’єктив уможлиблює розгортання сюжету, відтворює особливий психологічний стан самотності, уяскравлює характеристики та самохарактеристики дійових осіб, “працює” на поглиблення конфлікту мініатюри.

Автор уважний до художніх деталей, зокрема, творчий задум та емоціоналізм образка-сценки вербалізує “*середній листочок найменший, що ще жовтавий*”, який символізує душу як центр сприймання Бога. Дитина-рожа у В. Стефаніка споглядає життя ненасильницьким поглядом і рухами любові, не потребуючи від життя чогось нереального. Її безгрішна душа прагне гармонії, розквіту, тепла і світла (*запросила сонечка*), а інакше – *Най зів’яну разом з найменшим листочком жовтавим*. Закцентуємо, що в поезії рідко трапляються образи, до складу яких уходить символ-кологоратив *жовтий*. “Жовтий колір – атрибут Аполлона, бога сонця, і знак щедрості душі, інтуїції й інтелекту” [13, 513]. Утім, цей спектральний відтінок багатовимірний: з одного боку, він теплий, веселий, символізує світло, радість, повагу (колір золота, зрілого колосся пшениці, жита, ячменю), а з іншого, – колір зів’ялого листа, хвороби, смерті, потойбічного світу. У цьому аспекті авторська опозиція *жовте сонце ↔ жовте листя* корелює з філософськими поняттями життя і смерті (пор. уживання контекстуальних антонімів *жмит цвіту понад жовте листе*; маркування інтенсивності дії *городчик до бога ридав – рожка шептала*).

Психологізм образу рожі посилюють метафоричні конструкції з каузальною семантикою на означення моторошного стану головної героїні твору *Мороз в душу лізе*, від

якого *Краями квіт мій застиває* (пор. загальнономовні фразеологізми *мороз дере (подирає, пробиває і т. ін.) по шкурі (спині, за плечі, поза спиною, поза шкірою і т. ін.)* та *кров холоде (крижаніє, застигає і т. ін.) в жилах* [10, 506, 400]). Динаміка метафоричних узагальнень стає основою образотворення та антропоморфізації флоросвіту, репрезентує яскраві засоби поетичної градації.

Цікаво, що семантична взаємодія різнофункціональних тропів створює своєрідну ритмомелодіку оповіді, дає змогу втілити приховані смисли слова, які важко передати в будь-який інший спосіб. Здебільшого це стосується відображення миттєвих емоційних реакцій ліричного оповідача, контрастних переходів від одних почуттів до інших (*Не приходи вже. Най зів'яну разом з найменшим листочком жовтавим. /.../ Або приходи до мене зранку та будь до вечора. Най ко я розцвітуся. Я зорі перейду і людей витати буду білою рожою*). Наприклад, порівняння у структурі мініатюри В. Стефаника посилюють не лише ритмічність викладу, а передусім стають важливим елементом рецептивної поетики творів, одним із засобів сугестивного впливу на читача. Вони утворюють образно-асоціативні ряди, у яких поєднуються предметні реалії та далекі від означуваного символічні контекстуальні значення слів, що зумовлює ефект “згущення думки” (за О. Потебнею). Так, завдяки порівнянню “як царівни” образ зорі не лише оживлюється, а й набуває чіткої соціальної характеристики (посилення соціальної домінанти маркує опозиція *зорі як царівни ↔ рожка – проста дівчина*). Отже, крізь полісемантичність, внутрішню форму слова, комплекс асоціацій, образів-символів читач сприймає сповідь про життєву ситуацію як поетичне осмислення вічних проблем людського буття.

У досліджуваному творі В. Стефаника помітні впливи української народної пісні з її традиційною образною системою, використання елементів фольклорної поетики, рефрену, повторів сурядних сполучників, що також створюють характерну інтонаційну лінію, властиву поетичному народному мовленню.

У лексичному плані до традиційного поетичного словника належать назви *зоря, зірка, зізда*, які зберігають зв'язок із народнопісенною та біблійною символікою і водночас збагачуються новими естетичними значеннями. Насамперед вони корелюють із поняттями “доля”, “щастя”, “талан”, що пов'я-

зані з міфологічними уявленнями нашого народу [див.: 1, 53–57]. Завдяки введенню ключового слова до пейзажних картин, які відбивають переживання ліричного героя, його емоційний погляд на світ, постає психологізований образ *зорі*. Особливістю такого метафоризованого вживання, яке ґрунтується на порівнянні неживого з людиною, у В. Стефаника є зображення світила байдужим, зверхнім, недосяжним, що, безперечно, розсуває межі утрадиційного вживання аналізованого поетизма.

Оригінальне індивідуально-авторське вживання лексеми вказує на можливі шляхи розвитку образних значень, окреслює перспективи семантизації традиційних лексичних поетичних засобів. Оживлені образи недосяжних світил (*Бо зорі вночі з мене насміхаються. Мигають очима як царівни на просту дівчину*) посилюють психологізм оповіді, драматизм зображуваного.

Емоційний простір поезії в прозі “Городчик до бога ридав...” репрезентує і прагнення В. Стефаника до модернізації структури речень, а саме: до суб'єктивізації викладу, виявлення ірраціонального, несвідомого в мовленні, відображення миттєвих вражень, емоцій, нашарування різних смислових відтінків у висловленні [6, 14]. У творі виразно домінує прагнення автора до лаконізму, композиційної стрункості викладу, увиразнення його ритміко-інтонаційних ознак. Цю функцію виконують інверсії та прості речення.

Інверсовані одиниці створюють різноманітні інтонаційні та стилістичні нюанси, ритмізують оповідь (*Щем на цім світі не набулася; Збавляеш мене від смерти; у середній листочок найменший, що ще жовтавий*).

Образ знесилених рож поглиблює нанизання коротких, іноді досить уривчастих, дієслівних речень. Вони функціонують як самостійні ритмічні одиниці, фіксують поступове розгортання дії в часі та створюють характерну ритмомелодіку фрази. Вигуки, окличні конструкції, риторичні запитання виявляють ознаки суб'єктивізації оповіді, переданої за принципом “Я-висловлення”.

Зауважимо: В. Стефанику була надзвичайно важливою ритміко-інтонаційна організація тексту як міцна основа для формування повноцінної жанрової структури – поезії в прозі. Спостережено ритмічну єдність фраз, кожна з яких можна поділити на дві частини: у першій – окреслено ледве здійснену дію чи ознаку, а в другій – подано констатацію

психологічного стану. Пор.: Біла рожа *нідіймила* квіт тай *запросила* сонечка. *Ще* просьби *не доказала* а вже *похилила* жмит цвіту понад жовте листе; Я ще *біла*, як сьніг біленька тай вже *усихати*?! тощо. Крім того, синтаксичний паралелізм, антитетичний принцип текстової організації, лексичні та семантико-синтаксичні параметри дієслівних предикатів (вони помітно посилюють значення процесуальності монологічного мовлення), поетика паузації (саме короткі паузи нагнітають емоційне напруження ліричного суб’єкта), розділові знаки для маркування питання-оклику (?!), парцеляція причинової підрядної частини складного речення, строфічне упорядкування текстових елементів (за своєю структурою та функціями вони наближаються до віршованих строф, виявляють ознаки поетичного мислення) – усе це створює ефект крайнього виснаження, повільного згасання суб’єкта мовлення. Інтенсифікує оповідь лише вторинна предикатна синтаксема *стрімголов*, яка слугує своєрідною граматичною пуантою (термін А. Загнітка), що значною мірою визначає загальні тональність і висхідну динаміку твору: *Стрімголов* *звисала* [голова рожі. – О.К.] *та шептала: сонечка, ой сонечка!*

Отже, В. Стефанік зумів філігранно та психологічно переконливо відтворити трагізм селянської дівчорі, використавши різноманітні засоби емоційного та інтелектуального впливу на адресата. Читач від першого до останнього рядка мініатюри усвідомлює психологічну правильність словесного зображення героїв, їхніх душевних переживань і станів. Творчий задум автора просто приголомшує своєю глибиною і довершеністю. Та чи варто дивуватися? Адже ми гадаємо, що описуємо світ і ті об’єкти, що в ньому, тоді як насправді відтворюємо *наші відчуття, наше світобачення*.

*В статтє затронута проблема стилевых експериментов Василя Стефанька, доказано, что в творчестве новеллиста тесно переплетены разные типы художественного мышления, начиная от реализма и завершая модернизмом.*

**Ключевые слова:** *реализм, импрессионизм, экспрессионизм, авторское идейно-эстетическое сознание, стиль.*

*In the article an author examines stylistic devices, that was used by V. Stefanyk for textual embodiment of the internal attitude toward heavy life of peasant children, that he represents. It is noticed, that the facilities of expression used in text fabric serve as the vector of interpretation of artistic text.*

**Key words:** *poetry in prose, expressivity, tropes, rhythm of narration.*

1. Берест Т. М. Семантика поетичних слів зоря, зірка, зізда в сучасній українській поезії / Берест Т. М. // Семантика мови і тексту : зб. ст. VI міжнар. наук. конф. (Івано-Франківськ, 26–28 вересня 2000 р.). – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – С. 53–57.

2. Бацевич Ф. С. Очерки по функциональной лексикологии / Ф. С. Бацевич, Т. А. Космеда. – Львов, 1997. – 397 с.

3. Варчук В. Василь Стефанік. “Городчик до бога ридав...” : до проблеми вибору основного тексту / В. Варчук // Слово і час. – 2011. – С. 71–81.

4. Єрмоленко С. Я. Експресивність / С. Я. Єрмоленко // Українська мова : [енциклопедія]. – К. : Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.

5. Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова : [монографія] / С. Я. Єрмоленко. – К. : Наук. думка, 1987. – 245 с.

6. Казанова О. В. Новелістика В. Стефаніка і родо-жанрові особливості української малої прози кінця XIX – початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. “Українська література” / Ольга Валеріївна Казанова. – Одеса, 2009. – 20 с.

7. Кульбабська О. “Зложила казку про долю рож...” (емотивний простір твору О. Кобилянської “Рожі”) / Олена Кульбабська // Науковий вісник Чернівецького університету / наук. ред. Б. І. Бунчук. – Чернівці : Книги–XXI, 2004. – Вип. 216–217 : Слов’янська філологія. – С. 267–272.

8. Словник української мови : в 11 т. – К. : Наук. думка, 1970–1980. – Т. I–XI.

9. Стефанік В. Повне зібрання творів : у 3 т. / Василь Стефанік. – К. : Вид-во АН УРСР, 1954. – Т. 3 : Листи. – 328 с.

10. Фразеологічний словник української мови : у 2 кн. / уклад.: В. М. Білоноженко [та ін.]. – Вид. 2. – К. : Наук. думка, 1999. – 528 с.

11. Чабаненко В. А. Основи мовної експресії / В. А. Чабаненко. – К. : Вища школа, 1984. – 168 с.

12. Чередніченко І. Г. Нариси з загальної стилістики української мови / І. Г. Чередніченко. – К. : Радянська школа, 1962. – 495 с.

13. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост.: В. Андреева [и др.]. – М. : ООО “Изд. Астрель”, 2001. – 576 с.

УДК 81'37: 821.161.2  
ББК 81.2 Ук

Ірина Джочка

## СЕМАНТИКО-ГРАМАТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ОРУДНОГО ВІДМІНКА: ПЕРВИННІ ТА ВТОРИННІ ФУНКЦІЇ (на матеріалі творів Василя Стефаника)

*“Шепчи до людей, як ярочок до берега свого.  
Грими, як грім, що найбільшого дуба коле і палить.  
Плач, як ті міліони плачуть, що тінею ходять по світі...  
Така будь, моя бесідо”  
 (“Амбіції”)*

У статті досліджено форми орудного відмінка у творах Василя Стефаника. Охарактеризовано основні семантичні функції орудного відмінка, здійснено детальний аналіз об'єктних та обставинних функцій.

**Ключові слова:** семантико-синтаксичні функції орудного відмінка, первинні й вторинні функції відмінка.

Актуальними й, безперечно, перспективними були й залишаються дослідження, присвячені аналізу лінгвостилістичних особливостей творчості письменника. Погоджуюсь зі словами В.І.Кононенка, які стосуються поетичного дивосвіту Ліни Костенко: “Щоб зазирнути в лабораторію поета, побачити його “інструментарій”, вислідкувати улюблені прийоми й стильові пошуки, необов'язково перегортати чернетки, знаходити редакційні виправлення. Досить вчитатися у народжені його творчою фантазією вірші, намагаючись знайти в них спільне, типове й водночас індивідуальне, ті параметри тексту, котрі зрештою й визначають його мовостиль, поетичну неповторність” [10, 285]. Вважаємо правомірним такий погляд і стосовно творчості прозаїків, зокрема й “невмирущих образків” з життя селян на Покутті Василя Стефаника.

Саме сьогодні, коли наше суспільство намагається осмислити нашу минувшину, зрозуміти сьогодення та зорієнтуватися в майбутньому, звернення до культурної спадщини, зокрема й літературної, є надзвичайно вагомим, адже “усвідомлення духовних джерел його [народу] світобачення, філософської природи світосприймання – це кроки до національного усвідомлення” [7, 119]. З цього погляду актуальними й перспективними залишаються дослідження, присвячені аналізу індивідуальної мовної творчості українських письменників, зокрема на лексичному, морфологічному, синтаксичному та інших мовних рівнях.

Одним з продуктивних виражальних засобів художньо-образної конкретизації, емоційного насаження тексту, створення зримих метафоричних образів виступає форма орудного відмінка. Форми орудного відмінка вже не раз ставали об'єктом мовознавчих студій, зокрема у працях І.Вихованця, О.Безпояско, М.Плющ, Й.Андерша, Т.Ніколашиної, Л.Прокочук, Т.Розумик, однак на матеріалі творчості Василя Стефаника розглядаються вперше, що й зумовлює новизну нашого дослідження.

Метою дослідження є встановлення семантико-граматичної своєрідності первинних та вторинних функцій орудного відмінка іменників, з'ясування синтаксичних та морфологічних ознак відмінкових форм.

Матеріалом розвідки послужила художня проза Василя Стефаника, яка відзначається багатством й різноманітністю семантико-синтаксичних функцій орудного, індивідуальними уподобаннями автора щодо вживання форми інструменталія з певною семантикою.

У граматичній категорії відмінка орудний відзначається найбільшою кількістю як первинних, так і вторинних (транспозиційних) значень. Первинною функцією орудного відмінка є функція знаряддя та засобу дії. Орудний знаряддя виступає при перехідних дієсловах та вказує на конкретний предмет, за допомогою якого реалізується певна дія, пор.: *Але*

він коні батогом та батогом (с. 24)\*; Тепер хлопці підбігли і почали валити бучками по ногах (с. 30); А в голові – як коли би цигани клевицями гатили (с. 38); Отак як би ні хто сокиров зарубав у голову... (с. 38); Раз по раз втиралася рукавом, бо чоловік кидав на неї цяточками слини (с. 40); Потяг конину батогом та й виїхав за ворота (с. 45); Вона при-тулила до себе хлопця залізними руками, думала, що бахне сокирою, і воліла, щоб вперед сама загинула, аби не дивитися на судороги маленьких ручок (с. 213); Сідає серед зеленої озимини, підпирається палицею і мовчить (с. 170); Буковим грубим поліном замахнувся, і злодій упав на землю (с. 171).

“Орудний засобу позначає істоти, механізми і допоміжні предмети, за допомогою яких реалізують дію, і вживається при перехідних і неперехідних дієсловах дії” [6, 76], пор.: – Сів я на приспу. Ще небіжка мастила, а я глину тачками возив (с. 20); І водила сивою ниткою довкола латок, і думала над сірим життям своїм (с. 55); Обишуєш трохи підлогу, посиплеш піском, розкладеш сінники по підлозі (с. 78).

Орудний відмінок може виступати й у ролі морфологічного репрезентанта об’єктного значення в сучасній українській мові. Цей відмінок служить для реалізації об’єктних відношень між дією, вираженою дієсловом-предикатом, і предметом, представленим іменником або займенником. Орудний об’єктний виконує роль непрямого додатка безприйменникового (як правило), але конструкції на зразок “рубати дерево сокирою” і “ворушити чимось” (руками, пальцями, головою тощо) різняться як семантикою дієслів, так і функцією орудного відмінка. Якщо в структурах першого різновиду орудний означає “те, засобом чого виявляється рух”, то в інших інструментальних служить засобом вираження “того, чим помітний рух”, тобто у структурах першого типу увага зосереджена власне на самій дії, а в інших – безпосередньо на об’єкті, який відображає мету руху.

Функції об’єкта дії і стану відносять до вторинних функцій орудного й Іван Вихованець, зазначаючи, що такі форми поєднуються найчастіше з дієсловами керівництва, володіння (керувати, командувати, завідувати,

володіти та ін.), з дієсловами стосунку до об’єкта (дорожити, захоплюватися, пишатися, милуватися, цікавитися і под.), з моторними дієсловами (ворушити, хитати, кидати, розводити та ін.), з дієсловами типу харчуватися, заїдатися, захлинатися та ін. [6, 76], пор.: А як мужик ринне хатніми дверми, то вони покидають зерно і, перепуджені, злітають під небо (с. 57); Пахло від неї слабкістю і болем страшним, але німим (с. 58); А хоругвами вітер носить... (с. 104); Він мовчить, а село сумно довкола нього співає, а верби кидають у нього зісхлим листям... (с. 170).

На наш погляд, варто говорити про два різновиди орудного відмінка, що, з одного боку, характеризуються певним набором диференційних ознак, з іншого, ці ознаки можуть нівелюватися, що має наслідком взаємопроникнення елементів об’єктної і знаряддевої семантики й утворення єдиної форми орудного відмінка з об’єктно-знаряддевою семантикою. До таких зараховуємо форми орудного, що позначають назви частин та органів тіла, наприклад: Тото, небого, десь б’єш головов у стіни, тото до бога ридаєш! (с. 24); Плач і колія підкидали сивою головою, як гарбузом (с. 24); Хлопи заревіли. Тато впав головою на віз і трясся, як лист (с. 22); Тато припав на коліна у ногах Миколая та молився. Цілував ноги сина, бив головою у плиту (с. 26); Жінки заплакали, сестри руки заломили, а мама біла головою до одвірка (с. 21); Праць помахував головою та й нічого, сирота, не казав, бо що мав казати, коли все правда (с. 27); Та й махаєш головов, як конина на сонце, та й пускаєш нитки слини, як павук... (с. 41); Баба тихонько встала. Лиш рукою відганяла мари (с. 52); Водила сухонькою рукою по тварі (с. 43); Антін по сім слові гатить руками у землю, як у камінь (с. 20); Мама ймилася руками за колесо: – Синку, озми мене з собов (с. 22); – Таж бийте, і пальцем не кину! (с. 32); Якби ні жінка мізинним пальцем кинула, та й бих капурець зробив, на винне яблуко бих розпосочив! (с. 26); Не гendлюй зо мнов, але сип тої браги... – казав Проць та й бив кулаком у стіл (с. 27); Антін б’ється обидвома кулаками в груди, аж гомін селом іде (с. 18); Заскреготав зубами, як жорнами, погрозив жінці кулаком, як довбнею, і бився в груди (с. 69); Іван поклав оба кулаки в зуби та й гриз. Потім скреготав зубами на всю кориму (с. 28); Сама дзвонила зубами, але не відступала (с. 59); Спалені губи з тру-

\* Приклади речень і порядковий номер сторінки вказані за: Стефанік В. С. Кленові листки: Оповідання / передм. М. Нечиталюка. – К.: Дніпро, 1987. – 237 с.

дом розривала та білим язиком їх зволожувала (с. 52); Мухи зумкотіли, різнобарвні світла волочилися разом із мухами, а вона млякала губами та білий язик показувала (с. 52); Всіма тими очима Катруся гляділа на маму і потакувала на її жалібну мову (с. 43); Лежала на землі та дивилася блудними очима на хрест, що був у сволиці вирізаний (с. 52); Баба лиш кліпала очима, затиснувши зуби (с. 52); Голову перхилила коло ніжки від стола і широкими мертвими очима дивилася зукоса на хату (с. 54); Лежала на соломі і сумно дивилася великими сивими очима (с. 58); Дріботів ногами по грубій верстві пороху... (с. 152); Потім корова зарикала голосно і почала бити ногами (с. 59); Жінка засміялася, а Семенко здвигнув плечима і замовк (с. 153).

В аналізованій функції найчастіше Василь Стефаник вживає лексему *головою*, причому поєднується це слово здебільшого з дієсловами *бити*, *впасти*, що, на нашу думку, передає психологічний стан героя – безнадію, розпач. З подібним семантичним навантаженням вжиті й інші лексеми названої групи: *бити кулаками*, *дзвонити зубами*, *скреготати зубами*, *здвигнути плечима*, *гатити руками* тощо.

Власне-відмінковою вторинною функцією виступає й орудний суб'єкта дії, теж доволі часто використовуваний видатним новелістом у структурі соціативного складеного підмета, наприклад: *Син з татом сіли на Фіру* (с. 22); – *Ой дитинко, ми тобі з мамов весіле лагодили та музики наймали, а ти собі геть від нас пішов...* (с. 26); *Іван спродав усе, що мав, бо сини з жінкою наважилися до Канади, а старий мусів укінці податися* (с. 67). Як зазначає А.П.Загнітко, “соціативний підмет указує на єдність двох суб'єктів, що складають здебільшого певний колектив – сімейний, товариський, соціальний тощо, найчастіше – постійний, значно рідше тимчасовий” [8, 160].

До вторинних власне-відмінкових функцій належить й орудний просторовий, що поєднується з дієсловами руху і вказує шлях переміщення. У цьому значенні Стефаник використовує безприменникові форми однини та множини, що вказують на шлях руху, наприклад: *Йшов довго дугами та став на горі* (с. 62); *Аді, оцев стежечкою йди, геть, геть аж угору...* (с. 63); *По межі, по меж та й ді-дів голос цілим полем вандрував...* (с. 96); *Ступав своєю дорогою дальше* (с. 112); *Сто раз розпуская сили своєї душі, аби далекими*

*світами відшукали мені щастя моє* (с. 186); *Як безумний, бреду хмарою своєї фантазії* (с. 186); *А ні, то буду полем бічи направці та й тебе здогоню* (с. 22); – *На такі шіфі, як хата, великі, таким морем широким, широким, геть, геть...* (с. 36); *А щось мені вже дорогов на душі потенькувало* (с. 38).

Орудний безприменниковий характеризується значним розмаїттям транспонованих функцій, зокрема атрибутивною, предикативною та обставинною. Найбільше значеневих різновидів виявляє орудний в адвербіальних функціях. Виокремлюють такі вторинні обставинні значення орудного безприменникового: 1) способу дії (сукупності, порівняння тощо), 2) часу.

Стосовно часових значень, то форма орудного “може виражати три значення часу, називаючи а) час, в один із моментів якого відбувається дія (*приходити нічною добою, працювати останнім часом*); б) нерегулярну повторюваність часу, в один із моментів якого відбувається дія (*читати вечорами, бігати осінніми ранками*); в) нерегулярну повторюваність часу, протягом якого відбувається дія (*просиджувати місяцями, писати цілими днями*)” [3, 80]. Зазначимо, що порівняно невелика група іменників у формі орудного безприменникового здатна вживатися в часовій обставинній функції. До них належать назви пір року (*зима, весна*), частини доби (*світанок, ранок, день, смеркання, присмерк, смерк, вечір, ніч*) та назви інших часових відрізків (*доба, тиждень, місяць, рік, століття, тисячоліття*). Дуже рідко здатні виступати у формі орудного з часовим значенням назви днів тижня. З перелічених словоформ найчастотнішою виступає форма *вечором*, пор.: *Вечором сидів Михайло на лаві та й держав на колінах Андрія* (с. 35); *Бувало, зимовими вечорами то понароблю з паперу голубів* (с. 51); *То прийшов він вечором додому та й застав дівчата на печі* (с. 60); – *Але коби нотар десь вечором подивився на хати* (с. 96). Трапляються й інші номени на позначення часу у формі орудного відмінка: *Я чесом хочу ї дати огрозу, але вона, що має під руками, та як ні впоре!* (с. 28); *Я так коло старого страждувала ночами, що лиш один бог знає, але таки не вмер без свічки* (с. 50). Часове значення, на нашу думку, виражають й лексеми на позначення певного періоду в житті людини, наприклад: *Одна мала дитину дівков, друга одовов, третя найшла собі без чоловіка – самі поредні газдині зійшлися* (с. 42); *Як ще я хлопцем*

*ходив колідувати... (с. 103); Коли я глядів дитиною на мамині очі, як по них сунулися тихесенько пречисті хмарки щастя, – я був щасливий (с. 187).*

Однак форми орудного на позначення часових понять письменник вживає не часто. Багатством, різноманіттям та частотністю використання репрезентовані форми орудного з обставинним значенням способу дії (з різновидами сукупності, порівняння, оформлення, власне-означального тощо), адже, як зазначає Йосип Андерш, “синтаксична відіменникова адвербіалізація, здійснювана синтетичним способом, пов’язується в сучасній українській літературній мові найчастіше з орудним відмінком” [1, 3]. Справді, транспозиційний потенціал орудного відмінка найбільшою мірою спрямований у сферу адвербіальних відношень, зокрема “орудний у функції способу дії у широкому розумінні (з її різновидами сукупності, порівняння, оформлення, орудного-власне означального і под.) виявляє продуктивні типи семантико-синтаксичної адвербіалізації” [2, 137]. Такі форми потрактовують то як епітети, то як порівняння [11, 356–361]. Незалежно від термінологічного визначення, обов’язковою умовою виникнення порівняльної конструкції виступає “семантична достатність ознак, що уможливило реалізацію порівняння засобами мови” [15, 9]. Перш ніж передати будь-яку нову інформацію засобами мови, ми зіставляємо її з попередньо отриманою, тобто порівняння застосовуємо як засіб пізнання, і тільки згодом реалізуємо його в мовних конструкціях.

Найбільш оригінальним переосмисленням значення, узагальнено-зіставлявальним відображенням явищ об’єктивної дійсності наділений орудний у функції способу дії, зокрема його різновиду – порівняння. Указані форми у творах Василя Стефаника відзначаються не тільки частотністю вживання, але образно-смісловим навантаженням, багатобарвністю й оригінальністю.

Об’єкт порівняння стає відображенням народномовної традиції “узагальнювати образні характеристики ступенів інтенсивності суб’єктів через порівняння з об’єктами – носіями інтенсивності цієї дії. А фактично відбувається “присвоєння” значення: *влетіла ластівкою, орлом злетіти б, шмигнула блискавкою, дивиться чортом, метеором пронісся, вовком вити, голубкою воркотіти, сичати змією, ходити гоголем, сидіти крячкою* та ін. Інтенсивність динамічних ознак настільки

міцно закріпилася за низкою іменників – назв тварин, птахів, рослин, природних явищ, – що вони вже стали символами цих ознак” [11, 357].

Використання Василем Стефаником форм орудного порівняння відзначається самобутністю та оригінальністю. Аналізуючи лексичне значення іменників, здатних виступати у формі орудного порівняльного, Л.Прокочук зазначає, “що орудний порівняння, виражений іменниками-фаунонімами, за частотністю вживання помітно домінує над орудним порівняння, функцію якого виражають іменники іншої семантики” [15, 21]. Окрім назвної семантичної групи іменників, здатних до синтаксичної адвербіалізації, дослідниця виокремлює ще такі групи слів: назви птахів, назви рослин, назви конкретних предметів, назви комах, назви міфологічних істот, зазначаючи при цьому, що згодом семантичні групи слів, здатних виступати в аналізованій функції, значно розширились [15, 21]. Василь Стефаник значно частіше використовує прийменниково-відмінкові адвербіалізовані форми орудного, ніж синтетичні, пор.: *Всі, що були у коримі, слухали його з увагою, навіть і жид слухав (с. 37); Чорти перестали гарцювали, лише мухи з розкошею лизали кров (с. 54); З такими гадками сиділа Митриха над купою дрантя (с. 55).*

Не зафіксовано назв тварин у порівняльному значенні, натомість автор адвербіалізує на позначення способу дії такі іменники, як: *хрест, рядно, гурма, стріла, дощ* та ін., наприклад: *Так голуби спускаються цілим стадом на тік (с. 57); На тім горбі копали жінки пісок і зівав він ярами та печерами аж під небеса, як страшний велетень (с. 66); Хоч би Іваниха хрестом стелилася, то не допомогло (с. 67); Як коли би хотів рядном простелитися, як коли би добрими сивими очима хотів навіки закопати в серцях гостей свою просьбу (с. 74); І знов людей побачив. Стояли лавою (с. 112); Басараби позривалися і гурмою виїшли надвір (с. 168); Золотою стрілою прорізую світляні висоти (с. 186); Студені хмари від моїх очей теплим дощем спускаються на землю (с. 187); Андрійко виглядав як скупаний, волосся спадало маленькими білими нивками на чоло і шию (с. 34).*

З атрибутивним значенням автор використовує тільки аналітичні форми орудного, які найчастіше означають назви неістот, наприклад: *Плачучи, убирав сина на смерть. У біленьку мережану сорочку, у пояс вишива-*

ний та в капелюх із павами його убрав (с. 26); На spodі скрині найшла баба вузлик з грішми (с. 50); Коло баби стояв на землі кусень хліба та й збнятко з водою (с. 51); Подобала хатина на якусь закліату печеру з великою грішницею, що каралася від початку світу та до суду-віку каратися буде (с. 52); З-під печі виліз чорт із довгим хвостом та й сів коло баби (с. 52); Сідали на чорні горшки під печею та на миски на миснику (с. 54); Грубе, пороздиране полотно із затертими червоними вишивками подобало на одіж жовнярів із війни (с. 55); Відколи Івана Дідуха запам'ятали в селі газдою, відтоді він мав усе лиш одного коня і малий візок із дубовим дишлем (с. 63); Спереду обдертий хлопчик із біленьким ковніром під шиєю (с. 155).

Зафіксовані у творах й вияви предикативної (дієслівної) синтаксичної транспозиції форми орудного в поєднанні з дієслівними зв'язками, наприклад: *Проця жінка біла, а Іван його вчив бути паном жінці (с. 26); Мой, таже ти сміхом став по селу, жінка б'є та духу наслухає, а ти газдов маєш бути?! (с. 27); Вже я їх і не перу як варт, але павутина все павутинов! (с. 55).*

Проведений аналіз семантико-синтаксичних функцій форм орудного відмінка, використуваних Василем Стефаником, засвідчує, що найбільш частотними у творах є лексеми з об'єктним та адвербіальним значенням. Іменники в орудному відмінку із значенням знаряддя дії, суб'єкта дії, в атрибутивній та предикативній функції представлені меншою кількістю слововживань. Аналітичні форми домінують над синтетичними. Дослідження семантики форм орудного дає підстави стверджувати, що вживання їх автором не завжди підтверджує загальні закономірності використання тих чи інших тематичних груп іменників з певним значенням в орудному відмінку в українській мові. Власне, письменник, мабуть, і виступає тим новатором у мовотворенні, розширенні діапазону лексичного значення слова, його переосмисленні, яке народжується внаслідок індивідуально-авторських асоціацій. Саме такий аспект творчості свідчить про самотність, новизну, яскраву образність у використанні вже існуючого в мові слова митцем.

1. *Андерш Й. Ф.* Особливості адвербіалізації іменників / Й. Ф. Андерш // *Мовознавство*. – 1999. – № 1. – С. 21–22.

2. *Безпояско О. К.* Іменні граматичні категорії / О. К. Безпояско. – К. : *Наук. думка*, 1991. – 171 с.

3. *Вихованець І. Р.* Система відмінків української мови / І. Р. Вихованець. – К. : *Наук. думка*, 1987. – 231 с.

4. *Вихованець І. Р.* Ранньою весною, тихими вечорами, цілими годинами / І. Р. Вихованець // *Рідне слово*. – К. : *Наук. думка*, 1974. – Вип. 8. – С. 80–83.

5. *Вихованець І. Р.* Транспозиція українських відмінкових форм / І. Р. Вихованець // *Opera Slavica VIII*. – 1998. – № 4. – С. 21–26.

6. *Вихованець І. Р.* Теоретична морфологія української мови: Академічна граматики української мови / Іван Вихованець, Катерина Городенська. – К. : *Пульсари*, 2004. – 400 с.

7. *Жайворонок В. В.* Українська етнолінгвістика : нариси / Віталій Жайворонок. – К. : *Довіра*, 2007. – 262 с.

8. *Загнітко А. П.* Теоретична граматики української мови: Синтаксис : монографія / А. П. Загнітко. – Донецьк : *ДонНУ*, 2001. – 662 с.

9. *Кононенко В. І.* Символи української мови / Віталій Кононенко. – Івано-Франківськ : *Плай*, 1996. – 272 с.

10. *Кононенко В. І.* Мова. Культура. Стиль : Збірник статей / Віталій Кононенко. – Київ ; Івано-Франківськ, 2002. – 460 с.

11. *Мацько Л. І.* Стилістика української мови : підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько ; за ред. Л. І. Мацько. – К. : *Вища шк.*, 2003. – 462 с.

12. *Ніколашина Т.* Порівняльно-уподібнювальні прислівники синтаксичного ступеня адвербіалізації у сучасній українській літературній мові / Тетяна Ніколашина // *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*. – Кіровоград : *РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка*, 2001. – Вип. 31. – С. 118–120.

13. *Павлюк Т. П.* Логічні та образні порівняння у сучасному поетичному тексті / Т. Павлюк. – Режим доступу : <http://intkonf.org/pavlyuk-tp-logiczni-ta-obraznipori-vnyannya-u-suchasnomu-poetichnomu-teksti/>.

14. *Прокопчук Л. В.* Категорія порівняння та її вираження в структурі простого речення [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.01 / Прокопчук Леся Василівна ; НАН України ; Ін-т укр. мови. – К., 2000. – 18 с.

15. *Прокопчук Л.* Треба порівняти? Згадаймо орудний відмінок / Л. Прокопчук // *Урок української*. – 2001. – № 1. – С. 21–22.

16. *Плющ М. Я.* Форма орудного відмінка в словосполученнях типу ходором ходити / М. Я. Плющ // *Питання мовної культури*. – 1970. – Вип. 4. – С. 48–52.

17. *Розумик Т.* Адвербіальність т. зв. орудного тавтологічного в українській мові / Т. Розумик // *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. наук. пр. – Ужгород, 2002*. – Вип. 6 : *Збірник пам'яті Кирила Галаса*. – С. 320–326.



18. Рошко С. М. Функціонально-семантична структура порівняльних синтаксем і підрядних речень у сучасній українській мові [Текст]: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.

філол. наук : 10.02.01 / Рошко Світлана Михайлівна; Ужгород. нац. ун-т. – Ужгород, 2001. – 18 с.

*В статье исследованы формы творительного падежа в произведениях Василия Стефаника. Охарактеризованы основные семантические функции творительного падежа, осуществлен подробный анализ объектных и обстоятельственных функций.*

**Ключевые слова:** семантико-синтаксические функции творительного падежа, первичные и вторичные функции падежа.

*The article deals with forms of the instrumental case in the works of Vasyl Stefaniuk. Main semantic functions of the instrumental case are characterized; object and adverbial function are described in detail.*

**Key words:** semantic and syntactic features of the instrumental case, primary and secondary functions of the case.

УДК 2-313.1  
ББК 83.3

Олександр Солецький

## НАРАТИВНА БУФОНАДА ЛЕСЯ МАРТОВИЧА

*У статті осмислюється проблема проявлення авторського психотипу та світоглядної позиції в оповідних структурах. Наративна буфонада визначається як особливий риторичний тип оповідної манери Леся Мартовича.*

**Ключові слова:** наратор, карикатурність, буфонада, амбівалентність, міметична манера, фокалізація, сюжет, “маска”.

Поміж трьох представників “покутської трійці” Лесь Мартович вирізняється оригінальним типом оповідної манери. “Як ніхто інший, – твердив Іван Франко, – уміє він підмітити в житті нашого народу ту іронію фактів, яка змушує людину цілу свою поведінку виявляти в зовсім іншому світлі, ніж вона є насправді. До того ж його стиль наскрізь оригінальний, легкий і далекий від будь-якого шаблону [12, 143]”. Очевидно він відображав загальну стихію мовленнєвої поведінки письменника і в усно-розмовному побуті, його природний наративний тип, що презентував особливу форму бурлескно-іронічного трактування “покутської” картини світу.

У спогадах В. Стефаника, В. Равлюка часто надibuємо згадки про дотепний хист Мартовича-гімназиста копіювати та пародіювати міміку та жести різних людей, тембр та ритм мовлення, інтонування. “Анекдотичні” історії, створені Мартовичем, швидко ставали мандрівними оповідками, що оригінально пожвавлювали побутові діалоги. Василь Стефаник з певним розчаруванням згадував: “Ще тепер серед його знайомих і приятелів ходять оповідання, які він компанував, не

записуючи їх ніколи. Добре було б, щоби його приятель Лев Бачинський списав з пам’яті тоті бродячі оповідання” [10, 278]. Можливо, на перешкоді такого відтворення ставала складність письмової реконструкції артистичного комізму Леся Мартовича. Безперечно, можна лише пошкодувати, що сучасники письменника не зафіксували усіх отих розмов. Вони могли б стати багатим джерелом пізнання психіки митця, усно-розмовного вияву його художнього мислення, “бо талант Мартовича – талант усного оповідача. Він роздавав сюжети із ходжа-насреддинівською щедрістю” [9, 71].

Центральним нервом отих сюжетів були гумор та їдка сатира, яка викликала певний страх навіть у близьких людей. Василь Стефаник, пригадуючи враження від оповідей Мартовича в Коломийській гімназії, писав: “Мартович був надзвичайно здібний. Вже тоді писав поезії проти бога і професорів, дотепні і злостиві. Між нами 3-ма (Л. Мартовичем, В. Стефаником, Л. Бачинським. – О. С.) він був нігіліст. Не дарував ані своєму батькові, ані своїй матері, і, по правді сказати, я його боявся. Його їдкі сатири, поеми про пекло, святих

і про бога попропадали” [10, 278]. Зі слів Стефаника розуміємо, що сміх Мартовича не знав заборон, авторитетів та обмежень, а “в його ставленні до життя, – як формулював М.Зеров, – переважає суворая мужня простота” [5, 739].

Колізія двійництва – “доктор хлопістики”, учений “мужикознавець”, знавець темних селянських душ й водночас їдкий сатирик, без краплини “перечуленого співчуття”, що “безпощадно заносить над всіма анатомічний ніж ... зі значною дозою цинізму” [4, 18] – формувала особливий риторичний тип нарративної буфонади, оповідної карикатурності, в якій проглядається мовна маска блазня. Чи не вона відлякувала критиків та видавців? Іван Франко, ознайомившись з трьома першими оповіданнями Леся Мартовича (“Нечитальник”, “Лумера”, “Іван Рило”), вказував на відсутність в автора почуття міри, такту, наявність зайвих епізодів, зображених “з такою надмірністю, що утворюють карикатури” [13, 15]. Володимир Гнатюк, прочитавши рукопис повісті “Забобон” як представник львівської філії ЛНВ, на запитання автора, яка його думка про повість, відповів: “Знаєте приповідку, що багато на світі дурнів, та не разом ходять. А в вас у повісті зовсім інакше. Де ви таку чудову колекцію їх поназбиравали?” [4, 15–16]. Тексти Мартовича місцями потребували авторської артистичної декламації, усного оживлення з використанням міміки, жестів, пародії, маніпуляцій з голосом, одним словом театралізації, того мистецтва, яким майстерно володів автор.

Окрім того, письменник використовував не актуальну для координат західно-українського народницького дискурсу інтермедійну традицію, яку плекали мандрівні дяки-пиворізи і яка стала підґрунтям нового українського письменства, зокрема творчості І.Котляревського, Григорія Квітки-Основ’яненка. Саме “низовий вимір” старожитньої української літератури (анекдоти, “масний фольклор”) був особливо привабливим для Леся Мартовича. Його гімназійні “їдкі сатири, поеми про пекло, святих і про бога”, згадані Стефаником, очевидно, були стилізовані під бурлескно-сатиричні інтермедії давньої української літератури, а його художні презентації прикметно споріднені з уявленнями Григорія Сковороди про світ як “якийсь божественний театр маріонеток, де сміх і сльози є неодмін-

ним скадником космічної рівноваги та гармонії” [11, 180].

У текстах Леся Мартовича присутні різні ознаки авторської суб’єктивізації, що виражають природну стихію його психотипу. Однією з форм нарративного самовираження автора є буфонада, заснована на гіперболічному окарікатуренні персонажів та ситуацій. Авторські оцінки головних протагоністів повсякчас дуалістичні, сфокусовані навколо бінарних опозицій – він водночас співчуває і засуджує, підносить і нещадно кпить, шкодує і безжально викриває селянські типи. Роздвоєне емоційне переживання “мужицької долі” (одночасна симпатія та антипатія) висновувало амбівалентність як визначальну форму оповідності, стилю та авторської позиції.

Оповідання “Народна ноша” розпочинається з виписаної в бароковому стилі метонімічної картини “торгового дня” у місті: “сардаки, сіряки, опаначі, байбакраки, гуні, полотнянки, свити, петеки, киптарі, кожухи всілякого крою повністю залляли й єврейську, і німецьку ношу. Як навесні до цвіту, а взимі до снігу, то так привикло око до народної ноші” [7, 153]\*. Цей початковий акцент з невідзначеною фокалізацією (читач ще не знає, хто оповідає історію) пропедевтично окреслює оманливий погляд (перспективу), з якої вона подана – предметом художньої оцінки, мовляв, є “зовнішній вигляд”, одіж конкретних станів, відтак історія належить безликому “сардакові”, а не конкретній людині. Надалі текст характеризується першоособовою нарацією внутрішнього типу (“я-об’єкт”, гомодієгетичний наратор), у такий спосіб автор присвоює собі роль оповідача-буфама й одягає маску “сардака” на власний світоглядний профіль. Використовуючи “внутрішню фокалізацію”\*\* , Мартович репрезентує почуття та міркування “мужика” амбівалентно – як сміливого та впевненого (“зовсім простий мужик має себе за нижчого, але не за гіршого... Мужик їм (представникам вищої соціальної “породи”. – О.С.) кланяється, але боя перед ними не має. Бо як лиш держить мошонку цупко в жменях, то розмовиться з найвищою ексце-

\* Маніпуляції з одягом, ефект “маски”, перевтілення та перевдягання, що широко використовувалися в інтермедіях, вертепному дійстві, перманентні вияви буфонадної гри.

\*\* Тут використовуємо термінологію Ж.Женетта, описану в книзі: Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Жерар Женетт // Фигуры / Женетт Ж. – М., 1998. – Т. 2. – С. 60–281.

ленцією” [7, 153] і як боязкого та переляканого (вияви страху через комплекс “меншовартості” власної фігури у корчмі), як нерозсудливого та дурного (розмова з кельнером, паном Гнатковським) і дотепного та кмітливого (ведення різних справ у новому профілі – “панській ноші”). Це бінарне опозиціонування характеру творить карикатурний тип універсального образу, у якому поєднується антиномічні, ірреальні риси. Власне воно вказує на приховану-присутність автора, що “грає” сюжетну дію.

Оповідь подається у міметичній манері, з домінуванням “сценічного способу”, драматизовано. Конкретні “сцени”, “ситуації” з відповідними діалогами та монологіями, антуражем творять ілюзію зримості. Темп оповіді уповільнений і відповідає послідовності вражень та емоцій селянина. Наратор вказує чіткі деталі, що ставлять читача в позицію персонажа, створює враження, що все розгортається перед його очима. У корчмі: “Отим-то так воно мене збентежило, що я своєю одежею та колю панам очі. Я рад би був, щоби моя одежа сталася на той час невидимкою. Аж ось вона, собача віра, ще й поли панам наставляє!

Оті непевні погляди лихих очей із-поза столиків та поли мого сардака нагадували мені виразно, що мені належить позаушиник. За те, що зайшов сюди. Така мені підійшла під серце розгадка, що просився би був у всіх: “Люди! Я в цім не винуватий!” [7, 154].

Головний протагоніст, що відчуває глузливу соціальну обмеженість у міському панському світі через свою мужицьку одіж, долає суспільну асиметрію в простий спосіб – купує панську “ношу” та кардинально змінює свою фігуральну поставу. Таке перевтілення творить чергову амбівалентну колізію, перевертає звичну для селянина систему соціального ототожнення/відчуження – він стає “своїм” серед панства і “чужим” серед мужицтва (дружиною, дітьми, сусідами). Фабула розгортається за принципом контрастного комізму – перевдягання оповідача перекидають його у різні системи аксіологічних координат, взаємо суперечливих оцінок знайомих та чужих людей, а його персону, зведену у маску “ноші”, роблять виразно буфонадною. Автор використовує традиційні прийоми творення комічного сюжету – повторення (однотипне, циклічне невезіння/везіння у мужицькій/панській подобі), інверсію (кардинальне перевтілення героя, зміна образу у його проти-

лежність), інтерференцію (взаємонакладання в одному образі протилежних постав, що продукує певну смислову двозначність)\*\*\*. Мета їхньої функціональності – “механізація життя” (А.Бергсон), творення моделі, що відображає певну буттєву однотипність. Автори, що вдаються до цього прийому, “беруть систему дій та відносин і повторюють їх в одному і тому виді, або перевертають їх вверх дном, або переносять їх цілком в іншу систему, з якою вони частково співпадають, – проводять різноманітні операції, що зводяться до уподібнення життя механізму, який повторює одне і те ж, з зворотніми рухами і частинами, які можуть замінюватись іншими” [3, 65–66]. Така форма оповіді вказує на те, що Лесь Мартович спрямовує сатиричний вектор насамперед не на свого “ірреального” героя, а на безглузду систему станових відносин, шаблонність соціальної комунікації, асиметричну визначеність соціальних “ролей”, розділених за принципом “ноші”. Відтак усі ситуативні розгортання є лише авторською грою у “комічний сюжет”, а смисловий нерв тексту сховано у підтексті. Очевидно, саме така мовленнєва форма адекватно відображала емоційну стихію та світоглядну позицію Мартовича-оповідача, без відкритого моралізаторства та надмірної патетичності у карикатурних образах та буфонадних сценах ховалося глибоке розчарування та невдоволення “галицьким світом”. Міметична менера оповіді вказує на зумисне залучення читача (глядача) до оцінки конкретних гіперболізованих образів та ситуацій, себто – до оцінки “героя” та “дії”.

У сюжеті оповідання “Народна ноша” проглядається давня оповідна матриця, визначена ще Аристотелем на основі повторюваних елементів у давньогрецьких трагедіях. Називаючи головними складовими оповіді героя та дію, Аристотель у “Поетиці” виділяє три центральні компоненти сюжету: гамартію, анагнорисис, перипетію [1, 1064–1112]. “Гарматія” означає “гріх” чи “провину” (у трагедії вони часто пов’язані із фатальною подією в житті героя, відомою як “трагічна помилка”). “Анагнорисис”, що означає “впізнавання”, або “усвідомлення”, є тим моментом оповіді, коли

\*\*\* Теоретичне обґрунтування категорій “повторення”, “інверсія”, “інтерференція” див. у книзі: Бергсон А. Смех / Анри Бергсон, предисл. и примеч. И. С. Вдовина. – М. : Искусство, 1992. – 127 с.

протагоністу відкривається правда, часто це момент самоусвідомлення. “Перипетія” означає “поворот”, або “зміну” долі. У класичній трагедії це зазвичай перехід від багатства до бідності, коли герой втрачає свою владу [2, 265–266].

Зберігаючи класичні оповідні елементи щодо префігурацій протагоніста (“героя”), текст Леся Мартовича позбавлений трагедійності “дії”, автор немов піддає бурлескному перекодуванню (“вивертанню”) давню жанрову форму. Гарматія (“гріх”, “провина”) героя розкривається в тому, що через свою “народну ношу” він не може відчувати себе повноцінним представником соціального світу, не здатен владнати побутові проблеми. “Анагнорисис” (“усвідомлення”) – це момент оповіді, коли герой оповідання відкриває для себе просту істину – причиною усіх невдач є його мужицьке вбрання і спритно змінює його на панське. “Перипетія” (зміна долі) – злагоджене розв’язання будь-яких ускладнень у новому “облицюванні”, нове, комфортне утвердження у панському світі. “Механізованість” цього фабульного ланцюга виявляється в коловому русі – зміна мужицької одежі на панську дозволяє наблизитись до “вищого” світу, впорядкувати матеріальне залагодження окремих справ, проте віддаляє від духовного єднання з власною родиною (дружиною, дітьми), тому повертаючись із міських ходінь додому протагоніст змушений змінювати “панську личину” на звичну селянську. Інтерпретація оповідання за допомогою давніх наратологічних категорій розкриває позначену автором свідому невідповідність між змістом і формою, показує механізм творення значень оповіді. За надмірним комізмом та карикатурністю ховається оповідна трагедійна матриця.

З-поміж двох центральних смислових знаків оповідання – “народна” і “панська” ноші – автор для номінації твору обирає перший. Домінанта “народної ноші”, що у тексті набуває конотацій обмеженості, недолугості, меншовартості, себто має трагедійно-приречену семантику, виказує зумисний авторський акцент – усі комічні ситуації мають не розважальну, а співчутливу функцію, імпліцитно виявляють авторську симпатію, прихований жаль та турботу за долю українського селянства.

Ще одну форму буфонадної гри на різних рівнях бачимо в оповіданні “Іван Рило”. Об’єктом карикатурних постав є обличчя та тіло Івана, його вміння перевтілюватись “сви-

нею, або псом, або зайцем, або чим”, залазити у душі інших людей: “Отак стоїть який чоловік, а коло нього Іван Рило. Нараз Іван скочить, і лишається тільки сам чоловік, а Івана Рила вже коло нього нема, бо, бачите, вскочив у нього. Поверхи по тім чоловікови не пізнали: який був, такий і є, але говоріть до нього слово, так і пізнаєте, що Іван Рило у нім сидить, бо зараз зробить з нього або свиню, або зайця, або іншу яку скотинку” [6, 48]. Сюжет цього твору розгортається за принципом того ж контрастного перевтілення (інверсії), що презентує один з життєвих “механізмів” моральної та етичної ницості. Міфологічно-алегорична форма метаморфози людини у тварину [дет. див.: 8, 58–64] творить низькокомічну, згрубілу сміхову тональність, проте її підтекстове вираження має “високий” етичний пафос. Використовуючи зміну наративних масок, всезнаючий оповідач – автор і сторонній споглядач, і Іван Рило, і узагальнений голос народної спільноти – немов творить “театр одного актора”, для якого немає жодних світоглядних обмежень у художніх репрезентаціях.

Отже, однією з форм наративного самовираження письменника є буфонада, заснована на гіперболічному окарікатуренні персонажів та ситуацій. Василь Стефаник зводячи в стислій фразі експресивну оцінку образу свого товариша записав: “Леся Мартович – мій хлоп’ячий сміх і смак генія”. Оповідна маска “блазня” допомагала письменнику ефектно розкрити внутрішню стихію реакцій на світ.

1. *Аристотель*. Поэтика / Аристотель // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Мн. : Литература, 1998. – С. 1064–1112.
2. *Баррі П.* Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / Пітер Баррі ; пер. з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
3. *Бергсон А.* Смех / Анри Бергсон ; предисл. и примеч. И. С. Вдовина. – М. : Искусство, 1992. – 127 с.
4. *Горак Р.* “Забобон” Леся Мартовича в контексті часу та подій / Роман Горак // “Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття : зб. наук. пр. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 13–23.
5. *Зеров М.* Леся Мартович (1871–1916) / Микола Зеров // Українське письменство / Зеров М. ; упоряд. М. Сулима ; післям. М. Москаленка. – К. : Основи, 2002. – С. 737–740.
6. *Мартович Леся.* Твори / Леся Мартович. – К. : Держлітвидав України, 1954. – 482 с.

7. *Мартович Лесь*. Твори / Лесь Мартович. – К. : Дніпро, 1976. – 426 с.

8. *Пропп В.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) / Владимир Пропп // Собрание трудов / Владимир Пропп ; науч. ред., коммент. Ю. С. Расказова. – М. : Лабиринт, 1999. – 288 с.

9. *Севрасевич М.* Лесь Мартович як герой літературної бувальщини / Мар'ян Севрасевич // “Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття : зб. наук. пр. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 67–72

10. *Стефаник В.* Автобіографія / Василь Стефаник // Твори / Стефаник В. – К. : Дніпро, 1964. – 551 с.

11. *Ушкалов Л.* Бароківі джерела нового українського письменства / Леонід Ушкалов // Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. – К. : Факт-Наш час, 2006. – С. 162–211.

12. *Франко І.* Українська література / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. – К., 1982. – Т. 33. – С. 142–143.

13. *Франко І.* Українська література за 1899 рік / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. – К., 1982. – Т. 33. – С. 10–17.

*В статтє осмысливается проблема проявления авторского психотипа и мировоззрения в повествовательных структурах. Нарративная буффонада определяется как особенный риторический тип повествовательной манеры Лесея Мартовича.*

**Ключевые слова:** *нарратор, карикатурность, буффонада, амбивалентность, миметическая манера, фокализация, сюжет, “маска”.*

*This article considers the problem of the revealing of author's psychotype and ideological position in narrative structures. Narrative buffoonery is defined as a special rhetorical type of Les Martovych's narrative style.*

**Key words:** *narrator, caricature, buffoonery, ambivalence, dramatic manner, reflection, plot, “mask”.*

**УДК 811.161.2'282.2**

**ББК 81.411.1-71-3**

**Оксана Ципердюк**

## **ФУНКЦІОНУВАННЯ РЕЛІГІЙНОЇ ЛЕКСИКИ В НОВЕЛАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА**

*У статті простежено особливості вживання релігійної лексики в новелістиці В. Стефаника. Досліджено функціонально-стилістичне навантаження різних груп номенів, пов'язаних із сакральною християнською сферою, в аналізованих художніх текстах, зокрема в заголовках новел.*

**Ключові слова:** *релігійна лексика, новела, Василь Стефаник, християнський світогляд.*

Художня проза кінця XIX – початку XX століття “вбудувала нерукотворний словесний пам'ятник духовному світові українців” [13, 494]. В українській душі одне з чільних місць посідає християнський світогляд і світовідчуття, що знайшли своє відображення в художньому мовленні цього періоду загалом і творчості Василя Стефаника зокрема.

Влучно особливості стилю цього покоління письменників характеризує літературознавець В. Іванишин: “Стефаник разом зі своїми побратимами М. Коцюбинським, Лесею Українкою, Ольгою Кобилянською та іншими творив новий період в історії українського письменства, головною прикметою якого було максимальне заглиблення у внутрішній духовний світ людини” [4, 216]. Науковець застерігає від спрощеного тракту-

вання В. Стефаника як “натуралістичного побутописця” й стає на бік І. Франка, який справедливо писав: “...Та й хіба ж Стефаник малює саму нужду селянську? Хіба сільський багач Курочка нуждар? Хіба сім'я Басарабів – сім'я нуждарів? Хіба в “Камінному хресті” нуждарі вибираються за море? Хіба в “Сконі” конає нуждар? Ні, ті трагедії й драми, які малює Стефаник, мають небагато спільного з економічною нуждою, се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutalis mutandis* (з певними змінами) повторитися в душі кожного чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестивна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача” [4, 217].

Заглиблення в людську душу з її внутрішніми суперечностями, порушення вічних й універсальних питань людського буття, зо-

крема морально-етичних, робить творчість В. Стефаника близькою сучасному українському читачеві та визначає її актуальність у світовому контексті загалом. Разом з тим Стефанік – письменник виразно національний. Його героями є покутські селяни, які сповідають одвічні цінності українського народу і яким властива глибока віра. “Твори новеліста засвідчують природність, цілісність релігійних уявлень його персонажів про світ, про найважливіші моральні категорії людського існування. Вони переконані, що постійно перебувають під Божим наглядом і саме цим зумовлена їх поведінка” [7].

Мета нашої статті – на матеріалі новел В. Стефаника дослідити особливості вживання в художніх текстах релігійних номінацій як “мовних знаків християнського світогляду” [13, 494].

Актуальність нашого дослідження впливає з потреб сьогодення, “коли українська громадськість в пошуках аксіологічних орієнтирів звертається до духовних начал християнства” [7]. В українському літературознавстві вже були спроби розглядати особистість В. Стефаника та його творчість у світлі християнського віровчення, закономірно в цьому контексті згадувалися й окремі релігійні поняття (докладніше див.: [7; 22]).

Проблем функціонування релігійної лексики в новелах В. Стефаника мовознавці, наскільки нам відомо, торкаються лише принагідно, розглядаючи відображення релігійного світогляду українців у художній прозі кінця XIX – початку XX століття (М. Крупа) [13], аналізуючи фразеологізми у творах новеліста (Я. Баран) [1], простежуючи роль словотвірних засобів у художньому тексті (О. Грещук) [4, 113–114], вивчаючи функції дієслова в семантико-граматичній архітектоніці Стефанікових новел (З. Каспришин, М. Лесюк) [4, 122], досліджуючи концепт “душа”, зокрема його вербалізацію в українській літературі кінця XIX – початку XX століття (М. В. Скаб) [16]. В українській лінгвостилістиці є вже достатньо праць, які розглядають проблему взаємодії релігійного та художнього стилів (сакральної та художньої мови) на матеріалі поетичних і прозових текстів (див. зокрема: [2; 3; 5; 8; 9; 10; 11; 12; 14; 15; 17; 19; 20]). Відсутність окремої розвідки, присвяченої аналізу релігійних назв у новелістиці В. Стефаника, зумовлює новизну нашого дослідження.

Завдання статті – простежити функціонально-стилістичне навантаження релігійних лексем у новелах В. Стефаника, виявити чинники, які зумовлюють уживання релігійної лексики в аналізованих художніх текстах.

Сакральні номінації в малій прозі В. Стефаника не є випадковими, оскільки вони вживаються майже в усіх текстах аналізованої збірки “Кленові листки” [18], за винятком новели “Лан”. Нашу думку підтверджують і слова І. Франка, який вважав, що “Стефанік – абсолютний пан форми”, “ніде не скаже зайвого слова” [21, 272].

Передовсім упадають у вічі релігійні назви в заголовках творів: “Гріх”, “Ангел”, “Камінний хрест”, “Побожна”. Такі лексеми виступають першими сигналами, що концентровано передають тему твору та нерідко проливають світло на його ідейне наповнення. Тому заголовок не мислиться поза контекстом, він тісно пов’язаний з усім текстом, у якому відбувається розвиток, подальша деталізація задекларованої в назві твору теми.

Так, у новелі “Гріх” (“Думає собі Касіяниха...”) розповідається про душевні муки жінки, яка за час відсутності чоловіка зрадила його й народила байстрюка, тобто вчинила гріх, порушивши релігійно-моральні норми. У творі через сприймання самої головної героїні (Касіянихи) за допомогою внутрішнього монологу передано, як учинений один гріх тягне за собою інші та якою душевною драмою стає для релігійної жінки переступ Божих заповідей.

Уже в першому абзаці новели (головно через біблійні асоціації з первородним гріхом, які породжує порівняння губ дитини з пажерливим змієм) автор наштовхує нас на думку про першопричини скоєного гріха: *Думає собі Касіяниха, що то буде. Чоловік вчора вернув з фронту, напився води і спить. Чути від нього сажу із колійового вугля. На горні блимає каганчик. Коло неї з одного боку раз по раз розкривається величенька дівчинка шлюбна, з-перед війни. А московський байстрюк раз по раз шукає грудей. На стіні відбивається її кругла груди, як гора, а губи байстрючка виглядають на стіні, як пажерливий змій. Думає вона собі, що цей хлопець, як опир, витягнув в себе всю її жіночу честь і ще всю мою кров витягне* [18, 187]. Основна причина, яка штовхає головну героїню на гріховний учинок, – це зло, що панує у світі, зокрема війна (*пажерливий змій*), яка на тривалий час забирає в молодій жінки чоловіка. Цю першо-

причину добре розуміє чоловік, який “вернув з фронту” і бачив, зрозуміло, ще й не такі гріхи. Тому він, усвідомлюючи щире каяття та страждання дружини, вибачає їй, приймає чужу дитину, про це свідчать його слова: – *Та й цю вигодуємо* [18, 190]. Касіяниха, на жаль, не вірить у прощення чоловіка, як і в Боже милосердя. І ця безнадія породжує нові гріхи, розгортається ціла драма гріхопадіння головної героїні.

У тексті новели релігійна номінація *гріх*, яка винесена в заголовок і має тематичне навантаження, знаходить своє лексико-семантичне розгортання та конкретизацію. Лексема *гріх* передовсім номінує одне з основних релігійних понять й уживається в загальному значенні “порушення релігійно-моральних догм, настанов, яке стоїть на заваді спасінню людини в потойбічному світі”. Таке християнське розуміння гріха зумовлює й прагнення головної героїні спокутати його, що підтверджують слова Касіянихи до самої себе: “*Так, суко, будеш покутувати гріх!*” [18, 187]. Художній текст дозволяє нам конкретизувати значення лексеми *гріх*: гріх – це насамперед позашлюбні стосунки з чужим чоловіком і народження байстрюка; гріх – це богохульство, звинувачення й прокльони на адресу Бога (*Мій Боже, чого ти мене так тяжко скарав, що-сь відібрав мені розум, як він дивився в мої гарні очі і моїми косами напихав свої пазухи у шинелю. Ти, Боже, винен, бо ти відобрав мені розум. Моргаєш на мене ясними зірками й смієшся. Будь такий проклятий, як я* [18, 187]); гріх – це страшні думки про вбивство свого нешлюбного сина як уособлення гріха, які приходять у стані відчаю і борються з материнським почуттям любові (*Вона вхопила дитину, притиснула до себе та приповідала: – Хто би мені дав таку міць, щоби я тепер вийшла надвір, щоби-м нагострила ніж та застромила йому в саме серце. Ой Боже, даєш принуку до гріха, але не даєш сили змити гріх. Не вб’ю, тебе, небоже, хоча чую в собі мус, моє серце трясеться, як павутина на вітрі, ох, коби я могла виймати своє серце і запхати тобі його в горло, щоби ти вмирав з двома серцями, а я без одного* [18, 187, 190]; *Вона притулила до себе хлопця залізними руками, думала, що бахне сокирою, і воліла, щоби вперед сама загинула, аби не дивитися на судороги маленьких ручок* [18, 190]).

В.Стефаник у новелі “Гріх” (як і в багатьох інших творах), розкриваючи сутність гріха – одного з ключових понять релігійної

свідомості, розуміючи його першопричини, показуючи непростий шлях, який проходить кожен грішник на шляху очищення, виявляє глибоке розуміння християнського віровчення. Автор дає відповідь на ключове питання, як витягнути людей із тенет гріха, як знайти в собі сили піднятися після гріхопадіння. Такою силою є любов, яка сильніша за гріх: – *І я лиш тому не скочила в Дунай, бо мій байстрюк шовковими очима сміявся до мене* [18, 187]. Гріхопадіння стає драмою для Касіянихи тому, що вона не вірить у прощення, не сподівається на Божу милість (тому й звинувачує Бога, що допустив гріх). Уособленням Божого милосердя виступає чоловік, який вибачає дружині й приймає чужу дитину. Навіть рідні, сусіди, які спочатку засуджували й зневажали грішницю (– *То моя мама стояла два дні коло одвірка, смутна й скривджена на своїй честі, а мої сестри сльозами прали пелінки байстрюкові. А батько не входив тижнями до хати, лиш надворі їв свій сухий кавалок хліба. Піп у церкві прокляв мене, люди минали мене. Такого тягару скала на собі не здержала би* [18, 187]), урешті змогли вибачити (*Вона йшла вулицею з дитиною. За нею мати, і батько, і сестри, і сусіди, всі кричали: – Не йди, не йди* [18, 190]). Касіяниха не може вибачити собі, тому залишає родину і йде з нешлюбною дитиною з села.

Тільки насамкінець новели бачимо проблиск надії: *Але вона майже бігла, і як вийшла на гору і зобачила стовпи високих гір і ясні ріки, то глибоко відітхнула, дала грудь синові і шептала: – Гріху, мій гріху! Я тебе відпокутую, і ти в мене виростеш великий, мій сину* [18, 190]. Лексема *гріх* в останньому контексті уживається в кличному відмінку, що якоюсь мірою свідчить про персоніфікацію цього поняття. На перший погляд, може навіть видаватися, що номен *гріх* має конкретне значення і жінка так звертається до сина. Проте ми все-таки схильні вважати, що головна героїня вже не ототожнює гріх як порушення релігійно-моральних норм і дитину як його наслідок, що надія й любов перемагають.

Отже, лексема *гріх*, яка є заголовком новели, виконує роль ключового слова, хоча в тексті твору уживається не так нечасто. Разом з іншими мовними засобами, у тому числі й релігійними номінаціями (*Бог, церква, піп, змії*), дозволяє розкрити ідейно-тематичний задум автора. Наскрізне уживання релігійного номена *гріх* спочатку в назві твору, далі всередині тексту (у тому числі в стійких зво-

ротах) і в останньому реченні новели, попри ідейно-тематичне навантаження, виконує ще й текстотвірну функцію, є одним із засобів єдності художнього тексту.

У більшості новел В. Стефаника релігійна лексика не винесена в назву твору, але широко вживається в тексті й має виразне функціональне навантаження. Зазвичай номінації, пов'язані із сакральною сферою, уживаються в аналізованих текстах у прямому, релігійному, значенні, і мають позитивне забарвлення. Вони є мовними знаками християнського світобачення героїв, виявом їх глибокої віри в Бога.

До найчастотніших належить лексема *Бог*, що є власною назвою надприродної істоти в християнстві. У новелах переважно збережено сакральний християнський зміст цього оніма: Він називає Творця, який створив світ і керує ним та вчинками людей. Із таким значенням зрідка уживаються номінації *Господь*, *Господь Бог*, *Пан Бог*.

Те, що герої новел визнають Бога (адресуючи йому свої прохання або навіть сперечаючись із ним, висловлюючи своє незадоволення на його адресу), підтверджують їх часті звертання до нього: *Боже, ти подаруй мені решту моєї дороги, бо я не годен вже йти!* (с. 97, "Дорога"); тут і далі, покликаючись на текст аналізованої збірки новел В. Стефаника [18], у круглих дужках подаємо лише сторінку та назву новели); *Господи, не карай ні тежко – бідну одову* (с. 46, "Шкода"); *Прости мені, Господи милосердний* (с. 99, "Скін"); *Господи Боже, із замолоду то ти рідше до мене приступав із моїм гріхом, а тепер ні на годину не відступаєси; Я прийшов і обіймав свої ниви, але богачі обходили мене здалеку, а ти, Боже, приходив до мене ще зі своєю карою* (с. 185, "Межа"); *І чому ти, Боже, не благословив їх? І відтоді я тебе, Боже, не боюси!*; *А ти, Боже, як можеш, то прости, а не воля твоя – то жбурни мене в твій вічний кримінал. Ти ж маєш пекло* (с. 186, "Межа"). Більш емоційно насаженими є повтори звертань та їх уживання в пестливій формі, що в новелах допомагають авторові змалювати відчай героїв: *Боже, Боже, найди мені лік* (с. 31, "Катруся"); *Боже, Боже, за що ні так тежко караєси?*; *Божечку, Божечку, найди мені смерть* (с. 43, "Осінь"); *Боже, Боже, не тримай ні більше на світі, бо видиш, що нема як жити...* (с. 44, "Осінь").

Глибше розкрити сутність Творця, його взаємини з людьми допомагає аналіз сполучу-

ваності лексем *Бог*, *Господь* з іншими словами, зокрема прикметниками та дієсловами. Пор.: *Прости мені, Господи милосердний* (с. 99, "Скін"); *А так мені Бог годив, що що загадаю, та й маю; Ой синку, то то ті Бог файний талан дав у руки, нема такої днини і години, аби-м Богові світому не декувала за тебе* (с. 25, "Майстер"); ... *Господи милосердний, ба що-м так глибоко зогрішив, що же неш ні за світові води?; Не раз, як динка кінчилася, а я впаду на ниву та й ревно молюси до Бога: Господи, не покинь ні ніколи чорним кавалком хліба...* (с. 58, "Камінний хрест"); *А може, це за гріхи так мене Бог карає?* (с. 46, "Шкода"); ... *Тото, небого, десь б'єш головов у стіни, то то до Бога ридаєси!* (с. 11, "Стратився").

Семантика теоніма *Бог* певною мірою зберігається і в похідних номінаціях, зокрема присвійному прикметнику *божий*, дієслову *забожитися*, прислівнику *по-божому*, наприклад: *То, видите, чоловік ба сеї, ба тої собі загадує, а то все Божа міць. У Бога нема, що цес файний, а цес старий, а цес бідний, у Бога всі однакі; що має Бог дати, то дасть і найбіднішому і найбагатішому..; А моя мама казали, що то нечисте закрадаєси та чоловіка на сон ломить, аби Божого слова не слухав* (с. 28–29, "Побожна"); *То казала паламариха, що так цілу ніч Божу ним носило та мордувало* (с. 72, "3 міста йдучи"); *Я гадав, аби неправду корчувати, а то вони мене з корінем вірвали, жінку вбили та й діти лишили на волю Божу...* (с. 88, "Лист"); *Бігме, вас не боюси, бігме, і сто раз забожуси, що не боюси* (с. 152, "Злодій"); *Аді, приніс-сми вам хліба, та й горівки крішку, та й білу дранку, та обійдїть собі света по-божому* (с. 76, "Святий вечір").

Досить поширеними в новелах В. Стефаника є стійкі звороти з лексемами *Бог*, *Господь*: *Здайтеси на Бога – може, вас потішить...*; *Лиш один бог знає, як я тот грейцір гірко претала, заки на претала...* (с. 45, "Шкода"); *Бо за свою газдиню ти ласки в Бога не доступиш* (с. 78, "Святий вечір"); *Певне, що н'єному добре спати, так і Бог приказав* (с. 121, "Палій"); ... *ци я маю лиши-ти їх тут на ласку Божу та й тягнути голоден косов?* (с. 127, "Кленові листки"). Серед фразем із релігійними компонентами *Бог*, *Господь*, *Пан Бог* переважають етикетні вирази, що виражають здебільшого застереження-прохання (...а як, не дай Боже, виросте, то буде блукати без мня



наймитюгою (с. 187, “Гріх”); *Такий я страх дістав, що най Бог боронить!* (с. 26, “Майстер”); *Най Пан Біг хоронить кожного доброго чоловіка...* (с. 27, “Майстер”); *Ти так страшно гориш та так кашляєш, що най Бог сохраниць!* (с. 30, “Катруся”); *Молиси за мене, най мене Бог хоронить* (с. 121, “Палій”); *Але рівно не дай Боже нікому доброму на жіночий розум перейти!* (с. 55, “Камінний хрест”); *Най Бог боронить від такого!* (с. 74, “З міста йдучи”); *А най мене Бог боронить!* (с. 110, “Май”); *Най Пан Бог сохраниць!* (с. 102, “Давнина”)); побажання (Можже, кажу, Бог вам поможе, як здастєся на него. *Най вам Бог дасть якнайліпше* (с. 45, “Шкода”); *Куме Іване, дай вам Боже прожити ще на цім світі, та най Господь милосердний щасливо запровадить вас на місце та й допоможе ласков своєв наново газдов стати!* (с. 55, “Камінний хрест”); *Дай тобі Боже, дитинко, якнайліпше, але дивиси, аби-с дитини не стратила, бо стиду вже не покриєш, а грїха неспасеного докупишиє* (с. 118, “Палій”); *А дай Боже здоров’є, а жийте здорові, а декую вам, що-сте уступили до хати, мені весіле буде веселіце* (с. 168, “Суд”)); прощання (...*та й ідїть собі з Богом* (с. 67, “Засідання”)); побажання померлим (...*а так най жінка з Богом спочиває на могилі...* (с. 71, “З міста йдучи”)); побажання, коли п’ють (*Дай Боже здоров’є, чоловіче, я до тебе нап’юси!* (с. 151, “Злодій”); подяки (*Але мене ще, Богу декувати, з памнеті не вікинуло...* (с. 81, “Діти”); *Їсти хочу, Богу декувати!* (с. 174, “Діточа пригода”)).

Зрідка лексема Бог уживається у формулах мовленнєвого антиетикету – клятвах, божіннях, прокльонах: *Най тебе, чоловіче, Бог піб’є, де ти нам вік пустив марне і діти осиротив!* ...*Нічо ти не кажу, най ті Бог скарає за мене та й за діти! Ото-м собі долю в Бога вімолила...* (с. 18, “Лесева фамілія”); *Пий, на таке діло пий, я не бороню, але чо ти на мене лучив, бодай тебе Бог скарав!* (с. 152, “Злодій”). Є такі стійкі сполуки і з лексемою чорт: *Ій, чорт вас бери, менше буду роботи мати, а пенсія одна* (с. 177, “Воєнні шкоди”); *А то хами здеморалізовані, а то бидло, вони гадають дістати відшкочування? Чорта в зуби!* (с. 179, “Воєнні шкоди”).

В окремих випадках лексеми Бог, Господь функціонують у ролі вигуків і передають почуття співчуття (*Боже, Боже, як народові тісно стало жити, а як света надійдуть, та й нарід таки веселиться, – гадкува-*

*ла собі баба* (с. 87, “Лист”); *Та ще снів ми си недавно. Десь я беру воду з керниці, а він десь на самім споді у такі подерті кожущині, що Господи!* (с. 11, “Стратився”)); суму, жалю (*Боже милий, вже не годен я надточити тої нитки, що урвалася!* (с. 91, “Вечірня година”); *Ех, Господи, як Каленик Золотий не хомне Касіяна у писок, аж повна миска нацюркотіла* (с. 169, “Суд”)); осуду, зневаги (*Боже, Боже, таку маєш гямбу нехарапунту, як у старої конини* (с. 28, “Побожна”)); страху (*Та лиш тому три роки, як Лєсь затягєся; Господи, яка тогди буря зірвалася!* (с. 139, “Басараби”)); здивування (*Такі люди нетерплячі, що Господи! – скаже якийсь витривалий і зараз-таки замкне очі* (с. 110, “Май”)).

Окрім уже згадуваних формул мовленнєвого етикету, релігійний світогляд героїв новел В.Стефаника відображають і традиційні скорочені християнські вітання, що й зараз побутують у галицьких селах: “*Славайсу*”. – “*Навіки слава*”, – лиш тільки бесіди і розмови (с. 36, “Ангел”); *Отак кожен ішов між люди. “Славайсу”. – “Навіки слава”, – та й сїдав на лаві, що стояла довкола хати* (с. 64, “Засідання”); *Стара Варвара сказала “славайсу” і шептала...* (с. 176, “Воєнні шкоди”). У новелі “Святий вечір” зазначені християнські етикетні вирази уживаються кілька разів та є своєрідним засобом розгортання сюжетної канви твору, оскільки їх наявність у діалозі навіть без слів автора сигналізує, що в хаті головної героїні з’явився ще один гість:

– *Славайсу.*

– *Навіки слава.*

– *Я вам, бабо, солодкої пиєниці та й тіста принесла, аби-сте за мою Марію очинаш зговорили.*

– *Прости Біг, небого, я зговорю очинаш за твою Марію.*

*Хрестилася синіми руками.*

– *Славайсу.*

– *Навіки слава.*

– *Надніс-сми гезди трохи пирогів, а ви за мою першу очинаш вікажіть.*

– *Бо да прости, Андрію, я вікажу за твою Катерину очинаш* (с. 77).

У новелістиці В.Стефаника у складі стійких зворотів функціонують також інші релігійні лексеми, виступаючи зчаста одним із засобів характеристики героїв: *Хоч би Іваниха хрестом стелилася, то не помогло* (с. 54, “Камінний хрест”); *Як я вже буду бити, то мусить боліти, хїба би-с дух спустиє* (с. 150, “Злодій”). Зрозуміло, що в таких фразеоло-

гічних одиницях може відбуватися повна або часткова десакралізація релігійної лексики. Проте в новелах виявлено багато стійких сполук із конфесійного стилю, які передають ті чи ті релігійні поняття і в художньому мовленні не зазнали семантичних модифікацій, напр.: *Баба тебе до хресту носила, баба плакала, як тебе до войска виряджали, баба на твоїм весіллі кісточками докупи дзоркала* (с. 141, “Басараби”); *Так, як **люб-сми** перед ними **брали**, та так хоче перед ними віпрощитиси з тобов на смерть* (с. 57, “Камінний хрест”); *Ото, бідна головко, та й втратю **царство небесне*** (с. 28, “Побожна”); *Будь-котрий молодий най вібіжить та най покропить хрест **свіченев водицев**, бо знає-те, що ксьондз на гору не піде* (с. 58, “Камінний хрест”); *...а баба продувала порошок із печі та цілувала землю і **поклони била*** (с. 77, “Святий вечір”); *Хотіли, але ви не далиси, а їх вігналі-сте на **той світ*** (с. 170, “Суд”); *“Ви, – каже, – дітий не научуєте **страху божого**, ви їх самі посилаєте красти...”* (с. 128, “Кленові листки”); *Та той **гріх** за тоті діти ви **покутуєте**, але то межі вами десь-не-десь прокидається* (с. 144, “Басараби”); *він [гріх] чоловікову душу возьме і дасть на **вічні муки**...* (с. 140, “Басараби”).

Те, що автор та герої новел знають Святе Письмо та інші релігійні тексти, засвідчують алюзії з Біблії (у тому числі крилаті вислови), фрагменти колядок, молитов: *Я сотворив собі свій світ; У своїм царстві* (с. 162, “Мое слово”); *Куме, ви це пусте говорите, так ніколи не буде, бо люди мають си плодити* (с. 127, “Кленові листки”); *Я з Богом за барки не ловлюси, але нащо він тото пускає на світ, як голе в терня?! Пустить на землю, **талану** в руки **не дасть, манни із неба** не пустить, а потім увесь світ кричить: “**Мужики злодії, розбійники, душегубці!**”* (с. 128, “Кленові листки”); *Нова радість стала, яка не бувала: Над вертепом звізда ясна світу засіяла...* (с. 78, “Святий вечір”); *Ще гірше скулився та й взявся молити: – **Матінко Христова**, усім добрим людем стаєши на поратунок. **Николаю светий**... – та й бився в груди* (с. 12, “Стратився”); *Мнеоці, і сина, і світого духа, амінь. **Очинаш**, іжи єс на небесі і на землі...* (с. 50, “Новина”).

Релігійна лексика є маркером християнських традицій, обрядів, звичаїв. Окрім зображення Святого вечора і Різдва (які так любив В. Стефанік), Зелених свят, Великодня, у багатьох новелах знайдемо детальний опис

обряду похорону, зокрема ролі культових предметів. Напр.: *Тато припав на коліна у ногах Миколая та **молився*** (с. 13, “Стратився”); *Писану тайстру поклав під голови, в головах поклав **свічку**, аби горіла за страчену душу* (с. 13, “Стратився”); *Лиш не дайте бабі без **свічки** умерти; Я так коло старого страждувала ночами, що лиш один Бог знає, але таки не вмер без **свічки*** (с. 37, “Ангел”); *Вже, відай, я тебе у ті квітки на **смерть** уберу...* (с. 30, “Катруся”); *Минуло кілька-надцять років, а перед Федорову хатчину принесли люди **червоні хоругви**. В хаті на лаві лежала його Катерина – велика і груба, аж страшна* (с. 117, “Палій”). Відображено звичай ставити хрести на пам’ять про якусь подію; посвячувати хрести, хати, інші предмети та людей свяченою водою; вшанування образів: *Будь-котрий молодий най вібіжить та най покропить **хрест свіченев водицев**, бо знаєте, що **ксьондз** на гору не піде. Прося я вас за це дуже грішно, аби-сте мені мого **хреста** ніколи не минали* (с. 58, “Камінний хрест”); *Треба брати гроший відки голова та **посвітити хату**, бо тут нечисте злізлося з цілого села накупі* (с. 120, “Палій”); *Кропила її **свяченою водою**, але ніщо не помагало* (с. 46, “Шкода”); *Щось би-м сказав, та най мовчу, най шіную **образи** в хаті і вас яко грішних* (с. 55, “Камінний хрест”); *Знаєте, яке бідного, усе він рад, як до него прийде богач, бо як прийде богач, то **образи** ясніші стають, бо є кому під ними сідати* (с. 168, “Суд”); ***Образи** на стінах і велика радість, що вона любить і її люблять; Але прийшла на поміч Матір Божя з **образів*** (с. 184, “Нитка”).

Аналізовані новели – це переважно діалоги, пряма мова, що передає живе розмовне мовлення покутського селянина кінця ХІХ – початку ХХ ст. Прикметною мовленнєвою ознакою Стефанікових героїв є діалектизми. Тому закономірно, що й багато релігійних лексем подано в розмовному варіанті, є діалектними формами: *Має три роки та й геть **очинашу** береси* (с. 22 “Мамин синок”); *А до **церкви** озмете?* (с. 21, “Мамин синок”); *Мой, аді, **хреститьси**, б’ють, не дають **очинаш** віговорити* (с. 165, “Суд”); *Мой, жінко, де ти мені прицгала? Ци на смітю, ци в **церкові**? Ци рабін нас **вінчев**, чи ксьондз **люб** давав?* (с. 15, “У корчмі”); *Мой, ти записалася в якесь архиризмське братство та гадаєши, що-с вже **свети**?; Та якби вас тоті **черці** знали, що ви за чилединка...* (с. 29, “Побожна”); *А бабі, каже, має бути бабина*

під, вона най си вигріває, най си богу **молить**... (с. 81, "Діти"); Люди, ви не **страхайтеся**, що Тома **вповідаеть**, бо як він вам **розповість**, то вже **мете знати**, як воно **цукається до хрестянина** (с. 144, "Басараби").

Уживання застарілої форми іменника **церков** у новелі "Побожна" відіграє образотвірну роль, індивідуалізує мову персонажів. У мові жінки, яка ходить до церковного братства, використано літературну форму **церква**: **Стоїть у церкві**, як баран **недорізаний**; **Бо не стій у церкві**, як слуп; ... **лиш що не захаркотиши у церкві**; **Станеш насеред церкви**, як **сновида** (с. 28). Чоловік, якого жінка вважає відсталим елементом, уживає застарілу форму: **Нагаруйси цілий тиждень та ще у церкві гаптах стій!**; ... **та вони би вас буком з церкви** (с. 29).

Серед релігійних лексем у текстах новел трапляються й старослов'янізми, у тому числі складні слова: **Я сотворив собі свій світ** (с. 162, "Мое слово"); **І чому ти, Боже, не благословив їх?** (с. 186, "Межа"); **Дай тобі Боже, дитинко, якнайліпше, але дивиси, аби-с дитини не стратила, бо стиду вже не покриєши, а гріха неспасеного докупиши** (с. 118, "Палій"); **Земля – твоя донька, і ти повинен мені простити** (с. 185, "Межа"); **Такий чоловік аж має бути спасений!** (с. 143, "Басараби").

Особливістю новел В. Стефаника є також функціонування цілого ряду спільнокореневих релігійних номінацій. Зазвичай такі групи споріднених слів виконують текстотвірну роль. Пор., наприклад: **Господи Боже, із замолоду то ти рідше до мене приступав із моїм гріхом, а тепер ні на годину не відступаєши**; **Що ти, старий, говориши, не грієши!**; **Гріх гріхом, а я землі і тепер не дам**; **Та як вона засне змордована, як та мама, що нагодувала діти та вкрилася білими пеленами, як лебідь крилом, то я гріхувався прокидати сніг, аби не змерзла і не пробудилася**; **Ой діти, молитесь за грішного тата, він конає**; **Ой, діти, наш тато вже сконав у грісі** (с. 185, 186, "Межа"); **Заколідував би-м вам коледку з криміналу, але боюси, що вітер мою коледу у лісі стратить та й під ваші вікна не привіє**; **Тут арештанти як заколідують, то аж старий мур розсипаєси, аж ржа із ґратів опадає**; ... **А така коледка в неволі сумна та страшна! А собі-то я вночі геть-чисто нагадав за коледу. Як ще я хлопцем ходив колідувати, як ви, мамо, мене у тата здоволили, аби пустили**

**у коледу, а потім як ми парубками вже ходили із скрипок колідувати. ... Колідуємо, а скрипка плаче межі нами, як дитина. Ми ще дужче, а скрипка рівно плаче, і ніколи ми її не могли переколідувати** (с. 87, 88, "Лист").

В аналізованих текстах нерідко вживаються синонімічні релігійні назви. Окрім уже згаданого синонімічного ряду з домінантою **Бог**, трапляються й інші групи синонімів, переважно контекстуальних (**ангелик** – **дитинка Божа**; **вічний кримінал** – **пекло**): **Межі ними був ангелик, та й я его купила** (с. 37, "Ангел"); **Ой дитинко Божа, минув вік, як у батіг траснув!** (с. 37, "Ангел"); **А ти, Боже, як можеш, то прости, а не воля твоя – то жбурни мене в твої вічний кримінал. Ти ж маєш пекло** (с. 186, "Межа"). Найбільше число слів засвідчує синонімічний ряд із домінантою **чорт**, що вмотивовано тематикою творів: **А відки я наберу на вас, на дохторі, на аптики та на дідька рогатого?!** (с. 31, "Катруся"); **А моя мама казали, що то нечисте закрадаєси та чоловіка на сон ломить, аби Божого слова не слухав** (с. 28–29, "Побожна"); **З-під печі виліз чорт із довгим хвостом та й сів коло баби**; **Чорт знов сів наперед баби** (с. 39, "Сама-саміська"); **Та й нечисте цукнулося до мене!** (с. 58, "Камінний хрест"); **Відай, воно правда, що він ще із замолоду купив собі цезника** (с. 72, "З міста йдучи"); **А хлопці нічо, лише казали: "О, вже не меш із нас шкіру кавалками здоймати, вже ті тот висадив на бантину!"** (с. 139, "Басараби"); **То сама опівніч, пане, то найнебезпечніша, лихе має тогди міць!** (с. 159, "Такий панок"); **Та кожна з них у червоній платині. Де вони годні пізнати, та й який дідько з тільки бабами годен собі дати раду...** (с. 192, "Дурні баби"); **То вже як отворить арендар, то розливає зо страху горілку, бо руки йому трясуться, бо цих парубків ловила нечиста сила аж під його двері. Розповідають так докладно про тих дитчиків, що все були існіські такі, як арендар** (с. 199, "У нас все свято").

Релігійну лексику використано в аналізованих текстах у складі стилістичних фігур та художніх тропів, зокрема порівнянь, повторів, метафоричних конструкцій, уособлень: **Якось був-єм у Коломії й дивлюся – йде якесь таке, як дідько, Господи ні прости! Чорне лице геть цалком і руки** (с. 65, "Засідання"); **Небо чисте, задубіле, а місяць такий на нім ясний, як на Різдво** (с. 137, "Сон"); **Дивиться око на тот давний гріх, що за него їм кара йде; – Тяжкий гріх мають у своїй фамілії і**

мусять его доносити, хоть би мали всі піти марне! – **Гріх**, люди, **гріх** не минає, він має бути відкуплений (с. 140, “Басараби”); **А хору-гвами вітер носить та й питає**: “А чоловік цієї жінки де подівси?” **А подерта хорогва** єму все каже: “В Станіславі, в криміналі!” (с. 88, “Лист”).

У мові новел В. Стефаніка частина релігійних назв уживається в переносному, переважно метафоричному, значенні з виразною образотворчою функцією. Наприклад, *пекло* у значенні “пітьма” (*Світло у пітьмі потопало, дрожало. Ось-ось впаде, і чорне **пекло** зробиється* (с. 12, “Стратився”)), *дідько* – “біда” (*Та який **дідько** з зубами з твоїми? Зуби такі, що залізо перекусиш* (с. 181, “Morituri”)), *дідько рогатий* – “погана страва” (*Коби якого борцику, або бевки, або **дідька рогатого** абощо...* (с. 43, “Осінь”)), *амінь* – “кінець, смерть” (*Ой, Миколайку, кобих ті хоть умерлого видів. Вже і мені, синку, тут буде **амінь!*** (с. 12, “Стратився”)); *А ти, розпаднице, памнєтай, що як я гроші задурно по дохторях розсію, та й ти **амінь** зроблю!* (с. 31, “Катруся”)); *душа* – “особа, людина”, “характер, натура, вдача” (*Та ще кілька я зашию, аби **душу** погодувати...* (с. 67, “Засідання”)); *А так ішов разом з нами, бавився, в карти грав, а на старість таки показав московську **душу*** (с. 157, “Такий панок”).

Таким чином, проаналізувавши особливості функціонування релігійної лексики в новелістиці В. Стефаніка, можемо стверджувати, що вона характеризується семантичною багатогранністю, уживається як у прямому, релігійному, так і в переносних, образних, значеннях.

Використані в новелах релігійні лексеми загалом є нормативними. Проте, уживаючись у мові персонажів, деякі релігійні номінації характеризуються діалектними фонетичними особливостями або належать до архаїзмів (старослов’янізмів), індивідуалізуючи мовлення персонажів.

У художніх текстах релігійні назви зчаста є ключовими словами, розкривають ідейно-тематичний задум автора, виконують тексто- й образотвірну роль (уживаючись у групах спільнокореневих слів, синонімічних рядах, стійких сполуках слів, у повторах та інших художніх засобах), а також когнітивну функцію, оскільки їх використання пов’язане зі змалюванням християнських обрядів, звичаїв і традицій. Але насамперед вони є виявом

християнського світогляду героїв новел та, зрозуміло, їх автора.

Обсяг цієї наукової розвідки не дав нам змоги детально проаналізувати всі релігійні номінації, виявлені в новелістиці В. Стефаніка. На наш погляд, сакральна лексика є невід’ємною рисою мовостилісту Стефаніка-новеліста й потребує ґрунтовних мовознавчих студій.

1. *Баран Я.* Структурно-семантичний та структурно-граматичний аналіз фразеологізмів у новелах В. Стефаніка / Баран Я. // Стефаніківські читання. – Івано-Франківськ, 1993. – Вип. 2. – С. 84–86.

2. *Бондаренко Л.* Релігійно-християнська лексика і фразеологія в поезії Дмитра Загула / Людмила Бондаренко // Християнство й українська мова : матеріали наук. конф., 5–6 жовтня 2000 р. – Львів : Вид-во Львів. богослов. академії, 2000. – С. 289–292.

3. *Брайло Ю. І.* Конфесійна лексика у творчості українських поетів 60–80-х років ХХ століття (семантико-стилістичний аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / Браїло Юлія Іванівна. – К., 2005. – 20 с.

4. Василь Стефанік – художник слова : [монографія]. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – 272 с.

5. *Вільчинська Т. П.* Концептуалізація сакрального в українській поетичній мові XVII–XVIII ст. : [монографія] / Тетяна Вільчинська. – Тернопіль : Джура, 2008. – 242 с.

6. *Єсипенко Д.* Християнський світогляд Василя Стефаніка: шлях духовного зростання [Електронний ресурс] / Єсипенко Дмитро. – Режим доступу : <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1308.html>.

7. *Єсипенко Д.* Чи знають Бога герої новел Василя Стефаніка? (вивчення творчості письменника у світлі християнського віровчення) [Електронний ресурс] / Єсипенко Дмитро. – Режим доступу : <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1614.html>.

8. *Каторж Н.* Стилістичне використання сакральної лексики та біблійних висловів у поезії Євгена Маланюка / Наталя Каторж // Християнство й українська мова : матеріали наук. конф., 5–6 жовтня 2000 р. – Львів : Вид-во Львів. богослов. академії, 2000. – С. 500–508.

9. *Коваль А. П.* Спочатку було слово : Крилаті вислови біблійного походження в українській мові / А. П. Коваль. – К. : Либідь, 2001. – 312 с.

10. *Ковтун А. А.* Інноваційні процеси в українській церковно-релігійній лексиці (на матеріалі художньої прози ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / Ковтун Альбіна Анатоліївна. – Івано-Франківськ, 2006. – 20 с.

11. *Ковтун А.* Функціонування сакральної лексики в художньому мовленні ХХ ст. як вимір

духовності епохи / Альбіна Ковтун // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича : зб. наук. пр. / наук. ред. Бунчук Б. І. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 506–508 : Слов'янська філологія. – С. 224–229.

12. Криштанович О. Мовні засоби декларації релігійного світогляду Юрія Федьковича / Оксана Криштанович // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича : зб. наук. пр. / наук. ред. Бунчук Б. І. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 509–511 : Слов'янська філологія. – С. 133–140.

13. Крупа М. Мовні знаки християнського світогляду українців у художній прозі кінця XIX – початку XX століття / Марія Крупа // Християнство й українська мова : матеріали наук. конф., 5–6 жовтня 2000 р. – Львів : Вид-во Львів. богослов. академії, 2000. – С. 494–499.

14. Набитович І. LINGUA SACRA та художня література / Ігор Набитович // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича : зб. наук. пр. / наук. ред. Бунчук Б. І. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 509–511 : Слов'янська філологія. – С. 3–13.

15. Сенів Ю. Семантика релігійних лексем *Бог* та *Ісус Христос* у художній літературі кінця XX – початку XXI століття / Юлія Сенів // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича : зб. наук. пр. / наук. ред. Бунчук Б. І. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 509–511 : Слов'янська філологія. – С. 265–269.

16. Скаб М. В. Закономірності концептуалізації та мовної категоризації сакральної сфери : [моно-

графія] / Марія Скаб. – Чернівці : Рута, 2008. – 560 с.

17. Стежка Ю. До питання взаємодії конфесійного й художнього стилів (лексичні оказіоналізми, утворені від сакральних лексем, в українських поетів 60–80-х рр. XX ст.) / Юлія Стежка // Християнство й українська мова : матеріали наук. конф., 5–6 жовтня 2000 р. – Львів : Вид-во Львів. богослов. академії, 2000. – С. 420–427.

18. Стефаник В. Кленові листки / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1978. – 216 с.

19. Стецик М. “Усе святе, усе неповториме...” (штрихи до проблеми лінгвопоетичного вияву сакруму в творчості Ліни Костенко) / Марія Стецик, Мирон Яким // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича : зб. наук. пр. / наук. ред. Бунчук Б. І. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 506–508 : Слов'янська філологія. – С. 230–241.

20. Тиха Л. Функціонування релігійної лексики у творах поетів-сімдесятників / Лариса Тиха // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича : зб. наук. пр. / наук. ред. Бунчук Б. І. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 509–511 : Слов'янська філологія. – С. 231–235.

21. Франко І. З останніх десятиліть XIX в. / Іван Франко // Вибрані твори : у 3 т. / Франко І. – [2-ге вид., доповн. / ред. кол.: Скотний В. та інші ; упоряд. Баган О.]. – Дрогобич : Коло, 2005. – Т. 3 : Літературознавство, публіцистика. – С. 217–275.

22. Хороб С. Апокаліптичні ремінісценції в новелістиці В. Стефаника / Хороб С. // Стефаниківські читання. – Івано-Франківськ, 1993. – Вип. 2. – С. 38–39.

*В статье рассматриваются особенности употребления религиозной лексики в новеллистике В. Стефаника. Исследована функционально-стилистическая нагрузка разных групп номен, связанных с сакральной христианской сферой, в анализированных художественных текстах, в частности в названиях новелл.*

**Ключевые слова:** религиозная лексика, новелла, Василь Стефаник, христианское мировоззрение.

*The article traces the peculiarities of the use of religious vocabulary in short stories of V. Stefanyk. Were examined functional and stylistic features of different groups of nomens associated with Christian sacral area for different works of art, including titles of short stories.*

**Key words:** religious vocabulary, short story, Vasyl Stefanyk, Christian worldview.

УДК 821.161.2: 7.036.1  
83.3.4 (Укр)

Зоряна Родчин

## ЕЛЕМЕНТИ НАТУРАЛІЗМУ У ТВОРАХ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА

*Предметом статті є аналіз принципів, прийомів і засобів художнього зображення, характерних для натуралістичного напрямку. Розглянуто існування поетики натуралізму у творчості Леся Мартовича.*

**Ключові слова:** літературний напрям, поетика, метод, натуралізм, сцієнтизм, фатум.

Натуралізм у широкому розумінні – це філософська теорія, яка намагається пояснити розвиток суспільства законами природи. Крім того, це напрям і творчий метод у мистецтві та літературі, що “з фотографічною точністю відображає поодинокі явища життя, заради зовнішньої правдоподібності ігнорує художнє узагальнення, типізацію, показ суттєвого в суспільному житті” [9, 317]. Основоположником і теоретиком напрямку вважають французького письменника Е.Золя. На утвердження натуралізму, що виник в останній третині ХІХ століття, як окремої самостійної одиниці літературного процесу вплинули передовсім позитивістська філософія О.Конта, а також експериментальна фізіологія, відкриття в галузі спадкової та сексуальної сфер, теорія біологічної боротьби за існування Ч.Дарвіна, фройдизм.

Натуралізм викликає сьогодні велике зацікавлення науковців, позаяк це складний напрям, який донедавна вважався “ворожим” українському літературному процесові. На думку авторів “Літературознавчого словника-довідника”, комплікація натуралізму полягає в тому, що він, “з одного боку, демократизував мистецтво, розширював його тематику, показуючи нові площини життя: дно міста, життя робітників, патологічну психіку, розкривав підсвідомі мотиви поведінки людини і т. п., з іншого – обмежував себе у проникненні до глибин суспільного буття” [7, 485].

З усіх видів мистецтва найбільше натуралізм проявив себе в белетристиці. У Західній Європі до нього (натуралізму) звертались у своїх творах Е.Золя, К.Лемоньє, брати Гонкури, С.Крейн, А.Хольц, Й.Шлаф, Г.Гауптман, М.Метерлінк та інші. Звичайно ж, і творчість репрезентантів української літератури позначена натуралістичними вкрапленнями. Елементи цього напрямку примітні зокрема в художніх творах А.Свидницького, А.Кримського, О.Кобилянської, В.Стефаніка,

І.Франка, В.Винниченка; а також (за визначенням В.Поважної) у літературознавчих працях О.Кониського, М.Грушевського, А.Чайковського, М.Павлика тощо.

Дослідженням історико-теоретичних проблем функціонування натуралізму займалися такі літературознавці, як Д.Наливайко – “Искусство: направления, течения, стили” (1985); М.Ткачук – “Концепт натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка” (1997); Р.Голод – “Натуралізм у творчості І.Я.Франка: До питання про особливості творчого методу Каменяра” (2000) та інші.

Так, Дмитро Наливайко стверджує, що розуміння багатогранності натуралістичного методу поклав у світовій літературі француз Е.Золя, позаяк вивів його ще з епохи Просвітництва, з естетики та творчості Д.Дідро. Німецькі науковці, на переконання літературознавця, визначали “розуміння натуралізму як протилежності “ідеалізму”, як мистецтва, що тяжіло до прямого відтворення емпіричної дійсності без її духовно-поетичної зміни” [8, 116]; американці ж надавали перевагу описово-емпіричній установці; італійці – веризмові.

Стосовно аналізованого напрямку в Україні, М.Ткачук вважає, що він (натуралізм) виник “із власних літературних потреб і особливостей розвитку мистецтва слова” [12, 6], існував і, відповідно, висував свої естетичні принципи. Власне, класифікацію цих принципів подає Д.Наливайко:

- 1) сцієнтизм (орієнтація на наукове, точне відображення явищ);
- 2) об’єктивність (самовідтворення без автора);
- 3) світоглядний монізм (людський світ включається у світ природи та підпорядковується спільним законам);
- 4) принцип життєподібності (документованість, відтворення життя в повсякденно-побутовій правдоподібності).

Виникнення, розвиток і сутність будь-якого напрямку визначаються використанням системи властивих йому жанрів. І натуралізм не виняток у цій ситуації. “Кожен літературний напрям має власну ієрархію культивованих ним жанрів. Найуживанішими жанрами натуралізму стали повість, роман і новела”, – зазначає Р.Голод [2, 48].

Задля об’єктивної оцінки значення поетики натуралізму в художній спадщині Леся Мартовича розглянемо низку прозових творів письменника. Спробуємо також проаналізувати в них особливості авторського використання естетичних принципів зазначеного напрямку.

Літературну спадщину Леся Мартовича складають 27 оповідань, повість “Забобон”, п’єса “Політична справа” та кілька незавершених творів. Окрім того, автор виступав із науковими та громадсько-політичними статтями. Свого часу творчість одного з “Покутян” удостоїлася високої оцінки І.Франка: “Мартович надзвичайно пильний спостерігач життя галицького народу [...]. Як ніхто інший уміє він підмітити в житті нашого народу ту іронію фактів, яка змушує людину цілу свою поведінку виявляти зовсім в іншому світлі, ніж вона є насправді. До того ж його стиль наскрізь оригінальний, легкий і далекий від будь-якого шаблону” [3, 11]. То ж посилаючись на визначення натуралізму за укладачами “Літературознавчого словника-довідника”, намагатимемося простежити, наскільки майстерно вдалося Лесеві Мартовичу зобразити “дно міста, життя робітників, патологічну психіку, підсвідомі мотиви поведінки людини”.

Уже в першому оповіданні “Нечитальник” (1889) крізь монолог п’яного селянина чітко “прочитуються” риси натуралістичного типу мислення автора. Як зазначає Ф.Погребенник, Л.Мартович “дав власне стенографічний запис, натуралістичну сценку, пересичену просторічними формами, діалектизмами” [10, 63]. Проте ми не погоджуємось із дослідником стосовно “спрощеного шляху, яким пішов письменник, а також стосовно його невміння належним чином відшліфувати говірковий матеріал”. Навпаки, саме в цьому ми вбачаємо новаторство митця, оскільки він, завдяки вкрапленням розмовно-народної лексики, її морфологічним і фонетичним особливостям, зумів подати на розсуд реципієнта правдивий образ знедоленого, неосвіченого та затурканого покутянина. Таке натуралістичне копію-

вання мови нечитальника, гадаємо, зіграло роль лакмусового папірця у зображенні настрів селянства в часи зародження культурно-освітнього руху на Прикарпатті.

Важливими натуралістичними елементами у творчості Леся Мартовича були портретні характеристики героїв. Варто додати, що таке “фотографічне” зображення як красивих, так і потворних рис людської зовнішності та вдачі тільки допомагає читачеві глибше осягнути “натуру” зображуваних персонажів.

У “Мужицькій смерті” (1898) – репрезентовано драстичний портрет вмираючого Гриця Баната:

“Гриць підсунувся поволі вище на подушки і піднявся трохи. Губи йому так ізжовкли, що не мож було відрізнити їх від лица. Здавалося, що нема в нім і крапельки крові. Узав квартиру, але не міг удержати [...] Напоследок лишив квартиру Микиті в руках, а сам подався обезсилений на подушки, на давнє місце, і не пробував зсуватися. Віддихав тяжко. Краплі поту виступили йому на чолі” [5, 74].

В “Ось поси моє!” (1900) – подано опис зовнішності Семенихи:

“– Такого штукаря нема, аби Семениху повісив. Мотузок не зашморгне: то таке легке, що літало би в воздухах.

– А шкіри й зубами не віддер би від кості!” [5, 118].

У повісті “Забобон” (1911) – позитивна портретна характеристика Краньцовської:

“Це була білявка, майже вісім літ старша від Славка. Отже, проте, була гарна. Саме була в тім віці, коли жіноча сила й припадність стоїть на місці. Ростом середня, може, навіть занадто угла, зовсім не визначалася повними й круглими формами тіла, які є так часто признакою білявок. Подовгастого обличчя з носом, посередині трохи горбатеньким. Питомою її принадою було густе, буйне, золотаве волосся та незвичайно маленький ротик, її губки майже мусили стискатись у маленький кружечок, щоби могли зміститись навкруг мацісінького ротика” [14, 10]\*.

Окрім репрезентації портретних образів, значеннєвими для натуралістичного мистецтва є і пейзажні образи. І.Денисюк вбачає значущість таких образів у “символізуючій

\* Текст подаємо за електронним варіантом. Текст звірено з виданням: Лесь Мартович. Забобон. Бібліотека української класики “Дніпро”. – К. : Вид-во художньої літератури “Дніпро”, 1985.

функції” [6, 62]. Цікавим у цьому сенсі є змалювання вигляду села Занозова у повісті “Забобон”:

“Ціле село на одній купі, в якімось величезнім ярі. Вулички вузьенькі, круті, хати стріха в стріху, плоти високі, обліплені гноем чи болотом. Западня” [14, 54].

Проте найвагомішою ознакою наявності натуралізму в будь-якому творі, на переконання Р.Голода, виступає не так пейзажне зображення, як зображення соціуму [2, 59]. Чудовим прикладом такого опису є майже автобіографічне змалювання міста поблизу Вороничів (“Забобон”). Адже Лесь Мартович у 1900–1903рр. проживав саме в такій “запущеній провінції” – у місті Городку Львівської області.

Про натуралістично-неоптимістичне обличчя Городка Р.Горак зазначає: “Тут кожного року розорювалися десятки селянських господарств, тут корчма стояла на корчмі, тут тисячами обезземелені селяни втікали світ за очі. Тут була вотчина капіталу і спритних ділків [...]. Звідси кожного року в Індію “для потреб” англійської колоніальної армії та у константинопольські публічні будинки відправлялися десятки дівчат [...]. Тут діяв цілий ганг злочинців, проти якого і намісництво, і староство були безсилі [...]. Тут витворилася ціла армія злодіїв, яка стала бичем не тільки для околиці, а й самого Львова. Крали все, що можна було вкрасти, і добрий злодій шанувався як добрий ремісник або добрий господар” [3, 115]. То ж зовсім не витвором авторських домислів постає у “Забобоні” розповідь про зиск від купівлі-продажу-перепродажу поросяти, розмова Йванихи з донькою, щоб остання у всьому корилася панові, двотрижневі п’яні “вандери” Краньцовського, злодійство каліки Гринька Книша, моральне та фізичне “падіння” старої діви Марії – тітки Краньцовської, селянок Варвари та Пазі, вчительки Броні із Занозова тощо.

Через образи-персонажі “Забобону” виявляється внутрішня імпліцитність контексту повісті: деміург підводить читача до всеоб’єднуючої фундаментальної засади позитивізму. Людина живе і розвивається під впливом когерентних факторів: *раси* (успадковане і вроджене); *середовища* (фізичні та соціальні обставини); *певного історичного моменту* (набуте). Так, мотив “поганої наслідственності” виявляємо у міркуваннях Краньцовської про долю своїх дітей:

“...Сиділа самотою і роздумувала, що сини її – це діти алкоголіка. Старший син не проявляє ніяких здібностей, мабуть, учитися не зможе. Молодший, хоч уже йому два роки, не вміє ще говорити, а надто мав уже істеричні напади” [13, 22].

Пані Краньцовська мала цілком рацію, коли так думала, особливо про молодшого сина. На думку З.Фройда, ймовірність таких істерій має дві причини: “етіологічне значення вродженого та пережитого” [13, 37]. Адже хлопчик був сином алкоголіка та, крім того, бачив тата у неадекватному стані, наслідком якого ставали систематичні сварки між батьками.

Фактор *середовища* найкраще репрезентував Лесь Мартович через життя Краньцовського. Зокрема, письменник підводить до розуміння того, що в хронічному алкоголізмі пана та систематичному відвідуванні повій, мабуть, зіграли вагому роль як фізіологічні, так і соціальні обставини. Вважаємо, що винною у цій ситуації була генетика Краньцовського – неблагородне походження, народження байстрюком. Власне, до сув’язі пояснень вищеокресленого чинника можна зарахувати також і сюжетні лінії: панотець /імость/ Славко; злодій Гриньо/сільська повія Варвара; вчителька Броня/інспектор тощо.

Оскільки натуралізм використовував досвід природознавства та здобутки наукових досліджень, вважаємо виправданою присутність сцієнтичних тенденцій у творчості письменника. Передовсім ці прояви знаходимо у розмові Потурайчина зі Славком, під час якої йшлося про Петра Оском’юка, про його зацікавленість книжками, “передпотопними звірами”, зокрема величезними ящірками. Потурайчин запевняє Славка та, зрештою, і реципієнта, що змушений був пояснити Петрові теорію Дарвіна. Як переконуємось, авторське звернення до здобутків тогочасної науки зайвий раз указує на *певний історичний момент* – кінець ХІХ століття.

Натуралістичне “зацікавлення проблемою фізіологічної мотивації людської поведінки сприяли зняття табу з еротики та сексу в літературі” [2, 80]. Лесь Мартович утримується від одвертих еротичних сцен, проте згадки про них присутні у повісті “Забобон”. Насамперед, мова йде про хтиві мрії Славка щодо Краньцовської, непристойну поведінку егомостя Тріщина стосовно своєї дружини, абсолютне незнання панотцем лексеми “масохіст”.



Зацікавленість автора “садо-мазохістською психопатологією” проявилася в епізоді, коли при завершенні будови читальні селяни розпивали пиво:

“Аж нараз Петро Оском’юк показав людям ящірку. Вона бігла попри них і сховалася під травичку зараз біля каменя, що лежав недалеко від того місця, де сидів Оском’юк.

– А цитьте ж! – сказав Оском’юк. – Зараз щось побачите.

Узяв кусник патичка, вигнав ящірку на вільне місце й притис їй кінець хвоста патичком. Налякане звірятко з усеї сили перлося наперед. Аж нарешті урвало притиснену часть хвостика й утікало просто перед себе. Петро хотів щось говорити за відірваний хвостик, але його ніхто не слухав. Усі тепер зацікавилися ящіркою і вїттом. Бо вїтт вихопив у Петра патик і скричав:

– Ану, чекайте, я!

Аж червоний із завязьтк, пруднувся за ящіркою, намагаючись притиснути їй остаткову частину хвостика. Бідолашне звірятко з розпукою обернулося головою до патика й ухопило його кінець у свій беззубий ротик. Тоді всі, хто приглядався цьому, заверещали:

– Убийте, вбийте!

Тоді вїтт сіпнув патичком, вихопив його з ящірчиної пащечки й підніс його вгору, щоби виконати над звірятком громадський присуд смерті” [14, 16].

Першопричину людської здатності до садизму З.Фройд ототожнює з “агресією, яка, власне, є залишком канібалізму” [13, 29].

Цікавим у руслі натуралістичного типу мислення є зображення головного героя “Забобону” як представника галицької інтелігенції, який поступово деградує. На переконання Ф.Білецького, Лесь Мартович “підкреслює примітивність світогляду Славка, який дійшов до такого забобону: кожну радість у житті, мовляв, людина мусить фатально спокутувати якоюсь неприємністю і, навпаки, можна навмисне заподіяти собі якусь прикрість, але від цього ретельна доля підсуне приємність або радість. Безвольний і байдужий до життєвих обставин, Славко цілком покладається на долю фатуму, сподіваючись, що диво принесе йому щастя” [1, 27].

Фатум (лат. *fatum*) – доля, поняття, яке виражає міфологічні та релігійно-ідеалістичні уявлення про сили, що визначають життєвий шлях людини, а також усі події історії людства [11, 698]. “Супутником фаталізму та

компонентом натуралізму є трагізм” (Р.Голлод). З фіналу повісті реципієнт усвідомлює остаточну безвихідь, нікчемне сіре животіння, “духовну та фізичну порожнечу” людей такого типу, як молодий Матчук.

“Найвищого ступеня правдоподібності, натуралістичної об’єктивності будь-який письменник досягає завдяки використанню однієї з найсуб’єктивніших форм викладу – сповіді” [2, 62]. Серед низки оповідань у художній спадщині Леся Мартовича знаходимо “Грішницю” – твір, у якому через обряд покаяння авторові майстерно вдалося зобразити натуралістично неприкрашену правду життя покутянки. Вважаємо, що прозаїк мав на меті, чистоту її справжніх почуттів, милосердя та любов до ближнього. “Тут кожне слово – виважене, несе певне психологічне навантаження. “Я вже не перебуду цієї осені”, – звучить, як реквієм, початок сповіді “грішниці”. А далі йде нарощування цього мотиву, заглиблення у внутрішній світ жінки, яка, не зазнавши щастя в подружньому житті, шукала його поза шлюбом, в коханні з Іваном. Мартович вдався до дуже цікавого художнього засобу розкриття характерів головних персонажів. Аничка не тільки зізнається в усіх своїх уявних і справжніх “гріхах”, виносить їх на суд чоловіка, а сама дає визначення своїм вчинкам, сама виносить собі якнайсуворіший вирок [...] З великим художнім тактом і знанням народної етики Мартович торкнувся дражливих сторін подружнього життя селянської родини, виявивши при цьому цілком самостійне трактування порушеної теми” [10, 117].

Підсумовуючи, ми не стверджуємо, що згадані твори були цілком натуралістичними, а їхній автор – митцем-натуралістом. Як зазначає М.Ткачук: “Треба бачити і те, що натуралізм у розвитку того чи іншого письменника був інколи тільки певним етапом, певним періодом його художніх шукань” [12, 12]. Лесь Мартович, виступивши своїми натуралістично-реалістичними оповіданнями та повістю, показав оголену психіку людини в незвичайних обставинах життя, здійснив сміливий виклик перевернутій моралі, викресав бунт художників слова, для яких не існувало не гідних сценічного втілення тем. Адже попри схиляння до цього напрямку, автори, поперше, намагалися “показати людину в єдності матеріального світу та її союз із наукою” [8, 154], а по-друге, прагнули до всебічного пізнання дійсності, обстоюючи монічний принцип єдності життя й мистецтва.

1. Білецький Ф. М. Лесь Мартович / Білецький Ф. М. – К., 1961. – 40 с.
2. Голод Р. Б. Натуралізм у творчості І. Я. Франка: До питання про особливості творчого методу Каменяра / Голод Р. Б. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 106 с.
3. Горак Р. Д. Лесь Мартович : роман-есе / Горак Р. Д. – К. : Молодь, 1990. – 176 с.
4. Мартович Лесь. Вибрані твори / Лесь Мартович ; упоряд., вст. ст. та прим. Ф. П. Погребенника. – Ужгород : Карпати, 1976. – 96 с.
5. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / Денисюк І. О. – К. : Вища школа, 1981. – 216 с.
6. Мартович Лесь. За межу. Оповідання / Лесь Мартович ; вст. ст. П. Довгалюка. – К. : Дніпро, 1968. – 240 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : Академія, 2006. – 752 с.
8. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Наливайко Д. С. – К. : Мистецтво, 1985. – 365 с.
9. Новый тлумачний словник української мови : у 3 т. / укл. В. В. Яременко, О. М. Сліпушко. – Вид. 2, виправл. – К. : Асконіт, 2007.
10. Погребенник Ф. Лесь Мартович. Життя і творчість / Погребенник Ф. – К. : Дніпро, 1971. – 196 с.
11. Словник іншомовних слів / за ред. Мельничука О. С. – К. : Головна редакція Української радянської енциклопедії АН УРСР, 1975. – 775 с.
12. Ткачук М. П. Концепт натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка : навч. посіб. / Ткачук М. П. – Тернопіль, 1997.
13. Фрейд З. Очерки по психологи сексуальности / Фрейд З. ; пер. с нем. М. В. Вульфа ; с пред. проф. И. Д. Ермакова. – М. ; Пг. : Гос. изд-во, 1923. – 188 с. – (Психол. и психоаналит. б-ка; Вып. VIII).
14. Режим доступу : [www.ukrcenter.com/Література/есь.../Повість](http://www.ukrcenter.com/Література/есь.../Повість).

*Предметом статьи является анализ принципов, приемов и средств художественного изображения, характерных для натуралистического направления. Рассмотрено существование поэтики натурализма в творчестве Лесь Мартовича.*

**Ключевые слова:** *литературное направление, поэтика, метод, натурализм, сциентизм, фатум.*

*The subject of this article is the analysis of principles, methods and picture means which are for naturalistic style, naturalism poetics existence in Les Martovych's works is studied.*

**Key words:** *literary trend, poetics, method, naturalism, scientism, fate.*

## ЕПІСТОЛЯРІЙ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ ЙОГО РАННІХ ПОЕЗІЙ У ПРОЗІ

*У статті наголошується на тісному зв'язку листів Василя Стефаника та його ранньої творчості. На підставі аналізу, зіставлення рукописних джерел поезій у прозі з текстами епістол авторка розглядає окремі листи письменника як перший етап втілення художнього задуму майбутнього твору.*

**Ключові слова:** епістолярій, джерела тексту, поезія у прозі, генеза текстів, датування, рукописи.

Вивчення творчої історії ранніх поезій у прозі В.Стефаника неможливе без залучення до наукових студій його епістолярію. На думку Ю.Стефаника, найцікавіше для літературознавців листування письменника “замикається роками 1894–1900” [6, 25]. Листи цього періоду – важливі художньо-психологічні документи, які зберігають відомості про ідейно-естетичні пошуки В.Стефаника, особливості його творчого процесу, історію створення окремих поезій у прозі, незавершені задуми і плани. Епістолярна і власне художня творчість В.Стефаника становлять нероздільну єдність, суть якої він висловив у промовистій фразі “Моя література – в моїх листах”. Що мав на увазі письменник – літературну цінність свого епістолярію чи генезу творів – однозначної відповіді немає. Думаємо, що друге припущення більш правдоподібне, особливо, коли спроектувати ці слова на ранню творчість письменника.

У період ідейно-естетичних шукань для В.Стефаника листи були важливим засобом реалізації його творчої особистості, школою художніх експериментувань. Саме форма листа, вочевидь, відкривала для майбутнього письменника широкі можливості для потоку поетичної свідомості, вираження ліричної експресії. Більшість листів, написаних В.Стефаником під час навчання у Кракові (1892–1900), за своїм змістовим наповненням та художньо-стильовим вираженням нагадують поезії у прозі. Іноді навіть важко встановити межу між інформативною частиною листа й поданою у ньому ж замальовкою.

Свої епістоли В.Стефаник не сприймав як документи офіційно-ділового характеру, можливо, тому й докладно їх не датував, обмежуючись переважно лише роком написання, рідше – роком і місцем. У деяких із них, як наприклад, у листі до О.Гаморак від березня 1900 р., натрапляємо на оригінальний

спосіб датування, коли автор оперує абстрактними часовими одиницями – “Неділя, вечір” [3, 203].

Для майбутнього письменника листи були способом реалізації потужної творчої енергії, яка потребувала виходу на світ. “Я не маю часу тепер що писати і звичайно свою жилку писарську згоню на листах” [3, 175], – писав В.Стефаник у листі до О.Гаморак від березня 1899 року.

Вияв лірично-інтимних інтенцій та художньої образності в листі залежав від емоційно-психологічного стану письменника та рівня духовної близькості з адресатом. Деякі з листів – це інформаційні повідомлення з чітким викладом фактажу – адресовані Л.Бачинському, М.Павлику, І.Франку. Однак значну частину кореспонденції краківського періоду складають листи, в яких подаються описи пейзажних малюнків з неодмінним вкрапленням авторських психорефлексувань. Такі епістолярні шедеври, написані до В.Морачевського, С.Морачевської, О.Гаморак та О.Кобилянської, на очах яких зростав мистецький геній майбутнього новеліста, не залишались поза увагою адресатів, викликали у них почуття захоплення і навіть – внутрішньої переміни. “Прошу пишіть зараз, – миттєво зреагувала на лист В.Стефаника О.Кобилянська. – Коли читаю Ваші листи – бачу інший світ. Повний смутку, але і повний несказанної глибокої меланхолійної краси, котра впирається в серце і не дає супокою” [1, 371]. Для В.Морачевського, наставника і найближчого товариша В.Стефаника, листи письменника були не лише виразником його творчої обдарованості, а й джерелом естетичного задоволення: “Ваші листи для мене як добрі посмішки людей; роблять мене кращим і лагіднішим. Вони для мене як піднесені думки, які відволікають від звичайних помилок і наказують думати про прекрасне та високе. Вони для мене – як дже-

рело сили, груди мені розпинають...” [2, 1]. Такі оцінні експресії авторитетних особистостей стимулювали В. Стефаніка до повнішого розкриття свого творчого потенціалу в листах, посилення вимог до їх написання, і навіть – оприявлення адресату свого емоційно-психологічного стану в момент мистецького нахнення чи творчої кризи.

По-особливому відвертий і щирий В. Стефанік у листах до В. Морачевського. З ним ділиться своїми задумами, переживаннями, першими пробами пера, розкриває потаємні механізми своєї емоційно-чутливої натури – стійко переконаний, що може розраховувати на повне розуміння і довіру адресата. Листи В. Стефаніка до В. Морачевського фіксують етапи його становлення як митця – від творчої реалізації себе в епістолярних пейзажних замальовках до створення самодостатніх ліричних мініатюр, які він двічі намагався видати окремими збірками. Історію їх створення та спроб видання певною мірою можна реконструювати за матеріалами епістолярію В. Стефаніка.

Лист В. Стефаніка до В. Морачевського від квітня 1897 р. – єдине на сьогодні джерело, яке містить відомості про першу авторську спробу опублікувати збірку свої ранніх мініатюр та її невтішну розв’язку. Дещо більше інформації в епістолярії письменника про видання збірки поезій у прозі “3 осени”, яку він збирався надрукувати спеціально для В. Морачевського як подяку за довіру та розуміння. Вочевидь, тому В. Стефанік так переймався її виданням: докладно звітував адресату в листах про перебіг роботи над книгою, надіслав її ескіз, який сьогодні становить цінне джерело для дослідження історії текстів поезій у прозі “У воздухах плавають ліси...”, “Городчик до бога ридав...”, “Раненько чесала волося...”, “Самому собі” [4, 8 арк.].

Важливі в контексті вивчення ранньої творчості письменника ще не опубліковані листи-відповіді В. Морачевського. Поодинокі фрагменти, які нам вдалося прочитати, засвідчують, що листи обох кореспондентів близькі інтонаційно та стилістично і становлять неповторний діалог на відстані. У листах В. Морачевського – захоплення творчими здібностями В. Стефаніка, його незвичайним умінням самовиразитися через ліричний малюнок.

З кожним наступним листом В. Стефанік удосконалює техніку художнього викладу, розширює рамки вписаної у текст пейзажної замальовки аж до появи в його ран-

ньому епістолярії самодостатніх “образочків” на кшталт зимової сценки “Санчата” [3, 90–92] чи ліричної мініатюри “Про хлопчика, що його весна вбила” [3, 92–94]. Деякі замальовки так і лишилися в листах як спонтанні художні штрихи, щось заважало їм розгорнутись у повноцінні естетичні структури. Інші послужили конструктивним матеріалом для поезій у прозі. Відшукати такі художньо-текстологічні збіги з текстами мініатюр можна лише під час уважного читання і перечитування листів В. Стефаніка та зіставлення їх із текстами наявних редакцій і варіантів, не відриваючись при цьому від біографічного контексту. У листах письменника спостерігаємо художні інкрустації до поезій у прозі “Амбіції” [3, 56], “Городчик до бога ридав...” [3, 152], “Ользі присвячую” [5, 453], “У місянім світлі...” [3, 120–121], “Вітер гне всі дерева...” [3, 177]. З листа В. Стефаніка до В. Морачевського дізнаємося про життєву історію, що лягла в основу написання мініатюри “Раненько чесала волося...” [3, 121–122].

На відміну від наявних у листах чорнових варіантів новел, де дається взнаки більший елемент текстової “сконструйованості”, ліричні сюжети для майбутніх поезій у прозі постають у ранньому епістолярії В. Стефаніка ескізно – у вигляді промовистих художніх образів, деталей (окремими фразами, реченнями – навіть не пов’язаними зі змістом листа), які миттєво виринали зі сфери творчої уяви митця як результат пережитого враження від побаченого або почутого. Поява таких, на перший погляд чужорідних, ескізних елементів у листі інтонаційно відчутно впливала на основний текст його викладу, створювала між ними умовну межу.

Яскравий приклад такого творчого експерименту – лист В. Стефаніка до О. Гаморак, датований упорядниками видання “Твори” (1964) другою половиною червня 1900 р. Його текст адресант розпочинає звичайним інформаційним повідомленням про те, що наприкінці тижня їде на кілька днів до Львова, а звідти – до Чортівця, де усамітниться для творчої праці. Пише, що з нетерпінням буде очікувати на приїзд адресатки [5; 453]. Цим абзацом прагматична роль Стефаніка-інформатора вичерпується. У дію вступає адресант як носій психологічного стану, вербально вираженого в тексті листа одиничним емоційно-забарвленим реченням: “Їду поранений і забруканий, такий забруканий борбою світовою” [5, 453]. Несподівано меланхолійний

авторський тон викладу змінюється пристрасним монологом-зверненням до розбитого горем серця, який майстерно виголошує адресант-митець. З кожним наступним рядком монолога сила авторського чуття зростає, увиразнюється драматизм ситуації, яку болісно переживає адресант, шукаючи розради у творчому процесі. Емоційно-психологічний стан митця експлікується рядом лексем з трагічним забарвленням та втілюється підкреслено виразною інтонацією, що знаходить відображення у динаміці викладу цього фрагмента листа. Його інтонаційна відмінність, порівняно з інформативним початком, особливо відчутна. Він видається таким неспівзвучним ситуації, в якій постав. Однак введення цього фрагмента в ширший біографічний контекст, зіставлення його з подібними фрагментами рукописів відомих сьогодні поезій у прозі письменника наводить на висновок: перед нами ескіз чорнового варіанта поезії у прозі “Ользі присвячую”, навіяний скорботними переживаннями В.Стефаника смерті своєї матері. Прикметно, що художні збіги тексту листа з текстом поезії у прозі “Ользі присвячую” спостерігаємо як в інтонаційній організації, так і у вербальному вираженні. Синтаксеми, представлені у листі риторичними звертаннями, В.Стефаник у процесі роботи над твором удосконалив. Набувши нового стилістичного вираження, вони виконують в образку “Ользі присвячую” функцію рефрена – важливого елемента в інтонаційній та композиційній організації художнього тексту.

Такої ж творчої манери В.Стефаник дотримується у створенні інших поезій у прозі. Іноді він подає ескізний малюнок майбутньої мініатюри у середині листа, розбиваючи його

на частини [3, 56], або поступово влітає окремі художні деталі поезії у прозі в контекст основної розповіді [3, 120–121]. І тоді справді такі листи можна назвати, за словами В.Стефаника, “декламацією нервів або новеліста, що хоче новелу написати” [3, 215].

Та висловлене вище ніскільки не значить, що у процесі вивчення поезій у прозі ми повинні брати до уваги лише епістолярій письменника. Повноцінне дослідження творів цього жанру можливе лише за комплексного їх розгляду – із залученням до наукових студій також рукописних джерел тексту, що значно об’єктивізує висновки в будь-якому аспекті вивчення ранньої творчості В.Стефаника.

1. *Кобилянська О.* Твори : у 5 т. / Ольга Кобилянська. – К. : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1962–1963. – Т. 5 : За ситуаціями. Статті та спогади. Автобіографії. Листи. – 767 с.

2. *Морачевський В.* Лист до Василя Стефаника від 20 квітня 1896 року / Вацлав Морачевський // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі – ІЛ), ф. 8, од. зб. 574, 3 арк.

3. *Стефаник В.* Повне зібрання творів : у 3 т. / Василь Стефаник. – К. : Вид-во Академії наук Української РСР, 1954. – Т. 3 : Листи. – 328 с.

4. *Стефаник В.* Рукописна збірка творів / Василь Стефаник // ІЛ, ф. 8, од. зб. 57, 8 арк.

5. *Стефаник В.* Твори / Василь Стефаник ; упоряд., підгот. текстів та примітки В. М. Лесина і Ф. П. Погребенника ; вступ. ст. В. М. Лесина. – К. : Дніпро, 1964. – 550 с.

6. *Стефаник Ю.* Роздуми про батька : статті про Василя Стефаника. Листи в Україну / Юрій Стефаник ; упоряд., вступ. ст., коментарі Ф. Погребенника. – К. : Криниця, 1999. – 223 с.

*В статье акцентируется внимание на тесной связи между письмами Василия Стефаника и его раннем творчеством. Основываясь на анализе, сопоставлении рукописных источников поэзий в прозе с текстами эпистол, автор рассматривает некоторые из них как первый этап воплощения художественного замысла будущего произведения.*

**Ключевые слова:** *эпистолярный, источники текста, поэзия в прозе, генезис текстов, датирование, рукописи.*

*The paper accent on close connection between the Vasyl Stefanyk's letters and his early works. On the basis of analysis and confrontation of handwritten sources of prose poem with the texts of epistolary legacy author studies several letters of the writer as first stage of artistic conception embodiment in oncoming work.*

**Key words:** *epistolary legacy, text sources, prose poems, texts genesis, dating, manuscript.*

**ПОЕТИКА КОНФЛІКТУ У ПРОЗІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА:  
ДРАМАТИЗАЦІЯ НОВЕЛИ ЧИ ЕПІЗАЦІЯ ДРАМИ?**

*У статті досліджено особливості конфлікту в новелістиці Василя Стефаника, визначено своєрідність драматичних категорій та елементів у системі епічного мислення письменника, простежено процеси драматизації в нарративному дискурсі прозаїка, а також окреслено своєрідність авторської ідейно-естетичної свідомості.*

**Ключові слова:** конфлікт, новелістика, драматизм, сценічність, художнє мислення.

І внутрішнім змістом – драматизмом, напруженістю сюжету, порядком розгортання подій та їх часопросторовою сконденсованістю, конфліктною загостреністю, чіткою окресленістю характерів; і зовнішньою будовою – точною розстановкою персонажів у тій чи іншій ситуації, зведеними до мінімуму описами, лаконічними авторськими відступами, діалогічними та монологічними формами мовлення героїв багато новел Василя Стефаника нагадують невеликі за розмірами драматургічні твори\*, на що неодноразово звертали свою увагу дослідники його творчості, даючи визначення цьому як новела-драма. Ігнорувати чи й зовсім заперечувати важливість ролі драматичних елементів і категорій у новелістиці прозаїка – значить свідомо чи мимохіть ставити перед собою надто складне завдання: подолати естетичну очевидність.

Та все ж не варто цілковито й беззастережно поділяти цю чи подібну точку зору, приміром, Михайла Возняка, Дмитра Рудика, Артема Риндюга чи Юліяна Вассіяна. Хоча погляди ці неважко збагнути. Михайло Возняк, наприклад, у статті “Слово про Василя Стефаника”, виявляючи його непереможну схильність до епічної оповіді, пов’язував її насамперед із самою природою новели – сюжетно напруженою, драматизованою, психологічно конфліктною. Відтак він вважав твори Василя Стефаника не новелами чи опові-

даннями, а радше великими трагедіями, грандіозними драмами [1].

Але хіба не має переконливої сили думка про наскрізний ліризм творів письменника (йдеться, звісно, не лише про його поезії в прозі)?! Про надзвичайне значення ліризму в новелістиці прозаїка писав свого часу в статті “Українська (руська) література” Іван Франко із властивим для нього даром художнього формулювання: “...Всі його новели насичені глибоким, зворушливим ліризмом, який розбуджує найпотаємніші струни людського серця. Твори Стефаника, завдяки цьому ліризму, вже своїми першими реченнями викликають у читача своєрідний ніжний настрій. При цьому у Стефаника нема ні сліду афектації, фальшивої сентиментальності чи то риторичних прикрас. Його новели – якнайкращі народні пісні...” [2]. Власне, до такого висновку приходили й інші дослідники творчості новеліста – Денис Лукіянович [3], Степан Крижанівський [4], Василь Лесин [5], Лука Луців [6], котрі відзначали вражаючу схожість між сукупною душею усіх героїв Василя Стефаника і душею самого художника слова.

Існують, таким чином, начебто два рішення, два варіанти однієї проблеми: новели Василя Стефаника наскрізь пронизані драматизмом (це – новели-драми) і новели Василя Стефаника всуціль пройняті ліризмом (це – новели-сповіді). До перших (згідно з таким умовним поділом) можна віднести “У корчмі”, “Лесева фамілія”, “Катруся”, “Камінний хрест”, “Кленові листки”, “Басараби”, “Марія”, “Сини”, “Morituri” та ін. До других – “Виводили з села”, “Стратився”, “Ангел”, “Сама-саміська”, “Осінь”, “Шкода”, “Лан”, “Скін”, “Мое слово”, “Дорога”, “Роса”, весь цикл “Поезії в прозі” та ін.

---

\* Перу Василя Стефаника належать оригінальні драматичні сценки “Санчата” і “Вогнище”, а також драма “Палій”, яка з невідомих причин була знищена автором. (Див.: *Василь Стефаник. Повне зібрання творів* : у 3 т. / Василь Стефаник. – К., 1953. – Т. 3. – С. 217). Для театру “Березіль” він спеціально готував п’єсу з життя селян. (Див.: *Василь Стефаник пише для “Березоля” драму з селянського життя* // Вікна. – 1928. – № 4. – С. 27).

Як підходити до цих двох рішень, двох варіантів, що визначають поетику Василя Стефаника? За формулою “або – або”? За формулою “і – і”? До формули “або – або” дослідника спонукає те, що кожне із визначень створює видимість повноти охоплення – тим самим виключаючи друге. Якщо ж орієнтуватися на формулу “і – і”, то постає нелегке питання про способи об’єднання різноманітних поетикальних стихій та різноманітних типів художнього мислення в новелах Василя Стефаника. Якщо його твори наскрізь драматичні й водночас всуціль ліричні, то все ідейно-естетичне ціле являє собою начебто органічно сполучені одне з одним, взаємопроникні й взаємозумовлені структури.

Свої обґрунтовані претензії виявляє й епічний елемент – чи не найбільш домінуючий у художньо-образній системі прози Василя Стефаника. Відомо, що письменник (про це свідчать численні спогади його сучасників, зокрема Василя Косташука) дуже ретельно й відповідально добирав ту чи іншу подію до своєї новели, психологічно мотивував кожен вчинок персонажа. “Звідси головний напрям найсильніших течій Стефаникового слова – не безпосередньо від автора до читача, а через рефлектор світосприймання його героїв – до читача” [7, 209]. Тому-то “автор не розказує за дійових осіб, не описує (...) Для себе автор бере слово тільки для ремарок. (...) Перед читачем – життя, дійсно реальне життя в конкретних фактах, для більшого зміцнення цих фактів автор виймає їх з цілої маси інших фактів, ізолює їх так, якби інших і не було. Через те його оповідання короткі, мають-бо вони в основі звичайно тільки один якийсь факт, одну якусь подію” [8, 192]. Саме через них розгортається своєрідна, цілковито стефаниківська епічна розповідь з особливою конфліктною конструкцією. До цього слід додати кілька цікавих спостережень, що виникають під час аналізу таких видань, як “Василь Стефаник – співець української землі” Луки Луціва, “Мистець із землі зроджений: Василь Стефаник” Юліяна Вассіяна, “Художній світ В.Стефаника” Миколи Грицюти, “Експресіонізм у творчості Василя Стефаника” Олександри Черненко, “Василь Стефаник – художник слова” тощо.

У цих працях більшою чи меншою мірою порушено питання поетики видатного українського новеліста, її потужної синтезуючої сили, питання своєрідності поетики конфлікту його прози. Крім того, акцентується

увага на тому, що естетичний феномен, художня самобутність й специфічність прози Василя Стефаника виростають на органічній злотованості “різноцінних і глибоко чужорідних”, навіть “полярно несумісних” типах письменницького мислення, художніх елементах, котрі втягуються у “вихровий рух” новели.

Що ж до постійних дотиків та взаємопереплетень епічного і драматичного у Василя Стефаника, автори цих видань (зрештою на цьому наголошували й попередні дослідники-стефаникознавці) настійливо доводять, що навіть ті незначні описові та оповідні частини його новел є внутрішньо драматизованими напруженим конфліктом. Тому важко погодитися з положеннями деяких літературознавців, які твердять про начебто байдужість Василя Стефаника до описів і їх художню мало-значимість. І Лука Луців, і Юліан Вассіян, і Микола Грицюта й автори колективної монографії “Василь Стефаник – художник слова” дають захоплюючий аналіз портретів, пейзажів-красвидів, інших картин у прозі новеліста. Приміром, Юліан Вассіян справедливо відзначає, що зовнішній вигляд людини, як правило, буває у нього “драматизованою біографією, матеріальним осередком і абсолютним вираженням неминучої внутрішньої драми” [9, 74].

Дослідження творчості Василя Стефаника материковими й діаспорними українськими вченими (додаймо сюди й праці Івана Денисюка, Федора Погребенника, Олени Гнідан, Григора Лужницького, Данила Гусара-Струка) впритул підводять до питання: яким чином з’єднати в цілісний стиль перерахованими різноманітні, далеко не тотожні, зрештою, й глибоко “чужорідні” один одному, “несумісні” художні елементи? Інакше кажучи, як у прозі Василя Стефаника утворюється й проступає синтетичний стиль? Питання ці тим більш суттєві, що в середині – наприкінці XIX століття, як слушно зауважує Іван Денисюк [10, 11], все помітніше виявляється різниця між аналітичними й синтетичними стилями в розвитку світової літератури і мистецтва. Стилі аналітичні спираються на одній або небагатьох виокремлюваних і переважаючих над цілим формам-прообразах, формах-прийомах.

Зовсім інакше складався стиль у Стефаника. Його єдність ґрунтується не на підпорядкуванні цілого одній формі – прообразу, а на способі об’єднання багатоманітних форм, на началах їх сумісних дій. В аналітичних

стилях художник відкриває можливість урізноманітнити і варіювати схожо-єдине, у синтетичних – наближати, з'єднувати, зчеплювати різноманітне, відокремлюване. Тому в прозі Василя Стефаника надзвичайної важливості набувають поетикальні моменти, що охоплюють ціле і те, що стоїть над окремішніми локальними формами. Наприклад, ритм і розмір твору (“в основі всього лежить ритм мови та надзвичайно конденсований образ, короткі, сильні, але нервові, повні експресії речення” [11, 201]), міра інтенсивності образного життя новели (достатньо ознайомитися з підготовчими рукописами, спогадами сучасників, щоб переконатися, якої ваги надавав їй сам письменник). Юліян Вассиян знаходить правильний шлях до цих об'єднуючих начал, коли говорить про драматизм описів (хай і зведених до мінімуму, та все ж наявних) і портретів у Василя Стефаника. Власне, чужорідні форми завдяки всепроникаючому драматизму ніби напружуються до плавлення, й, образно кажучи, сплавлюються в один потужний, цілковито неповторний стиль.

Чи міг Василь Стефанік створити твори великих епічних і драматичних форм? Питання настільки риторичне, наскільки й естетично та художньо правомірне. Епос нерозривно зв'язаний з певною оповідною спокійністю, врівноваженістю, з певним рівнем ідейної цільності. Богдан Лепкий, скажімо, не міг позбутися внутрішніх труднощів, сумнівів у собі і болючих протиріч. Та все ж над ним здіймався врочистий тон душі, що торкався вищої істини. До неї Богдан Лепкий ставився надто спокійно – як до чогось незаперечного, вичерпного; про аргументи своїх супротивників не тільки говорив, але й мислив із значною долею іронії, поблажливості або й зовсім ігнорування. Сумніви його в основному торкалися завдання – стати в душевному житті і в усій поведінці врівень відкритої йому правди. Почасти тому й міг він створити великі твори епічної структури – повісті “Вадим”, “Кругіж”, трилогію “Мазепа” тощо.

А от душа Василя Стефаника завжди залишалася розірваною, розшматованою, розчахненою від усвідомленого болю і турбот його покутян і стурбованість ця торкалася “перших”, головних питань його світобачення; внутрішній світ Василя Стефаника до кінця залишався драматичним, навіть трагічним. Йому достатньо було “якогось одного конфлікту з життя покутського хлібороба”, якоїсь однієї “заземленої” події, щоб худож-

ньо перевести все це в новелу чи оповідку і полишити “під вражінням довершеної трагедії в душі того мужика” [12, 112]. Вочевидь, і тому він не міг, скільки б не хотів того, створити твори великих епічних форм. Зрештою, спосіб епічного мислення (миттева художня реакція на щось одиничне, завершене) не сприяв цьому. Як і тому, що ні окремішньо, ні навіть у своїй певній сув'язі (тематично-проблемній чи ідейно-образній) новели Василя Стефаника ще не становлять драми як специфічного роду літератури та виду мистецтва. Тому що драма є “наслідування дії ... дією, а не розповіддю” (Аристотель), хай би якою драматизованою розповідь не була, хай би яким не була гострота конфлікту; тому що в драмі для того, щоб повністю збагнути дійову особу, замало знати, як вона діє, розмовляє, почуває, – конче потрібно бачити й чути, як вона діє, веде розмову, виражає свої почуття тощо. Певно, біль і розпука, туга самого Василя Стефаника, перебуваючи в органічному зв'язку з душевними трагедіями його героїв, давали йому неабиякий ґрунт для створення саме новел, а не драматичних творів.

І ще на одне хотілося б звернути увагу. Нині існує багато визначень і виявлень своєрідності поезики Василя Стефаника. Незважаючи на їх різноманітність, вони є правильними в тому сенсі, що в творчості письменника для них є достатньо підстав. Вони правильні, якщо поставити їх на своє місце і розглянути в смислі моментів більш складного поетикального руху, ніж це видається аналітичному дослідникові, котрий вибирає і групує схожі елементи.

Тому коли заходить мова про такі вузлові категорії драми, як драматизм, конфліктність і сценічність і погляд крізь них на особливості поезики Василя Стефаника, то йдеться не про новелу-драму (скільки б внутрішньо і зовнішньо вони не ідентифікувалися), а передовсім про драму в новелі. Не тільки тому, що драматичне тут імітується засобами новели. Не тільки тому, що драма становить лише частину поетично-естетичного змісту – це неодмінно мусить брати до уваги постановник у театрі і кіно, щоб передати дух і стиль прози Василя Стефаника. Але й тому, що драма тут “втягнута” в загальний рух поетичних та епічних стихій, синтезований тип художньої свідомості, і лише осмислення всієї динамічної структури новелістики Василя Стефаника дає можливість оцінити її справ-



жній сенс і її справжню роль<sup>\*</sup>. Для посилення цієї думки згадаймо слухні міркування Дениса Лукіяновича: “З природи він лірик і тому вибрав для своїх оповідань форму споминів, переказану нашою літературною традицією (Марко Вовчок, Осип Федькович), але впровадив до неї драматичний елемент: повні сценічних рухів монологи і діалоги, а то й режисерські ремарки (“З міста йдучи”, “Кленові листки”). Чисто епічному родові творчості: новелі, стисненій до об’єму нарисів, лірик одбирає не лише розвій та хвилювання акцій, але й фабулу; він її легко зазначає в діалогах чи в монологах. Бо слід фабули, часто лише одинока подія, дають йому притоку (привід. – С.Х.) до впливу почувань, до малювання настроїв, аби збагнути психічні інтенції. Бо се і є його артистична інтенція, а не реєстрування зовнішніх подій” [13, 83].

Сьогоднішні дослідники творчості Василя Стефаника все частіше звертають свою увагу на поглиблене вивчення не тільки “мікропоетики” окремих його творів, але й “макропоетики” художньої системи новеліста в цілому як винятково новаторського і своєрідного явища в історії української та світової літератури. Такий науковий підхід видається особливо продуктивним не лише тому, що намічає перспективні шляхи в подальшій розробці проблем стефанікознавства. Розгляд крізь його призму прози письменника як певного цілісного метатексту виявляє істотні риси її поетики й художнього методу, ще не відзначені науковцями, справедливо зауважує Ірина Московкіна, або ті, що нині конче потребують нового, незаідеологізованого трактування [14, 77].

Аргументами для цього служить генетично закладене в новелістиці, надто кінця XIX – початку XX ст. її розвитку, прагнення до циклізації оповіді, що чи не найбільше виразилося саме у творчості Василя Стефаника, а також дослідження теоретиків та істориків літератури останніх років. Тому-то й мають очевидну підставу науковці для ствердження думки про те, що між багатьма творами Василя Стефаника, незважаючи на відмінність імен і доль персонажів, сюжетних ходів, обставин і ситуацій (приміром, у таких, як “Виводили з села” та “Стратився” чи “У корч-

мі” та “Лесева фамілія”), існує якась дивовижна органічна єдність, тривка тяглість характерів, образів, подій тощо [15].

Більше того, фабульне зчеплення, як й інші типи взаємозв’язку, спостерігаються, по суті, в усіх прозових збірках автора – “Синій книжечці”, “Камінному хресті”, “Дорозі”, “Моему слові” та ін. Певно, це й спонукає сприймати їх не як звичайне об’єднання новел, близьких одна до одної лише проблематикою і жанровою формою, а як цілковито викінчені цикли. Для них властиві висока міра взаємопов’язаності та взаємодоповненості всіх творів, що входять до них і утворюють певну ідейно-художню та структурну над’єдність книжок Василя Стефаника. А вони, у свою чергу, витворюють абсолютно нову цілість – оригінальний епічний метатекст.

Тому, повторюємо, він, а не окремо взята новела, якнайповніше виявляє характерні риси поетики і художнього методу Василя Стефаника, його концепцію світу і людини, різноманітні конфлікти між ними тощо. Щодо конфлікту, то, здається, про жодну іншу ідейно-естетичну категорію новелістичної поетики прозаїка не висловлено стільки суперечливих, навіть прямо протилежних думок як про неї. Скажімо, одні дослідники творчості письменника, зважаючи на особливо вияскравлені драматизм і трагізм у його творах, що наближає їх до драми як роду літератури, виводять конфлікт як форму усвідомлення нерозв’язаних протиріч життя [16]. Інші – трактують його як зіткнення суперечливих соціальних, світоглядних, морально-етичних або інших позицій, різних інтересів, характерів, тобто як боротьбу людей, що призводить, врешті-решт, до торжества одного й поразки другого [17]. Ще одні, навпаки, зводили його до винятково внутрішніх суперечностей [18], або, говорячи про конфлікт (колізію) Стефанікової новели як про джерело сюжетної оповіді, регламентували його лише певними локальними рамками, де він може бути розв’язаний принципово в межах даної конкретної ситуації [19] (історичної, соціальної, моральної, психічної тощо).

Прикладів такого розуміння поетики художнього конфлікту в новелістиці Василя Стефаника можна, безперечно, навести й більше. Та суть, однак, не в їх простому запереченні чи кількісному нанизуванні, а насамперед у якісно-глибинному осягненні цієї ідейно-естетичної категорії, що відображала творчу концепцію письменника. Адже скільки б

<sup>\*</sup> Докладніше про це див.: Казанова О. В. Новелістика Василя Стефаника і родо-жанрова динаміка української малої прози кінця XIX – початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. – Одеса, 2009. – 20 с.

не мовилося про життєву наповненість конфліктів прози Василя Стефаника, його ставлення до реальних протиріч, залежність конфлікту від зображуваного матеріалу й об'єктивного ходу історії, як би старанно і прискіпливо не аналізував дослідник під соціологічним, психологічним, філософським, зрештою, духовно-моральними кутами зору створене Василем Стефаником, йтиметься в кінцевому підсумку про явища, події, факти життя, від яких відштовхнувся прозаїк. Проте аж ніяк не про глибини втіленого ним художнього конфлікту. Останній, доречно зауважити, тому й називається художнім, що всі перераховані сторони його змісту підпорядковані головній, естетичній, без якої твір як явище мистецтва загалом не існує.

Окрім того, надто умовним видається поділ конфліктів новелістики Василя Стефаника на зовнішні і внутрішні. Ці протиставлення мають відносний характер і не вичерпують змісту прозових творів письменника. Так само однобічно сприймається ототожнення конфлікту й авторського ставлення до зображуваного. Тому годі пристати до думки тих стефанікознавців, які у визначенні конфлікту новел прозаїка відводять цій ідейно-естетичній категорії роль якогось допоміжного чинника у з'ясуванні життєвого конфлікту, зводячи його лише до певного ілюстратора соціологічного, психологічного і т. п. “еквівалента”. Насправді відтворений Василем Стефаником конфлікт дійсності є такою ж мірою життєвим, як і своїм для нього, пропущеним через його думки, погляди, чуття, переживання тощо. Власне, в цьому сенсі й правомірно говорити про суб'єктивність не тільки художнього мислення письменника, але й форм втілення ним конфлікту, його естетичного наповнення змісту.

Саме співвіднесеність конфлікту і художньої свідомості новеліста (її генези, еволюції різних типів) дозволяє уточнити уявлення про “макропоетику” мистецької системи Василя Стефаника. Разом з тим очевидно, що ігнорування цього зіставлення деякими стефанікознавцями і призводило свого часу до однобічного, звуженого, а то й спрощеного розуміння поетики конфлікту в новелістиці письменника.

Спробуємо через осмислення художніх творів Василя Стефаника довести свої міркування щодо вищенаведених положень, не претендуючи, звісно, на їх всеохопність і вичерпність. Відомо, що життєва злободенність про-

блематики новел прозаїка (проблеми розорення селян, їх примусовий відхід у місто чи на еміграцію тощо), переживання героїв з демократичних низів, глибокий психологічний “зріз” їх характерів-персонажів і т. п. обумовили висновок науковців про суто реалістичну природу його художнього методу, а відтак соціологічні, психологічні і т. п. конфлікти. Цьому сприяла загальновідома громадянська і патріотична позиція Василя Стефаника, що її він займав у суспільно-політичному житті того часу. Крім того, ідеологічні шаблони, зокрема періоду т. зв. соцреалізму, вимагали від стефанікознавців протиставлення творчості письменника як адепта критичного реалізму іншим, модерним типам художньої свідомості – передовсім імпресіонізму, символізму й експресіонізму.

Однак створені Василем Стефаником образи світу і людини – символіко-полісемічні, модерно-фольклорні, а конфлікти між ними настільки різноманітні й багатогранні, що їх годі вбгати в якісь наперед визначені театральні схеми, як це нерідко вважають деякі інсценувальники. Вони набувають не лише конкретно-етнічного, соціально-історично-психологічного змісту, а сповнені, сказати б, вищого духовного пафосу. Важливу (якщо не найголовнішу) роль у художній системі Василя Стефаника відіграють національний і загальнолюдський принципи осмислення героїв і подій. Персонажі його новел були піднесені ним на рівень надтипів, співвідносних хіба що із схожими фольклорними та міфологічними образами світового письменства, навіть античної трагедії, на що свого часу звертали увагу сучасні Стефанікові критики [20]. Новеліста глибоко турбувала проблема розтерзаності людської долі, розчахненої людської свідомості. Причому він керувався переконаннями, що трагізм простої людини, мешканця покутського села, нічим не поступається трагізму Софоклової Антигони чи Філоктета або Шекспірівського Короля Ліра.

Проте, всупереч існуючим уявленням, герої прозаїка аж ніяк не наділені оригінальними характеристиками, бо, по суті, майже не різняться один від одного ні особливостями світосприймання, ні долями. Можна навіть якоюсь мірою стверджувати (принаймні до цього спонукають тексти новел), що у Василя Стефаника є один головний герой, зображений ним у різні періоди свого життя – народження, дитинства, юності, старості і смерті. Більше того, якщо бодай на якусь мить уявно

синтезувати всі твори письменника і поглянути на них через збільшувальне скло, створюється враження, немовби перед нами постає єдине ліро-епічно-драматичне полотно, у центрі якого зусібіч зображене життя окремо взятої Людини – від його початку й до його кінця. Якщо ж розгортати й конкретизувати цю думку, то персонажі Василя Стефаника – не що інше, як члени однієї великої, мовити б, вселенської родини: Дід, Баба, Батько, Мати, Син, Дочка, Сестра, Брат та їх односельці, покутські селяни з чітко вираженими фольклорними, соціальними й етнічними ознаками [21, 82].

І справді, сюжетні ситуації, на яких ґрунтуються новели прозаїка і визрівають основні конфлікти (колізії), відтворюють головні – драматичні і трагічні – етапи життєвого шляху його героя: народження (“Кленові листки”, “Пістунка”), дитинство (“Мамин синок”, “Катруся”, “Новина”, “Діточа пригода”), весілля (“Суд”), сімейні перипетії (“Гріх”, (“Думає собі Касіяниха”), “Мати”, “Вовчиця”), проводи в армію (“Виводили з села”), виснажлива праця (“Палій”, “Камінний хрест”), воєнне лихоліття (“Сини”, “Марія”, “Воєнні шкоди”) і, нарешті, усамітнена старість (“Ангел”, “Сама-саміська”, “Шкода”, “Портрет”).

Ці та інші етапи людського життя майже без винятку супроводжує смерть, що, з одного боку, поглиблює конфлікт цих полярностей, їх експресію, а з іншого – наче замикає його, утворюючи новий початок одвічного становлення [22, 149]. Вона то гротесково сполучена з моментом народження дитини, внаслідок чого або помирає мати (“Кленові листки”), або смерть загрожує немовляті (“Пістунка”), то поєднується з весіллям, що завершується звірячим убивством гостей і самосудом над злочинцями (“Суд”), то невідступно супроводжує свята (“Святий вечір”, “Лист”) чи службу у війську (“Стратився”), то непрохано вривається у дитинство і юність (“Похорон”, “Катруся”, “Діточа пригода”), то, нарешті, щемким і жакливим болем проймає останні миті старих та немічних людей (“Скін”, “Осінь”).

Так само зустрічають смерть у Василя Стефаника й інші його персонажі. Вочевидь, письменник до глибини усвідомив трагічну істину, яку колись з’ясував Паскаль у лаконічних словах: “Ти помреш усамітнений”. Певно, новеліст збагнув ще й інші моменти: межова ситуація смерті накладає на вуста печать мо-

вчання (“Кленові листки”, “Скін”, “Шкода” та ін.). Великий художник слова осмислив силу недомовленості та активної мовчанки, осягнув силу прихованого в мовчанні кипіння. Французький психолог Л.Лавель називав її “внутрішньою мовчанкою” і впевнений, що вона якнайглибше розкриватиме все людське єство.

У зображених Василем Стефаником конфліктних ситуаціях та обставинах героям протистоять не так соціальні антагоністи, як світопорядок, що прирікає їх на вічну боротьбу зі смертю (тут водночас проступають й інші очевидні конфліктні пари: гріх і спокута, добро і зло, злочин і кара тощо). Можливо, дещо увиразненіша соціальна природа джерел людських страждань у “Камінному хресті”, “Засіданні”, “З міста йдучи” та ін., але й тут ворожі соціальні сили ледь окреслені в найзагальнішому вигляді – “пан”, “ксьондз”, “жид” [23]. Однак вони не організовують художнього конфлікту творів. По суті, у переважній більшості новел Василя Стефаника соціальний конфлікт як такий відсутній, немає яскраво виявленого протагоніста. Як і немає зіткнень селян з ворожими соціальними силами в зовнішньому, епічному сюжеті, який завжди гранично редукований і відіграє допоміжну роль у жанровій структурі [24, 83]. Якщо ж епічний сюжет відтворює зовнішній конфлікт, то протиборствуючі сторони в новелістиці Василя Стефаника найчастіше виявляються однорідними соціально, і його осмислення здійснюється в морально-етичній сфері, в образній системі твору. Таке, скажімо, зіткнення двох неможливих, один із яких злодій (“Злодій”), чи українців з їхніми співбратами (“Марія”), і навіть помста бідняків більш заможним сусідам і ними самими, і “суддями” осмислюється та засуджується з погляду моральних, загальнолюдських орієнтирів (“Суд”, “Палій”).

Уже коли зайшла мова про морально-етичний тип конфлікту в новелістиці Василя Стефаника (навіть на соціальному тлі), то доречно зауважити, що в основі ліричних сюжетів творів письменника, зокрема “У воздухах плавають ліси”, “Вночі”, “Раненько чесала волосся” та інших оповідок із циклу “Поетії в прозі”, де відтворено плин свідомості героїв, також лежать морально-психологічні конфлікти, хоча розвиток їх відбувається цілковито поза соціальним контекстом, лише у фольклорно-етнічних, душевних координатах. Персонажі мислять переважно категоріями

любові, сумління, добра, гріха, спокути, вірності тощо. Найвищим мірилом їхньої моральності й духовності, всезагальним критерієм їх буття є Ісус Христос, Бог, Матір Божа [25, 83]. Конфлікт людського духу й стану людини (внутрішньо-психологічна колізія) можна пояснювати, як це донедавна робило колишнє офіційне літературознавство, з позицій соціальної самосвідомості героїв, що на той час була порівняно низькою. Однак тут радше треба говорити про своєрідність художнього мислення Василя Стефаника, синтез у ньому таких типів авторської естетичної свідомості, як символізм, імпресіонізм та експресіонізм. Зрештою, тут також доречно вести мову і про специфіку літературного процесу, особливості його розвитку кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Відомо, що в західноєвропейській літературі, насамперед у драматургії та епосі, на рубежі століть відбулася суттєва зміна типів художнього конфлікту. Конфлікт між різними, як правило, протилежними характерами, що уособлювали типові різнополюсні соціально-історичні сили, поступово виходив із творчого “вжитку” і модифікувався як конфлікт між окремо взятим персонажем (дійовою особою) та ворожою йому дійсністю. Тепер уже людина з її ускладненим внутрішнім світом стає супроти неприйнятних реалій життя, причому конфлікт реалізувався не так через епічну розповідь, як через свідомість героїв, вимагаючи ліричного способу побудови.

Власне, такий тип художнього конфлікту зматеріалізований у новелістиці Василя Стефаника. Прозаїк ставить своїх персонажів у такі обставини та ситуації, що вимагають від них граничного напруження сил в осмисленні своєї Долі. Письменник відображає етнічне буття людини, точніше – покутського селянина, у конкретних історично-соціальних умовах, але сягає поза них, оскільки для нього важить передовсім душа тієї людини, яка знає і цінить радощі життя, і водночас знає також, що таке пекло на землі. Мабуть, звідси за всієї етнографічної побутовості й буденності, на перший погляд, антиновелістичних сюжетних ситуацій, герої новеліста насправді завжди перебувають у якихось незвичайних ситуаціях, здебільшого на порубіжжі зі смертю. Це, як зазначають дослідники творчості письменника, не так загострює їхнє почуття життя, як виконує іншу роль, сказати б, всеосяжнішу [26, 122]. Межові ситуації приреченості, смерті, страждання, боротьби за існування, про-

вини, безвиході й безнадії, зрештою, покинутості людини перед лицем смерті – становлять моменти неминучого трагізму буття. І це має пряме відношення до конфлікту у творах прозаїка, зосібна його другого полюсу – до світобудови.

Як переконує аналіз “Синьої книжечки”, “Камінного хреста”, “Дороги”, “Мого слова” та інших книжок Василя Стефаника, там образ світу в його новелах постійно варіюється, урізноманітнюється, збагачується, однак за своєю первісною присутністю основою майже всуціль залишається незмінним. Це аж ніяк не говорить про його статичність, а, навпаки, – цілісність і багатогранність. Загалом образ світобудови в художній системі Василя Стефаника завжди масштабний і водночас конкретно окреслений у своєму зображенні. Проте він гранично зредукований, оскільки, як зауважують Іван Денисюк та Ірина Московкіна, новеліст розраховував на контекст попереднього реалістичного письменства, де обставини життя селян були художньо досліджені і відтворені досить-таки всебічно.

Щодо творів Василя Стефаника, то, власне кажучи, цей соціум порівняно швидко впізнається. Він проглядає бодай і не за численними, однак достовірними і символічно об’єднаними деталями. Але, всупереч думкам дослідників, прозаїк, свідомо зосереджуючи увагу на трагічних аспектах життя покутських селян, доводив концентрацію трагедійності до такої міри, що вона давала йому можливість переводити епічну оповідь у цілковито нову, нетрадиційну на той час якість. Це, за свідченням сучасників письменника, не тільки приголомшувало читачів, але й натякало на існування багатьох інших, окрім соціальних, витоків трагедійності, що йдуть аж ніяк не від узвичаєних людських взаємин, обставин співіснування тощо, а сягають якихось глибших, навіть потаємних і потойбічних основ. Звідси, власне, прозаїк і виводив ворожі людському буттю жорстокість, дисгармонійність, абсурдність як ґрунт, на якому виростили численні конфлікти його новел, про які б сторони життя Людини він не оповідав.

І справді, коли вчитатися у твори Василя Стефаника, створюється таке відчуття, немовби трагічно-абсурдний світ прирікає людину (багатьох героїв) на якісь неймовірні, парадоксальні, навіть ненормальні за інших обставин вчинки: батьки, бажаючи полегшити страждання і муки дітей, воліють, щоб ті кра-

ще померли, аніж отак животіли (“Новина”, “Катруся”, “Осінь”); діти, захищаючи себе від голодної смерті, готові з бійкою кинутися на батька (“Лесева фамілія”) чи залишають напризволяще стареньких і немічних батьків (“Сама-саміська”); один нещасний бідак змушений убивати іншого, примножуючи тим самим загальне горе й нещастя (“Злодій”, “Марія”) і т. п. Як підсумок цього, – історично точне, лаконічно містке зображення соціальної дійсності покутського села і селянина обертається жахливою фантазмагорією, що виявляє певні глибини, онтологічні закономірності буття людини.

Конфлікт у таких та інших новелах Василя Стефаника передбачає певну різнозрядженість, оскільки в ньому вступають у непримиренні суперечки, гострі протиріччя, у боротьбу сторони неоднакових вимірів і спрямованості, “розбираючись” у яких письменник утверджував свій естетичний ідеал. Це він здійснював і тоді, коли виводив трагічно-абсурдний світ і людину в ньому до ще вищих, природно-космічних обширів, обертаючись у яких, його герої не просто зазнавали жорстоких ударів долі, а навіть ставили під сумнів своє існування загалом. Мають рацію ті дослідники, які стверджують, що образ Вселенної світобудови в новелах Василя Стефаника витримує систему координат, характерну для народно-поетичних і релігійно-філософських уявлень – його конфліктні полюси займають, з одного боку, образ Отця небесного, з іншого, – господаря пекла [27, 84].

Таким чином, персонажі письменника, що знаходяться між цими двома надсилами, настійливо шукають виходу із своїх земних страждань: то полишають свої родинні оселі (“Синя книжечка”, “Вона – земля”), то подаються на чужину (“Камінний хрест”), то здійснюють злочини (“Новина”, “Палій”, “Злодій”) і т. п. Однак усе це безрезультатно: вони не можуть знайти виходу із замкненого кола, де смерть сприймається чи не найбільшим благом для них. Певно, тому й чекають її як своєрідну визволительку від життєвої жорстокості. У новелі “Святий вечір” баба з розпукою зізнається: “Ой синку, я так тої смерті, як мами рідної, чекаю. Вночі то в кождий кут пролуплюю очі, ци де з кута не привидиться, бо як привидиться, та й незабавки таки приходиться” [28, 139]; в іншому творі “Озимина” старий навіть свариться зі своєю смертю: “Мені тебе не треба, – пищить він до сонця, – не зашкірюйся до мене, бо задурно. Мені

треба дучі та штири дощці (...), мені пішли її, бо забула, сука, за діда...” [29, 241]; ще в інших новелах “Новина”, “Стратився”, “Басараби” герої навіть здійснюють “насильство” над смертю.

Зрештою, таке нестерпне земне існування притлумлює чи розчавлює не тільки людину, але й усе живе на білому світі – чи то корову (“Шкода”), чи то коня (“Камінний хрест”), чи то дерева (“Виводили з села”, “Катруся”) і т. п. Тому не лише людина, а й земля “не годна (...) кількі біді вітримати” [30, 112], тому-то й має наступити кінець світу, коли “не буде нікого й нічого” [31, 295].

Врешті-решт, чимало героїв Василя Стефаника з таким нестерпним існуванням примирюються. Душевно спустошений Федір (“Палій”) приходиться до висновку: “Нема у людей Бога!” Він, незважаючи на ніщо, зберіг у своїй душі віру в правду Божу і бачить причину зла в тому, що люди забули Бога. Він ніяк не може збагнути, чому “правда в Бога мириться з неправдою в людях”. А щодо себе, то він усвідомлює, що на ньому лежать гріхи. А де є провина, має неминуче наступити кара, і за гріхи треба відпокутувати. “Карає Бог, карають люди”, – так говорить сильна людина, що не хоче ховатися від справедливого судді. Хоча деякі герої таки бунтують, стають навіть супроти самого Бога. Бо не має трагізму без боротьби – боротьби з людьми, долею, природою, Богом. Таким, власне, проступає Іван із “Кленових листків”, який дорікає Всевишньому, що той людину “пускає на світ як голе терня... Пустить на землю, талану в руки не дасть, манни із неба не спустить” [32, 210], який зривається на гострий випад проти офіційної моралі церкви і священників, котрі картають селянина за погане виховання дітей, хоч той позбавлений елементарних умов примітивного животіння: “Я косю ваші лани та й забуваю не лиш за діти, але за себе не пам’ятаю. Ви би хотіли, аби я і ваші лани зробив, і діти аби-м учив. А ви від чого?” [33, 213] Василь Стефаник, що мав глибоку інтуїцію, вловив великий злам у душі селянина, який “правдається з Богом”, бо не може збагнути, чому Бог “не благословив його синів”, що пішли до бою за рідну українську землю й лягли головами (“Межа”).

Таким богоборчим сприймається і старий Максим із новели “Сини”: “Образи на стінах почорніли, а світі дивлються на пусту хату, як голодні пси (...), хоть їх багато, а всі вони до нічого” [34, 297], бо не уберегли від

смерті ні дружини, яка завше прикрашала їх барвінками і васильками, ні дітей, що “полягли на безглуздій війні, залишивши його самотнім на всьому білому світі (“Із-за его (Божої. – С.Х.) волі я лишився сам на всій землі”) [35, 300]. Розпач батька немає меж: “Ех сини мої, сини мої, де ваші голови покладені? Не землю всю, але душу би-м продав, аби-м кровавими ногами зайшов до вашого гробу. Господи, брешуть золоті книги по церквах, що ти мав сина, брешуть, що-с мав! Ти свого воскресив, кажуть. А я тобі не кажу: воскреси їх, – я тобі кажу: покажи гроби, най я ляжу коло них. Ти видиш цілий світ, але над моїми гробами ти отемнів... Най тобі оця синя баня (небесна. – С.Х.) так потріскає, як моє серце” [36, 301].

Як справедливо зауважують дослідники творчості Василя Стефаника, у цих та інших його новелах конфлікт ґрунтується на протиріччях між людиною і Всевишнім, що було властиво для творів декадентів. Однак, на відміну від них, ні сам письменник, ні його герої не втрачають віри в надособистісні цінності. Саме такими, незважаючи на драматизм і трагізм у їх існуванні, для них лишається Любов і Краса, що асоціюється із Матір'ю Божою. У творі “Марія” самопожертва, материнські любов і всепрощення земної жінки автором підноситься до висот Богоматері. Схожі уособлення сприймаються і в “Катрусі”, і в “Кленових листках”, і в “Діточій пригоді” тощо. Доречно зауважити, що в конфліктній парі Доля (фатум) і Людина прозаїк Василь Стефаник виводив трагізм останньої не із ситуацій, а із приреченості кожного нести свій (посильний чи непосильний) “камінний хрест”. Стефанікова людина дуже часто виявляє потужну волю до життя і бореться, хоча й усвідомлює свою приреченість, бореться навіть тоді, коли бачить усю безвихідь. Коли чуємо з уст злидаря: “То, видите, бідному то все так, а хоть би-с руки зробив по лікті, та й нічого з того не буде. Уже так є, та й що діяти?” [37, 96], не подивуємося, що він закінчує цю скаргу на життя вольовим закликком: “Треба якось так жити!” [38, 96] (“Шкода”). Безсилля Людини перед Долею, що таке близьке до естетики декадентів, все ж викликають не зневагу чи відразу до персонажів новеліста, а радше щемку жалість, всеохопне співчуття, зрештою, гнів супроти такого світопорядку.

З'ясування своєрідності поетики художнього конфлікту в новелістиці Василя Стефаника неможливе і без виявлення в цій ідейно-

естетичній категорії рівня існування різної міри напруженості і поляризації. Адже є у творчості письменника новели, де особливо увиразнено “конфлікт-розмежування”, “конфлікт-протиставлення”, “конфлікт-зіткнення”, “конфлікт-боротьба” тощо. В одних випадках його герої і справді діють ледь не “кулаками” (“Лесева фамілія”, “Палій”, “Злодій”), в інших – розкриваються немов паралельно (“Камінний хрест”, “З міста йдучи”, “Май”), у третіх – виявляються в загальній ідейній концепції твору (“Новина”, “Похорон”, “Сон”), у четвертих – йдуть у глибини світу внутрішніх переживань (“Дорога”, “Скін”, “Озимина”) і т. д. Звісно, таке розуміння конфлікту несе в собі немало умовностей. І все ж домінантним тут виступає не концепція крайньополярності художнього конфлікту в новелістиці Василя Стефаника, а концентрація його в якомусь одному з його полюсів (надто у переходах між ними), а також у загальному спрямуванні твору, що розкриває ідейно-художню позицію прозаїка.

До речі, у різнорівневих визначеннях напруженості новел Василя Стефаника можна зауважити особливо увиразнені драматичні конфліктні гнізда, що дає підстави говорити не тільки про яскраво виражений драматизм названих творів письменника, а й про те, що епічний конфлікт тут переходить у драматичний [39, 57]. Не заперечуючи цілковито таких поглядів на поетику художнього конфлікту новелістики Василя Стефаника (“Мати”, “Сини”, “Злодій”, “Марія”, “Гріх” (“Вдова Марта давно хора...”), “Камінний хрест”, “Morituri”, “Вона – земля” тощо), все ж зазначимо, що епічний конфлікт у новелах прозаїка, виявляючи постійну тенденцію до переростання в драматичний, своєї загальної суті не міняє ніде. Це лише тенденція, що не здатна в силу своєї родової приналежності перерости в щось інше, закономірне. Адже епічний конфлікт ґрунтується передовсім на епічній дії, подіях, обставинах і ситуаціях. Тут немаловажну роль відіграє автор-оповідач. У той час, як драматичний конфлікт будується на драматичній дії, винятково на драматизованих подіях і обставинах без будь-якої участі автора-наратора. Тому важко погодитися з деякими дослідниками творчості Василя Стефаника (надто тими, що з'ясовують своєрідність таких категорій, як драматизм, дія, конфлікт тощо), що його новели – ледь не готові драми, що вони своєю структурою подібні до п'єс і т. п. [40].

Поетика художнього конфлікту новелістики Василя Стефаника така, що, по суті, характеризує весь епічний метатекст письменника, його своєрідність і неперебутність як на рівні загальної змістової спрямованості, так і в образно-стильовому вираженні. Певна річ, зважаючи на обсяг статті, тут не можливо розглянути всі аспекти досліджуваної проблеми (поза увагою залишилися, приміром, “конфлікт-сюжет”, “конфлікт-жанр” тощо). Однак навіть ті, що піддавалися аналізу і науковому осмисленню, дають підстави зробити певні висновки.

Художній конфлікт новелістики Василя Стефаника, по-перше, тісно зв'язаний з різними типами художнього мислення письменника і виявити його своєрідність можна тільки з урахуванням цього синтезу. По-друге, конфлікт у творах прозаїка охоплює як зміст, так і їх форму, а, значить, сприяє більш глибокому розумінню їх єдності. По-третє, осягнення суті поетики конфлікту в новелах Василя Стефаника дає можливість стверджувати, що без органічного злиття соціального й естетичного аспектів аналізу цієї категорії годі збагнути його функціонування в прозі письменника. І, нарешті, виявити своєрідність художнього конфлікту творів Василя Стефаника можна тільки в контексті художньо-образної системи новеліста в цілому, що становить собою цілковито оригінальний метатекст.

1. *Возняк М.* Слово про Василя Стефаника / М. Возняк. // *Василь Стефаник у критиці та спогадах* – К., 1970. – С. 224–226.

2. *Франко І.* Із статті “Українська (руська) література / І. Франко // *Василь Стефаник у критиці та спогадах*. – К., 1970. – С. 51.

3. *Лукіянович Д.* Нова фаза творчості Василя Стефаника (в) *Василь Стефаник у критиці та спогадах* / Лукіянович Д. – К., 1970. – С. 85–89.

4. *Крижанівський С.* Із нарисів *Василь Стефаник / Крижанівський С.* // *Василь Стефаник у критиці та спогадах*. – К., 1970. – С. 227.

5. *Лесин В.* *Василь Стефаник – майстер новели* / Лесин В. – К., 1970. – С. 34–56.

6. *Луців Л.* *Стефаникова Марія* / Луців Л. // *Література і життя. Літературні оцінки*. – Джерсі-Сіті ; Нью-Йорк, 1971. – С. 241–244.

7. *Риндюг А.* *Техніка новел Василя Стефаника* / А. Риндюг // *Василь Стефаник у критиці та спогадах*. – К., 1970. – С. 209.

8. *Рудик Д.* *Василь Стефаник* / Рудик Д. // *Василь Стефаник у критиці та спогадах*. – К., 1970. – С. 192–201.

9. *Вассиян Ю.* *Мистець із землі зроджений: Василь Стефаник* / Вассиян Ю. // *Твори* : у 2 т. – Торонто, 1974. – Т. 2. – С. 74.

10. *Денисюк І.* *Жанрові проблеми новелістики* / Денисюк І. // *Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початку XX ст.* – К., 1986. – С. 6–49.

11. *Рудик Д.* *Василь Стефаник* / Рудик Д. // *Василь Стефаник у критиці та спогадах*. – К., 1970. – С. 201.

12. *Крушельницький А.* *Василь Стефаник* / Крушельницький А. // *Василь Стефаник у критиці та спогадах*. – К., 1970. – С. 71. Більш докладно про це: *Клиновий Ю.* *Моїм синам, моїм приятелям* : Статті й есеї / Ю. Клиновий. – Едмонтон ; Торонто 1981. – С. 112–113.

13. *Лукіянович Д.* *Василь Стефаник (Передмова до збірки новел Земля)* / Лукіянович Д. // *Василь Стефаник у критиці та спогадах*. – К., 1970. – С. 83.

14. *Московкіна І.* *Поетика Василя Стефаника* / Московкіна І. // *Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія*. – Х., 1994. – Т. 2. – С. 75–86.

15. Див. докладніше про це: *Денисюк І.* *Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.* / Денисюк І. – К., 1981. – С. 122; *Калениченко Н.* *Українська література кінця XIX – початку XX ст.* : напрями, течії / Калениченко Н. – К., 1983. – С. 46, 245; *Лужницький Г.* *Син землі* / Лужницький Григорій // *Альманах Провидіння*. – 1971. – С. 77; *Денисюк І.* *Майстерність Стефаника-новеліста* / Денисюк І. // *Літературознавчі та фольклористичні праці* : у 3 т., 4 кн. / Денисюк І. – Львів, 2005. – Т. 1. – Кн. 2. – С. 105–113.

16. Див., приміром: *Московкіна І.* *Своєрідність епічної розповіді* / Московкіна І., Коршунова С. // *Василь Стефаник – художник слова*. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 80–91; *Гаєвська Л.* *Морально-етична проблематика української новели кінця XIX – початку XX ст.* / Гаєвська Л. – К., 1981. – С. 110; *Грицюта М.* *Художній світ В. Стефаника* / Грицюта М. – К., 1982. – С. 100.

17. *Лесин В.* *Василь Стефаник – майстер новели* / Лесин В. – К., 1970. – С. 66; *Корбутяк Д.* *Секрети творчості Василя Стефаника* / Корбутяк Д. // *Сучасність*. – 1971. – Ч. 7–8. – С. 35.

18. *Грицай О.* *Василь Стефаник: Світла й тіні* / Грицай О. // *Самостійна Україна*. – 1951. – Ч. 7, 10. – С. 5–9; *Козій Д.* *Стефаникова людина в межових ситуаціях* / Козій Д. // *Глибинний етос*. – Торонто ; Нью-Йорк ; Париж ; Сідней. – 1984. – С. 280; *Struk D.* *Study of Vasyl' Stefanyk. The at the Heart of Existence* / Struk D. – Colorado, 1973. – P. 163.

19. *Гнідан О.* *Василь Стефаник. Життя і творчість* / Гнідан О. – К., 1991. – С. 48.

20. Див., наприклад: *Труш І.* *Василь Стефаник* / Труш І. // *Василь Стефаник у критиці та спогадах*. – К., 1970. – С. 66; *Крушельницький А.* *Василь Стефаник* / Крушельницький А. // *Василь Стефаник у критиці та спогадах*. – К., 1970. – С. 71.

21. Див.: *Московкіна І.* *Поетика Василя Стефаника* / Московкіна І. // *Збірник Харківського*

історико-філологічного товариства. Нова серія. – Х., 1994. – Т. 2. – С. 82.

22. Див.: Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / Черненко О. – Едмонтон, 1989. – С. 149.

23. Див.: Стефаник В. Твори / Стефаник В. – К., 1971.

24. Московкіна І. Поетика Василя Стефаника / Московкіна І. // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. – Харків, 1994. – Т. 2. – С. 83.

25. Там само. – С. 83.

26. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / Денисюк І. – К., 1981. – С. 122.

27. Московкіна І. Поетика Василя Стефаника / Московкіна І. // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. – Харків, 1994. – Т. 2. – С. 84.

28. Стефаник В. Святий вечір / Стефаник В. // Твори / Стефаник В. – К., 1971. – С. 139.

29. Стефаник В. Озимина / Стефаник В. // Твори / Стефаник В. – К., 1971. – С. 241.

30. Стефаник В. Шкода / Стефаник В. // Твори / Стефаник В. – К., 1971. – С. 112.

31. Стефаник В. Катруся / Стефаник В. // Твори / Стефаник В. – К., 1971. – С. 295.

32. Стефаник В. Кленові листки / Стефаник В. // Твори / Стефаник В. – К., 1971. – С. 210.

33. Там само. – С. 213.

34. Стефаник В. Сини / Стефаник В. // Твори / Стефаник В. – К., 1971. – С. 297.

35. Там само. – С. 300.

36. Там само. – С. 301.

37. Стефаник В. Шкода / Стефаник В. // Твори / Стефаник В. – К., 1971. – С. 96.

38. Там само. – С. 96

39. Хороб С. Категорії драматичного і трагічного / Хороб С., Гузар З. // Василь Стефаник – художник слова. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 51–65.

40. Див., скажімо: Гаєвська Н. Функції конфлікту в новелах Василя Стефаника / Гаєвська Н. // Стефаниківські читання. – Івано-Франківськ, 1990. – Вип. 1. – С. 28–30; Барабан Л. Деякі аспекти сценічної інтерпретації прози В. Стефаника / Барабан Л. // Василь Стефаник і українська культура : у 2 ч. – Івано-Франківськ, 1991. – С. 5–8.

*В статтє исслєдовано особєнности конфликта в новеллистике Василя Стефаника, определєно своеобразие драматических категорий и элементов в системе эпического мышления писателя, рассмотрєно процессы драматизации в нарративном дискурсе прозаика, а также очерчено своеобразие авторского идейно-эстетического сознания.*

**Ключевые слова:** конфликт, новеллистика, драматизм, сценичность, художественное мышление.

*This article explores the features of the conflict in V. Stefanyk's novels, defines identity of categories and dramatic elements in the epic thinking of the writer, the process of dramatization in writer's narrative discourse and also outlines the originality of ideological and aesthetic consciousness.*

**Key words:** conflict, novels, drama, staginess, artistic thinking.

УДК 821.161.2  
ББК 83.3 (4 Укр)

Лариса Горболіс

## СВІЙ ПРОСТІР ЯК МАРКЕР ДУХОВНИХ ЗВ'ЯЗКІВ ГЕРОЯ ЗІ СВІТОМ (на матеріалі новели В. Стефаника “Виводили з села”)

*У статті досліджуються просторові параметри “свого” як означника багатограних зв'язків персонажів новели В. Стефаника “Виводили з села” зі світом. З'ясовується глибинна єдність головного героя новели з топосами хати, двору, поля, що увиразнює його національну самобутність.*

**Ключові слова:** топос, національна самобутність, духовні зв'язки, чужий простір.

В. Стефаник реагує на дійсність витонченою фразою, містким образом, він закодує дійсність у підтексти, у фіксації внутрішнього через зовнішнє, цілого через його частини, сутність події (явища) через самоодатну деталь тощо. Новели В. Стефаника належать до тих зразків письменства, які потре-

бують від реципієнта потужної роботи думки, емоційної, а також міждисциплінарної підготовки, що сприяють розкодуванню підтекстів, прихованих смислів тощо. До творів із глибоким змістом належить і новела В. Стефаника “Виводили з села”.



Мета статті – на матеріалі новели В.Стефаніка “Виводили з села” виявити й дослідити просторові параметри *свого* як маркера багатогранних зв'язків персонажів твору зі світом.

Завдання статті – структурувати художній топос новели В.Стефаніка “Виводили з села” як межування свого/чужого; дослідити глибину духовних зв'язків головного героя твору з топосами хати, двору, поля.

Під *своїм* топосом розуміємо таку просторову характеристику зображених у художньому творі подій (явищ), що визначає перебування героя у його межах як логічний і закономірний “факт”, ґрунтований на утривавлених у часі й перевірених досвідом правдних зв'язках персонажа зі структурними складовими простору.

В осягненні духовних зв'язків головного героя новели зі світом скористаємося ідеєю М.Гримич про три магичні кола просторової моделі – хата-двір-село (поле), характерних для традиційного українського світогляду [див.: 2], які, власне, і конкретизують зміст поняття *своє*, визначають його межі: від центру хати – через обійстя – до поля.

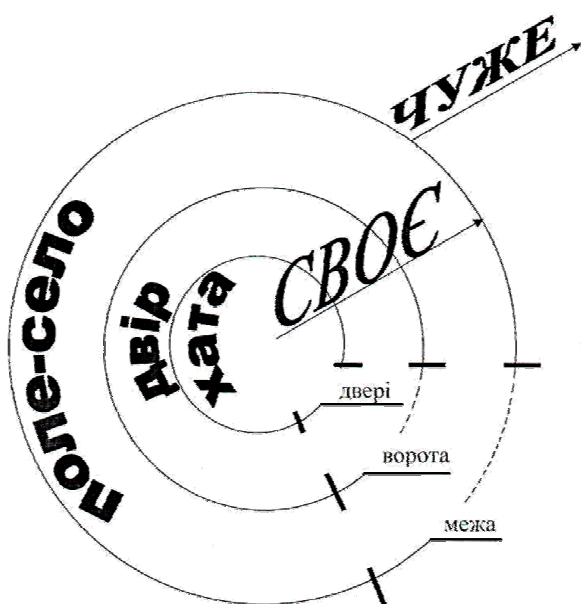


Схема художнього моделювання свого/чужого простору в новелі В.Стефаніка “Виводили з села”

Головний герой твору – молодий хлопець, якого родина й односельці виряджають до війська. Подія розгортається у тих просторових площинах – хата-двір-поле, – які увиразнюють національну самобутність героя, є характеристиками його внутрішнього світу, духовних зв'язків із традиціями, звичаями, обрядами, а також із предками, родиною, гро-

мадою, корпусом народних моральних норм та релігією. Кожна з трьох горизонтальних просторових моделей [див. схему] мають своєрідну надбудову-вертикаль – потужні за своєю енергетикою, утривавлені в часі, перевірені поколіннями, усутнені комплексом звичаїв, традицій і свят (наприклад, Різдво, Великдень, обжинки тощо), зв'язки з предками (хата), тваринами (двір), землею (полем), а отже, виконують у житті головного героя твору (як, власне, і його рідних та односельців) важливу захисну функцію.

Пріоритетним у сюжетно-композиційному та образотворчому аспектах новели В.Стефаніка є образ хати – першого магичного кола, центру життєдіяльності родини. Воно (коло. – Л.Г.) найменше, проте для “української традиційної свідомості воно є найпотужніше, найенергетичніше” [2, 301]. Прикметно, що хата в новелі зображується через її частину (це, як відомо, один із характерних прийомів стильової манери В.Стефаніка) – поріг і одвірок (принагідно згадаймо образ порогу в “Камінному хресті”, коли Іваниха, вчепившись руками за поріг, “все рукою показувала в повітря, як глибоко вона той поріг виходила”) [4, 76].

Поріг – кордон оселі, який із дохристиянських часів відігравав важливу роль; це межа родинного вогнища, його захист, оберіг від злих духів. Одвірок також виконував охоронну функцію. “Мама стояла на порозі [...] Мама біла головою до одвірка” [4, 33], – зауважує В.Стефанік. А в цю мить син уже був на подвір'ї, де “стояла гурма людей” [4, 33]. Образ матері-берегині на порозі хати виконує подвійну охоронну функцію.

Коли батько кликав сина сідати на фіру, “бо колію спізнамо” [4, 33], мати у цей час благала сина переночувати, тобто востаннє підсилитись духом хати: “Я тебе разом з сонцем вірду і плакати не буду. Переначуй, переначуй, дитинко!” [4, 33]. Як бачимо, до свого захисного потенціалу та охоронних можливостей хати мати долучає ще й святе сонце, підсилюючи, таким чином, значенність події для родини.

“Взяла (мати. – Л.Г.) сина за рукав та повела до хати” [4, 33], – констатує письменник. Син востаннє, як далі з'ясується (маю на увазі новелу В.Стефаніка “Стратився”), перебував у контексті зв'язків із рідними об'єктами – речами, що в його житті відігравали помітну, а то й визначальну роль, употужнювали родову енергетику, осенсовлювали життя,

– ікони, рушники, піч, лавки, стіл і мова (колискові, молитви тощо). В.Стефаник не називає цих об'єктів, що, як уже мовилося, характерно для притаманної стилю В.Стефаника виняткової стислості. Проте, на нашу думку, художні факти 1) перебування матері на порозі хати й 2) повернення матері й сина до оселі увиразнюють значеннєвість цих імпліцитних у творі хатніх речей і їхніх зв'язків із сином.

Окремо наголошу, що в корпусі зауважених вище прихованих образів – складових хатнього інтер'єру – досить виразно позиціонується мова, що є основою життєдіяльності українця і якої (основи!) у війську має позбутися рекрут – це загальновідомо. Принагідно додаю, що згубність розриву українця з хатою – осередком мови – промовисто зауважив В.Стефаник у новелі “Вона – земля”: “Вона (баба Марія. – Л.Г.) лишила слова свої на вікнах та на золотих образах в свої хаті, то вони, як пташечки по вуглах, а баба без них німа буде [...]. Загубила вона свої слова коло своїх светих...” [4, 164].

Обставини сильніші за почуття й емоції героїв новели В.Стефаника “Виводили з села”: мати з сином все ж виходять із хати – так перше магічне коло розмикається, воно вже не має того охоронного впливу на сина, позаяк розривається позитивний енергопотік, що його забезпечувала освячена й намолена батьківська хата.

Так хлопець потрапляє у друге магічне коло – двір, у якому драматизм ситуації підсилюється, що засвідчують слова матері про пороги в хаті, які поскривлюються, та пороги, які погниють. На перший погляд, особливого руху, тобто зміни в ситуації у другому магічному колі немає, проте емоції матері рухаються по висхідній. Вона глибоко відчуває згубність для сина розмикання цього кола – двору.

І коли “мир подався д воротям”, батько вже перебував за межами двору. За воротами він “впав головою на віз і трясся, як лист” [4, 33], а мати не пускала сина з двору, “ймила сина за ноги” [4, 33], бо інтуїтивно відчувала нещастя. Про наповнення двору В.Стефаник знову не зауважує в новелі. Друге магічне коло також наповнене зв'язками українського селянина з худобою, реманентом, господарськими спорудами, що, як відомо, включені до циклічного кола релігійних та сільськогосподарських обрядів (скажімо, причащення худоби на Святвечір, обжинки тощо). Про значеннєвість цього усутненого народнорелігійними

обрядами магічного кола В.Стефаник знав ще з дитинства, що засвідчує, наприклад, згаданий у листі до О.Гаморак (березень 1900 р.) епізод із дитинства – його перший вихід у поле, коли “ішов робити весну”, а мама кропила свяченою водою воли, віз. Плуг на возі, тата і його. Зауважу: в одному значеннєво-сенсовому ряді перебували воли–віз–плуг–тата–син [див. про це: 1, 36]. Слушно додати, що промовисті факти духовного єднання героїв із худобою, господарським реманентом – характерна особливість світоставлення й світорозуміння українця – досить колоритно подані як відомо, і в інших новелах В.Стефаника (“Сини”, “Камінний хрест” тощо).

Виходом рекрута і всіх проводжаючих із другого магічного кола є ворота: “Хто стояв коло воріт, то йшов рекрута виводити” [4, 33]. Вихід із воріт у новелі В.Стефаника “Виводили з села” символізує відступ від господи і двору. Так головний герой стає уже двічі не захищеним. Все, що залишилося на обійсті без молодих дужих рук, осиротилося.

Із виходом з двору хлопець разом із родиною та односельцями потрапляють у третє магічне коло – поле, де син сапав “кукурудзки”, обробляв ґрунт, тобто тривалий час перебував у тісному контакті з сакральною землею. Р.Піхманець, з'ясовуючи особливості художнього мислення В.Стефаника, зауважує, що герої творів письменника “несуть у собі архетипний “голос тисячоліть”, у їх стосунках із землею є щось (курсив мій. – Л.Г.) від давніх, ще язичницьких часів” [3, 148]. Це щось – сакральна земля, джерела пошанування якої сягають (учений слушно зазначає) давніх, язичницьких часів.

Поле також має кордон – межу. І коли всі стали у полі, “рекрут взявся прощатися з селом: “Бувайте здорові і свої, і чужі. Як чим докорив-єм, то забудьте, але благословіть у далеку дорогу” [4, 34]. Від центру-хати до поля сила *свого* не зникає, а відцентровується, і, зрозуміло, послаблюється, бо кожен з об'єктів, із якими вступає герой-українець у зв'язки, як, власне, і кожна з площин, має своє значення і свою енергетичну силу.

Третє магічне коло розмикається: три оберегові площини втратили свої захисні функції, позбавили хлопця свого позитиву. Позаяк головний герой вийшов із їхніх меж – *своє* не мало змоги захищати *свого*. Молодий хлопець потрапив у чужий для нього простір, “чужу чужиницю” [4, 35], як скаже В.Стефаник у новелі “Стратився”, де не діють зако-

ни селянського життя, де звичаєва обрядовість, рідна мова, звичаї, сформовані принципи та погляди на життя стають уже не потрібними, зайвими, а людина, як свідок, – загублена. Трагізм ситуації досягає кульмінації, що відображають емоції і страждання матері: “Мама ймилася руками за колесо”, а “люди силоміць відтягли від воза і держали” [4, 34].

Трагічне звучання твору замикають слова-голосіння матері уночі: “Відки тебе візирати, де тебе шукати?!” [4, 35]. Вони увиразнюють межі свого/чужого простору: чужина постає як невідомість із руйнівною силою. Художньому моделюванню простору в новелі В. Стефаника “Виводили з села” підпорядкована і назва твору, що є своєрідним за-

кодованим застереженням автора від згубності розмикання трьох магічних кіл і виведення із села, що може привести до страти.

1. Горболіс Л. Парадигма народнорелігійної моралі в прозі українських письменників кінця XIX – початку XX ст. / Горболіс Л. – Суми : Козацький вал, 2004. – 200 с.

2. Гримич М. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців / Гримич М. – К. : Віпол, 2000. – 379 с.

3. Піхманець Р. Засади художнього мислення Василя Стефаника / Піхманець Р. // Другий Міжнародний конгрес українців : доповіді та повідомлення. – Львів : Атлас, 1993. – С. 146–151.

4. Стефаник В. Вибране / Стефаник В. – Ужгород : Карпати, 1979. – 391 с.

*В статтє исследується пространственные параметры “своего” как определителя многогранных связей персонажей новеллы В. Стефаника “Выводили из села” с миром. Определяется глубинное единство главного героя новеллы из топосами дома, двора, поля, что подчеркивает его национальную самобытность.*

**Ключевые слова:** топос, национальная самобытность, духовные связи, чужое пространство.

*One researches spatial characteristic of the “own” like a determiner of multifarious connections between the heroes of the novel by V. Stefanyk “Took out from the Village” and the world. One elucidates the deep unity of the main hero of the novel and toposes of the house, yard, field, which made his national identity more significant.*

**Key words:** topos, national identity, Inward Connections, foreign space.

УДК 82.32: 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)1

Ігор Набитович

## РИТУАЛ ІНІЦІАЦІЙНОЇ СМЕРТИ ЯК АРХІТЕКТОНІЧНИЙ ПРИЙОМ У НОВЕЛІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА “КАМІННИЙ ХРЕСТ”

*У статті досліджено закладену в архітектоніку новели Василя Стефаника “Камінний хрест” недовершену структуру ініціального переходу, яка концентрується на ритуальній смерті. Поєднання і взаємодоповнення в новелі В. Стефаника структурної основи міту про мандрівку в Потойбіччя з ритуалом ініціальної смерті дає змогу художньо відтворити архетипну ритуальну напругу переживання окремої людської трагедії – залишення рідної землі, виїзд на еміграцію.*

**Ключові слова:** архітектоніка, ініціація смерті, структура новели.

У будь-якій людській спільноті важливі етапи її буття, а також й екзистенції окремої одиниці (народження, одруження, смерть тощо) виокремлюються у просторі земного, звичайного часу за допомогою ритуалів. До цих ритуалів належить й ініціація [2, 215]. Важливим інгредієнтом ініціації є ініціальна смерть, за якою надходить відродження до нового життя (зокрема сюди належить перехід від підліткового стану до дорослого життя або посвячення в містерії) – коли неофіти

отримують нові знання (найчастіше – про сакральне), переходять в інший статус, набувають нових імен. Ініціальні ритуали, як наголошує шведський релігієзнавець-компаративіст Гео Віденгрєн, “символізують нові або поновні народження” й уже в неписьмених народів вони мали “символізувати, загалом беручи, смерть і народження до нового життя” [13, 74]. Ці ритуали переходу “означають, з одного боку, відрив окремої особистості від попереднього життя, а з іншого – її

долучення до нової спільноти” [13, 75]. Мірча Еліаде в дослідженні “Ініціація, обряди, таємні товариства” дає загальне означення цього явища: “Під ініціацією розуміють групу обрядів і усних повчань, які ведуть до радикальної модифікації релігійного та суспільного статусу того, хто проходить ініціацію. З філософського погляду ініціація є рівнозначною з онтологічною зміною екзистенційної ситуації. Після закінчення випробувань неофіт перебуває в іншій екзистенції, ніж перед ініціацією – він стає *іншим*” [10, 26]. Арнольд ван Геннеп відносив ритуали ініціаційної смерті до ритуалів переходу, *rite de passage*.

Василь Балашок у монографії “Обряди ініціацій українців та давніх слов’ян” [1] аналізує великий масив етнографічного і фольклорного матеріалу українців та інших давніх слов’ян, який міг би бути цікавим й у дослідженні ініціаційної символіки, архетипів, ритуальних ініціаційних структур в українській літературі. Мені вже доводилося писати про ініціаційну символіку в українській прозі ХХ – початку ХХІ віку, зокрема у творчості Наталени Королевої, Леоніда Мосендза, Юрія Клена, Василя Барки, Василя Шкляра [див.: 7, 8].

Архітектоніка новели Василя Стефаника “Камінний хрест” має в собі, сказати б, окрім видимого структурного оформлення й інший, латентний “другий структурний план”: у ньому прихований ритуал ініціаційної смерті. Еміль Дюркгайм констатує, що при ініціаційній смерті “конкретна особа, якою була ця [певна] людина, перестає існувати й умиє на місці попередньої стає інша. Вона жила в іншій формі. Відповідні церемонії замислені здійснити цю смерть і це відродження, які розуміються не просто символічно, а сприймаються буквально” [3, 147].

Найближче до бачення в структурі новели похоронного ритуалу “Камінний хрест” підійшов Роман Піхманець, який будує розлогу дискусію опозиційних пар, присутніх у творі, що мають певне мітологічне підґрунтя, зчеплюючись між собою й перебуваючи між собою у безпосередніх семіотико-семантичних взаємозалежностях, творять його структурну основу. Він добачає, що основний смисловий “вузол” взаємин у Стефаниковій прозі “зав’язується навколо головної антитемічної пари: доля і людська воля, фатум, приреченість і власна ініціатива” [9, 253]. Власне ці величини стають, на його думку, визначальними “мітемами”, на основі яких формується художній конфлікт у цих творах. Він же

пише про те, що “внутрішня структура “Камінного хреста” дуже нагадує динаміку похоронних голосін з їх головною “темою” – протиставленням життя і смерті”. Загалом Р.Піхманець робить цілком справедливий висновок про те, що “в основі художнього мислення письменника лежить структура міту, яка, власне, передбачає зближення чи навіть “зустріч” різних смислових і зображально-виражальних течій” [9, 268].

Одночасно ж йдеться не просто про творення простору “Камінного хреста” як певної художньої єдності за допомогою бінарних опозиційних концептів, які зв’язані окремими міто-ритуальними елементами й творять цілісну ритуальну нарацію. В архітектоніці твору прихована *структура ритуалу*, який є переживанням, *про-живанням* певного міту. Новела “Камінний хрест” є, без перебільшення, мистецьким досвідом *пере-живання ритуалу похорону*, який пов’язаний з ініціаційною смертю, з переходом в *інший* світ, *про-живанням* міту про мандрівки у Потойбіччя.

Прояснюючи взаємозв’язок між мітом і ритуалом, Г.Віденгрєн наголошує, що “міт є природним доповненням ритуалу. У той час, коли ритуал є священним діянням, міт є сакральним словом, яке приходить після чину і пояснює його” [13, 159]. Одночасно “тісний зв’язок, який існує між мітом і ритуалом, дає у деяких випадках можливість взаємодоповнення одного з чинників іншим. Якщо знаємо ритуал, можемо збудувати собі певне уявлення про міт – і навпаки” [13, 160, 163]. Поєднання і взаємодоповнення в новелі В.Стефаника структурної основи міту про мандрівку в Потойбіччя з ритуалом ініціаційної смерті дає змогу художньо відтворити архетипну ритуальну напругу переживання окремої людської трагедії – залишення рідної землі, в яку людина вросла своїм корінням, кров’ю, своєю родовою й індивідуальною пам’яттю. Саме занурення в універсалії переживань і душевного болю окремої екзистенції виводять твір у простір вселюдських архетипів терпіння, породжених неблаганністю долі, до універсальності людського страждання.

Михайлина Коцюбинська теж помітила (однак явно не задекларувала) елементи ініціаційного перетворення, які споруджують структурні константи новели Василя Стефаника: “Неможливість побудувати своє життя там, де повинен будувати за всіма законами природи людської, неможливість вижити, лишитися собою на своєму ґрунті – це наруга

над найсвятішим, справжня трагедія, породжена патологією суспільних відносин. Людину виринають з корінням. А Стефаніків герой це відчуває. Тому його трагедія водночас є запорукою сили, запорукою духовного оновлення, нестерпності” (письмівка моя. – І.Н.) [6, 158]. Таким чином “виривання з корінням” (смерти) дає надію на ініціційне “духовне оновлення”, “несмертність”.

Повна структура ритуалу ініціційної смерті, за А. ван Геннепом, складається з трьох етапів: *сегрегації* (відокремлення від попереднього оточення й розрив із минулим), *транзиції* (перебування в межовій ситуації) та *реінкорпорації* (нове повернення в суспільну спільноту в іншому, новому статусі) [12, 39]. Центральною наративною стратегією у В. Стефаника стає опис двох перших ритуальних етапів (сегрегації та транзиція). При цьому пуантом цього опису є саме транзиція: символіка й переживання як головним героєм, так й іншими учасниками ритуальної драми – ініціційної смерті Івана та його родини. Й хоча повного вивершення ритуальної структури у “Камінному хресті” немає, однак відкритість на останню фазу ініціції – реінкорпорацію – є самозрозумілою й художньо вмотивованою.

Ініціційна смерть передбачає ковтання на певний період неофіта чудовиськом. М.Еліаде наголошує, що всюди містерія ініціції починається з того, що той, хто має пройти ініціцію, “прощається з рідними і йде в хащу. Тут уже присутній символізм смерті: ліс, джунглі, темрява символізують потойбічний світ, пекло [...]. В інших місцях неофіта ніби ковтає чудовисько [...]. Наголосимо на символізмі темряви: в череві чудовиська панує космічна ніч, це зародковий спосіб існування у космічному плані, так і в плані людського життя” [4, 38]. Зав’язка твору (перша частина) представляє “взаємини” Івана та горба. Горб, на якому Іван Дідух поставить хрест, “зівав” “ярами та печерами під небеса, як страшний велетень”, тобто цей горб стає метафоричним уособленням мітологічного чудовиська і праця на ньому є важливим елементом, ініціційним випробуванням для головного героя. Процес поглинання неофіта мітичним чудовиськом – це процес забирання сил і здоров’я горбом в Івана: застуджений на горбі (“горб його переломив”), він отримує прізвисько “Переломаний”. Недаремно ж Іван наділяє цей горб рисами живої істоти: “Такий

песій горб, що стрімголов удолину тручесь!”; “Ото-с ні, небоже, зібгав у дугу!”.

Наступна частина новели зображує прощання з односельчанами, яке повторює основні елементи тризни: “Спросив Іван ціле село”; “стояв перед гостями, тримав порцію горівки у правій руці і, видко, каменів, бо слова не годен був заговорити”. Безсумнівним елементом тризни є молитва за душу померлого. Іван “не договорював і не пив до нікого, лиш тупо глядів навперед себе і хитав головою, як би молитву говорив, і на кожне її слово головою потакував”. Це “каменіння” героя і його “тупе глядіння навперед себе і хитання головою” демонструє відсторонений від світу живих візійний стан Івана, а порівняння “як би молитву говорив” вказує на особливий стан сакрального (чи радше квазісакрального) видіння, сну наяву, *пере-втілення*. Його “каменіння” реалізується в наступному метафоричному зображенні долі душі-каменя, викинутої з води на берег: “То як часом якась долішня хвиля викарбутить великий камінь із води і покладе його на берег, то той камінь стоїть на березі тяжкий і бездушний. Сонце лупає з нього черепочки давнього намулу і малює по нім маленькі фосфоричні звізди. Блимає той камінь мертвими блисками, відбитими від сходу і заходу сонця, і кам’яними очима своїми глядить на живу воду і сумує, що не гнітить його тягар води, як гнітив від віків. Глядить із берега на воду, як на утрачене щастя”.

Символіка образу цього каменя полісемічна й глибока і має визначальне значення у структуруванні художнього простору твору. Така візія долі каменя є паралеллю до майбутньої долі Івана: викинення на берег (еміграція) зробить камінь (закаменіле Іванове єство) без “живої води” (рідної землі) “тяжким і бездушним”. У “Маленьких фосфоричних звіздах” спогадів як “черепочків давнього намулу”, що з’являтимуться час від часу (його символом є “сходи і заходи сонця”) на березі-еміграції про рідну стихію-“живу воду” душа-камінь “кам’яними очима” навіть “гніт тягару води” переживатиме як “утрачене щастя”. Семантичне розпросторення цього образу матиме своє довершення у встановленні *кам’яного* (а не дерев’яного) хреста.

Метафорична назва новели “Камінний хрест” має в собі надзвичайно широку палітру семіотико-семантичного розпросторення в текст. Матеріал, з якого зроблений хрест, мав би творити візію не тільки його фізичної *важ-*

кости, такого, що не може повернутися в “живу воду” колишнього буття, за-топитися в ньому, але і його *мертвості* (на відміну від дерева). Уже в середньовічній символіці, як наголошує Мішель Пасто, ця відмінність була ясно виражена між “мертвим” каменем і “живим” деревом: “Для культури Середніх Віків дерево, передовсім, є живою матерією. Завдяки цьому воно часто протиставляється двом мертвим субстанціям: каменеві та металові, а в ієрархії цінностей, пов’язаних з символікою матеріалів виходить перед ними на перший план. Воно з певністю є менш від них витривале, але зате значно чистіше, шляхетніше, а насамперед – ближче людині” [11, 91–92].

Похоронний ритуал має кілька яскраво виражених елементів: від моменту смерті проходить процедура прощання з померлим, похорон, під час якого від імені покійника прощається священик, винесення тіла з дому й власне поховання та встановлення на тому місці хреста або іншого ритуального знака, учта, яку в різних культурах організують “як для живих, так і для мертвих”. На тризні Івана присутні як “мертві” (він сам та його родина – ті, що їдуть в “інакший світ”) та “живі” – ті, що залишаються в селі, і які мали б час-від-часу здійснювати ритуал “поминання” цих “мертвих”. “Каменіючи”, Іван, наче мертвий, прощається з селом (“Декую вам файно, газди і газдині, що-сте ні мали за газду, а мою за газдиню”), з його окремими мешканцями (“Та декую вам красно, та най вам Бог дасть, що собі в нього жєдаєте. Дай вам Боже здоров’я, діду Михайле...”). Подібним чином під час прощального слова в християнській та інших традиціях священик (рабин, мулла) від імені померлого прощається з родиною, близькими та знайомими, усією громадою.

Алюзією на похоронний ритуал є й слова Івана: “Гадав-сми, що вас за стіл пообсаджую, як прийдете на весіле синове, іле інакше зробилоси”. Антиномічною парою до *весілля* у багатьох мітологіях, на яке збирається така “повна хата, газди і газдині”, є, зазвичай, *смерть*. Подібно ж, звертаючись до гостей, Іван припрошує їх, констатує свою *іншість*: “А, прошє газди, а озьміть же без царамонії та будьте вібачні, бо ми вже *подо-рожні*” (письмівка моя. – І.Н.). У контексті ритуалу смерті це самовизначення “подо-рожні” має значення й того, хто мандрує в Потойбіччя.

Одним з елементів ритуального прощання з померлим бачиться й прощання Івана

з дружиною: “...Хочу з тобов перед цими нашими людьми віпрощитиси. Так, як слюб-сми перед ними брали, то так *хочу* перед ними *віпрощитиси з тобов на смерть* [...]. Прости ми, стара, що-м ти не раз договорив, що-м, може, ті коли скривдив, *прости мені і перший раз, і другий раз, і третій раз* [...]. *А то ті, небого, в далеку могилу везу*” (письмівки мої. – І.Н.). За цим посмертним ритуальним прощанням починається традиційний плач-голо-сіння: “...Від жіночого стола надбіг плач, як вітер, що з-поміж острих мечів повіяв та всі голови мужиків на груди похилив”.

Ще одним узагальнюючим компонентом ритуальної смерті є два прохання, які висловлює Іван. Коли, просить він, прийде повідомлення про те, що “нас із старов уже нема”, то “аби-сте за нас наймили служєбку та й аби-сте си так, як сьогодні зійшли на обідєць та відказали очинаш”; “...Як мете на світу неділю поле світити, аби ви ніколи мого горба не минали. Будь-котрий молодий най вібіжить та най покропит хрест свіченєв [...]. Буду за вас Бога на тім світі просити...”.

Встановлення хреста, яке є узагальне-ним символом ініціального *переходу* до іншого стану буття (“Ви знаєте, що я собі на своїм горбі хресток камінний поклав. Гірко-м го віз і гірко-м го наверх вісаджував, але-м го поклав. Такий тежкий, що горб го не скине, мусить го на собі тримати так, як мене тримав”), відбулося ще перед прощальною гостиною. Це стає ще одним підтвердженням прощального обіду як тризни за тим, кого уже поховали, запечатали гріб до Другого при-шєстє й поставили на могилі хрест. Тому згадана вище візія Іванової душі-*камєня* є декларацією уже пережитої ініціальної смерті, оскільки ця душа тепер, під час тризни, має свої візії майбутнього, які недоступні іншим, ще живим героям.

Інша перспектива тризни-*як-забави* має знову ж своє зображення в різних міто-ритуальних релігійних традиціях, тому “неза-бавки п’яний уже Іван казав закликати музи-ку, аби грав молодіжі, що заступила ціле подвір’я”. Символіка смерті з’являється й у співі Івана (який можна розглядати як ри-туальний плач у виконанні самого “мерця”) з Михайлом: “В шум, гамір, і зойки, і в жалісну веселість скрипки врїзувавєя спів Івана в старого Михайла [...]. Слова співу йдуть через старє горло з перешкодами, як коли би не лиш на руках у них, але і в горлі мозилі понаро-стали. Ідуть слова тих співанок, як жовте осін-

не листя, що ним вітер гонить по замерзлій землі, а воно раз на раз зупиняється на кожнім ярочку і дрозить подертими берегами, як *перед смертю*” (письмівка моя. – *І.Н.*).

Прощання з мертвими, тіла яких виносять з хати, супроводжується прощальним, ритуальним плачем: “...Ціла хата заридала. Як би хмара плачу, що нависла над селом, прірвалася, як би горе людське дунайську загату розірвало – такий був плач [...]. Вбігли сини і силоміць *винесли обоїх із хати*” (письмівка моя. – *І.Н.*). Наступним етапом похоронного ритуалу, є символічне прощання мертвого з порогами, через які він переходив у своїй хаті. “Мертва” “Іваниха обчепилася руками порога і приповідала:

– Ото-сми ті виходила, ото-сми ті відгризла оцими ногами! І все рукою показувала в повітрі, як глибоко вона той поріг виходила”. Джозеф Кемпбел вказує на важливість цього міто-ритуального переходу через певну межу-поріг, оскільки “уявлення про те, що перехід через магічний поріг є перенесенням до сфери повторного народження, символізується поширеним по всьому світу лонним образом черева кита. Герой, замість перемогти чи втихомирити силу порога, заковтується в незнане і ніби помирає” [5, 147].

У розв’язці “Камінного хреста” Іван знову ж декларує себе і дружину “мертвими”, показуючи їй їх камінний хрест і кажучи про них обох, як про мертвих: “– Видиш, стара, *наш* хрестик? Там є відбито і твоє намено. Не біси, є і моє, і твоє...” (письмівка моя. – *І.Н.*). Це згадування імен на хресті є ще однією край важливою деталлю ініціаційної смерті. Кожен з тих, хто пройшов цю смерть, отримують нові імена, які “відтепер стануть їхніми справжніми іменами”, оскільки “зміна імені вказує на повну зміну, цілковите відновлення життя” [2, 234]. Там, за океаном, Іван стане Джоном, і зміна імені змінить як його соціальний статус, так і водночас онтичний.

Разом з усім кам’яний хрест з іменами “померлого” подружжя можна розглядати не тільки як надмогильний знак над померлими, але і як пам’ятку “померлого” Івана живим односельчанам про себе: “Дуже часто полишають мерці на знак свого побуту між живими якісь сліди, видні для кожного” [2, 236].

Симптоматичним є відсутність у просторі “мертвих” синів Івана. Вони не пройшли усього ланцюжка ритуальної смерті, не пройшли підготовки до ініціаційних випробувань, тому відсутність цього цілісного лан-

цюжка не стане для них у позаокеанській перспективі новим народженням. Швидше за все вони стануть першопредками для майбутніх поколінь українських емігрантів, тому їхня місія полягає у створенні іншого міту – міту про першопредків.

Архітектоніка новели Василя Стефаника “Камінний хрест” виразноє закладена в неї недовершену структуру ініціаційного переходу, яка концентрується на ритуальній смерті. Її художня й логічна цілісність забезпечується однією з частин такого переходу – ритуальної смерті. Такий прийом розгортає її нарративний простір у відкриту структурну форму, у цілісний міто-ритуальний нарратив про мандрівку в Потойбіччя, де герой зазнає випробувань і повертається звідти іншим, з новим іменем і новим досвідом, якого не мають інші члени тієї громади, до якої він належав до ритуальної смерті.

1. *Балушок В.* Обряди ініціації українців та давніх слов’ян / Балушок В. – Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. – 216 с.

2. *Гнатюк В.* Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків / Гнатюк В. // Вибрані статті про народну творчість / Гнатюк Володимир // Записки Наукового Товариства ім. Тараса Шевченка: Філологічна секція. – Нью-Йорк, 1981. – Т. 201. – С. 213–240.

3. *Дюркгайм Е.* Первісні форми релігійного життя. Тотемна система в Австралії / Дюркгайм Еміль ; пер. з фр. Г. Філіпчука, З. Борисюк. – К. : Юніверс, 2002. – 424 с.

4. *Еліаде Мірча.* Мефістофель і андрогін / Еліаде Мірча ; пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 591 с.

5. *Кемпбел Джозеф.* Герой із тисячею облич / Кемпбел Джозеф ; пер. з англ. О. Мокровольського. – К. : Альтернативи, 1999. – 392 с.

6. *Коцюбинська М.* Читаючи Стефаника / Коцюбинська Михайлина // Мої обрії / Коцюбинська М. – К. : Дух і літера, 2004. – Т. 1. – С. 157–190.

7. *Набитович І.* Ініціаційна символіка української прози ХХ століття / Набитович Ігор // Категорія символу та проблеми художньої комунікації : зб. наук. пр. Дрогобицького держ. пед. ун-ту імені Івана Франка та Донецького ін-ту соц. освіти. – Дрогобич : Коло, 2004. – С. 117–125.

8. *Набитович І.* Християнська ініціація як структурний компонент роману Наталени Королевої “*Quid est Veritas?*” / Набитович Ігор // Вісник Прикарпатського університету : Філологія. – Івано-Франківськ, 2005. – Вип. ІХ–Х. – С. 401–408.

9. *Піхманець Р.* Своєрідність структурних залежностей у “Камінному хресті” Василя Сте-

фаника / Піхманець Роман // “Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття : зб. наук. пр. ; відпов. ред. та упоряд. проф. С. Хороб. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 250–270.

10. *Eliade M.* Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne / Eliade Mircea. – Kraków : Znak, 1997. – 190 s.

11. *Pastoureau M.* Średniowieczna gra symboli / Pastoureau Michel. – Warszawa : Oficyna Naukowa, 2006. – 405 s.

12. *Van der Leeuw Gerardus.* Fenomenologia religii / Van der Leeuw Gerardus. – Warszawa : Książka i Wiedza, 1997. – 712 s.

13. *Widengren Geo.* Fenomenologia religii / Widengren Geo. – Warszawa : Nomos, 2008. – 714 s.

*В статті досліджено закладені в архітектуру новели Василя Стефаника “Каменный крест” нескладну структуру ініціаційного переходу, яка концентрується на ритуальній смерті. Сочетание и взаимодополнение в новелле В. Стефаника структурной основы мифа о путешествии в Преисподней с ритуалом ініціаційної смерті дозволяє художественно воссоздать архетипное ритуальное напряжение переживания отдельной человеческой трагедии – оставление родной земли, выезд в емиграцію.*

**Ключевые слова:** архітектура, ініціація смерті, структура новели.

*In the article is researched not complete structure of initiational passing that is put in the architectonics of the story of Vasyl Stephanyk “Stone cross”, which is concentrated on ritual death. In the story of Vasyl Stephanyk the combination and complementarity of structural basis of myth about the travel to world of death with the ritual of initiational death gives the opportunity to reproduce artistically archetypical ritual stress of outliving of separate human tragedy-leaving the Motherland and immigration.*

**Key words:** architectonics, initiation of death, novel structure.

**УДК 81’367: 821.161.2**

**ББК 81.2 Ук**

**Ніна Гуйванюк**

## **СИНТАКСИС СТЕФАНИКІВСЬКИХ ГІПЕРБОЛ**

*У статті йдеться про гіперболічні висловлювання як домінують синтаксису творів Василя Стефаника. Виокремлено прості і складні речення, в яких письменник використав навмисне гіперболічне перебільшення з метою посилення психологізму зображеного. Стефаниківські гіперболи, з одного боку, природно відображають розмовне мовлення покаян, а з іншого – становлять самобутню рису ідіостилу письменника.*

**Ключові слова:** Василь Стефаник, ідіостиль письменника, експресивний синтаксис, гіпербола, мейозис, літопа.

Серед найактуальніших у сучасній лінгвістиці окреслився антропоцентричний підхід до вивчення мови, що дає змогу дослідникам виробити об’єктивні оцінки щодо мовних змін, історії мови, з’ясувати фактори впливу не лише на мовні процеси сьогодення, а й по-новому осягнути питання про ідіостиль письменника. В основі антропоцентричного підходу – людська особистість, особливості її світогляду, психології, світовідчуття. Завдяки антропоцентризму в підходах до мови з’явилися сьогодні такі науки, як етнолінгвістика, психолінгвістика, концептологія, теорія мовної комунікації, дискурсологія, лінгвістика тексту тощо. Завдяки антропоцентричному підходові у другій половині XX ст. (80-ті рр.)

з’явилося вчення про мову “як духовний адекват світу”, “про мовну особистість” з її “картиною світу”, “про комунікативний простір”, “про емотивний простір” тієї чи іншої мови, про суб’єктивну та авторську модальність у тексті та ін. Ці напрацювання безпосередньо вплинули і на сучасні синтаксичні теорії.

Антропоцентричний підхід до вивчення синтаксису визначають антиномії “мовець – мова”, “мовець – мовлення”, “мовець – дійсність”, “мовець – ситуація комунікації”, “мовець – співрозмовник”, “автор – текст”. Вихідною тезою антропоцентричного підходу є розуміння мови як невід’ємної риси самої людини, як неповторної особистості (В. фон Гум-



больдт, О.О.Потебня, М.Хайдеггер, Г.Гійом та ін.). Саме через мову і завдяки мові людина усвідомлює себе суб'єктом, що пізнає світ і себе в ньому. Завдяки антропоцентричному підходу вироблена сьогодні “теорія мовної особистості”, в основі якої риси людини – “мовної особистості” встановлюються на основі особливостей мови, яку використовує ця людина (Ю.М.Караулов) [15]. Завдяки антропоцентричному підходові до мови звернено увагу на роль людського чинника, на зв'язок мови і мислення (когнітивний, психолого-граматичний напрями), мови і комунікації (комунікативний, функціональний, прагматичний). Учені все частіше говорять про “парадигму з людським обличчям” [1]. Сучасні українські дослідники відзначають, що “соціологізований підхід до вивчення проблеми індивідуального стилю у підрадянській філологічній науці не давав змоги пізнати творчу геніальність письменника, вловити феномен його слова та індивідуальні особливості мовного стилю” [10, 3].

Мова як духовний феномен, що урівноважує зміст і форму, думку й почуття, позитивну й негативну експресію, безумовно, передовсім залежить від того, хто структурує текст, будує й відповідно оформляє висловлення, відбираючи для цього лексичні й граматичні засоби. І безперечно мовна компетентність та емоційний стан людини, її темперамент, її настрої у певній комунікативній ситуації відображається на відборі мовних засобів та їх структуруванні (синтаксуванні). Мова тісно пов'язана з емоційним світом людини. Людські емоції і почуття найяскравіше виражають духовні запити і прагнення людини, її ставлення до дійсності. Пізнаючи світ, людина по-різному сприймає предмети і явища. Одні події викликають у неї захоплення, радість, інші – печаль, гнів чи обурення, зневагу тощо. Усе це прояви суб'єктивного ставлення людини до навколишніх предметів і явищ, її емоційні переживання. Проте часто внутрішній світ емоцій людини залишається поза формальним описом граматики.

Метою нашого дослідження є окреслення синтаксичних доміант стилю Василя Стефаника, які тісно пов'язані з особливостями його ідіостилю. Серед них ми виділяємо таку рису, як “гіперболічність”, яку використовує письменник з метою “згущення” мислі і чим досягає особливого психологізму у відображенні людської душі, створює особливу експресію мовних засобів.

Ольга Федик у праці “Мова як духовний адекват світу” [11] досліджує мову в нерозривному зв'язку з трансцендентним буттям людини, називає функцію *самоотожднення людини через мову*. Мова в концепції дослідниці представлена як невід'ємна частина буття самої людини, сфера її душі, що відображає як навколишній світ, так і внутрішній, формує систему духовних і суспільних цінностей. Людина самоутверджується у мові як духовна істота, що не може обійтися без слова ні вдень, ні вночі, вона формує своє “Я”. Водночас людина за допомогою мови пізнає й інших людей, ототожнюючи чи диференціюючи себе поряд з ними. Внутрішнє самоотожднення (формування власного “Я”) перебуває під впливом як внутрішньої, так і зовнішньої інформації про світ та інших людей. Завдяки мові людина формує і свою складну моральну систему, потребу самооцінки тощо. Так формується поняття “мовна особистість”, що виявляє себе і на розмовно-побутовому рівні, у повсякденному спілкуванні, і на рівні художнього осмислення дійсності (авторське “Я”).

У цьому зв'язку варто сказати і про так званий “експресивний синтаксис”, що охоплює систему синтаксичних одиниць з виразною концентрацією авторської модальності та експресії (епістолярії, щоденникові записи, художня творчість, що дає неперевершені зразки “поетичної сугестії слова”), які формують авторський почерк письменника, його “мовний образ”, “мовний портрет” чи загалом “мовний світ” рідного села чи рідного народу, представником якого є автор.

Експресивізацію синтаксичних одиниць зумовлюють передовсім трансформації узвичаєних структур, підпорядковані законам експресивного синтаксису (стислість, лаконічність вислову, згущення думки, ускладненість її різноманітними конотаціями, динамізм авторського наративу). Саме синтаксичний лад мови створює неповторні стилістичні реєстри, різноманітні поетичні тональності (від розмовної до лірично-пісенної, від звичайної до урочисто-піднесеної чи філософсько-медитаційної, афористичної тощо).

Дослідники відзначають, що неповторність, унікальна оригінальність Стефаникового таланту визначаються не так винятковістю тематики його новел та їх ідейною спрямованістю, як глибоко індивідуальним жанровим і мовним оформленням його творів, що ознаменували зародження нового художнього

напряму в українській літературі цього періоду. Влучно і вичерпно схарактеризував найяскравіші риси поетичної форми нової течії в українській літературі Іван Франко, визначивши такі риси, як “ритмічність бесіди”, “нешаблонність вислову”, “півслівця”, “тонкі натяжки”, “сміливі і незвичайні порівняння” тощо. “Нова белетристика, – зауважував І.Франко, – се надзвичайно тонка, філігранна робота; її змагання – наблизитися скільки можна до музики. Задля сього вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди. Вона ненавидить усяку шаблонність, ненавидить абстракти, довгі періоди і зложені речення. Натомість вона любить в смілих і незвичайних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках” [12, 526].

Така характеристика Івана Франка стосується саме творчості В.Стефаника, якого письменник високо цінував як митця. І коли І.Франко писав про нього як про “абсолютного пана форми”, то ця аксіологічна характеристика новеліста спирається передовсім на мову як засіб творення образності, художнього відображення дійсності. Для Стефаника “головна річ лю д с ь к а д у ш а, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна” [13, 108]. Звідси – “несвідомий наклін до ритмічності й музикальності як елементарних об’явів зворушень душі”, бо письменник переносить себе в душу своїх героїв, примушуючи читачів “бачити світ і людей їх очима”. “Се найвищий тріумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація автора, виплід високої людської душі” [13, 108]. Та й справа не в самій техніці, як зауважує І.Франко, хоч вона у Стефаника “гідна подиву”, тут “сама організація душі – річ, якої при найліпшій волі не потрапиш наслідувати” [13, 109].

Стефаник вивчає найновіші на той час здобутки психології і приходять до висновку, що душу людини не покаже навіть дуже точний опис спостережень письменника. Треба самому пережити те, що хвилює зображуваного ним героя. Брати на себе чужі болі й самому терпіти – це вияв великої любові. Годі письменник заглядає не в чужу, а ніби у свою власну душу. Він прагне показати, за висловом І.Франка, “душевні конфлікти та катастрофи” [12, 521].

Особливості синтаксису Василя Стефаника пов’язані з відомими характеристиками його письменницької манери: короткість, стислість і сила вислову. Короткість визначає не лише мінімальний розмір його новел, образків з життя, окремих штрихів. Ця риса – у лаконізмі висловленого, а це вже одна з рис мовлення, що характеризує співвідношення мовлення і мислення, мови і спілкування: коротко і чітко висловити ідею, задум, виразити думку так, щоб вмістити у висловленні лише найнеобхідніші компоненти, найбільш важливі для того, хто сприйматиме висловлене. Літературознавці називають характерними ознаками його стилю фрагментарність, лаконізм, драматизм і “надгустоту” вислову. Один із секретів художньомовної майстерності письменника – у “надгустоті його письма, у тій особливій конденсації, через яку добувається нова художня енергія”, – зауважує Степан Микуш [7, 319].

У розмовній мові риси лаконізму виявляються в її сплаві із ситуацією дійсності та з досвідом мовця. Сказати коротко – це уникнути багатослів’я й розтягнутості, залишити найнеобхідніше, можливо одну якусь деталь, яка не буде випадковою. А в цьому й талант майстра слова, на що звернув увагу ще Іван Франко. Він писав ще 1901 р. у статті “З останніх десятиліть ХІХ в.”, що В.Стефаник – “абсолютний пан форми”, що “його оповідання пливе, бачиться, спокійно, з елементарною силою, але, власне, сею елементарною силою воно захоплює й нашу душу. Стефаник *ніде не скаже зайвого слова*; з делікатністю, гідною всякої похвали, *він знає, де зупинитися, яку деталь висунути на ясне сонячне світло, а яку лишити в тіні*. В малюванні він уміє бути й реалістом, і чистим ліриком – і, проте, *ніде ані тіні пересади, переладуння, бомбасту, неприродності*. Се правдивий артист із божої ласки, яким уже нині можемо повеличатися перед світом” [12, 526–527].

Синтаксис новел Василя Стефаника виявляє виразну індивідуально-авторську манеру через те, що письменник шукає засоби стислої експресивної оповіді, де сама організація мовного матеріалу вражає вишуканістю і несподіваністю, правдивістю зображення й оригінальністю. Секрети цієї стефаниківської манери письма розкриває характер синтаксичного структурування фрази в поєднанні з високою художністю.

З-поміж багатьох характерних рис синтаксису творів В.Стефаника спробуємо вио-

кремити деякі особливості, що прямо пов'язані з манерою його письма, зокрема гіперболічні структури синтаксису, що ми їх визначаємо як одну з синтаксичних домінант творчого почерку письменника. Завдяки внутрішній експресії оповідь письменника набуває особливого динамізму, напруженості, сили, що виявляється не стільки в сюжетних колізіях, оскільки в потенціях самої думки, психологічного стану душі самого автора. Висловлення, осмислене, зорганізоване в мовну структуру бачення митця, має глибокий підтекст, що не лише відкриває шлях для заповнення художніх прогалів, але й таїть у собі заряд великої енергії.

Це зіткнення удаваної бідності, навіть скупості, мовного матеріалу і його емоційної, експресивної насиченості (“згущеності”) створює враження того прихованого трагізму, що є стрижневим мотивом творчості письменника.

Як домінантну рису (константу) синтаксису творів Василя Стефаника ми виділяємо категорію інтенсивності і, зокрема, гіперболізацію (від гр. *ὑπερβολα*) – навмисне перебільшення. У риторичній гіперболи зараховано до “фігур кількості”. Її визначають то як “кількісний троп”, то як “фігуру мовлення”, то як “художній прийом”, “прийом виразності”, “засіб художнього зображення”. Це “фігури, що виникли на зіставленні двох різнорідних предметів зі спільною для них кількісною ознакою”, яка є характерною для одного із зіставляваних предметів [6, 162]. До речі, гіпербола – це не лише навмисне перебільшення якоїсь кількісної ознаки, але й навмисне применшення її “до мінімальних меж”, як це підкреслював В.Домбровський, вважаючи, що гіпербола – це “відміна синекдохи”, троп, що ґрунтується “на квантитивній [кількісній] заміні уявлень, в результаті чого “неозначена величина виражена в образі, перебільшеному до неможливості або зменшеному до мінімальних меж” [2, 94]. Гіперболічність – риса мовних засобів, що передає особливу схвильованість автора, який сприймає дійсність чи прагне передати напругу своїх почуттів. Гіпербола – це “образне перебільшення, яке виявляється в тому, що якась ознака приписується предмету в такій мірі, в якій вона реально йому не властива і не може бути властивою. Основне призначення гіперболи – звернути увагу на цей предмет, підкреслити позитивні чи негативні якості” [6, 163].

Зокрема, на цю рису як передумову використання гіперболи, тобто на особливий стан самого мовця у момент висловлення звернув увагу ще О.О.Потебня у праці “Естетика і поетика”: “Гіпербола є результат нібито деякого оп'яніння почуттям, яке заважає бачити речі в їхніх справжніх розмірах. Тому вона рідко, лише у виняткових випадках, зустрічається у людей тверезої й спокійної спостережливості. Якщо згадане почуття не може захопити слухача, то гіпербола стає звичайною брехнею” [8, 136]. Але у В.Стефаника гіпербола “не стає брехнею”. Навпаки, вона вражає реальністю як якоюсь особливо щирою правдивістю. По-перше, тому, що гіперболізовані вислови у мові творів В.Стефаника сприймаємо як природні, взагалі як такі, що надзвичайно характерні розмовному мовленню [5]. По-друге, це вирази особливої психологічної напруги. Перебільшувати, щоб сильніше вразити співрозмовника, – це правило, відображене в багатьох згустках народної мудрості, у фразеологізмах, постійних порівняннях. Використовує їх і В.Стефаник: *Дим очі виїдав* (1, 48)\*. *Кажі борзо, най іду спати, та я ще цієї ночі ока не примружив...* (2, 103). *Моє життя минуло, як один день* (1, 78).

Отже, гіперболічний образ тісно пов'язаний з “психологізмом” новел В.Стефаника. Як відзначив В.Домбровський, гіпербола “краще передає почуття здивування, переляку, досади, нетерпеливості, нехтування або легковаження того, хто ним послуговується” [2, 94], ніж звичайний вислів. Цей стилістичний прийом побудований на надмірному перебільшенні, інтенсифікації; зображенні у перебільшеному вигляді яких-небудь рис, ознак предмета, процесу чи явища (розміру, сили, значення, незначності, мізерності тощо) для підсилення враження [3, 132]. Дослідники цієї риторичної фігури відзначають, що вона типова передусім розмовному мовленню [5; 9; 14].

Чимало гіпербол, засвідчених у творах Василя Стефаника, оснований на штампах народної розмовної традиції, фразеологізованих структурах. Ознаки, що зазнали гіперболізації, – це розмір, вага, колір, кількість, інтенсивність процесів тощо: *А так некло у хаті* (1, 48). *Жінки мовчали. Від цієї тиші оглух би*

\* Тут і далі ілюстративний матеріал подаємо за виданням: Стефаник В. Повне зібрання творів : у 3 т. – К. : Вид-во АН УРСР. – Т. 1. – 1949. – 373 с.; Т. 2. – 1952. – 222 с. У дужках зазначаємо том і сторінку.

*навіки дзвін* (1, 253). *Чорне лице гет цалком і руки* (1, 75). *Я моцний, небоже, я коня на плечі беру, ти недобре трафив до мене* (1, 160). *Куми зате сиділи, як вкопані* (1, 137). Як бачимо, гіпербола тісно пов'язана з метафоризацією вислову, з образним сприйняттям та відтворенням дійсності. Вважають, що доречним є навіть термін “метафорична гіпербола”, та й взагалі важко не погодитися з тим, що, справді, “кожна образна метафора має у собі якусь долю гіперболи, бо вже сам факт метафоризації якоїсь ознаки виділяє її і збільшує на тлі не актуалізованих ознак” [6, 163].

Гіперболізація застосована в описах предметів, явищ природи, при зображенні внутрішнього світу людини – його зовнішності, почуттів, відношень, стосунків з іншими людьми. Наприклад: *Мучить богача, не дає спати, в опівночі з хати виволікає...* (2, 100). *Люди добрі, озміть-ко жінку, бо руки собі поломить* (1, 20).

Значення гіперболізації передають присудки, які в оповіді займають центральне місце. Це передусім прості дієслівні метафоризовані присудки, як-от: *Ось-ось впаде, і чорне пекло зробиться* (1, 75). *Над заходом червона хмара закаменіла...* (1, 83). Це також складені дієслівні присудки з допоміжним компонентом – словом з модальним значенням неможливості *не годен*: *Ця земля не годна кілька народа здержіти та й кілька білі вітримати* (1, 66). *Стояв перед гостями, тримав порцію горівки у правій руці і, видно, каменів, бо слова не годен був заговорити* (1, 64). *Сиве волосся, пали землю, я не годен вже тебе двигати* (1, 67). *Я вже не годен ноги за собов волочити!* (1, 47). Гіперболізацією позначені і авторські фразеологізовані присудки, як-от: *...та й росте воно в яслах, під столом або під лавов, їст кулаки, умиваєси слозами* (1, 139). *...а мої сестри слюзами прали пелінки байстрюкові* (1, 233–234).

Гіперболізація характерна і для іменних присудків. Роль дієслів-зв'язок виконують дієслова *подобати, здаватися, робитися, зводитися, стати*, а іменна частина зображує перебільшену ознаку чи поняття: *... подобала тота хмара на закервавлену голову якогось святого* (1, 83). *Грубе, пороздиране полотно із затертими червоними вишивками подобало на одіж жовнірів з війни* (1, 46). Майстерне використання гіпербол у художніх творах дало можливість письменникові в образній фор-

мі передати зміст твору, створити типові образи, домогтися яскравого зображення дійсності. Значення перебільшеної міри вияву ознаки передає форма вищого та найвищого ступенів порівняння прикметника в ролі іменної частини присудка: *...а тот камінь на грудях став ще тяжчий* (1, 54). *Над усі хлопці будеш найкращий* (1, 27). Доповнює значення перебільшення форма прикметника з суфіксом *-іськ-*: *Але, вповідали люди, що на храму вона скинула кіптар, а сорочка кровавіська!* (1, 67).

Пропуск дієслова-зв'язки посилює метафоричність порівняння: *А посеред розкопаних корчів спить мама. Як рана ноги, бо покалічені, посічені, поорані. Прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь ...* (1, 32). *Блискавка по небі не така страшна. То слово (сумлінне. – Н.Г.) то проклін, який задушить всьо, що на землі живе...* (1, 254).

Досить часто натрапляємо у творах Василя Стефаника і на гіперболізовані порівняння, які символізують у народній ментальності зразки неперевершених асоціацій великої сили і краси або ж, навпаки, ослабленості й мізерності. Порівняймо: *По тих нивах залягала тінь Іванова, як великана, схиленого в поясі* (1, 64). *На тім горбі копали жінки пісок і зівав він ярами та печерами під небеса, як страшний велетень* (1, 62). *...споредили парубка, як паву...* (1, 253). *Я можу працювати, бо маю моцні руки, як кінецьке копито* (1, 147). *А у вечір лиш си укажеш до хати, як віхоть..., а вони тобі в один голос: нема хліба!* (1, 138).

Порівняльні конструкції в устах наратора з новел В.Стефаника передають особливо напружений стан душі: *Отак якби ні хто сокиров зарубав у голову* (1, 48). *Не далекі ваші гони, кости як мечі зі шкіри вілазьи, – коби борше* (1, 86). Перебільшене відчуття як гіперболізоване асоціативне сприйняття виражають складні речення: *Як нараз десь не заgrimить, як коли би гора завалиласи! А то церква розлетіласи на порох* (1, 31).

Іноді порівняння аж надто поширені, доповнені підрядною порівняльною частиною: *Подобала хатина на якусь закліту печеру з великою грішницею, що каралася від початку світа та до суду-віку каратися буде* (1, 44). У наведеному реченні хатину письменник порівнює з печерою, що, безперечно, уже є гіперболою, а крім того, підсилюючи ще й часовим перебільшенням у формі обставин часу (грішниця карається в хатині

“від початку світа” і каратиметься “до суду-віку”).

Фіксуємо у творах В. Стефаника і порівняльні конструкції, в яких те, з чим щось порівнюється (предмет порівняння), оформлене не одним окремим реченням, а кількома однотипними структурами, що створює особливу ритмічність Стефаникової прози. Напр.: *Як входили назад до хати, то ціла хата заридала. Як би хмара плачу, що нависла над селом, прорвалася, як би горе людське дунайську загату розірвало – такий був плач* (1, 113). Як бачимо, у творах В. Стефаника порівняльний компонент актуалізується порядком слів, зворотним порядком предикативних частин у складному реченні, що є синтаксичним паралелізмом: *Як дитина за мамов – так заплакала хата* (1, 14). За допомогою порівнянь створені художні образи, які групуються на враженнях зору і слуху: *Пішов своєю дорогою, як птах, що своїх крил на собі не чує* (1, 106).

Окрему групу гіперболізованих конструкцій становлять структури з компонентом *Бог*, що відображає специфіку розмовного синтаксису у творах В. Стефаника. Наприклад: *А крізь сонце Бог, як крізь золоте сито, обсипав нас ясностев, і вся земля, і всі люди відблискували золотом* (1, 86). *Лиш один Бог знає, як я тот грейцірль гірко прьитала...* (1, 49).

Гіперболізації сприяють й інші компоненти реченнєвої структури, наприклад, у ролі підмета чи додатка вживаються словосполучення “*ціле село*”, “*всі звізди*”, “*всі хати*”, “*вся земля*”, “*всі люди*”, що вказують на явно перебільшену кількість суб’єктів: *Був-єм майстер, був-єм газда – ціле село прикаже* (1, 64). *Ціле село співає, білі хати сміються несміливо, вікна ссуть сонце* (1, 25). *У днину вона (дорога – Н.Г.) була безконечна, як промінь сонця, а вночі над нею всі звізди ночували* (1, 105). *По селі білі вузьенькі стежки всі хати повязали, лише Федорова хата стояла поза сітею стежок, як пуста* (1, 28).

Згущеність фарб, відтінків передає й означення *кожен*, *кождий*, що так само сприяє гіперболізації: *Балакав крізь сон і за кожним словом випускав з уст сніп білої пари* (1, 28). *Гниє отак кожного світа, та й неділі* (1, 33).

Нерідко гіперболу в новелах В. Стефаника створюють числівникові назви, як-от: *То як моя Катерина жила, то вас приходило сто на день і приповідали-сте: а вона гань-*

*бить нас, а вона забирає найліпші коні з москалем* (1, 237). *Але у вдови – сім розумів, годила, забігала* (1, 56). *Чмакає, як итири свині* (1, 33).

Суцільна гіперболізація вислову характерна для тих випадків, коли поєднуються порівняння та повтори зі сполучником *але* та часткою *аж*, створюючи особливі синтаксичні структури із градацією наростання гіперболізованої ознаки: *Сонце пражит, але не пражит, аж вогнем сипле, а я колінкую з зноєм наверх, аж шкіра з колін обскакує* (1, 62).

У творах В. Стефаника спостерігаємо розгорнуті гіперболічні образи, що їх найчастіше передають складнопідрядні речення міри і ступеня. Це один із спеціалізованих засобів синтаксичної гіперболізації. Чимало з них містять експресію перебільшеної ознаки, особливої напруги почуттів. Порівняймо: *Ми мали спільний гріх* (новела “Гріх”), *то він по році лишив мене саму, аби-м го двигала без него, а то й моя пайка така тяжка, що залізо під нев пішло би в порох...* (1, 252–253). *О, то як сумлінне заговорит, то такі слова палючі в кожній жилці, що ті слова скалу розсипют на дрібен порох* (1, 254).

Складнопідрядні речення міри та ступеня зараховують до речень якісно-кількісних за семантикою та до нерозчленованих за структурою. Значення міри підсилює в них частка *аж*: *Але-сьте змарніли, що очі аж си позападали* (1, 89). *А я до днини преду, аж ми пушки в очах спухають, аж пісок у очах стає* (1, 64). Серед них чимало вражаючих метафор: *Вишні зацвіли, аж молоко капає* (1, 40).

У цих реченнях можна виділити корелятивні пари такий (така, таке, такі) – що (шо-м), так – що: *Тепер молоді газди мудрі настали, такі фасрмани, що за землев не згоріли* (1, 56). *Потім мене такий туск напав, шо-м чиколонки гриз...* (1, 68). *Промиєш очі та й течешси на лан такий чорний, що сонце перед тобов меркне* (1, 100). ...а по жінці *взьив-єм такі білі воли як сніг, а роги мали такі, що в ворота не влізалися* (1, 75). *Таке вістрою, що земля здрігнєси* (1, 27).

Подекуди підрядна частина міри і ступеня доповнена для підсилення ще іншою підрядною частиною, наприклад, причини, з перебільшеним наслідком: *...так мені у цих мурах страшно, що не годен я сам на лужку лежєсти та й іду до другого, бо бих умер* (1, 76).

Характерною ознакою складнопідрядних речень з підрядними міри та ступеня в синтаксисі творів В. Стефаника є специфічний вираз розмовності з неузгодженим родовим відмінком *такого*, як-от: *...до слюбу повитягала зі скрині такого плаття, що багачки зеленіли по снігові із зависті, бо це було по Різді* (1, 56) (новела “Червоний вексель”).

Часто повторюються в синтаксичній системі Стефаникових новел складнопідрядні з фразеологізованою частиною “*що аж*”, що є так само рисою розмовності: *Тот дзвінок, що на самі горі стоїт, дес так дзвонит, але так жалісливо, що аж!* (1, 31).

Протилежне до гіперболи явище **мейозису** побудоване на спеціальному применшуванні ознак предмета, щоб підкреслити його мізерність, нікчемність, незначущість. Часто гіперболізація і мейозис поєднуються для посилення контрасту, що характерно для мовостилію Василя Стефаника. Наприклад: *Сонце лупає з него (з каменю – Н.Г.) черепочки давнього намулу і малює по нім маленькі фосфоричні звізди* (1, 65). *...та й продав все що до кришки* (1, 66). *Моці нема ні жадної... зарінку ніякого, студінь у кістках* (1, 56). – *Прийде до такого, що мемо голі ходити* (1, 42).

Різновидом мейозису вважають літоту – зумисне применшення якоїсь ознаки шляхом її повного чи часткового заперечення. О.О.Потебня підкреслював, що літота є виразом погляду на третю істоту між іншими і зневаги до неї. Отже, літота (від гр. *λίωτες* – простота, малість, поміркованість) – це прийом, “оснований на запереченні”. У широкому розумінні літоту визначають як “заперечення протилежного”, “заперечення зворотної властивості” (А.Квятковський) [4]. Якщо гіпербола – це перебільшення великого, то літота – це перебільшення малого. Особливо поширені так звані “побутові літоти”. У мові творів Василя Стефаника літота – різновид гіперболи – максимальне применшення, що використовується з метою посилення виразності мови. Напр.: *Банно ми за найменшов кришков у селі, за найменшов дитинов, але за тим горбом таки ніколи не перебаную* (1, 154).

Можна сказати, що вона збігається в цьому розумінні з **мейозисом** (від гр. *μειωσις* – применшення). Мейозис називають “зворотною гіперболою”. Гіперболічні конструкції посилюють виразність мови, особливо увиразнюють позитивну чи негативну оцінку явищ, ознак чи процесів дійсності. Мейозис

досягається використанням лексичних засобів із семантикою “применшення” (називання малих, невеликих за розміром предметів), словотвірних (суфіксів зменшеності). Проте як стилістичний прийом (спеціальне применшування насправді чогось великого чи значного) спрямоване не на послаблення ознаки чи її вияву, а на посилення. Тобто мейозис обгрунтовано вважають різновидом гіперболи [3, 320]. У мові творів Василя Стефаника часто натрапляємо на применшення у поєднанні з перебільшенням, як-от: *Конопельок не посієш, бо треба їсти, полотенця не купиш, бо грейціра нема, – прийде до такого, що мемо голі ходити* (1, 42).

Отже, гіперболічне зображення предметів об’єктивної дійсності, виокремлення деталі, її перебільшення або применшення з метою підсилення зображеного, привернення уваги читача, а зрештою, з метою “розширення й уточнення нашого чуття і нашої вразливості” як “вищої культури душі” (І.Франко) – це характерна особливість синтаксису творів В. Стефаника.

1. Демьянков В. З. Парадигма с человеческим лицом: человек и его язык / В. З. Демьянков // Языковая личность: текст, словарь, образ мира (К 70-летию чл.-кор. РАН Юрия Николаевича Караулова). – М. : Изд-во Российского университета дружбы народов, 2006. – С. 39–414.

2. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика / В. Домбровський. – Дрогобич : Відродження, 2008. – 488 с. – (Сjgito: навчальна класика)

3. Емельянова О. Н. Гипербола / О. Н. Емельянова // Культура русской речи : Энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева [и др.]. – М. : Флинта : Наука, 2003. – С. 132–133.

4. Квятковский А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский ; научн. ред. И. Роднянская. – М. : Сов. энцикл., 1966. – 376 с.

5. Крысин Л. П. Гипербола в русской разговорной речи / Крысин Л. П. // Русское слово, свое и чужое: Исследования по современному русскому языку и социолингвистике. – М., 2004. – С. 244–261.

6. Мацько Л. І. Риторика : навч. посіб. / Л. І. Мацько, О. М. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 311 с.

7. Микуш С. Поетика жанрової структури у творах Василя Стефаника / Степан Микуш // Шевченко. Франко. Стефанік : матеріали Міжнародної наукової конференції. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – С. 316–328.

8. Потебня О. Естетика і поезика слова : збірник / Потебня О. ; упоряд., вст. ст., прим. І. В. Іванько, А. І. Колодна. – К. : Мистецтво, 1985. – 301 с.

9. Скиба В. А. “И дольше века длится день”. Гипербола и литота / Скиба В. А. // Русская словесность. – 2000. – № 5. – С. 76–80.

10. Стежками Франкового тексту (комунікативні, стилістичні та лексикографічні виміри роману “Перехресні стежки”) / [Ф. С. Бацевич (наук. ред.), С. Н. Бук, Л. М. Процак А. А. та ін.]. – Львів : Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – 376 с.

11. Федик О. Мова як духовний адекват світу (дійсності) / Ольга Федик. – Львів : Місіонер, 2000. – 300 с.

12. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ в. / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1984. – Т. 41. Літературно-критичні праці (1890–1910). – С. 471–529.

13. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 35: Літературно-критичні праці (1903–1905). – С. 91–111.

14. Шмелева Т. В. Гипербола, мейозис, литота: Фрагменты обыденной риторики / Шмелева Т. В. // Риторика и синтаксические структуры. Тезисы краев. научн. конф. / под ред. А. П. Сквородникова. – Красноярск : Краснояр. ун-т, 1988. – С. 320–323.

15. Языковая личность: текст, словарь, образ мира (К 70-летию чл.-кор. РАН Юрия Николаевича Караулова). – М. : Изд-во Российского университета дружбы народов, 2006. – 542 с.

*В статье говорится о гиперболических высказываниях как доминанте синтаксиса произведений Василия Стефаника. Выделены простые и сложные предложения, в которых писатель использовал специальное гиперболическое преувеличение с целью усиления психологизма. Гиперболы Стефаника, с одной стороны, отображают естественную разговорную речь покутян, а с другой – определяют яркую самобытную особенность идиостиля писателя.*

**Ключевые слова:** Василий Стефаник, идиостиль писателя, экспрессивный синтаксис, гипербола, мейозис, литота.

*In the article talked about hyperbolic expressions as dominant of syntax of works of Vasyl Stefanyk. An author distinguished simple and difficult sentences in that a writer used the special hyperbolic overstatement with the purpose of strengthening of psychology. Stefanyk's hyperbolae, firstly, represent natural colloquial speech of habitants of Pokuttya, and secondly – determine the bright original feature of writer's idiosyle.*

**Key words:** Vasily Stefanyk, writer's idiosyle, expressive syntax, hyperbola, meioses, litotes.

УДК 821. 161. 2  
ББК 83.3 (4 Укр)

Вікторія Чобанюк

## ПСИХОЛОГІЧНІ ВИМІРИ “ЖИТТЄВИХ СВІТІВ” ПЕРСОНАЖІВ НОВЕЛИ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА “ГРІШНИЦЯ”

*У статті досліджується життєвий світ персонажів новели Леся Мартовича “Грішниця” як цілісність, що поєднує внутрішній психічний світ і зовнішні його вияви в поведінці та спілкуванні героїв.*

**Ключові слова:** життєвий світ, психологізм, екзистенція любові.

Проза Леся Мартовича – це розмаїття характерів, відкритих у надрах життя українського народу, глибоке “проростання” автора як у комедійні, так і трагедійні ситуації. Животрепетна і вічна проблема “украденого” щастя у невеличкій новелі “Грішниця” – насиченому художньому тексті, що виявляє знання письменника про людські характери, – загострює читацьке сприйняття і переживання буття.

Тривожна дисгармонійність прочитується вже з перших рядків твору. Леся Мартович використовує природу як тло дії і обставин, що покликані дати образне втілення психічного стану головної героїні. Відтворюючи,

можливо, останні тижні чи дні її життя, письменник знаходить такі художні засоби, що відповідають змісту цієї трагічної ситуації. Кожне слово в цей напружений момент – картина у свідомості Аннички і в уяві читача: “Я вже не перебуду цієї осені. Як спаде осіння мряка, то задушить мене” [3, 179]. Анничка починає розмову з чоловіком про свою близьку смерть, “власне, конфлікт буденної свідомості Андрія та свідомості Аннички, що вже збирається постукати в браму Неба, і є драматичною основою новели” [4]. Смерть уночі без свічки, похорон у студену, болотяну пору – такі картини з’являються у тривожних візіях Аннички, адже вона – грішниця.

Життєвий світ кожної людини має зовнішній і внутрішній аспекти, позначені відповідно як зовнішній і внутрішній світи, відтак “зовнішній світ може бути легким або важким. Внутрішній – простим або складним. Перетин цих категорій і задає чотири можливих стани, або типи “життєвого світу”. Однак у психологічному світі час від часу з’являються особливі феномени (у першу чергу труднощі і біль), які хоча і є повністю психологічними й відносяться винятково до життєвої реальності, водночас ніби звернені у бік чогось не психологічного (...). Через ці феномени у психологічний світ заглядає щось трансцендентне йому, щось “звідти”, прийнявши психологічне громадянство, у ранзі життєвого факту” [7, 78].

Лесь Мартович показує внутрішню розгубленість жінки, яка опинилася перед лицем смерті. Метафізичне страждання перед своїм безповоротним зникненням, переходом “туди” веде її до рефлексій і самоспоглядання. Емоційне хвилювання Аннички зростає в міру того, як вона просить “прощі” за свої гріхи в чоловіка. Принагідними видаються міркування психолога С.Максименка про те, що “перед прірвою духовно-фізичного зникнення мене як “Я” моя екзистенція являє собою ту драму, в якій я аналізую понад усе свої негарні вчинки. Екзистенція звернена і “всередину” мене і водночас у майбутнє...; здійснюється складний, цілісний, емоційно насичений аналіз мого життя, осяяного футурогенною концепцією... Я себе або повністю знищую, або знаходжу в собі “точки” гідності, які відсилаю в майбуття. А взагалі-то я каюся” [2, 5]. Здається, донедавна (власне до сповіді перед панотцем) Анничка не розуміла, як “тяжко нагрішила”. В її душі мирно співіснували протилежні начала, уподобання і пристрасті, але конфлікт внутрішній – трагедійне розщеплення “я” – рано чи пізно мав вибухнути і залити гарячою магмою одкровенних запитань і зізнань власне єство. Автор двічі акцентує на душевному роздвоєнні героїні. Про це говорить Анничка на початку новели, переповідаючи застереження баби Палагни (“Що як, каже, половина тебе всередині обірвалася, то шкода вже й надію мати”), а також тоді, коли жінка наважується розкрити перед чоловіком себе “іншу” (“Мушу виговоритися, бо як ізмовчу, то здається мені, що обірветься мене й друга половина...”) [3, 179].

Суперечливість уявлень, почуттів героїні породжує психологічний дискомфорт. Такий стан науковці називають когнітивним ди-

сонансом. Виникнення дисонансу найчастіше пов’язане з критичними чинниками. Наслідки дій або поведінки індивіда повинні бути неприємними або неприйнятними для нього самого. Іншими словами, людина повинна зробити щось таке, що змусило б її пережити, мучитися, соромитися та визнати відповідальність за небажані наслідки своєї поведінки. Дисонанс виникає тоді, коли суб’єкт пояснює свої вчинки особистими причинами, а не покладається на обставини. Відтак з’являється низька самооцінка, що передбачає неприйняття себе, самозаперечення, негативне ставлення до своєї особистості. Емоційна хвиля “самоторгур” Аннички вивершується словами: “Та-бо й грішниця я, грішниця” [3, 179], “Бо я – душогубка” [3, 180], “Я – ніхтолиця” [3, 183].

Каяття дружини нагадує лавину, що починається із маленького “джерела” – снігу, який знаходиться на схилі гори і через деякий час, обростаючи новими клубами, перетворюється на стрімкий потік. Спершу Анничка розповідає про “малий” гріх – як забрала собі півміток, загублений Варварою, і просить чоловіка його повернути. Потім звинувачує себе у смерті Йванихи, яка переживала через стосунки свого чоловіка й Аннички. Відтак кидає в обличчя Андрієві: “Я тебе ніколи не любила та й тепер не люблю” – і розповідає про епізоди зв’язків із коханням життя – Іваном. Здавалось би, Анничка пройшла через усі етапи “страждань” у своєму каятті, однак психологічна пластика настрою на грані буття й небуття визначається ще одним больовим порогом героїні: “Троє малих діточок: два хлопчики і одна дівчинка, а я, бігме, не знаю, хто їм батько: чи ти, чи Йван” [3, 183]. Анничка повинна вповісти все, хоча це “дивний, незбагнений для буденного світосприймання погляд – коли людина навіть потаємно радіє своїм передсмертним стражданням, оскільки вони для неї є знаком покути і прощення – всього того, що там, на тім світі, здійснити буде неможливо” [4].

Лавина каяття дружини поглинає Андрія, порушуючи душевну рівновагу, руйнуючи зовні упорядкований життєвий світ: “Ти мені не говори про смерть, Аничко. Я не хочу це й слухати. Бо що я варт без тебе? Із-за твоєї голови та я став порядним господарем. А тепер, ади, тебе не стало, а я не можу собі ради дати. Вийду надвір та й кручуся й кручуся, а робота мене не береться, бо не знаю, до якої роботи ставати” [3, 180]. Чоловік важко пере-



живає варіант “перспективи” життя без хорошої газдині, тож на перший погляд видається, що ним керує тільки житейський розрахунок: “З ким я оженюся, як Аничка вмере? Нема, бігме, нема в цілїм селі ані одної такої газдині, як ти. Бо ти, бувало, вийдеш надвір, візьмешся до чого – робота тобі в руках горить” [3, 180]. Якщо заглибитися у внутрішній світ Андрія, то стає очевидним, що складна психологічна ситуація не спричиняє в його душі відчуження, байдужості до дружини. Чоловік проростає розумінням і співчуттям до Аннички, намагається розрадити і заспокоїти, знайти пояснення її поведінки, навіть переказати вину за те, що зараз відбувається в його сім’ї, на іншого: “Але ти отак у гарячці лежиш та й собі щось таке розгадуєш, а воно тебе зовсім обмарило. А ти як подужаєш, то насмієшся сама над собою. А ще й панотець намість тобі вибити тото пусте з голови, то він іще, не знати якого лиха, гірше тебе збаламутив” [3, 183]. Можемо навіть говорити про ступінь вольового володіння Андрія своїми емоціями, власне емоційну стійкість як якість особистості, що забезпечує доцільну поведінку в екстремальній ситуації, адже “у залежності від того, як людина на певних етапах життя ущільнює, розширює, звужує, прискорює або вповільнює перебіг власного психологічного часу, вона по-різному бачить довколишній світ і саму себе, перебуває з цим світом у згоді або конфронтації, приймає власну індивідуальність або заперечує її” [5, 126].

Тільки від самого індивіда залежить, із якої позиції він буде оцінювати свою життєву драму. Образ внутрішнього “Я” Андрія відповідає реаліям, аби він міг адекватно функціонувати в життєвому просторі. Це означає, що Андрій чесний щодо своїх достоїнств і вад, а образ “Я” є близькою копією справжнього “Я” (на відміну від душевного “розщеплення” дружини). Шлюб для Андрія – це не союз двох, в основі якого кохання (і в цьому він чесний із самим собою), а радше поєднання заради благополучного матеріального співжиття. У чоловіка сформовано почуття психологічного достатку, оскільки в основі його кохання лежить повага до жінки, яка вмєє вести господарство, створювати сімейний затишок і комфорт.

Кохання Андрія не замішане на пристрасті, власне, він і дружина – різні типи людської вдачі – прозаїчної і поетичної. Андрій приймає кохання без взаємності, без міцного духовного зв’язку, тоді як дружини не

можуть задовольнити приземлені, прагматичні стосунки, натомість вона прагне пристрастного неповторного почуття. Саме в цьому полягає драма екзистенції Аннички, якій здається, що тільки з Іваном все отримує значення й смисл, а інше – щоденна марнота. Це не прагнення розваг та пригод, не легковажний вчинок, а щире почуття. Духовно-емоційним спектром життя, динамікою почування Анничка вивищується над чоловіком, тому навіть у покуті, на шляху скінченності не стримує захоплення перед об’єктом своєї любові: “Я любила Йвана. Я вдивлювалася в нього, як у образ. Без нього мені ніщо не було миле. Я рвалася до роботи, аби заголомшити в собі той біль, що мені під серце підступав та й доти пив мене, пив, аж доки я Йвана не вздріла” [3, 182].

Згідно із сучасними психологічними характеристиками, Анничка знаходиться у стосунках залежного кохання, переважає його еґо-дистонна структура, за якої кохання сприймається жінкою як одержимість, вада, як те, що не піддається контролю. Л.Бінсвангер визначає три модуси буття-у-світі: Umwelt – фізичний світ, у якому перебувають усі живі організми; Mitwelt – соціальний світ, сфера спілкування з іншими людьми; Eigenwelt – світ самості (психологічної і тілесної), властивий тільки людині. Основою єдності всіх модусів є світ самості. Порушення єдності модусів виявляється невротами. Фундаментальне поняття екзистенційної психології – Dasein, буття-у-світі – є тим феноменом, який забезпечує взаємодію людини й середовища, конструює свій світ на підставі смислового контексту екзистенції, знаходить свій світ і своє “Я”. Після чого або осягає свій світ і своє “Я” у відкритому ставленні й спрямованості до майбутнього, або здається власному світові, керуючись, ніби ззовні, власним модусом упорядкування світу. Перший варіант є ситуацією душевного здоров’я, другий – душевної хвороби [1, 46–48].

Леся Мартович показує загальну невлаштованість макрокосму кожного персонажа. Всі вони по-різному сприймають і конструюють реальність. У полі зору письменника опиняються два нещасливих шлюби. Ті критичні ситуації, в якій “співіснують” подружжя, мають складну внутрішню динаміку, що зароджується із різних типів життєвих ситуацій, їх взаємовпливу через внутрішній стан, зовнішню поведінку й об’єктивні наслідки. Перебуваючи в ситуації “украденого щастя”,

герої приречені на страждання і віднайдення позитивного життєвого орієнтиру для них є неможливим. Адже любов – це “зв’язок, що передбачає збереження цілісності особистості, допомагає людині подолати почуття самотності і відчуження і водночас дає змогу їй залишатися самою собою, зберегти свою цілісність. Парадокс любові в тому, що дві істоти складають ціле і все ж залишаються двома істотами” [6, 121]. У цьому випадку відбувається поглинання особистості Андрія Анничкою, адже заради збереження сім’ї він втрачає почуття власної гідності; завершується конкретною трагедією наруга над почуттями Йванихи, любов якої вмирає під міцними кулаками чоловіка, його небажанням співпереживати їй, з якою брав шлюб.

Як бачимо, екзистенціал любові виявляється у творі в різних варіантах, а проблема щастя людини ставиться автором у просторі власної душі кожного персонажа та власної сім’ї. Новела “Грішниця” – це захист права людської особистості на природне буття в аспекті власної неповторності. Вічні колізії буття людського “я” Лесь Мартович розкрив

через перипетії окремого життя, виявивши майстерність у відтворенні процесів переживання героїв.

1. *Бінсвангер Л.* Бытие-в-мире / Бінсвангер Л. – М. : Рефл-бук ; К. : Ваклер, 1999. – 336 с.
2. *Максименко С.* Методологічні проблеми психології особистості у сучасному вимірі / Максименко С. // Проблеми сучасної психології : Збірник наукових праць К-ПНУ імені Івана Огієнка. – [Б. м.], 2011. – Вип. 12. – С. 3–12.
3. *Мартович Лесь.* Винайдений рукопис про руський край : оповідання / Мартович Лесь. ; упоряд., передм. та прим. О. Д. Гнідан. – К. : Веселка, 1991. – 206 с.
4. *Поветкін Є.* Знак прощення / Поветкін Є. – Режим доступу : [http://kut.org.ua/books\\_a0149.php](http://kut.org.ua/books_a0149.php).
5. *Титаренко Т.* Життєвий світ особистості: у межах і за межами буденності / Титаренко Т. – К. : Либідь, 2003. – 376 с.
6. *Фромм Э.* Искусство любить / Фромм Э. // Душа человека / Фромм Э. – М., 1992. – 430 с.
7. *Христова И.* Общая психология. Мотивация, эмоции, воля / Христова И. – Владивосток, 2003. – С. 231–248.

*В статье исследуется жизненный мир персонажей новеллы Лесь Мартовича “Грешница” как целостность, которая воссоединяет внутренний психологический мир и его внешние проявления в поведении и разговоре героев.*

**Ключевые слова:** *жизненный мир, психологизм, экзистенция любви.*

*The article examines the life-world of the characters from the novel “Sinner” by Les' Martovych as integrity that combines inner mental world and its external manifestations in behavior and communication of the heroes.*

**Key words:** *life-world, psychologism, existence of love.*

**УДК 821.161.2**  
**ББК 83.3 (4 Укр)**

*Людмила Нежива*

### **“СУМНА ДІЙСНІСТЬ, ОЗДОБЛЕНА ЗОЛОТОМ НАЙПРАВДИВІШОЇ ПОЕЗІЇ”: ВИВЧЕННЯ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛИ В.СТЕФАНИКА “КАМІННИЙ ХРЕСТ”**

*У статті розроблено методичну модель шкільного вивчення експресіонізму на прикладі аналізу новели В. Стефаніка. Авторську концепцію створено на основі мистецьких асоціацій з українським поетичним кіно. Така інтеграція літератури, кіно, живопису сприятиме формуванню культурного модусу особистості.*

**Ключові слова:** *літературний напрям, експресіонізм, мистецькі асоціації.*

Змістом шкільних програм з української літератури передбачено вивчення в 10–11 класах такого багатозначного неоднорідного художньо-естетичного явища як модернізм. На

етапі творчо-критичного читання літературної освіти в учнів формується уявлення про різні його мистецькі напрями, зокрема, символізм, імпресіонізм, експресіонізм, неоромантизм,

неокласика, футуризм тощо. Різностильові твори письменників-модерністів надзвичайно складні в ідейно-естетичному, філософському, психологічному аспектах, тому необхідна спеціальна підготовка до їх сприйняття, без якої учні не тільки не зрозуміють культурних, довершених мистецьких явищ, а й взагалі можуть втратити інтерес до національного письменства.

Серед широкого стильового спектру українського модернізму вирізняється новелістика В.Стефаника, домінантою творчої манери якого є експресіонізм. Одним із знакових репрезентативних творів цього літературного напрямку у вітчизняному мистецтві є новела “Камінний хрест”. Саме її вивчення передбачено в шкільному курсі української літератури (10 клас). Методичний аспект цієї проблеми вже багаторазово розглядався вітчизняними вченими та педагогами-методистами, серед них праці О.Слоньовської, Г.Софійчук, М.Токарик, Л.Фісунової, Г.Чопика, Р.Чопика, Ж.Шевченко та ін. Готуючи до видання навчального посібника, літературознавець Р.Чопик відзначив: “Творчість Стефаника – сила, а точніше, сила виразу, експресії художнього слова” [12, 2], – то ж не дарма естетика напрямку експресіонізму стала одним з найважливіших ключів до її прочитання. Подібно до творчості інших талановитих модерністів, розглядаючи твори В.Стефаника, можна говорити про одночасне улягання різним стильовим тенденціям, зокрема символізму, імпресіонізму, неореалізму, проте експресія в художньому відтворенні образу світу письменником є домінантою. Сам письменник це відчував і з приводу своїх мистецьких пошуків писав: “Я маю раз вийти з ліса ріжних напрямів літературних, котрі тепер мене на роздорозжю напали і кожний тягне на свій бік” [11]\*.

Синтез мистецтв дедалі активніше впроваджується у практику шкільної літературної освіти. Досить часто на шпальтах науково-методичних видань творчість В.Стефаника розглядається у зіставленні з картинами європейських художників В.Ван Гога, П.Гогена, Е.Мунка. Органічність такого синтезу бачимо в тому, що українського письменника і зарубіжних митців єднають спільні риси світобачення, манера художнього відтворення дійсності, мистецька мета, яка полягала в силі

вираження емоційних поривів. Посилити ж емоційне та інтелектуальне реагування десятикласників під час сприйняття експресіоністичних образів і значень допоможе кіно, візуалізуючи те, що при уважному читанні літературного твору досягалося лише завдяки вербальному мисленню.

У статті планується розробити методичну модель вивчення експресіонізму на прикладі аналізу новели В.Стефаника “Камінний хрест” на тлі мистецьких асоціацій в українському поетичному кіно. Важливість такої інтеграції на уроці української літератури важко переоцінити, адже засобами мистецтв формується образ світу особистості, а синергетична взаємодія різних видів (літератури, музики, кіно, живопису та ін.) якнайкраще сприяє його цілісності.

Проблему використання суміжних мистецтв на уроках української літератури розробляли вчені О.Бандура, Н.Волошина, В.Голубков, В.Гречинська, С.Жила, М.Рибникова, З.Шевченко та ін. У теоретичній методиці викладання літератури визначено основні завдання аналізу фільму і літературного твору з акцентуацією на емоційних враженнях, відчутті авторської концепції, художньої закономірності побудови фільму на основі детального вивчення окремих частин [6, 209–210]. Радше за все йдеться про точну екранізацію художнього тексту, адже автори наголошують на формуванні у школярів “уявлення про композицію художнього твору і фільму, про послідовність і причинність подій, супідрядність епізодів і сцен, про взаємодію героїв тощо” [6, 209]. Безумовно, якщо проводити порівняльний аналіз на емпіричному рівні інтерпретації, тобто визначення описового сюжету, композиції, відтворення подій, характерів героїв, поставлені завдання є важливими. Проте, якщо мова йде про дослідження мистецького вираження естетики експресіонізму (чи іншого напрямку) в літературному творі, необхідно звернути увагу на такий вид екранізації як макростилістична (за П.Торопом), ознакам якої, на нашу думку, відповідає фільм Л.Осіки “Камінний хрест”.

Кінофільм “Камінний хрест”, відзнятий 1968 року на Київській кіностудії імені О.Довженка режисером Л.Осікою та оператором В.Квасом не став калькованою екранізацією тексту новели В.Стефаника. Це два самостійні твори письменника і творчої знімальної групи, споріднених на рівні світовідчуття митців. Спогади автора сценарію І.Драча є

\* Далі в тексті вказуватимемо том і сторінку видання (Т. 3, 58).

правдивим свідченням тому: “Пам’ятаю, якось до мене в гуртожиток... приходив хлопець і каже, що я, Леонід Осика, хочу, щоб ви написали мені сценарій за новелами Василя Стефаника. В душі я навіть обурився – чи хоч читав цей хлопець Стефаника? Але, коли я порозмовляв з Осикою, у мене змінилось враження: я побачив молодого, пружного, чіпкого чоловіка, відчув у ньому енергію, думку, іронію. Особливо мене вразило, що він мислив кадрами...” [8, 325]. Стилїстика фільму, як і Стефаникових новел, стала такою ж експресивною. І. Драч поєднав сюжети “Камінного хреста” та “Злодія”: “Нічого свого до них не додав. Та й що додавати? Бери будь-яку його новелу й роби фільм – настільки він точно, чітко, пластично, сконденсовано мислить, відмітаючи будь-які дрібниці. Це – густописання” [8, 325].

Польський кінознавець Я. Газда писав: “Такі фільми, як “Тіні забутих предків”, “Вечір на Івана Купала” та “Камінний хрест”, треба дивитися кілька разів, треба до них повертатися. З тієї причини, з якої повертаємося до гарної поезії, гарної музики, гарного малярства... в цих трьох відкриваємо щось, що є спільне для поезії, малярства і музики. Чудова візуальність, зображення, які не тільки споглядаєш, а й передовсім відчуваєш, ритмізований рух зображень і звуків: синтез – властивий виключно кіно – цінностей малярських і музичних, з яких в результаті народжується автентична поезія” [8, 93]. “Автентична поезія” Василя Стефаника в цьому випадку первинна, вона і є той ґрунт, на якому було створено талановитими митцями через 69 років після написання кінофільму “Камінний хрест”.

На вивчення монографічної теми “Василь Стефаник. «Камінний хрест»” у шкільній програмі відведено три години. Інтегрований урок доречний на етапі 2–3 уроків, коли учні вивчили життєпис письменника, прочитали літературний твір. Аналіз новели “Камінний хрест” супроводжуватиметься мистецькими асоціаціями з українського поетичного кіно. До уроку вчителю-словеснику необхідно підготувати два уривки з кінофільму: тяжка праця Івана Дідуха на горбі та його прощання з рідною хатою й односельцями.

Першим (підготовчим) етапом художньо-стильового аналізу новели В. Стефаника “Камінний хрест” стане мотивація навчальної діяльності. Його дидактичне завдання полягає в забезпеченні готовності до осмисленого

емоційного сприйняття художнього твору, пробудженні інтересу до вивчення теми та активізації учнів до самостійного пошуку. Важливо процитувати на цьому етапі авторитетні думки відомих критиків, літературознавців, письменників про творчу діяльність письменника, подати його в контексті мистецького напрямку експресіонізму.

“Поетом мужицької розпуки” назвав В. Стефаника його побратим Марко Черемшина, визначивши силу вираження тієї “розпуки”: “Зобразив він її так тими словами, які висказав, як також тими недомовленими словами, що висять чорними хмарами над кожним його стогоном і жахають собою дужче, чим похорони мерців” [2, 129]. В. Стефаник надто емоційно сприймав світ в усій його трагічності, коли “між мужиком, конем і машиною не стало різниці” [2, 112]. Він болісно переживав підневільне життя українського народу, який із шаленою швидкістю наближався до прірви, ім’я якої нужда, злидні, безпросвітність, втрата Душі. Наскільки потужним було виверження трагізму людської долі у творах письменника можна уявити із слів В. Стефаника: “Більше описати не можу, бо руки трясуться і кров мозок заливає. Приступити ще ближче до вас (наблизитися до своїх героїв. – Л.Н.) – значить спалити себе” (Т. 2, 167).

Селянський син В. Стефаник зріднився в душі із своїм народом й не раз звирявся своїм близьким: “Я люблю мужиків за їх тисячолітню, тяжку історію, за культуру, що витворила з них людей, котрі смерті не бояться. За того, що вони є, хоч пройшли над ними бурі світові і повалили народи і культури. Є що любити і до кого прихилитися. За них я буду писати і про них” (Т. 3, 153).

Селянин, культурно-освітній діяч Г. Гринчишин схарактеризував письменника як “мужицького санітета (санітара. – Л.Н.), що йде за тою працюютою селянською армією, гоїть її рани, перев’язує їх і втишує біль” [2, 112], а стиль визначив яскравою метафорою: “Виточив Стефаник нашу біду на перли в своїм серці і скупав їх у нашій крові, і вийшли мистецькі твори з-під його пера, як криваві перли” [2, 112].

На цьому етапі пропонуємо вчителю-літератору поставити проблемне запитання, на яке учні відповідатимуть, здійснивши художньо-стильовий аналіз новели “Камінний хрест”: “Пишучи про селян, люблячи безмеж-

но свій народ, чи був В. Стефанік прихильником реалістичної традиції?”

Другим (основним) етапом є засвоєння нових знань та формування нових понять, дидактичними завданнями якого визначаємо наступні: розвивати вміння аналізувати літературний твір із визначенням його стильових особливостей через мистецькі асоціації; забезпечити розуміння та успішне засвоєння учнями нового поняття “експресіонізм” з визначенням конститутивних рис літературного напрямку та його національних особливостей.

Стильові ознаки манери письма В. Стефаніка спочатку вивчаємо на рівні теми та її психологічного розкриття. Тема еміграції боліла письменнику натягнутим струною нервом, як і все, що він писав: “Вижу їх як дубів, тих мужиків, що їх вода підливає, корінь підмулює, вижу, як хитаються, як падають, як їх пхають на залізниці і везуть як дерево на опал. Чую їх біль, всі ті нитки, що рвуться між їх серцем та селом, і мені рвуться, чую їх жаль і муку” [4, 52–53]. Глибокий психологізм Стефанікового стилю відзначив ще І. Франко, вирізняючи його з-поміж молодшого покоління митців, для яких “...головна річ – людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона викидає на ціле своє окруження залежно від того, чи вона весела, чи вона сумна. [...] вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе окруження. Властиво, те окруження само собою їм мало інтересне, і вони звертають на нього увагу лиш тоді й оскільки, коли й оскільки на нього падають чуттєві рефлексії тої душі, яку вони беруться малювати” [2, 61].

У новелі В. Стефаніка “Камінний хрест” розкривається тяжка драма селянина-трударя, якого невблаганне життя жене з батьківщини до Канади. Проте генетичний зв’язок його з рідною землею, з народом є настільки сильний, що еміграція асоціюється із смертю душі. Вивчаючи сюжетно-композиційні особливості новели, особливу увагу варто звернути на цю трагічну подію, як композиційний центр. Щоб учні зрозуміли трагізм еміграції Івана Дідуха, вчителю необхідно дати можливість старшокласникам відчутти його єдність із землею, яку успадкував від батька, на якій тяжко працював змолоду, хоч і мав лише “букату горба щонайвищого і щонайгіршого над усе сільське поле” [10, 36].

На цьому етапі доречним буде перегляд початку кінофільму “Камінний хрест”, який

легко порівняти з першою частиною (експозицією) літературного твору. Я. Газда назвав роботу оператора В. Кваса “суворою, графічною фотографією” [8, 14], у якій на тлі меланхолійних пейзажів кам’янистої землі горба вирізняється вражаючий людський портрет Івана Дідуха. За словами кінокритика: “Квас осягнув інтелектуальне мистецтво сполучення у пластичних формах жорстокості й ліризму, документального спостереження з поезією” [8, 14].

Спочатку в кінофільмі постає суворі панорама безплідної землі, що нагадує документальну стрічку. Довго й повільно піднімається виснажений працею Іван по крутій горі в парі зі своїм незмінним помічником – конем, щоб добратися до свого паю землі. Коли стежка стає крутішою, сам виносить мішки з гноєм наверх, неодноразово спускаючись та піднімаючись. Працюючи на рівні з конем, оре своє поле. Камера то фокусується за зображенні старого трудівника, показуючи крупним планом, то віддаляється, роблячи його комахою на загубленому жалюгідному клаптику землі. Головний герой байдужий до болю, який викликають колючки, впинаючись у босі ноги, він не зважає на втому. Тільки безтурботний, здається, нескінченний спів жайворонка, прекрасний і водночас драгливий, виводить Івана із забуття, змушує відірватися від чорної ріллі, довжиною в життя, й подивитися у небо, за словами І. Дзюби, для того, щоб “зіставити свою малість і свої муки з величчю і безпристрасністю природи; нескінченну людську суєту – з її спокійною самодостатністю; свій клаптик землі включити до безмежної матерії-землі, світу” [8, 224].

Головний герой новели переживає духовний злам, зумовлений його власним рішенням емігрувати. У його душі точиться боротьба, він вагається, болісно відчуває недалеку розлуку з рідною землею. Старий Іван, не контролюючи себе, вигукує до птаха: “Лети собі геть до неба і скажи твоєму Богу: “Най мені дурну птаху не посилає зі співанками. Коли він такий потужний, най мене в Канаду не засилає...” Цей крик душі є експресивним вираженням болю людини, доведеної до відчаю. Він триває всього мить і знову заспокоєння. Стомлений Іван сідає відпочити й у печальному умиротворенні вирішує, що йому не оминати долі багатьох своїх безземельних односельців, які були змушені кинути свою хату на рідній, хоч і відчуженій землі, щоб шукати щастя за океаном, у далекій Канаді. У

В. Стефаніка потужно звучать слова: “Ця земля не годна кількох народа здержити та й кількі біді вітримати. Мужик не годен, і вона не годна, обоє вже не годні” [10, 40].

Після перегляду визначеної частини кінофільму важливо познайомити учнів з історією його створення. Фільм знімався на Прикарпатті, на тих горбах, серед яких був клопоть землі, щедро удобреного працею Івана Дідуха. Крім десяти професійних акторів, дійових осіб зіграли корінні жителі села, що надало кінофільму ознак автентичності, максимально наблизило його до минулої дійсності, відтворених з вражаючою силою в новелах В. Стефаніка.

Обговорюючи із старшокласниками побачене, вчитель поступово підводить їх до розуміння естетики експресіонізму, виявленої у творах В. Стефаніка та Л. Осика. Пропонуємо орієнтовні питання:

- Чи схожі кадри кінофільму “Камінний хрест” на хроніку?
- Чому кінофільм чорно-білий, чи може він бути кольоровим?
- Які враження створюються завдяки такій художній техніці?
- Чому кінорежисер Л. Осика уникає будь-яких засобів зовнішньої, надто щедрої кінематографічності?
- Яким ви уявляєте життя Івана Дідуха з перших кадрів фільму?
- Як можна означити його характер?
- Що відволікає Івана від роботи? Чому він так гостро реагує на спів птаха?

На цьому етапі аналізу пропонуємо провести бесіду з акцентуацією на способах зображення головного героя Івана Дідуха у літературному творі та кінофільмі. Скупі радість і щастя в житті головного героя живилися єдністю з рідною землею, родиною, односельцями. Як справжній хлібороб, він любив працювати, й близьким для нього став навіть горб, на якому мав свою частку землі. Не зважаючи на те, що прототипом Івана був знайомий письменника, русівський селянин Штефан Дідух, його прізвище в літературному творі є глибоко символічним. За українською міфологією вважалося, що в дідухові живуть дух поля, дух бога Сонця та душі померлих предків, які оберігають земне життя [3, 154]. Така споріднена одухотвореність Івана Дідуха безперечна, бо розрив цих духовних зв'язків для літературного героя подібний смерті. Говорячи з дружиною про Канаду, Іван показує їй через вікно могилу и говорить: “Аді,

видиш, де твоя дорога та й твоя Канада?” [10, 40]. Перед дорогою, як востаннє, Дідух хоче тричі “віпрощатися на смерть” з нею на очах людей.

Експресивно насаженим є прощання Івана Дідуха з односельцями, цьому присвячено наступні п'ять частин літературного твору. Омертвіння душі людини, яка розривала віковічну єдність з землею, народом, його традиціями, у В. Стефаніка асоціюється з каменем: “То як часом якась долішня хвиля викарбутиє великий камінь із води і покладе його на беріг, то той камінь стоїть на березі тяжкий і бездушний. Сонце лупає з нього черепочки давнього намулу і малює по нім маленькі фосфоричні звізди. Блимає той камінь, мертвими блисками, відбитими від сходу і заходу сонця, і кам'яними очима своїми глядить на живу воду і сумує, що не гнітить його тягар води, як гнітив від віків. Глядить із берега на воду, як на утрачене щастя. Отак Іван дивися на людей, як той камінь на воду” [10, 38].

Зображуючи образ Івана, автор уподібнює свого героя до горба (“Переломаний”, “велетень, схилений у пояс”), чи до коня (“Потряс сивим волоссям, як гривою, кованою зі сталевих ниток”, “заскреготав зубами, як жорнами”). У кожному мускулі Івана відчутно довголітню працю, що робила його сильним і водночас виснажила: “Я ціле жите лиш роб, та й роб, та й роб!”, “Я зробок – ціле тіло мозиль”. Зовнішня грубість, некрасивість, каліцтво Івана Дідуха різко контрастує з ліризмом його внутрішнього світу, високою духовністю й символічно відтворена автором: “Одна сльоза котилася по лиці, як перла по скалі” [10, 42].

Глибоко символічним у новелі “Камінний хрест” є образ пісні, що співали Іван та Михайло: “Той спів, що його не раз чули на весіллях, як старі хлопи доберуть охоти і заведуть стародавніх співанок. Слова співу йдуть через старе горло з перешкодами, як коли би не лиш на руках у них, але і в голі мозилі понаростали. Ідуть слова тих співанок, як жовте осіннє листя, що ним вітер гонить по замерзлій землі, а воно раз на раз зупиняється на кожному ярочку і дροжить подертими берегами, як перед смертю” [10, 43].

Кульмінацією в новелі є епізод, коли родина Дідухів йде до хати перевдягатися, що нагадує елементи ритуальної обрядовості похорону. Недаремно В. Стефанік звернувся до такого художнього прийому як дереалізація

образу хати, що властиво експресіоністичній естетиці. Реальна властивість об'єкта перетворюється на суб'єктивне вираження внутрішніх почуттів, душевного стану його мешканців: “...ціла хата заридала. Як би хмара плачу, що нависла над селом, прорвалася, як би горе людське загату розірвало – такий був плач” [10, 44]. Вивершенням експресії, символом трагізму й розпачу прощання з рідним краєм є полька, яку затанцював Дідух зі своєю дружиною: “Іван термосив жінкою, як би не мав уже гадки пустити її живу з рук” [10, 44]. Глибоко відчув це й режисер кінофільму Л.Осика. Емоційна напруга в кінофільмі максимально збільшується, коли обійшовши з чаркою гостей, Іван Дідух з родиною йде до своєї хати. Згодом двері розчиняються й на поріг виходять один за одним Дідухи. Люди закам'яніли: переселенці зняли свій звичний одяг й змінили його на “безособові” чорні костюми. “У них вони почувають себе так, ніби влізли в чужу шкіру, – відзначає І.Дзюба. – Їм соромно, тяжко і просто ніяково. І в їхніх позах, у виразах обличчя ще й зухвалість відчаю: якщо все поривати, то одразу і демонстративно. Дивіться, люди добрі, до чого дійшла людина, що їй судилося!” [8, 225]. Це ще один важливий епізод фільму, який варто переглянути старшокласникам на уроці. Орієнтовні питання за уривком кінофільму:

• Що символізує перевдягання родини Дідухів у незвичний новий одяг?

• Які почуття виражено у грі актора, що був у ролі головного героя?

• Як зображено максимальну напругу в кінофільмі та в літературному творі? Завдяки яким художнім прийомам вона досягається у творах різних видів мистецтва?

Важливим завданням для старшокласників на цьому етапі має стати визначення головних символів у новелі В.Стефаніка “Камінний хрест”. Особливої уваги треба приділити значенням: горба, хати, пісні, камінного хреста. Дідухове відчуття духовної кризи, втрати національної ідентичності емігрантами вкладене автором у слова головного героя: “...підемо світами і розвіємось на старість, як лист по полі” [10, 41]. Цього чи не найбільше боявся старий Іван, то ж поставив на своїм горбі, що на ньому змарнував своє життя, скалічився, камінний хрест, як символ вічної присутності на рідній землі: “Хотів-ем кілька пам'яток по собі лишити” [10, 41].

Отже, аналіз твору В.Стефаніка на тлі мистецьких асоціацій із зорово-емоційним

змістом експозиції та сцени прощання кінофільму “Камінний хрест” допоможе учням усвідомити завдання мистецтва експресіонізму: “Виразити зрине через незрине, внутрішнє через зовнішнє, збагатити усвідомлене пізнання інтуїтивним” [7, 242]. А також визначити конститутивні риси експресіонізму:

- “нервова” емоційність;
- художнє відтворення суворих, сповнених гіркотою гострих відчуттів несправедливості та нелюдяності світу;
- поєднання у творах протилежних явищ, зокрема буденщини, побутовості та ліризму, високого пафосу;
- увага до простих характерів;
- намагання відшукати природну гармонію у найскладніших поворотах долі;
- стриманість, суворість, аскетичність у художній передачі глибокого людського змісту;
- ліризм у відтворенні трагедії страждання людини;
- дослідження митцями сенсу страждання людини, сенсу її життя;
- зображення смерті, що перетворюється на життя, бо це щоразу новий початок вічного становлення.

Підсумовуючи роботу на уроці, важливо відзначити, що пишучи свої твори, В.Стефанік “глибоко переживав дії своїх героїв і зливався з ними до того ступеня, що писав не про них, а про себе” [12, 9]. В одному із його листів є промовисте звертання до українців: “...стою на вуглі своєї хати і простягаю до Вас руки...” [1, 94]. Коли стоїш “на вуглі” Стефанікової хати (нині це літературно-меморіальний музей митця) і вдивляєшся у правдиву, незрівняну красу Покуття, десь там на горі, неподалік дороги, видніється яскраво блакитний камінний хрест. Він немов би і є тим незримим зв'язком, що єднає землю з небом, а душу з вічністю.

Домашнім завданням для старшокласників може стати творча робота “Сумна дійсність, “оздоблена золотом найправдивішої поезії” у новелах В.Стефаніка”.

1. Василь Стефанік : життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях / авт.-упоряд. Ф. П. Погребенник. – К. : Радянська школа, 1987. – 144 с.

2. Василь Стефанік у критиці та спогадах. Статті, висловлювання, мемуари / упоряд., вступ. ст. та прим. Ф. Погребенника. – К. : Дніпро, 1970. – 482 с.

3. *Войтович В.* Українська міфологія / Войтович В. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
4. Історія української літератури та літературно-критичної думки кінця ХІХ – початку ХХ століття : підручник / [кол. авт.: О. Галич, О. Бровко, І. Веретейченко та ін.]. – Луганськ : Альма-матер, 2008. – 480 с.
5. *Наєнко М.* Художня література України: Від міфів до модерної реальності / Наєнко М. – К. : Просвіта, 2008. – 1064 с.
6. Наукові основи методики літератури : навч.-метод. посіб. / за ред. Н. Й. Волошиної – К. : Ленвіт, 2002. – 344 с.
7. *Пахаренко В.* Українська поезика / Пахаренко В. – Черкаси : Відлуння-плюс, 2002. – 320 с.
8. Поетичне кіно: заборонена школа : зб. статей і матеріалів / упоряд. Л. Брюховецька. – К. : АртЕк, 2001. – 464 с.
9. *Тороп П.* Тотальний перевод / Тороп П. – Тарту : Изд-во Тартуского ун-та, 1995. – 220 с.
10. *Стефанік В.* Вечірня година / Стефанік В. – Ужгород : Карпати, 1987. – 144 с.
11. *Стефанік В.* Повне зібрання творів : у 3 т. / Стефанік В. – К. : Вид-во АН УРСР, 1949–1954. – Т. I. – 372 с.; – Т. II. – 223 с.; – Т. III. – 327 с.
12. Усе для школи. Українська література 10 клас. Вип. 3: Василь Стефанік / упоряд. Г. Чопик, Р. Чопик. – К. : Всеувиго, 2001. – 62 с.
13. *Черненко О.* Імпресіонізм та експресіонізм / Черненко О. // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 3 кн. Кн. 1. – К. : Рось, 1994. – С. 204–213.
14. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності / Наталя Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.

*В статтє разработана методическая модель школьного изучения экспрессионизма на примере анализа новеллы В. Стефанюка. Основой авторской концепции является использование ассоциаций в искусстве украинского поэтического кино. Такая интеграция литературы, кино, живописи будет способствовать формированию культурного модуса личности.*

**Ключевые слова:** *литературное направление, экспрессионизм, ассоциации в искусстве.*

*In the article the methodological model of school studying of expressionism is worked out on the example of V. Stepanyuk novels analysis. The author proposes the usage of artistic associations with the Ukrainian poetic cinematograph. Such integration of literature, cinematograph and art will forward the formation of cultural modus of personality.*

**Key words:** *literary direction, expressionism, artistic associations.*

**УДК 811.161.2: 821.161.2**

**ББК 81.2 Ук**

**Валентина Ірещук**

## **ПЕРСОНІФІКАЦІЯ У НОВЕЛАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА**

*У статті проаналізована персоніфікація в художніх текстах В. Стефанюка. Встановлено реалії дійсності, які найчастіше зазнають уособлення. Відзначено стилістичні функції персоніфікації в ідіолекті письменника.*

**Ключові слова:** *персоніфікація, уособлення, прозопопея, стилістична функція, образотворення.*

Персоніфікація, або уособлення, прозопопея, – це троп, який ґрунтується на наділенні явищ природи, тварин, рослин, предметів неживої природи, абстрактних понять якостями, властивостями людини. Іноді під уособленням розуміють не тільки антропоморфізацію, тобто “олюднення”, а й взагалі “оживлення” реалій неживого світу. Персоніфікація як гносеологічне явище сформувалось у загальних рамках анімалістичних уявлень людини про світ [4, 750].

Одним з улюблених засобів художнього зображення в новелах В. Стефанюка є персоніфікації, які виступають виразним чинником

своєрідності, колоритності й оригінальності ідіостилу письменника, пор.: Віхожу на двір, а ліс шумит, словами говорить: верниси, Антоне, до хати, верниси, мой (“Синя книжечка”); Лиш поступив-єм си, а вікна в плач. Заплакали, як маленькі діти. Ліс їм наповідає, а вони слозу за слозов просікают. Заплакала за мнов хата. Як дитина за мамов – так заплакала (“Синя книжечка”); Сонце спукалося насамперед на ліс, що стояв на горі перед хатою, на его галуззю лишало всі свої дорогі камені блискучі, а ліс бив промінням у вікна хати (“Лист”); Портрет і фортеп’ян зачервонілися (“Портрет”).



Персоніфікація здавна виступає важливим засобом образотворення. На неї багатий український фольклор. Як справедливо зазначив Володимир Домбровський, “а що кожна мітологія в своїй основі є нічо інше, як тільки колективна поетична творчість народу, то й не диво, що вона (персоніфікація – В.Г.) стала одним з найважливіших поетичних елементів спершу в народній поезії, а опісля і в мистецькій. А хоч людство давно вже позбулось мітологічних поглядів на природу, хоч зявища природи одержали в нашій свідомості своє природне вияснення й узасаднення, то анімістичні й персоніфікаційні метафори, що основуються на схожості наших душевних станів і переживань із природними зявищами і дають нам ілюзію людського життя в життю природи, – зберігли свою мистецько-творчу силу і в модерній поезії” [2, 51–52]. Як відомо, новели Василя Стефаника стали найкращими зразками цієї модерної поезії в прозі, інша річ, що “загіпнотизована магією нового могутнього слова, критика давно шукає наукових пояснень новаторства нашого новеліста” [1, 127]. Одним із яскравих виявів й ознак такого модернізму є неповторні, своєрідні, несподівані за своєю семантико-образною суттю персоніфікації світу неживої природи та абстрактних понять.

У Стефаниковій манері письма чітко простежується антропоморфічна індивідуалізація явищ природи, напр.: Як *сонце* вже *злізло* бабі у ноги, як вже *стануло* коло того мотузка, що ним міх зав’язувався, то баба почала качатися по землі та збаняти шукати (“Сама саміська”); *Сонце реготалося* над ним, *посилало* до него свої промені, *пестило* его, як мама рідна (“Май”); *Небо дрожало* разом зі звіздами. *Одна впала* з неба (“Лесева фамілія”); Іван бив палі, бив кілля, виносив на него тверді кицьки трави і обкладав свою частку довкола, аби осінні і весняні *дощі не сполікували* гною і *заносили* его в яруги (“Камінний хрест”); *Йдете* коло води, а *вона* вас *тягне*, так *цілює*, як *обіймає*, як по чолі *гладить*, а чоло таке як *грань*, як *грань* (“Басараби”); Земля *стогнала* під ударом їх сердець, а *вітер втік* за гори (“Дорога”).

Свіжими й оригінальними персоніфікаціями у Стефаникових новелах позначені абстрактні поняття. У його художній мові *любов стоїть* під деревом; *сила і гордість падають* на дорогу; *голос обіймає*; *пісня ховається і падає*; *тиша панує*; *душа йде, говорить, дає, б’є*; *багатство вбиває*; *смерть*

*приходить*; *плач вибігає*; *сміх лягає*, пор.: На свіжій ріллі під веселою дугою *стояла* его *любов* (“Дорога”); По селі *сотається*, *пливе* тоненькими струями, *розпадається* на мацінькі крапельки один *голос*, осінній, сільський звук. *Обіймає* він село, і поле, і небо, і сонце (“Озимина”); Протяжна, тужлива *пісня* *виліскується* по зораних нивах, *шелестить* зів’ялими межами, *ховається* по чорних плотах і *падає* разом з листем на землю (“Озимина”); *Пісня намагалася вийти* з хати і *полетіти* в пусте поле за листочками (“Кленові листочки”); *Плач жінок вибіг* з хатчини далеко на село (“Палій”); *Мої слова* *несказані*, мій *плач* *недоплаканий*, мій *сміх* *недосміяний*! *Лягли* на мене, як *лягає* чорне камінне зломаного хреста на могилу в чужині! (“Моє слово”).

Особливі враження справляє антропоморфізація будівель, споруд, їх частин, наприклад: *Ціле село співає*, *білі хати сміються* *несміливо*, *вікна ссуть* сонце (“Озимина”); *Та вікна* в селі *посліпли*, а *дзвони занімилі* (“Вона – земля”); *У тій хатині*, що *лізе* під горб як перевалений хрущик, *лежала баба* (“Сама саміська”); *Хати* на білім снігу *стояли* як громади чорних великих птахів (“Суд”); *Стайня стогнала*, *позівала*, зі сну *говорила*. Так *тяжко дихала*, як би десь *глибоко*, в землі, *душилося* тисячі людей (“Палій”).

Часто ознаками людини в новелах Стефаника наділені ландшафтні об’єкти, напр.: Як *єм уздрів* его *ласку небесну* по полю, як *жито просилося* під серп і *земля аж цьпала: йди, Федоре, бери з мене хліб*, – а я *лишив жида* серед дороги та й *пішов* до божої роботи (“Палій”); По селі білі *вузенькі стежки* всі хати *докупи пов’язали*, *лишень* Федорова хата *стояла* поза сітею стежок, як *пустка* (“Палій”); Але *хоть* той *горб* его *переломив*, то *політки* давав *добрі* (“Камінний хрест”); Такий *песій горб*, *що стрімголов* у долину *тручьє* (“Камінний хрест”); Сонце *спускалося* *насамперед* на *ліс*, *що стояв на горі перед хатою*, на его *галуззю* *лишало* всі свої *дорогі камені* *блискучі*, а *ліс бив* *промінням* у *вікна хати* (“Лист”); *Ступав своєю дорогою* *дальше*. *Вона*, як *полотно*, під ним *угиналася* (“Дорога”); *Земля стогнала* під ударом їх *сердець*, а *вітер втік* за гори (“Дорога”); *Земля цвіла* і *квітами* *своими сміялася* до него (“Дорога”); *Земля* під *колосем* *лящіла*, *співала*, *словами говорила* (“Палій”).

У мові художньої прози Стефаника *оживлені* і в такий спосіб *індивідуалізовані* назви рослин, напр.: *Квіти цілували* его по

чорнім нечесаним волоссю, пільні коники его перескакували (“Май”); Але неділя ставала на поратунок, бо в неділю він ішов під вишню, лягав на зелену траву, а вона висисала в землю той біль (“Палій”); Твоя грушечка зо мнов колідує (“Святий вечір”).

Художнього уособлення в новелах Стефаника зазнають і назви окремих частин тіла, напр.: Бабо, у вас добре і їсти, і пити, бо хоть ви мовчите, але очі ваші просять (“Басараби”); Руки такі чиняться веселі, аж скачуть та й без вас, без вашої причини, самі таки (“Басараби”); Сонце пражит, але не пражит, аж вогнем сипле, а я колінкую з гноєм наверх, аж шкіра з колін обскакує (“Камінний хрест”).

У мові новел Стефаника уподібнені до людей конкретні предмети, вони оживають, виступають дійовими особами, пор.: Котили по столі завзяті слова і схилившись слухали, що стіл говорить (“В корчмі”); Огонь їх пражив, залізо плакало в їх руках (“Дорога”); Та вікна в селі посліпли, а дзвони заніміли (“Вона – земля”); Гуский каганець не міг продертися через темряву по кутах (“Злодій”); Ліпше най тебе куля вб’є, бо я трафлю сам і дам знати та вас обоє вуйко поховає (“Діточа пригода”).

Зазнають персоніфікації у новелах Стефаника також назви певних місць, локацій, напр.: Сів я на приспу. Ще небіжка мастила, а глини тачками возив. Лиш хочу встати, а приспа не пускає, ступаю – не пускає (“Синя книжечка”); Аж надвечір маса розлізаєси і лишає пустий, гидкий ринок, аби зівав на ціле місто, як велика стайня (“Такий панок”).

Персоніфікації відіграють надзвичайно важливу роль у художньому образотворенні. Завдяки їм Василь Стефаник відбиває внутрішній стан героя, його душевні переживання, письменницьку візію зображуваного. Персоніфікація слугує чинником художньо-естетичного впливу на читача, оскільки зображення динамізується, а статичний образ стає рухо- мим, оживленим.

Зазвичай персоніфікація, художній троп використовується майстром слова не ізольовано, а в комплексі з іншими стилістичними засобами. “Згущена” манера письма, за якої відбувається нагромадження в невеликому сегменті тексту низки стилістичних одиниць призводить до вмонтовування окремих персоніфікацій в єдиний стилістичний надзасіб,

який підсилює емоційне сприймання зображуваного. Наприклад: То як часом якась долішня хвиля викарбутить великий камінь з води і покладе его на берег, то той камінь стоїть на березі, тяжкий і бездушний. Сонце лунає з него черепочки давнього намулу і малює по нім маленькі фосфоричні звізди. Блимає той камінь мертвими блисками, відбитими від сходу і заходу сонця і кам’яними очима своїми глядить на живу воду і сумує, що не гнете його тягар води, що гнітив его від віків. Глядить з берега на воду, як на утрачене щасте. Отак Іван дивився на людей як той камінь на воду (“Камінний хрест”); Та же лишень треба подивитися на їх очі. То не очі, то така чорна рана в чолі, що живе і гние. У одного таке око як пропасть, поглине та й нічо не видить, бо то око не до видіння. А в другого воно одно лишень живе, а решта коло него камінь – чоло камінь, лице камінь, все (“Басараби”).

Таким чином, персоніфікація у мові новел Василя Стефаника відіграє важливу роль у художньо-образній інтерпретації зображуваного. Предметом персоніфікації у новеліста є найрізноманітніші реалії дійсності, зокрема явища природи, будівлі, споруди, ландшафтні об’єкти, рослини, окремі частини тіла, конкретні предмети, абстрактні поняття тощо. Несподіваність асоціацій для уособлення, свіжі, нестерті об’єкти персоніфікації разом з іншими, не менш вишуканими стилістичними засобами, формують неповторність й оригінальність ідіостилю Василя Стефаника.

1. Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. / Денисюк І. О. – Львів : [У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка], 2005. – Т. 1: Літературознавчі дослідження. – Кн. 1. – 432 с.

2. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка : підручник для середніх шкіл і для самонавчання / Володимир Домбровський // Українське літературознавство. – Мюнхен : Український вільний університет, 1993. – Вип. 4. – С. 51–52.

3. Стефаник Василь. Повне зібрання творів : у 3 т. Новели / Василь Стефаник. – К. : Вид-во Академії Наук УРСР, 1949. – Т. I. – 375 с.

4. Українська мова : енциклопедія / [редкол.: Русанівський В. М. (співголова), Тараненко О. О. (співголова), М. П. Зяблюк та ін.]. – 2-ге вид., випр. і доповн. – К. : Вид-во “Укр. енцикл.” ім. М. П. Бажана, 2004. – С. 750.

В статтє проанализировано персонификацию в художественных текстах В. Стефаника. Установлено реалии действительности, которые чаще всего одушевляются. Отмечено стилистические функции персонификации в идиолекте писателя.

---

**Ключевые слова:** персонифікація, одушевленість, прозопопея, стилістическа функція, створення образу.

*Personification in the belletristic texts by V. Stefanyk is analyzed in the article. Things and phenomena of reality which are often personified are stated. Stylistic functions of personification in the author's idiolekt are characterized.*

**Key words:** personification, prosopopoeia, stylistic function, artistic image making.

**УДК 811.161.2: 821.161.2**

**ББК 83.3 (4 Укр)**

*Тетяна Зелених*

## **СТИЛЬОВІ ЕКСПЕРИМЕНТИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА**

*У статті порушено проблему стильових експериментів Василя Стефаника, доведено, що у творчості новеліста тісно переплетені різні типи художнього мислення, починаючи від реалізму й завершуючи модернізмом.*

**Ключові слова:** реалізм, імпресіонізм, експресіонізм, авторська ідейно-естетична свідомість, стиль.

Ім'я Стефаника вже давно поповнило канон української класики, але суперечки щодо стильової ідентифікації його творчості й досі не припинилися. Причина цього – у належності Василя Стефаника добі стилістичного вибуху, коли європейська література й мистецтво, відчуваючи вичерпаність поетик Нового часу, починають інтенсивно шукати інших засобів і форм виразності. Рубіж XIX–XX століть становить складний об'єкт для дослідників. По-перше, для об'єктивного погляду на феномен потрібен час, і лише зараз, на черговому рубежі століть, наука отримала потрібну дистанцію для такої “оптики”, по-друге, кардинальні ідеологічні зміни на вітчизняному ґрунті спричинили перегляд історії та культурного надбання, зрештою, потребу в нових методологіях.

Відомо, що впродовж тривалого часу українська література означеного періоду розглядалася головним чином в аспекті її соціальної ангажованості, поетикальна ж складова відступала на другий план. Творче розмаїття перехідної доби відлякувало індивідуалістською декларативністю, що в радянській офіційній науці ототожнювалося з буржуазною системою цінностей і тому негативно критикувалося. У Стефаникові цінилася виразна соціальна позиція, що дозволяло розглядати його творчість у традиціях критичного реалізму. Повернення модерністського мистецтва у вітчизняну скарбницю потягло й включення літературних постатей доби в нову систему координат.

Найсуттєвішим кроком у переосмисленні спадщини письменника стала монографія О.Черненко “Експресіонізм у творчості Василя Стефаника”, видана діаспорною дослідницею в 1989 році на хвилі ідеологічної лібералізації української науки. У книзі доволі категорично заявлено про належність Стефаника до відповідної “течі”. У вступі авторка закидає традиційним інтерпретаторам, що “вони не розглядають доробку Стефаника на тлі духовності його власної, себто сучасної йому європейської доби”, тоді як насправді “його світогляд був співзвучний із тим світоглядом, що оволодів Європою на переломі XX сторіччя, себто з течією експресіонізму” [11, 8]. Звертає увагу той факт, що заява дослідниці категоричніша за звичайну робочу гіпотезу. “Своєрідний характер” експресіонізму Стефаника показано в зіставленні з іншими митцями рубежу століть: Пшибишевським, Кафкою, Ван Гогом, Мунком, Роденом і Траклем.

Ця парадигма вибудовується, можна сказати, довільно: адже навколо кожної з позначених постатей досі точаться суперечки. Так, Станіслава Пшибишевського відносять до символізму, Ван Гога – до постімпресіонізму, Огюста Родена – до імпресіонізму... Франца Кафку, з одного боку, приєднують до експресіоністського руху, зважаючи хоча б на причетність його до групи “Акціон” [13], але існує досить обґрунтована позиція відокремлення Кафки від експресіонізму, яку декларує А.Карельський, доводячи, що “насправді його нема куди прилаштувати – ані до жодного

“ізму” його епохи. Скоріше вже він дотичний до літератури абсурду – вже другої половини двадцятого століття” [4, 241], а щодо експресіонізму, то з ним “його мова, його стиль не мають нічого спільного, більш того – він прямий антипод експресіонізму... Нічого розірваного, сумбурного, кричущого, експресивного; навпаки, ніби цілком традиційний, зовні зв’язний виклад буденних обставин” [там само]. Читаючи цю характеристику, доходимо до висновку, що й твори українського письменника навряд чи вдасться легко ідентифікувати з наймоднішими, магістральними європейськими напрямками, течіями й стилями рубежу століть хоча б тому, що їхня більшість взагалі не проявила себе в українській літературі організовано й виокремлено, а розчинилася в літературному процесі декількох десятиліть, створюючи характерні сполучення.

Досить плідною видається думка, сформульована Соломією Павличко, першою дослідницею українського модернізму, про те, що Василь Стефаник – апологет народництва, хоча й у фазі занепаду цього явища. За Павличко, народництво – вагоме культурне й літературне утворення, що виробило свою систему стилів, мало єдину ідеологічну базу й об’єднувало цілу низку значних для літератури постатей від Котляревського до Франка [8, 29]. Народництво – культурний факт попередньої епохи, що системно протистоїть модернізмові. Ім’я Стефаника визначається в народницькій парадигмі в момент кризи явища – художньої й теоретичної, тому його твори “виходили за межі традиційної народницької естетики” [там само, 38]. Тобто слід визнати, що вони зазнають модерністських впливів, але самому модернізмові не належать.

Тож нашою метою в контексті вищезначеного є виявлення специфіки творчої манери В.Стефаника на рівні його художнього стилю і його співвіднесення зі стильовими домінантами основних напрямів та течій доби. Зробити ж це можна лише звернувшись до ретельного читання текстів. Вивчення філософсько-ідеологічних витоків творчості Стефаника в цьому випадку не є пріоритетним завданням, адже філософська думка рубежу віків була спільним ідейним орієнтиром для величезної кількості шкіл, угруповань і тенденцій і може розглядатися лише в контексті світогляду творчої особистості. Стиль же є іманентним для твору і виявляється об’єктивно в тканині твору.

Знайомство з прозою В.Стефаника переконує в тому, що він активно наслідує “предметність” поезики доби реалізму, створюючи власні художні світи, насичені образами речей – “опуклих”, відчутних у своїй тілесності. Часто з такого опредмечування оповіді починається текст: “Митро латав жіночі чоботи. Не латав, а зчіплював докупи. Гріх би було давати таке дрантя до шевця, та й за грейцар скупю” (“Осінь”, [10, 39]); “Відколи Івана Дідуха запам’ятали в селі газдою, відтоді він мав усе лиш одного коня і малий візок із дубовим дишлем...” (“Камінний хрест”, [Там само, 48]); або: “То як Семен із заходом сонця вернув додому, то застав на своєму подвір’ї п’ять кованих возів, набитих всіляким добром, ще й колиска наверху була” (“Вона – земля”, [Там само, 150]).

Наведені фрагменти явно співвідносяться з реалістичною практикою письменників ХІХ ст., коли мистецтво намагалося “зупинити мить”, оформити, підпорядкувати собі потік досвіду [2]. “П’ять кованих возів” на подвір’ї в оповіданні “Вона – земля” змушують згадати аналіз реалістичної манери флорберівської “Простої душі”, здійснений Р.Бартом у статті “Ефект реальності”. Барт підкреслював, що у флорберівському описі інтер’єру присутні, на перший погляд, випадкові речі, які навіть важко пов’язати відразу з характером героїв або обстановки. “Якщо фортеп’яно – ... індекс буржуазного статку хазяйки, а “піраміда з коробок і картонок – конотативний знак атмосфери безладу в будинку Обенів” [1, 393], то “барометр”, здається, не виконує жодної спеціальної функції. Але ця функція все ж здійснюється – у створенні ілюзії “чистого” фізичного референта. “Випадковий” предмет лише підтверджує “достовірність” зображуваного, додаючи картинці невимуженості. Так і в Стефаника – згадується “п’ять возів”, хоча могло бути шість чи чотири. Характерний для Стефаника прийом – винесення цих “опредмечуючих” шкців на початок твору, тобто в сильну позицію, що задає тон оповіді та її сприйняттю.

Ці самодостатні речі-референти прекрасно вписуються в канву речей-метонімії, що складають основу реалістичної художності. Звернемося до оповідання Стефаника “Ангел”. І тематично, і поетикально твір асоціюється з уже згаданою вище “Простою душею” Флорбера, особливо з фінальною частиною повісті. Стара Тимчиха, доживаючи останні дні в бідності й самоті, прощається зі

своїми убогими скарбами, що й склали сенс її життя, що стали ланкою між нею й минулим: молодістю, чоловіком, маленькими дітьми. Вона дбайливо перебирає в скринях одяг, взуття й розмовляє чи то з собою, чи то з речами: “Виймала червоні чоботи.

– Лише раз обувані. Небіщик вже перед смертею був на ярмарку та й купив...” [10, 36].

Речі тут – частинки цілого, елементи предметної мозаїки, якою і є людське життя. Завершується оповідання розмовою з мальованим ангелом, що дивним чином нагадує ангела-папугу, пташине опудало, що стало останньою розрадою самотнього життя Фелісіте: “Обличчя бабине подобіло і прояснилося. Глянула на образи. Там був голий ангел, що тримав у руках дві червоні рожі.

– Ой ти, голаку, все ще смієси з старої баби. А як баба постарілася, а ти все молоденький, все бабі хату звеселяєш...” [10, 37].

Смішний ангелик із квітами – деталь, що відтворює не тільки інтер’єр помешкання “простої душі” Тимчихи – такої ж “голої”, але приязної до світу, здатної радіти паперовим голубам зі штучною позолотою, це метонімія її примітивної, але великої й щирої віри. Відповідна “ідентичність” образу підтверджується й споминами старої про давню покупку на ярмарку: “Якись панок поначіплював на підсіню таких образів, що на фіру не зібрав би... Якась там була така люта звір змальована, що в казці би не склав. А якісь царі такі страшні, московські та турецькі, та всекого дива. Межи ними був ангелик, та й я його купила. То так він приязно дививси, так ружі кождому наставляє, лиш бери...” [там само, 37].

Стефаник не раз підкреслював, що обрав селянську тематику свідомо й саме заради селянина творить. Ця соціальна ангажованість, як видно, підштовхнула й до вибору відповідних художніх засобів, серед яких реалістична поетика видається найбільш адекватною. Тож зауваження літературознавців І.Денисюка [3], Ю.Кузнецова [6] та ін. про реалістичну основу поетики В.Стефаника мають під собою очевидне підґрунтя, хоча й не дають вичерпної характеристики його стильової палітри. Занурення в тексти В.Стефаника дозволяє виявити достатньо інших поетикальних прийомів, що можна віднести до художніх відкриттів інших поетикальних систем, проявлених на рубежі XIX–XX ст.

Один із постійних прийомів Стефаника – відображення гри світла й кольорових відтінків на предметних поверхнях. Особливо

цікавим він стає як компонент портретних описів, як правило, дуже скупих, економних у цього автора: “Сині нігті були як її сині очі, і здавалося, що по лиці вандрує багато синіх очей, дивних, блискучих. Всіма тими очима Катруся гляділа на маму і потакувала на її жалібну мову” [там само, 31]. Тут портрет смертельно хворої дівчинки відтворюється не через “графічність” (загостреність, витонченість рис), а через гру світла на безкровному обличчі. Справляється ефект “першого враження”, мерехтіння плям. Трохи далі в цьому ж оповіданні (“Катруся”) портретна характеристика доповнюється: “Мама дала Катрусі квітки сині, білі, зелені, червоні. Катруся презирала їх, лице її слабо усміхалося, а сині, білі, зелені, червоні блиски блукали по обличчю” [10, 32].

Зображення дівчинки нагадує картини європейських імпресіоністів, де образ складався не з ліній, а з кольорових плям. Характерна риса цілого ряду оповідань Стефаника – вражаюча економність художнього мовлення автора-оповідача й акцентування уваги на мовленні персонажів, через яке й розкривається їхня історія та емоційний стан. Описовий же елемент мінімалізований, зведений до показаних вище “імпресіоністичних” включень, що лише сприяють об’єктивізації оповіді. Аналогічним чином у новелу “Стратився” вміщено лаконічний міський пейзаж, точніше – його фрагмент, який “перебирає” настрої героя – батька, що втратив сина-солдата: “Мури, мури, а між мурами – дороги, а дорогами – тисячі світил в один шнур понасилувані. Світло у п’ятьмі потопало, дрожало. Ось-ось впаде, і чорне пекло зробиться” [там само, 15]. У мерехтінні ліхтарів зникає чітка межа між світлом і тінню. Письменник не тільки відтворює стан фрустрації, дезорієнтованості героя, а й підкреслює оптичне враження від побаченого.

Дослідники імпресіонізму знайшли цікаву “формулу” імпресіоністичної техніки в романі Пруста, який описав враження від сучасного йому живопису: “Одна з метафор, що найчастіше зустрічається на картинах [художника Ельстера]... полягала в тому, що порівнюючи землю й море, він стирав між ними будь-яку межу” [14, 19]. Акцентуємо увагу, що йдеться не про метафору як таку, але про зіставлення предметів, що співіснують поряд і уподібнюються один до одного. Радше навіть не сама метафора, а порівняння (теж троп на метафоричній основі). Такий образ взаємо-

проникнення створюється у “мерехтінні” світла, запахів, смаків, дотиків – ефектів, що сприймаються суто чуттєво. Чуттєвий та емоційний ефекти у Стефаніка не завжди співпадають. В експресіоністів же, як відомо, у центрі уваги саме емоційна метафора, яка виникає через кардинальну трансформацію, а то й відкидання “чуттєвих” ефектів. У ній поєднується непоєднуване – з різних площин і закутків буття: тяглість, абстрактність, конкретність, суб’єктність, об’єктність тощо. Н.Пестова назвала таку образність “абсолютною метафорою” й підкреслювала, що вона притаманна саме поезії експресіоністів, а не їх прозі [9, 31].

Саме така невітлювана, “карколомна” метафора не притаманна художньому світу Стефаніка. У своїй образності він задіює традиційні способи, схилиючись до реалістично-імпресіоністичної прозорості, достовірності, предметності.

Але спостерігаються й поетикальні елементи, які споріднюють прозу Стефаніка з експресіоністськими творами. Не можна пройти повз його “візіонерських” епізодів. Проникаючи у свідомість персонажа, який знаходиться у стані колосальної емоційної напруги, автор може відтворити його потік спогадів, галюцинацій. Особливо це помітно у творах, де розробляється тема смерті, зведення рахунків із життям, агонії (оповідання “Сама-саміська”, “Шкода”, “Скін” тощо). Саме в ситуаціях такого граничного страждання людина й зазнає “певного очищення від намулу щоденності” [5, 67], а це й дозволяє спочатку О.Черненко, а слідом і М.Коцюбинській, Р.Мовчан [7] та іншим вітчизняним літературознавцям вбачати у творчості В.Стефаніка експресіонізм, “виращуючи” його з окремих компонентів складної авторської стилістики.

Тяжіння до об’єктивної детермінації зображуваної реальності пов’язує Стефаніка з добою попередників-реалістів, але нова доба навчає його досліджувати звичну предметність під новими кутами зору, з нових позицій, які диктує усвідомлення завершеності попередньої культурної спадщини. Стилістика Стефаніка – синтетична, але доволі однорідна у своїх проявах, що можна дослідити і в інших аспектах: експерименті з жанром, оповіддю, ритмом тощо. Це не дає підстав зараховувати письменника до лав якоїсь окремої школи чи напряму. Адже перехідна доба багата на приклади “перехідних” стилів – орга-

нічних чи синтезованих, але таких, що порушують межі й із легкістю визнають творчі запозичення, передбачення наступних тенденцій, що можна спостерігати в художній спадщині І.Франка, Лесі Українки, Г.Ібсена, К.Гамсуна, Г.Гауптмана, А.Чехова й цілої низки інших визнаних митців.

1. *Барт Ролан*. Еффе́кт реальности / Ролан Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, Универс, 1994. – С. 392–400.

2. *Венедиктова Т.* Секрет срединного мира: культурная функция реализма XIX в. / Венедиктова Т. – Режим доступу: // [http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka\\_Vened\\_Realism.htm](http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Vened_Realism.htm).

3. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Денисюк. – Львів : Академічний Експрес, 1999. – 280 с.

4. *Карельський А. В.* Австрийский лиромифологический эпос / Карельский А. В. // Зарубежная литература XX века / под. ред. Л. Г. Андреева. – М. : Высшая школа “Академия”, 2000. – С. 240–267.

5. *Коцюбинська М.* Безлично голі образки і біле світло абсолюту : [про кн. канад. дослідниці О. Черненко “Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка”] / М. Коцюбинська // Слово і Час. – 1992. – № 5. – С. 55–69.

6. *Кузнецов Ю.* Розвиток психологізму в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. [в т. ч. у творах В. Стефаніка] / Ю. Б. Кузнецов // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст. – К., 1991. – С. 221–250.

7. *Мовчан Р.* Сильова палітра української прози першої половини XX століття : [В. Стефанік як представник експресіонізму початку XX ст.] / Р. Мовчан // Бібліотечка “Дивослова”. – 2009. – № 2. – С. 15–16.

8. *Павличко С. Д.* Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1997. – 357, [1] с.

9. *Пестова Н. В.* Немецкий литературный экспрессионизм : [текст] : уч. пособ. / Н. В. Пестова. – Екатеринбург, 2004. – 335 с.

10. *Стефанік Василь*. Камінний хрест / Василь Стефанік. – К. : Школа, 2007. – 272 с.

11. *Черненко О.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка / О. Черненко. – Едмонтон : Сучасність, 1989. – 281 с.

12. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності: українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. / Н. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.

13. Энциклопедия экспрессионизма / Л. Ришар ; пер. с фр. – М. : Республика, 2003. – 432 с.

14. Энциклопедия импрессионизма / под ред. М. и А. Серрюля ; пер. с фр. – М. : Республика, 2005. – 295 с.

---

*В статье затронута проблема стилистических экспериментов Василия Стефанюка, доказано, что в творчестве новеллиста тесно переплетены разные типы художественного мышления, начиная от реализма и завершая модернизмом.*

**Ключевые слова:** реализм, импрессионизм, экспрессионизм, авторское идейно-эстетическое сознание, стиль.

*The article raised the issue of stylistic experiments of V.Stefanyk. It also proves that in the works of novelist closely intertwines different types of creative thinking, from realism to modernism.*

**Key words:** realism, impressionism, expressionism, author's ideological and aesthetic consciousness style.

УДК 821.161.2: 82 – 32

ББК 83.3 (4 Укр)

Наталія Мочернюк

### ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА НОВЕЛИ “ВОВЧИЦЯ” ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

*У статті здійснено аналіз поетикальних особливостей новели “Вовчиця” Василя Стефанюка у зв’язку з публіцистичними тенденціями фейлетонного жанру. Означено співвідношення художнього та публіцистичного елементів у структурі твору.*

**Ключові слова:** жанр, фейлетон, новела, публіцистичність, Василь Стефанюк.

Новелістична спадщина В.Стефанюка стала об’єктом наукового осмислення багатьох дослідників. Окремі новели привертали більше уваги літературознавців з огляду на різні причини, інші – суттєво менше. До малодосліджуваних творів можна зарахувати новелу “Вовчиця” – один з пізніх творів автора. “Вовчиця” написана на початку 1927 року, тоді ж вона опублікована в журналі “Червоний шлях” (№ 5). Коли ДВУ почало, за словами Стефанюка, “притискати до муру”, вислав до Харкова свою автобіографію й новели “Гріх”, “Мати”, “Вовчиця”, “Давня мелодія” й “Славайсу” [4, 174]. Цей твір вирізняється на тлі новелістики письменника і заслуговує на уважне літературознавче прочитання.

“Вовчиця” має жанровий підзаголовок “фейлетон”. Важливо, що В.Стефанюк майже ніколи не давав супровідних до творів власних жанрових визначень. У підзаголовках зустрічаються найчастіше присвяти комусь, новела “Санчата”, маючи підзаголовок “хлопча зима сценка”, будується як драматична мініатюра. Вказівка на жанр “Вовчиці” могла бути пов’язаною з функціональним навантаженням, яке несе підзаголовок у першодруці, як правило, у періодичних виданнях або ж це авторське запрошення читача до уважнішого знайомства з текстом твору, спрямування його інтерпретації у відповідне русло. Аналіз “Вовчиці” переконує, що жанровий акцент від

автора сигналізує важливість її публіцистичного наповнення задля читацької рецепції. Зазначимо, що в тексті рукописної копії твору (оригінал не зберігся) справді є підзаголовок “фейлетон”. Таким чином, метою дослідження є виявлення жанрових ознак фейлетону у структурі “Вовчиці”, з’ясування впливу фейлетонних елементів на її поетику.

Як відомо, цей жанр має свою історію. За матеріалами літературознавчих словників, термін “фейлетон” виник на початку XIX століття у Франції, коли одна з газет стала випускати листок-додаток, який потім приєднала до газетної полоси, і в котрому йшлося головним чином про літературні та театральні новини. “В українській періодиці кінця XIX століття, особливо в Галичині й на Буковині, *фейлетонами* називали літературний матеріал “підвалів”, “поважніші студійки на даний темат, писані в спосіб ... легкий і приступний” (О.Маковей). Іноді ж *фейлетонами* називалися й художні твори, що вміщувалися в “підвалах” газет. Пізніше в розряд фейлетонів стали включатися тільки невеликі гумористично-сатиричні твори на злободенні теми” [5, 443]. Походження жанру необхідно враховувати з погляду його конвенційного аспекту: не можна механічно переносити певні конвенції жанру з однієї епохи на іншу.

Історія українського фейлетону починається з 1890 років і пов’язана з іменами

І.Франка, О.Маковей. Лише з того часу фейлетон став жанром переважно сатиричним з широким використанням іронії, сарказму, гіперболи, різнобічної асоціативності. Нині фейлетоном називають невеликий художньо-публіцистичний твір в основному сатиричного характеру [1, 591]. Таким чином, фейлетон – це синтетичний художньо-публіцистичний жанр, і від автора залежатиме, що домінуватиме – художність чи публіцистичний елемент. “Вовчиця” Стефаника виразно відображає “пограничність” жанру: поєднання художнього плану зображення з виразними особливостями публіцистичної оповіді. Як виявилось, публіцистичний пафос новелістичного фейлетону звучав настільки потужно, що автор уважав за необхідне додати жанровий підзаголовок.

“Вовчиця” – автобіографічний твір, белетризований спогад автора про похорон давньої знайомої. Прототипом героїні стала, як свідчить Ю.Стефаник, приятелька письменника Кнігініцька – зубожіла шляхтянка з Русова. Син прозаїка зміг додати до цього факту лише припущення, що це прабаба Ю.Кініського, який свого часу безуспішно кандидував на мейора міста Едмонтона [9, 107]. Отож, якщо про реальну особу героїні відомо небагато, то про участь Стефаника в похованні односельчан дослідник життя письменника В.Косташук згадує доволі розлого. Так, він наводить два біографічні моменти, коли Стефаник брав участь у похоронах русівських мешканців. Варто навести цю розлогу цитату: “На події в селі Стефаник реагував своєрідно, чого оточення часто не розуміло. От померла циганка – звичайна річ для селян. Бідна, не має родини, то й похорон бідний. Грязькою вуличкою в бік русівського цвинтаря посувається скромна процесія. Попереду постать у лахмітті, з зарослим обличчям несе хрест. Далі ступає дяк, за ним чотири чоловіки несуть домовину. А ззаду, за домовиною – він, Стефаник. Підпираючись палицею, йде разом з цією малою громадкою аж на могилу. Люди в селі сприймали це порізно. Одні ніяковіли, другі не могли зрозуміти, чому він шанує бідну циганку і віддає їй таку честь. У Русові померла бідна вдова, недалеко сусідка Стефаника. Довгі роки вона бідувала з дрібними дітьми, яких вигодувала тяжкою працею на чужім полі. Мешкала сама-саміська в маленькій запущеній хатинці, бо діти порозходилися у найми по сусідніх селах. Мало хто заглядав до баби за її життя, мало

хто відвідав, коли лежала на лаві. Прийшов Стефаник. Поставив свічку в її головах, довго стояв у тяжкій задумі, а коли відходив, ніжно поцілував мертве чоло страдниці” [4, 167].

Образ похорону в Стефаника накладається на описи Косташука: грязька вулиця – “ледве витягав ноги з русівського густого болота”, скромна процесія і неоднозначне сприйняття громадою участі Стефаника у похованні – “небогато нас було, і всі дивувалися, що я між ними був”. Досвід смерті, що постійно оприявнюється у творчості письменника, задає трагедійну тональність, нарощує філософський зміст твору.

Стефаник будує твір на фактичній основі, обираючи конкретну особу за героїню, і щільно проблематизує його: долю жінки письменник вписує в історичне тло, порушуючи в такий спосіб чимало суспільно важливих питань, загострених у зв’язку з подіями війни. Композиційно твір ділиться на дві частини: перша – похорон вовчиці – свіжий спогад про конкретну подію, друга – вибіркова ретроспектива життя героїні – має на меті описати коло складних соціальних, етичних і філософських проблем. Схоже, як новела “Новина” розпочинається з розв’язки і все ж не втрачає трагедійної напруги, цей твір Стефаника починається з фактичного фіналу (“Оце я вернув з похорону моєї приятельки з дитинячих літ”), не послаблюючи драматизму. Однак якщо в “Новині” як взірцевому жанрі новели основне місце відведено розігруванню і мовленню персонажів, то у “Вовчиці” автор редукує ігровий момент і розгортає свій коментар, який складає обрамлення твору. Фейлетонові притаманний монологічний тип авторства. Тут мовлення автора первинне, монологічний контекст сталий, хоча вагомість “виступів” героїні можна інтерпретувати як своєрідний соціально-етичний маніфест, суголосний з авторським баченням. М.Зеров свого часу помітив “тенденцію до скорочення авторської референції” у поезії Стефаника: “Він примушує розповідати своїх героїв, наводить їх ірсіссіма верба (їх власні, найвладивіші слова), а все, що подає від себе, зводить до значення авторської ремарки” [3, 420]. Як бачимо, роль авторської ремарки у “Вовчиці” виявилася занадто поширеною, що незвично для новелістичної манери письменника, відтак це вирізняє його твір серед інших.

Класифікація фейлетонів за тематикою передбачає зокрема художній і документальний типи фейлетону, а також із “невказаною



адресою”, узагальнений, проблемний, оглядовий, “проти явища”, “проти особистості” тощо [1, 591]. Помітно, що твір Стефаника абсорбує елементи кількох тематичних різновидів, фіксуючись передовсім на художньому типі. А.Крушельницький поділяв твори В.Стефаника на три групи: дрібні нариси народного життя, новели з цього життя, авторові почування у вигляді поезій у прозі. Як вважає Л.Луців, “Крушельницький правильно підкреслював, що між Стефаниковими творами треба б розрізняти “нариси” і “новели”, хоч інші літературознавці пишуть тільки про “новели”, або про “оповідання”. Крушельницький писав, що “нариси Стефаника – глибокі трагедії хлопської душі, трагедії тихі, бо герої їх по більшій часті не мають найменшого почуття значення цих трагедій; вони проходять спокійно, незамітно, пересуваються крізь хлопську душу без гамору, минають без сильнішого, подекуди навіть без ніякого враження на оточення”. Це характеристика нарисів. У новелах, на думку А.Крушельницького, “повертають мотиви, переведені вже в нарисах, але вертають поглиблені, в сильніше зарисованих рамах” [7, 21–22]. Власне, “Вовчиця” прочитується як такий нарис “тихої трагедії” душі зубожілої шляхтянки. Новелістика Стефаника розкриває винятково шанобливе ставлення автора до жінок, що свідчить про високу культуру і шляхетність письменника.

Конкретна тема – смерть і огляд життєвого шляху Кнігінської – пов’язується з темою ширшою – долею українського народу. Густе русівське болото, інтер’єрні обриси її “малої хати” – локальний простір – асоціативно розширюється до уявного простору всієї України. Тому слухними є спостереження Л.Гранички з праці “Василь Стефаник. Літературна критика й дійсність” (Львів, 1937), зреферовані у книзі про Стефаника Л.Луціва: “Стефаніків світ – якнайтісніше зв’язаний особистим життям поета. Цей “світ” територіально обмежений до покутського села Русова, та він одночасно є мініатюрою життя всього українського селянства та українського народу. Це видно в таких творах, як “Марія” і “Сини”, де русівський мікрокосмос стався всеукраїнським макрокосмосом” [7, 55]. Це помітно й у “Вовчиці”. Зрештою, на прикладі життя однієї людини, одного села, автор зумів масштабно охопити різні соціально-етичні явища, поставити вселюдські проблеми, за якими проглядається монументалізм художньої аналітики Стефаника.

Фейлетон вважається проміжною ланкою між оповіданням, новелою та нарисом, характеризуються чіткою фактичною основою з наявним яскраво вираженим авторським підтекстом [6, 527]. Крім того, невід’ємним елементом фейлетонного жанру є сатирично загострена думка (цікаво: англійським відповідником жанру є дефініція “newspaper satire”). Дійсно, легко упізнати серед оповідань О.Маковця фейлетони власне за їхньою сатиричною спрямованістю. Жанрове визначення у Стефаника не виправдовує, як видається, читацькі горизонти очікуваного, адже на першому плані – позитивний образ, відтак не відчутний викривальний зміст, не відразу вловлюється “лірика обурення”, притаманна сатири. Однак уже гротескно загострена назва твору передає трагічний аспект людського буття в ситуації безглуздя війни, злиденності, ворожнечі, нетерпимості. У тексті твору маємо порівняння – “шугала поміж сусіди, як вовчиця, щоби нагодувати своїх безталанних гостей” [8, 231]. Стефаник починає з такої своєрідної асоціації, а лише згодом розкриває жертовну велич цієї жінки: “Та вони не знали, хто була вовчиця”. Помітне протиставлення вовчиці – всім.

Прикметно, що займенник “всі” зустрічається у творі одинадцять разів (“всі богачі, всі попи, всі жиди”, “всі бідні, всі блукаючі, всі нещасливі”, “всі свої доньки”, “всі грішні люди, дезертири, злодії, каліки і дівчата з грубими черевами”). Так підкреслено внутрішню силу і характер героїні: вона, сама шляхтянка, закликає “знідились шляхтичів” відкинути пиху і приставати до людей, навчає злодія не красти потайки, не спокушатися на чужі маєтки, а виступити прямо проти богачів – “йди просто і вбивай” – “з гонором підеш покутувати”, а покритку з тяжких наймів “потішає”: “Ти, небого, не журися, бо як уродиш файного байстрючка, то маєш силу, тебе, бідну, і так ніхто не возьме, а він виросте дужий на твоїх грішних руках. Ти посивієш, проклята між людьми, а він доросте і обітре своїми кучерями гріх з тебе” [8, 231].

Ці звертання, що будуються за троїстим принципом і мають певний притчевий відбиток (зніділа шляхта – блукаючі, злодії – бідні, покритки – нещасливі), увиразнюють розширення соціального плану до загальнолюдського. Вічні гуманістичні ідеї Стефаник розкриває на біографічному тлі героїні через згадки про долі доньок Кнігінської. “Зяті були пруссаки, москалі, поляки, італіяни з не-

волі і українці з німецьких таборів. Старій вовчиці дуже тяжко було їм годити в малій хаті”, – фіксує автор обставини її родинного життя. Велике значення має “боротьба” портретів – Вільгельм, Франц-Йосиф, Миколай, Шевченко, Ленін і Гарібальді. Вони виконують і функцію означення часу. Важливо, що над портретами – образ Матері Божої. Через цей символ посилюються магістральні ідеї твору, ідеї людяності, милосердя, самопожертви, християнського всепрощення та терпіння. У цьому зв’язку останні слова автора-оповідача у “Вовчиці”, перебуваючи в сильній позиції тексту, мають особливу вагу: “Бачу через вікно, як мирно під Матір’ю Божою примістилися царі, революціонери і поети” [8, 232].

Стефанік викарбував монументальний образ жінки-матері. Мудрість, чесність і внутрішня сила Кнігінської захоплюють новеліста ще за її життя. Вона близька йому як людина, котра гостро відчуває і відкидає найменші прояви фальші й облуди, здатна на справжнє співчуття і дієву любов до “найменшого брата”. “Кнігінська, вовчиця, наділена рідкісним даром інтуїції і непересічними телепатичними якостями”, – пише Олена Гнідан [2, 179]. На мій погляд, твердження про телепатичні властивості вовчиці дещо сумнівне. “Вся новела – це, по суті, материнська молитва, звернена до людей, – вважає дослідниця. – Це твір про добро й активне милосердя; про силу людського опору злу аж до смерті; про протиборство гуманізму і жорстокості; про інтернаціоналізм у самій “серцевині” патріархальної свідомості” [2, 181]. Останнє формулювання в наш час доречно скоригувати:

йдеться радше про ідею терпимості, ніж про інтернаціоналізм.

Отож жанровий підзаголовок “фейлетон” до новели “Вовчиця” у Стефаніка – не випадковість. Ця “своєрідна об’єктивно-суб’єктивна “вивіска” (І.Денисюк) наповнює твір додатковими смисловими відтінками, які керують сприйняттям читача. Автор спрямовує читацьку рецепцію до соціально-філософського роздуму.

1. Волковинський О. Фейлетон / О. Волковинський, А. Волков // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 591.

2. Гнідан О. Василь Стефанік. Життя і творчість : посібник для вчителя / Олена Дмитрівна Гнідан. – К. : Радянська школа, 1991. – 222 с.

3. Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза / Зеров М. // Твори : у 2 т. / М. К. Зеров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці – С. 401–435.

4. Костащук В. Володар дум селянських / Василь Костащук. – Ужгород : Карпати, 1968. – 190 с.

5. Лесин В. М. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – К. : Радянська школа, 1971. – С. 443.

6. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – С. 527.

7. Луців Л. Василь Стефанік – співець української землі / Лука Луців. – Нью-Йорк ; Джерсі-Сіті : Свобода, 1971. – 485 с.

8. Стефанік В. Вовчиця / Стефанік В. // Повне зібрання творів : у 3 т. / Василь Стефанік. – К. : Вид-во Академії наук Української РСР, 1949. – Т. 1. – С. 231–232.

9. Стефанік Ю. Роздуми про батька / Юрій Стефанік. – К. : Криниця, 1999. – 223 с.

*В статтє исследуются поэтикальные особенности новеллы “Вовчиця” Василя Стефаніка в связи с публицистическими тенденциями фейлетонного жанра. Обозначено соотношение художественного и публицистического элементов в структуре произведения.*

**Ключевые слова:** жанр, фейлетон, новелла, публицистика, Василь Стефанік.

*The article analyzes the poetical peculiarities of the short story “Vovchytsya” by Vasyl Stefanyk in the connection with publicist tendencies of feuilleton genre. The correlation of the fiction and the publicistic elements in the structure of the work is defined.*

**Key words:** genre, feuilleton, short story, publicistic, Vasyl Stefanyk.

## ЕЛЕМЕНТИ АГІОГРАФІЇ В СУЧАСНОМУ ЖАНРІ БІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ (на матеріалі роману С.Процюка про Василя Стефаніка “Троянда ритуального болю”)

*Статтю присвячено аналізу життєвих елементів у психобіографічному романі про Василя Стефаніка “Троянда ритуального болю” С.Процюка. Виділено агіографічні мотиви й окремі риси життєвості, притаманні образу В.Стефаніка, зокрема мотиви скромності, смирення, страдництва, заступництва, використано елементи видіння, чудотворення.*

**Ключові слова:** агіографія, біографічний роман, жанр, трансформація.

Агіографічний і біографічний жанри мають багато спільного між собою, адже обидва зображують життя певної визначної людини. У першому випадку йдеться про святого, у другому – про мирську особу. Агіографічний жанр змальовує життя людини, яка офірує себе служінню Господу. Натомість біографічний твір зазвичай зображає життя видатної людини, присвячене, як правило, літературі, мистецтву, науці тощо. На перший погляд видається, що біографічний жанр – секуляризований, спрофанізований різновид агіографічного, хоча насправді саме античні біографічні твори послужили зразком для появи життєвості святих. Останні згодом виділилися в окремий повноцінний жанр. Паралельно співіснуючи, ці формотворення, проте, ніколи не переставали взаємодіяти. Скажімо, завдяки християнському ідеалу, змальованому в житіях, автори біографічних творів намагалися ще більше облагородити своїх героїв рисами праведників, натомість життєписи світських осіб володіли багатою подієвістю, яку агіографи нерідко використовували при складанні життєвості.

У сучасній жанрології життям святих виділено окреме місце серед жанрів, що мають вузьку, чітко визначену сферу використання, зокрема церковну. Оскільки агіографічна література втратила свою колись домінуючу роль і вже не здатна так активно впливати на читачів, окремі її елементи починають проникати в інші жанри, передовсім біографічні. Найбільше позначені агіографічністю життєписи письменників.

Призначення художника слова і святого зовсім різне, але не протилежне, бо знаходиться у спільній площині духовності. Святий і митець по-різному впливають на сучасне їм суспільство: перший з них – молитвою, а другий – своїми літературними творами. Але

кожен з них повинен відчувати власне покликання до такої діяльності.

У сучасних життєписах митців слова (особливо українських) використання агіографічних елементів не є рідкістю. Їх появу можна розглядати, по-перше, як вияв релігійності, притаманної українському народу загалом, по-друге – як данину традиціям романтики, що спрямована на підсилення месіаністичної ролі митця, по-третє – як специфіку життєвих шляхів окремих письменників з виразними агіографічними ознаками, зокрема мучеництва, і, зрештою, як одну з передумов розвитку сучасного романного жанру, який сьогодні неодмінно потребує включення у свою структуру окремих елементів інших жанрів.

Адже “жанр помирає як когнітивна лабораторія, коли чисельність стійких ознак перевищує плинні, іншими словами, коли канонічні властивості жанру переважають над трансформативними” [2, 72]. Саме тому, на думку Т.Бовсунівської, “інший жанр як фрагмент роману – сьогодні слід визнати за конструктивну закономірність” [2, 75]. Така позиція дозволяє розглядати роман як “потік трансформацій, заснований на перетворенні всього можливого спадку, без упередження щодо періодів та місць утворення” [2, 75].

Зосередженість біографічних творів на повсякденні митця, на його пристрастях та уподобаннях, з одного боку, занижує генія до рівня пересічної людини, але, з іншого – ще більше обожнює його в очах маси. Саме в цьому, на думку Р.Барта, полягає “давня хитрість кожної агіографії” [1, 94], завдання якої – підкреслити “міфічну обраність” долі святого. Автори сучасних художніх біографічних творів про відомих письменників якомога більше звертають увагу на змалювання їхніх буднів, вдаючись до використання згаданої

агіографічної хитрості, таким чином підтверджуючи її актуальність і дієвість.

Постать В. Стефаніка ніколи не була обділена увагою дослідників чи митців. Останнім часом посилилася увага до життєвого шляху письменника, промовистим доказом чого стала майже одночасна поява трьох романів про В. Стефаніка: С. Процюка, Р. Піхманця та Р. Горака. Перші два – психобіографічні романи, останній – майстерне поєднання художнього і документального творів. З названих трьох романів саме в першому виокремлюється власне агіографічний елемент. Погляд на життя В. Стефаніка під психоаналітичним кутом, порівняно з науковим, дав можливість розглянути не просто окремі факти з біографії митця, але й психологічно їх мотивувати. Це не констатація зовнішніх, видимих чинників у житті письменника, а занурення у глибини його внутрішнього світу. І саме стосовно останнього в романі С. Процюка використано окремі життійні елементи, які гармонійно доповнюють давно сформований та усталений образ В. Стефаніка.

Класичне життя містить чимало елементів, притаманних тільки цьому жанру, проте в романі про Василя Стефаніка “Троянда ритуального болю” використано лише окремі з них, передовсім тому, що його автор С. Процюк, очевидно, не намагався канонізувати постать митця, а якраз навпаки, прагнув зобразити його як живу людину з притаманними йому чеснотами і вадами. Як уже згадувалося, українська культура дуже часто обожнює постаті визначних митців – чи то художників, чи письменників – і сакралізує усе, що з ними пов’язано. Тому найімовірніше появу агіографічних елементів у романі С. Процюка можна пояснити свідомим чи несвідомим авторським дотриманням законів біографічного жанру й української духовної традиції.

Наскрізним у романі “Троянда ритуального болю” є мотив *митця як виконавця Господньої волі*. Саме цей мотив автор тісно переплітає з епізодами, що розкривають особливості психології творчості В. Стефаніка. Подібно до святого, який узалежнює свою поведінку від волі Бога, митець відчуває себе безсилим відмовитися від такого щедрого і водночас обтяжливого Господнього дарунку як здатність до творчості, і тому смиренно впокорується, коли відчуває поштовх до письма: “Я плачу тоді, коли воно стає вище від мене, коли я виконую Його задум. Писанням короткочасно звільняюся від болю” [7,

39]. Часом Господній дар видається митцю непосильним тягарем. Таку позицію засвідчує в романі уривок одного з листів В. Стефаніка до Ольги Гаморак, написаний у формі молитви-скарги: “Боже, ти прокляв мене, бо-с наказав з моєї душі зробити кузню і кувати в ній чистий метал люцкокого слова і его любови. А ти, великий кровопійце, не зважаєш на то, що в тій кузні ллється піт і кусні руди в ній лишаються і чорною саджею вона присідає” [7, 90].

Якщо в життях здатність святого до *чудотворення* є виявом особливої прихильності Бога, то дар творчості для митця є аналогічною ознакою благодаті Господньої. В обох випадках, наділяючи людину творчими здібностями, Бог дає їй можливість відчувати себе на Його місці. Саме так у романі трактує своє становище і Василь Стефанік: “Я так само не ангел – і хочу ридати від сього. Але, пишучи, я стаю посудиною і інструментом волі неземного Базилевса. Я творю ті світи – і на хвилю чуюся базилевсом сам” [7, 39]. Як бачимо, процес художньої творчості можна також розглядати як своєрідне чудотворення.

*Видіння* у власне агіографічному творі наділені виразною поліфункціональністю. Передовсім вони є віддзеркаленням внутрішньої боротьби між добром і злом, можуть бути передвісниками тієї чи іншої події, а також є ще одним свідченням неординарності особистості. Використання видінь у романі С. Процюка можна трактувати не лише з позицій аналогії до життійного жанру, але й з психологічного погляду, як один із маркерів геніальності митця. Ч. Ломброзо у дослідженні “Геніальність і безумство” неодноразово наголошував на тому, що чимало геніїв-митців мають здатність бачити видіння.

Як частина постмодерного тексту, видіння – один із найпоширеніших вставних елементів. На думку Т. Бовсунівської, це “вивершене втілення включеного жанру, якими постмодерністська література може хизуватися як чи не найбільшим текстовим здобутком. Видіння демонструє межі фрагментарності сучасного роману... У сучасній літературі видіння виступає найбільш поширеним текстом романної форми, перебираючи на себе безмежні властивості тексту в тексті” [2, 75].

Класичній життійній літературі притаманні два типи видінь. Ознакою першого є те, що він супроводжується блиском-сіянням.

Здебільшого це ознака божественного походження такого типу з'яви. У другому випадку можуть являтися демонічні постаті з метою спокуси або випробування сили волі святого. У романі "Троянда ритуального болю" використано чимало видінь, які В.Стефанік бачить як у дитинстві, так і в зрілому віці, і здебільшого це видіння другого типу: "Я побачив... на підлозі... побіля свого бамбетля... невеличку, завдовжки з грубого, але плямистого kota, звірину із червоною від крові пашекою... вона поверталася від батьківської кімнати, напившись маминої, а може, і батькової крові /.../ Цей плямистий звір приходив до мене (привиджувався? Був душею когось із родаків-самогубців? Передвісником нещастя?) ще декілька разів у житті... Коли він появлявся, я, що ніколи ревно не увірував, читав молитву (курсив мій. – Г.В.). Через якийсь час плямиста звірина, в подобизні чи то грубого kota, чи то рисі, щезала, мовби її ніколи не було" [7, 37–38].

Найчастіше демонічна постать з'являється у творі для того, щоб спокушати до здійснення якогось гріха, зазвичай плотського, або з метою збити митця з Богом призначеного шляху. Стефанік чує бісівські спокуси-нашіптування: "Скільки того життя, Василю!? Перестань строчити ті панегірики мужику... дивися, як упадає за тобою Вандзуня з округлою дупцею, як тиснется Катря" [7, 96].

У романі автор вводить змалювання кількох видінь, які мають характер благословення і свідчать про правильність обраного митцем шляху. Особливо промовистим у цьому плані є те видіння, в якому В.Стефаніку являється Шевченко і благословляє його: "До зали зайшов Шевченко. Став навпроти промовця (В.Стефаніка. – Г.В.). Потиснув його сухувату руку. Розчулився.

– Благословляю тебе, Василю!

І зник, бо квапився. Йому не можна довго бути на землі" [7, 141]. У цьому видінні поява Кобзаря має характер зішестя Шевченкового Духа на землю, про що свідчать останні слова з цитованих рядків.

Долю Стефаніка, наповнену смутком через гіпертрофоване відчуття чужого, а відтак і власного болю і біди, через негаразди в особистому житті, фінансову скруту тощо, автор роману пояснює прокляттям злого духа через відмову митця продати йому свою душу: "Будеш конати у смутку! Твою писанину любитимуть лише такі вар'яти, як ти! А їх

дуже мало. Будеш вічно бідним... Переживеш усіх найдорожчих тобі жінок! Здохатимеш нікчемним і нервовим старцем! Не дочекаєшся України, про яку мріяв!" [7, 52]. У згаданому видінні біс з'явився у постаті селянина зі Стефанікових новел, і в їхньому діалозі явно прочитується алюзія до євангельського мотиву диявольської спокуси Ісуса в пустелі.

Мотив *спокуси* у творі не завжди реалізується за участю безпосередніх представників інфернальних сил. Часом вони можуть втілюватися в образах, що належать до близького оточення митця. До таких можна зарахувати постать Станіслава Пшибишевського, який своїм обожнюванням Стефаніка немовби спокушав його славою і підштовхував змінити тематику своїх творів: "Ти – жрець! – палали його (Пшибишевського. – Г.В.) очі. – А жрець не може розкидати бісером перед негідними свинями!" [7, 49]. І коли Стефанікові являється безплотна "юна царівна", щоб надягнути йому лавровий вінець, він думає: "Може, се Пшибишевський перекинувся дівчиною? Лише він вміє так спокушати" [7, 69].

В.Стефанік володів такою рисою, зовсім непритаманною для митців, як надмірна *скромність*. "Він не вірив у свій талант. Тобто його химерне честолобство поєднувалося із глибоко захованою внутрішньою невпевненістю" [7, 75]. Психологічний аналіз вважає таку рису невротичною, натомість у життєвих писаннях така риса викликала б тільки похвалу з боку агіографа.

*Смирення* – одна з визначальних рис святого. У романі "Троянда ритуального болю" ця риса виявляється у реакції В.Стефаніка на оцінки його творів. Промовистим у цьому плані є епізод, коли О.Маковей відмовляє йому у друці "Вечірньої години", а В.Стефанік смиренно приймає це як належне і далі продовжує творити, не звертаючи уваги на критику: "Ні, я не ображений на вас. Я піду далі – і прийму все, що мені суджено" [7, 68].

Святий зазвичай виконує *роль заступника людей* перед Господом. Як посол у Віденському сеймі В.Стефанік виконував роль заступника селян. "Він вникав у земельні суперечки, лікував їхні (людей. – Г.В.) недуги або, у важких випадках, привозив із Снятина доброго лікаря. Він любив дітей, що крали із голоду їжу, і покриток, які виховували дітей без батьків. Знедолених любив найбільше" [7, 122]. Любов до простих людей, перейнятість

їхніми щоденними клопотами, намагання по-всякчас допомогти їм так само є складовою агіографічного образу митця. Самі селяни сприймали його як праведника. Хоча, як зауважує автор роману, часом і вони поводитися егоїстично, вважаючи власні проблеми найважливішими, не усвідомлюючи, що у їхнього заступника вони також можуть бути. Селяни йдуть до Стефаніка звідусіль як до свого святого заступника, і він усіх вислуховує, всім намагається допомогти, і все йому до снаги подолати завдяки тому, що він переповнений любов'ю до них, любов'ю до ближніх. Відчуття власної здатності допомогти селянам і безкорисні вчинки, здійснені для добра інших людей, від яких він не потребував “подяки і кумиропоклоніння”, також додають до образу В.Стефаніка агіографічного відтінку.

Мотив *схимницького життя*, яке провадили святі, з'являється у романі в контексті ставлення В.Стефаніка до слави і до популяризації його творів. Особливо після одруження він намагався уникати контактів зі своїми перекладачами і з людьми, котрі нагадували про його літературні здобутки. Така поведінка мала характер “світської схими чи відречення” [7, 72]. Його байдужість до слави є воістину аскетичною. Він писав, “щоб служити мистецтву, а не власному, занадто людському, марнославству” [7, 72]. Тому, виходячи з такої стійкої філософської життєвої позиції письменника, цілком зрозумілою є байдужість В.Стефаніка до всього ажіотажу, що створюється навколо його особи і творів: “Його просили писати. Його літературною особою цікавилися в інших країнах. Здавалося, він дивився на цю веремію спокійними, а може, і безпристрасними очима. Тепло дружнього, люблячого живого серця важило для нього незмірно більше, ніж стосики його перекладених книг різними мовами” [7, 72]. В останніх словах С.Процюк акцентує на тих істинних життєвих цінностях, які, на його думку, сповідував В.Стефанік.

Зіставляючи життя святого і митця, серед подібностей можна виділити аспект *страждання*. На думку С.Зонтаг, “для сучасної свідомості митець (замінюючи святого) – це зразковий страдалець. А серед митців письменник, який має справу зі словами, є людиною, яка, на наш погляд, найкраще здатна виразити своє страждання” [4, 51]. “Як людина він (письменник. – Г.В.) страждає; як письменник, він трансформує своє страждання в

мистецтво. Письменник – це людина, яка виявляє користь страждання в економіці мистецтва – так як святі відкрили корисність і необхідність страждання в економіці спасіння” [4, 51].

У романі С.Процюка В.Стефанік постає перед читачем в ореолі страдництва у подвійному значенні: по-перше, це страждання митця через власне переживання чужого горя, а, по-друге, страждання через особисті події у житті, зокрема через нещасливе кохання. Стосовно останнього аспекту страждання, С.Зонтаг зауважує, що “культ кохання на Заході є одним з аспектів культу страждання – страждання як найвищий символ серйозності (символ хреста)” [4, 57]. Окрім того, зазначає дослідниця, “сучасним внеском у ... християнську чуттєвість було відкриття того, що породження витворів мистецтва та переживання пригод статевого кохання – це два найбільш вишукані джерела страждання. Саме цього ми шукаємо в письменницьких щоденниках” [4, 57], а відповідно доповнимо – і в біографічних творах про них. Як бачимо, С.Зонтаг наголошує на ще одному можливому джерелі страждання, зумовленому перебігом творчого процесу. Написання художніх творів приносило Стефанікові муки: “Коли я батожу себе словами, він (звір із червоною пашею. – Г.В.) відчуває нову поживу. Але таке писання – се тортури. Мені не стає легше після написаного, як Лесеви чи Черемшині. І через те мушу спинитися” [7, 94].

У романі зустрічаємо чимало епізодів, у яких В.Стефанік картає себе за ті чи інші вчинки. Ці докори сумління, це намагання бути кращим, відповідати певному сформованому для себе ідеалу людини, ще більше додає агіографізму образу письменника. З.Фройд пояснює такі докори сумління властивим людині природженим потягом до руйнування, до смерті, тобто танатичним потягом, якого намагається пригальмувати Над-Я, викликаючи почуття провини, і таким чином змушує грішне Я страждати. “Сумління поводитьсь тим суворіше, чим благороднішою є людина, тому люди, які досягли вершин святості, найбільше звинувачують себе в гріховності” [8, 98]. Виходячи з поглядів Фрейда, танатичний потяг у святих виражений чи не найяскравіше, адже вони умертвляють своє тіло, оздоровлюючи таким чином душу. Вони прагнуть смерті, бо лише тоді відійдуть у кращий світ і стануть ближчими до Бога.

Якщо звернення до теми смерті чи прагнення зобразити руйнівні процеси розглядати крізь призму фрейдівського танатичного потягу, то його вияви передовсім помітні в характері творів В. Стефаніка: “Мене переважно цікавлять лише трагічні уламки ідеального раю, яким мало би бути наше життя: батько, що топить свою дочку, звірства і глум над людською гідністю, порожнеча і непровітність рутини. Мені чогось здається, що такі історії мають потрясати читальника, очищувати і оздоровлювати його” [7, 39–40]. Власне бажання зобразити лише щось трагічне В. Стефанік пояснював тим, що “в тій чорній смерті закладене сподівання білого народження, ще не заплямованого ні брудом, ні сволотністю” [7, 39].

За Фрейдом, нещастя, тобто зовнішні невдачі, помітно сприяють посиленню сумління в Над-Я. “Доки в людини усе гаразд, її сумління також терпляче і багато чого їй пробачає; коли ж її спіткало нещастя, людина заглиблюється в себе, усвідомлює свою гріховність, посилює вимоги свого сумління, накладає на себе утримання і карає себе покаанням” [8, 99]. Такого типу страждання були й у житті В. Стефаніка. Здебільшого саме так він переживав смерті жінок, до яких був небайдужий. Зокрема після смерті Є. Бачинської йому не давала спокою думка: “Чи вона з любові вмерла? Чи її заїли сухоти?” [7, 54] – відчував, ймовірно, свою вину в її відході. Коли померла дружина, його також переслідували докори сумління, що не завжди дбав про неї, недостатньо приділяв їй уваги, тоді як вона була для нього справжнім янголом-охоронцем.

Таким чином, психологічна інтерпретація життя В. Стефаніка відкрила перед

С. Процюком величезну перспективу впливання різножанрових елементів у структуру роману “Троянда ритуального болю”, з-поміж яких агіографічним відводиться далеко не останнє місце. Їх використання в сучасній біографічній прозі загалом, і в романі С. Процюка зокрема, з одного боку, є даниною законам постмодерної естетики, а з іншого – своєрідним індикатором стійкості моральних орієнтирів сучасного українського письменства, що в новочасну епоху продовжує звертатися до художньої спадщини минулих століть.

1. *Барт Р.* Писатель на отдыхе / Барт Р. // Мифологии / Ролан Барт. – М.: Академический проект, 2010. – С. 91–95. – (Философские технологии).

2. *Бовсунівська Т.* Когнітивна жанрологія і поетика: монографія / Т. В. Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2010. – 180 с.

3. *Горак Р.* Кров на чорній ріллі: Есе-біографія Василя Стефаніка / Роман Горак. – К.: Академія, 2010. – 610 с.

4. *Зонтаг С.* Митець як зразковий страждалець / С’юзен Зонтаг // Проти інтерпретації та інші есе / Зонтаг С. – Львів: Кальварія, 2006. – С. 48–57.

5. *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство / Чезаре Ломброзо. – М.: Академический проект, 2011. – 240 с. – (Психологические технологии).

6. *Піхманець Р.* “У своїм царстві...” / Піхманець Р. – Снятин: ПрутПринт, 2010. – 252 с.

7. *Процюк С.* Троянда ритуального болю: роман про Василя Стефаніка / Степан Процюк. – К.: Академія, 2010. – 184 с. – (Серія “Автографи часу”).

8. *Фрейд З.* Неудобства культуры / Фрейд З. // Неудобства культуры / Зигмунд Фрейд. – С. Пб.: Издательская Группа “Азбука-классика”, 2010. – С. 5–128.

*Статья посвящена анализу житийных элементов в психобиографическом романе о Василе Стефаньке “Троянда ритуального болю” С.Процюка. Выделены агиографические мотивы и отдельные черты житийности, характерные для образа В.Стефанька, в частности мотивы скромности, смирения, страдальчества, заступничества, использованы элементы видения, чудотворчества.*

**Ключевые слова:** агиография, биографический роман, жанр, трансформация.

*The article is devoted to the analyze of hagiographic elements in S.Protsiuk’s psychobiography novel about Vasyl Stefanyk “The Rose Of Ritual Pain”. Hagiographic motives and special features of sanctity inherent in V.Stefanyk character such as motive of modesty, submissiveness, suffering, protectoring, elements of creating of miracle are distinguished.*

**Key words:** hagiography, biographic novel, genre, transformation.

УДК 82-32: 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)6

*Наталія Мафтин***НОВЕЛІСТИЧНА ТРАДИЦІЯ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА В  
ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 20–30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті проаналізовано вплив Стефаникової новелістики на творчість західноукраїнських прозаїків міжвоєнного двадцятиліття. На прикладі аналізу окремих творів Мирослава Ірчана, Івана Керницького, Василя Ткачука проілюстровано, що творча рецепція Стефаникового художнього мислення цими авторами відчутна як на рівнях тематичному, так жанровому та художньо-образному. Відтак зроблено висновок: пошуки індивідуальних стильових стратегій у прозі міжвоєнного двадцятиліття відбувалися також і шляхом творчого освоєння новелістичних традицій Василя Стефаника.*

**Ключові слова:** *новела, жанр, традиції, Іван Керницький, Мирослав Ірчан, Василь Ткачук.*

Зробивши після смерті матері перерву у творчості на довгих 15 років, Василь Стефаник повертається до письма в зовсім іншому часі й обставинах: Європою відгриміла війна, змінилась політична карта світу, змінились, зрештою, й естетичні горизонти (вектор мистецьких пошуків цього часу чітко означив Василь Бобинський у однойменній статті: від символізму – на нові шляхи). Ситуація безрадінного для галицького письменства першого десятиліття творчого “штилю”, домінування якого виявлялося в пасивності, рефлексійно-сентиментальному пафосові – “ляментатції” (Микола Євшан), у переважанні зображального начала над виражальним, ускладнилася чинниками суспільно-політичними: крах державницьких сподівань, ситуація колоніального статусу Галичини спровокували пасіонарний надлом, що вплинув і на літературне життя. Цей надлом позначився у першу чергу на стильових формаціях, поглиблюючи тенденцію, характеризовану ще в літературі 1910 року Миколою Євшаном як тенденцію “ліричної безсилості та в’ялої, безкісної поетичності, що йде в парі з банальністю та грубістю, насичується щораз більше міщанством”, за якої “немає ніякого змагання до стилю” [4, 255].

Повернення Стефаника до творчості в повоєнній Галичині, певна річ, не залишилося не поміченим, однак і не стало визначальним чинником активізації літературного життя. Правильніше сказати про вплив започаткованої ним новелістичної традиції, певну рецепцію її – як на рівнях тематичному, так і художньо-образному та жанровому. Адже в західноукраїнській прозі 20–30-х років актуальним стає саме цей, короткий за формою,

однак надзвичайно місткий за експресією та динамікою жанр: тут відбувається кристалізація стилю, бо звернення до чітких композиційних канонів новели сприяє доланню надмірної ліризованості прози. Впливом такої традиції найяскравіше позначені твори Мирослава Ірчана, Івана Керницького, Василя Ткачука.

“Мускулисте, енергійне, недомовлене, сповнене глибоким драматизмом” (М.Грицюта) письмо чи не єдиного Стефаника у повоєнній Галичині відповідало поставленим перед мистецтвом слова самою добою завданням: опанувати енергією стилю. Відтак присутня у творах Стефаника потужна енергія стилю впливає-таки на прозу міжвоєнного двадцятиліття на рівні тем, мотивів, ідей, образів, способів творення художнього світу, зображально-виражальних засобів, стилю, жанрових структур. Такий вплив відчутний у збірці Мирослава Ірчана “Фільми революції” (1923 р.). Зокрема новела “Перший переділ” виразно перегукується з останнім твором Василя Стефаника першого періоду його творчості. Новела “Суд”, її драматичний екзистенційний мотив, групування образів, специфіка конфлікту під пером талановитого учня розгортається в іншу драму, на інших історичних лаштунках. Хронотоп порогу, один із центральних у Стефаниковій творчості, трансформований у творі “Суд” у хронотоп межі, повторюється у “Першому переділі” Мирослава Ірчана, відтак підтекстовою основою двох творів стає переступ межі, що посилюється в Ірчановому тексті розгортанням міфологеми ритуального жертвоприношення.

Драматичне сприйняття світу, засвідчене навіть і в зовнішній будові новел Сте-



фаника згущеним діалогізмом (талант “двома-трьома штрихами” зобразити “цілі драми” (Леся Українка)), уповні виявився в аналізованому нами творі. Незвичайна подія (убивство на весіллі, фактично, розправа) подається автором виключно через діалогічне мовлення учасників і свідків цього страшного дійства. Автор цілком схований за персонажами. Його присутність зраджує лише іноді скупа відсторонена репліка-констатація, наче ремарка у драмі (“дзвін на селі почав голосити тривогу”). Слід зауважити, що хитка межа між життям і смертю Стефаника цікавила завжди. Викид агресії, темного підсвідомого, спровокований образливою поведінкою багатіїв, трансформують сакральне дійство вітального характеру (весілля) в трагедію: те, що мало благословити життя, благословляється смертю. Третє вбивство не сталося лише тому, що “зробивси день, та й люди спамнеталиси”. Новела Стефаника – двовершинна. Навіть графічно вона поділена на дві частини. Якщо в першій чиниться самосуд, то друга – це суд села над вбивцями. Іде дізнання, і саме тут коротко й стисло, устами свідків, викладається фабула твору. Таким же глибоким драматизмом, увагою до переступу межі позначений і твір Мирослава Ірчана.

Сюжет “Першого переділу” також ґрунтується на кульмінаційному вибухові позасвідомого, темного в людській природі й водночас – неусвідомленого учасниками страшного дійства – закладеного як у фабульну основу, так і в підтекст, – ритуального жертвоприношення: відступника, що посягнув на “батьківське право”, закопують живим у землю...

Гордій Титаренко, похресник сільського старости й багатія Мазуренка, представляє нову владу незаможників і наказує старості “віддати печать”. “Зчинилася бійка. Кривава, вперта [...]. Не витримали бідняки – розкочилились [...]. Бідні розбіглися, а багацькі парубки потягли напівживого Титаренка і Панчишиного Юрка та й кинули у волосну холодну” [5, 249].

Наступного дня, підігріті самогоном, сп’янілі в передчутті екстатичного рецидиву прапервісного гріха, скликали село й засудили Юрка та Гордія до смерті. Хитро маніпулюючи настроєм сходки (а зібралися лише багаті, від бідняків прийшли одні діти й жіноцтво – “сумне і біле, як багацьке полотно”), Мазуренко добився для свого похресника страшної карі: “Хотів землі – дати йому. Щоб

наївся досочу. Живцем у землю!” [5, 251]. Однак земля не прийняла страшної жертви як благодаті – “... як йшли до села, то чомусь озиралися на майдан. Деяким причувалося, що з-під землі добувається протяжний стогін Гордія і плазує слідом за ними”. Ця трагічна коротка новела в історичній реальності “фільмів революції” певне ж матиме своє продовження: на завтра вступлять до бунтівного села ті, хто принесе нову криваву жертву (недаремне ж Гордій кидає у віч своєму катові: “Мене сьогодні, а тебе завтра”).

Новела “Перший переділ” має чітко оформлену композицію. Як і твір Стефаника, своїм згущеним діалогізмом вона також нагадує драму. Однак властиве Стефаниковій манері відштовхування від жанрових канонів у Мирослава Ірчана не знаходить свого продовження: письменник уважний до новелістичної архітекtonіки. Автор графічно виділив п’ять фрагментів, кожен з яких становить автономну, відносно завершену цілісність: у трьох фрагментах домінує настрої страху, передчуття загрози, що нависла над сином і братом, контраст між погідним осіннім днем і відчаєм сестри, яка заспокоює смертельно хвору матір перед жахливою стратою Гордія. Ці фрагменти, що нагадують голосіння (новела починається і завершується криком Варки: “Мамо! Ма-а-а-а-мо!”) стають обрамленням фабульної частини твору, з викладом подій учорашнього дня і кульмінацією – виконанням присуду. Смерть як дійова особа присутня вже в перших рядках новели: вона епіфанізується в “грізному гомоні дзвону” (у Стефаніковій новелі ця деталь теж присутня), що стелився по селу, скликаючи на сходку, і ранив стражденне серце помираючої матері, а у хвилину Варчиної надії на милосердя оприявнює себе в “слабому усміхові сонця”. Згодом так же безсило усміхнеться на прощання сестрі скатований і не помилуваний Гордій. Групування персонажів у першому “фабульному” фрагменті гранично чітке: є два ворожі табори, безкомпромісні, сповнені ненависті одне до одного, що “били себе камінням і палицями, кусались і тягали за чуба”. І, як хор у давньогрецькій трагедії, “збоку стояли жінки і ломили руки”. Натомість у наступній, кульмінаційній частині, Гордій і Юрко залишаються наодинці зі своїми суддями, а осторонь – жіноцтво, “сумне і біле”. Не допомогло Варчине благання – “цілувала його (*Мазуренкові*. – курсив наш. – *Н.М.*) запорошені чоботи, і обнімала йому ноги”.

Дослідники новелістичного жанру підкреслюють спорідненість новели з драмою саме за згущеністю, насиченістю почуттів та динамікою викладу. Ірчанова новела і групуванням персонажів, і наявністю умовного хору (жіноцтво, що в рухах, жестах, плачі постійно виявляє своє співчуття – “Жінки поодвертались і, заклипаючи, побігли на село”), і кульмінацією, що є й на рівні символічному ритуальним жертвоприношенням (“Парубки топтали ногами свіжу землю, підтанцювали і п’яними голосами кричали на все горло:

– Їж, їж, вдався! Господи, помилу-у-у-й-й-й!..” [5, 252], нагадує давньогрецьку трагедію з катарсисом як проблемою переходу життя в смерть.

В архітектоніці аналізованої новели цікавим є ще один важливий момент: сюжет твору, що розгортається у фабульній частині, має свою проекцію в трьох ліризованих фрагментах: фабулу можна цілком реконструювати за окремими репліками діалогу між Варкою і вмираючою матір’ю, однак саме тут, трохи “осторож” кривавої трагедії, якраз і відчувається пульс вічності й непроминальної цінності жертви Христа. Мати-земля терпить наругу (мало людям покійників, вони вже живими закопують одне одного) – не витримує серце Гордієвої матері: “на її зморщеному обличчі застиг безмірний біль”. А протяжний стогін, що плазував з-під землі, резонансно підсилений криком Варки – “Мамо! Ма-а-а-а-мо!” – розростається до планетарних масштабів, у ньому вчувається і крик новонародженого немовляти, і мука розп’ятого Спасителя. Звичайно, всі авторські симпатії, приховані за відсторонено-байдужою споглядальністю “осіннього сонця” можна б закинути авторові тенденційність. Однак слід пам’ятати, що існує вища правда Тексту із закладеними в нього рецептивними потенціями. Й у світлі цієї правди стає зрозумілим, чому так люто напився Мазуренко в день страти власного похресника, чому називає представників нової влади грабійниками, чому робить відчайдушну спробу схилити Гордія до каяття (“Признаєшся, що заслужив кару?”), чому мірошник стріляє у свого кума, чому “стоять багачі і дивляться на мірошника, а всі – білі”... І у світлі цієї правди вже не як очікування неминучої розправи комунарів чи утвердження “більшовицького раю” прочитується кінцівка новели, що й становить своєрідний “вендепункт”: “Була осінь. Але день був погідний, теплий, сповнений багатством надій

на краще. Замість жайворонків, дець далеко гуділи грізні гармати. Була осінь. А може, весна?” [5, с.253]. На рецептивному горизонті тексту маячить надія: може, грішний хліборобський рід, що йшов люто брат на брата, відродиться серцем, ставши на ниві власної долі Творцем і Господарем.

Отже, той же драматизм, увага до межових ситуацій, використання міфологеми суду й жертвоприношення як підґрунтя сюжету, відстороненість автора, його “прихованість” за зображуваними персонажами, і, головне, потужна експресія, енергія стилю, артистичне “чуття міри” – усе це говорить на користь творчої рецепції Мирославом Ірчаном новелістичної традиції Василя Стефаника.

Певну типологічну близькість можна простежити між новелами Миколи Матієва-Мельника “Як легіні відходили”, “Червоні чаші” та Стефаниковими “Виводили з села”, “Стратився”. Вона помітна й на рівні тематики, й у використанні образності, характерної для поезики експресіонізму, зокрема морально-апокаліптичної символіки, що імпліцитно натякає на закладений у глибинних структурах твору архетип невинної жертви. Малу прозу Миколи Матієва-Мельника, як і його літературного вчителя, характеризує тяжіння до образності, зітканої з переплетень вузлів багатьох асоціацій. Часто саме образи-символи стають підложжям архітектоніки його ліричних новел, уможливаючи авторові відхід від традиційного жанрового канону. Однак все ж рівень художності творів Матієва-Мельника дає підстави радше говорити не стільки про творчу рецепцію здобутків Стефаника, як про збивання на наслідувальні ноти.

Другий період творчості Василя Стефаника розпочався новелою “Марія”. Фактично, цей твір започатковує стрілецьку тематику в українській літературі. Тому слід говорити і про вплив Стефаникової творчості на формування тематичної палітри малої прози Галичини в міжвоєнному двадцятилітті.

Стрілецька тематика знаходить своє опрацювання у творах Миколи Матієва-Мельника, Івана Керницького, Анатолія Курдидика. Зокрема твір Івана Керницького “Колядники” справедливо можна вважати справжнім новелістичним шедевром, що поєднав художню досконалість, філігранно відточену композицію з високою ідейною домінантою. В основі сюжету твору – популярний у літературному та фольклорному дискурсах повоевній Галичини мотив стрілецької колядки про при-

хід до матері в різдвяну ніч із віншуванням загиблого в далекій Україні сина. Такий мотив використали, окрім Івана Керницького, Микола Матіїв-Мельник (“Місяшної ночі”) та Анатоль Курдидик (“Шість писанок”). Саме він надав їх творам граничної емоційної напруги, героїчно-легендарної тональності. Така ж тональність властива й новелі Керницького. Та сюжетний варіант “Колядників” характеризує дещо інший “кут зору”: автор належав до молодшого мистецького покоління, тому не був учасником визвольних змагань. І його авторська художня рецепція легендарної постаті узагальненого героя та невмирущого подвигу січового стрілецтва вже позначена рисами національного неоміфу, що увіковічнив цю постать. Юнаки, котрі не повернулися з Лисоні, Маківки, з далекої України, стали в пам’яті народу символом, досвітньою зорею, що світитиме дорогу до висот національного Духу багатьом поколінням галицької молоді навіть у сталінсько-брежнєвському сумеркові. Вони будуть нести вічну варту на зоряній дорозі українського духовного космосу.

Типологічне зіставлення трьох текстів, сюжет яких базується на спільному мотиві стрілецької колядки, увиразнює певні функціональні відмінності названого мотиву, зумовлені зміщенням його структурних функцій у фабулі та композиції: у новелі Матіїва-Мельника мотив виявляється безпосередньо як вкраплення в сюжет самої колядки, яку співає на Різдво вся родина, що зібралася в батьківській хаті, він “спрацьовує” потужним резонансом у фіналі твору й одночасно становить його кульмінацію.

Для ліричної мініатюри Анатолія Курдидика цей мотив, закладений на підтекстовому рівні, стає й настроєвою домінантою, і заміщенням фабульності, і чільним композиційним прийомом – завдяки йому фрагменти твору набувають цілісності. У новелі Івана Керницького він функціонує за межами власне фабули, однак є мотиваційним чинником її вирішення; тут названий мотив трансформується в суто новелістичний “пуант”, в якому потужною нотою вибухає ідейна скерованість тексту.

Плаче в старій селянській хатині, де двійко самотніх старих сидять коло столу, різдвяна свічка білими сльозами, “що завмирають на цілушці житнього хліба”. Плаче за сином-одинаком – стрільцем Васильком, котрий “п’ятнадцять літ тому, на самісіньке

Різдво”, загинув за Україну. Непривітний старий батько з колядникам, що збирають пожертви на хату-читальню. Тому, як і властиво жанрові новели, “вендепункт” цілком несподіваний: у ньому вибухає весь емоційний заряд твору, справді по-новелістичному – наче удар блискавки, спалахує ідейна домінанта: раннім ранком селом полинула новина, “що старий Павло, найбільший у селі газда і скупендряга, записав у тестаменті увесь ґрунт на сільську читальню”. Ця “новина” й становить осердя новели, умотивовує відкритість фіналу, який із легендарно-пісенної площини трансформується у хронотоп вічності: “Кажуть, що на самий Свят-вечір, у ясну північ, коли зорі так чарівно процвітають (...), коли на льняній скатерті догоряє свічка, а кутя з дерев’яною ложкою ждуть на гостей з того світу – тоді завітав у рідну хату одинак – Василько і відписався від батьківщини.

...І знову пішов Молошним Шляхом у сірій стрілецькій блюзі, з крісом на плечі на віковічну стежу, що на ній немає змін, що з неї немає вороття” [6, 33]. Новела “Колядники” є взірцем того, як високе патріотичне звучання твору, його “сєнс” може органічно поєднуватися з художньою довершеністю, задовільняючи вимогу справді високохудожньої й патріотично заангажованої літератури, висунуту в міжвоєнному двадцятилітті західноукраїнською літературною критикою.

Тридцять років характерні для західноукраїнського літературного процесу жанрово-тематичним розмаїттям як у поезії, так і в прозі, активним пошуком шляхів, якими мало розвиватися далі мистецтво слова, зміщенням акцентів з ідейно-змістового аспекту на експериментування в царині жанру та композиції. Особливо виразно ці тенденції виявились у творчості літературної молоді – “новатори конструкції й нарації” прагнули вирішити проблему становлення індивідуального авторського стилю шляхом експериментування із змістом і формами. У прозі новаторів відбувається й тематичне переакцентування: на зміну селянській тематиці центральним у дискурсі їхніх пошуків постає концепт енергетики міста (Ірина Вільде, Богдан Нижанківський, Василь Софронів-Левицький). Твориться своєрідний “урбаністичний наратив” – міф про місто (Богдан Нижанківський, зб. “Вулиця”).

Однак у той самий час і тема села не тільки не зникає з літературних горизонтів – уникнути її маргіналізації вдається шляхом повернення до глибинних традицій, най-

яскравіше виявлених у модерному письмі Василя Стефаника, закоріненому в антеїзмі. Саме антеїзм як підложжя світоглядної домінанти та художнього мислення молодих прозаїків “Дванадцятки” Івана Керницького та Василя Ткачука визначає стильову специфіку їхньої творчості.

Іван Керницький продовжив “сільську” тему “покутської трійці”, однак у його творчій манері, як підкреслює Стефанія Андрусів, “нема стефаниківсько-бетговенського драматизму і трагедійності”. Міркування літературознавця про тяжіння прози Керницького до манери письма раннього Гоголя бачиться слухним і переконливим, хоча потребує й певного уточнення: з раннім Гоголем Керницького єднає в першу чергу закоріненість образності в народнопоетичному світобаченні, “міфологічна фантазія” (Михайл Епштейн) у зображенні природи й хронотоп химерного. Щоправда, ці стильові особливості характерні більшою мірою для новели “Святоіванські вогні”, твору вершинного в прозовій спадщині письменника.

Серед чільних стильових рис ранньої прози Івана Керницького можна підкреслити синтез глибинного психологізму образотворення з ліризмом мови; рельєфності, лапідарності вислову з імпресіоністичною манерою пейзажного малюнка, поєднаною з міфологічною фантазією. Глибинної, непроминальної цінності творам новеліста надає пульсація в їхній структурі моделі неоміфу: як і Стефанік, Самчук, Галина Журба, Керницький творить міф “чорноземної раси” з культом землі як Magna Mater, культом родини й праці, з акцентом на підпорядкованості життя хлібороба космогонічним ритуалам (“Стара хата”, “Мій світ”). У його новелах, як у згустку протоплазми, закладено й реалізовано те “найголовніше, що формує і визначає специфіку національної моделі світу”: “територіальний компонент національної ідентичності”, “ядра національного хронотопу”, високий імператив непроминальної любові до своєї землі.

Новела “Мій світ” – це світ українського хліборобського космосу. У її підтексті вловлюється відгомін слов’янського дохристиянського міфологізму, оргаїстичного культу (“Із мачків тихо линуть зів’ялі пелюстки – жива кров капле; кучеряві горошки лестяться до колін, а лепечиця з полетицею обтулюють чорні рани в лоні матінки-землі, що порозтріскалася від пестошів розгнузданого липня” [6, 12]) та християнської традиції (“міняться

кров’ю і самоцвітами баранці хмар”). Цей твір цілком належить парадигмі антеїзму як продуктивній в українській культурі моделі світу. У структурі ж самої новели мотив антеїзму як нерозривного зв’язку з рідною землею увиразнюється й мотивом повернення: герой новели повертається з гамірного міста в рідне село, повертається, щоб, як міфічний Антей, припасти до живлющих грудей землі й набратися вітальної снаги: “П’ю теплу воду з глиняного дзбаняти, жую чорний макух із відсталою на три цілі шкіркою, тулюся до китиць з колосся і волошок, вдихаю аромат свіжої стерні, п’янію від нього, немов від чаду... Легко мені – чарівна снага вливається у кров, вона вже не вариться, як у пеклі смола, а пливе спокійно, наче розлога річка лугами. Розпростуються згорблені плечі” [6, 14].

Міфологізм художнього мислення, закоріненість образності прози І. Керницького в давньому, ще дохристиянському народнопоетичному світобаченні, вповні виявився в новелі “Святоіванські вогні”. Тут на рівнях образотворення, сюжету та композиції реалізується один із найдавніших мотивів української образної свідомості – мотив “купальського міфу”.

В основі фабули твору – опозиція реального світу, в якому стара, немічна Хима мусить “обгуркувати чужі пороги”, красти хмиз із панського лісу, трясучись від страху перед жорстоким лісничим, бо “діти й онуки пішли замолоду глодати сиру землю”, і казкового, ірреального дивосвіту купальської ночі, де все підкоряється таємничому ритмові химерного танку святоіванських вогників. Акцент у сюжеті твору – на хронотопі химерного, фантазмагоричного континууму, в якому оживає прадавній міф і земля та зілля сповнюються магічною силою: “Це жах повзе, рачкує он там, з глухині, а бабі ввижаються якісь страхиття – може, зеленороді лісовики із сернячими ратицями, може, богині з чорними гривами, що вийшли з дряговин у Купайлову ніч прати сорочечки потерчатам...” [6, 19]. І надібаний бабою на полянці серед незабудок конячий череп увиразнює в художній структурі тексту ритуально-магічний код, код амбівалентності життя й смерті – його регіт, як здається Химі, “лящить лісом” як насмішка й над бабиним страхом, і над її молитвою, і над її життям...

Новела насичена звуковими й запаховими образами – з левад лине до лісу “гомінлива жаб’яча скарга, а з нею – запашний по-

дих свіжих покосів”. Для баби лісова земля пахне “кменом, м’ятою й суницями... Наче весною пахне і молодістю”, а ближче до села стара Хима “аж захлиснулася від парного подиху чорнозему”.

Михайл Епштейн, аналізуючи систему пейзажних образів у російській поезії, виділяє як тип пейзажу “міфологічну фантазію”, в основі якої лежать міфологічні схеми сприйняття. Як підкреслює літературознавець, основним прийомом тут виступає персоніфікація. У “міфологічній фантазії” “святоіванської ночі” персоніфікуються певні явища природи – “над мокляками бродить Блуд – щось загубив, чогось шукає вовчими сліпаками”; “оживлюються” дерева й кущі, трави й квіти: спрацьовані Химині руки цілує роса, наче знаючи все про гірку долю старої, самотньої жінки; купальське зілля (Хима пам’ятає, що в неї одної не замаєна хата – нікому було принести бабі клечання) кличе Химу в свої обійми, натякаючи на солодкий сон вічності: “Простягає Хима пальці по святоіванське зілля – такий рожевий цвіт, зубаті листочки, – запирається колінами в землю, сіпає щосили, хоче вирвати, агі!.. Що за диво? Це наче святоіванське зілля тягне бабу до себе, зубаті листочки так лоскочуть попід бороду, рожевий цвіт приморгує – ходи, ходи, старий дербаку!” [6, 21].

Є в художній структурі аналізованої новели образ, що водночас виконує функцію пейзажної деталі та стає своєрідною “проекцією долі”, а також набуває функції заміщення певного композиційного елемента: образ падаючої зірки, що в народній міфології символізує відхід людської душі. У міфологічній фантазії ночі, сповненої купальської магії, цей образ постає двічі: уперше – як елемент ритуально-магічного коду, що увиразнює континуум вічності (“Вилізла баба на широку межу, обросилася по коліна, цвіркуни врізали собі марша – аж копоти пішли по сонних травах, якась шприха відламалася від Великого Воза – чиясь душенька помандрувала в кращі світи”), вдруге – як заключний акорд історії Химиного земного буття, що заміщує функцію невикінченого композиційного елемента. “Стара Хима спить, втуливши голову в кущі кривавнику й материнки”, – однак цей сон став сном вічності, про що виразно свідчить у тексті вказана деталь: “Від Великого Воза відламалася нова шприха й покотилася ясною дугою у безмежну далечінь” [6, 22].

Прикметно, що в сюжеті трьох кращих новел Івана Керницького задіяний і мотив повернення. Цю особливість сюжетоконструювального чинника в новелі “Мій світ” підкреслила Стефанія Андрусів, зауваживши певні типологічні паралелі з прозою Уласа Самчука: “Герой Керницького – це також герой дороги, але це не дорога з порогу Дому у світ післяініціаційних випробувань, а дорога додому, повернення блудного сина – повернення до власних джерел, до землі, роду, аби відновити свої сили їх силою” [1, 205]. Повернення ж для старої Хими (“Святоіванські вогні”) – це повернення до витоків життя через смерть, що ототожнюється зі сном серед нестерпно п’яних пахошів купальського зілля, – повернення стражденної дитини землі в її лоно, що відбувається не за законами трагедії християнського світосприйняття, а через органічне перетікання однієї форми буття в іншу, властиве дохристиянському міфологічному світобаченню.

Земля як “надія й молитва селянина” стала тематичною віссю прози й молодого галицького новеліста Василя Ткачука. Творчий спадок письменника становлять чотири книги новел: “Сині чічки”, “Золоті дзвіночки”, “Зимова мелодія”, “Новели”. Перша збірка була видана в 1935 р. й одразу ж стала резонансною в читацьких колах та серед критиків. Літературний оглядач “Нової зорі” назвав її найкращою книжкою за 1935 рік. Однак ця перша збірка ще помітно позначена впливом Стефаника. Ткачукові “Невістка”, “Грішник”, “Бунтівник”, “Шкільник”, за слушним зауваженням Ірини Вільде, нагадують дуже виразно Дорогу майстра новелістичного жанру [3, 225].

Наступна збірка молодого автора – “Золоті дзвіночки” (1936) – органічним поєднанням художності текстів з їх ідейним скеруванням засвідчила самобутнє обдарування митця, обіцяла в недалекому майбутньому потужний спалах оригінального таланту: “Мабуть, Ткачук буде найкращим прикладом, до якої повної гармонії можна звести ідею з мистецькою формою. Коли наші молоді письменники схочуть піти за прикладом наймолодшого Василя й у такій формі будуть нам подавати літературу на українські теми, то найбільші недовірки врешті переконаються, як багато можна взяти з народу й багато створити для нього ж” [3, 226].

У ніжних переливах “золотих дзвінків” Ткачукового слова відчутні ноти кращих тра-

дицій українського психологічного імпресіонізму, його проза приваблює простотою вислову й виразністю малюнка, музикою слова, імпресіоністичною настроєвістю. Ткачукові ліризовані новели-мініатюри, нариси промовляють до серця читача своєю щирістю, трепетною любов'ю до землі, до краси природи. Ця потужна ідейно-художня домінанта єднає його прозу з ліричними новелами ранньої Галини Журби, Уляни Кравченко, перегукується з психологічним імпресіонізмом плеру в Михайла Коцюбинського. Одним із чільних художніх засобів його прози стає персоніфікація, завдяки чому земля, квіти, уся природа постають на сторінках творів одухотвореними, а серед композиційних особливостей актуальним є прийом паралелізму, властивий якраз імпресіоністичній прозі. Силове поле авторського неоміфу прози Василя Ткачука ґрунтується на антеїзмі – пульс його персонажів б'ється в унісон із ритмом землі.

У 1939 р. у Львові вийшла третя збірка письменника – “Зимова мелодія”. Домінуючим тут є улюблений автором жанр нарису, лише в поодиноких випадках архітектоніка “малих форм” наближена до новелістичної (“Юркова весна”, “Старосвітські люди”). Ткачукову манеру побудови сюжету, відхід від жанрового канону класичної новели зауважив ще в тридцяті роки Михайло Рудницький: “... письменник рідко коли береться за сюжет, який ішов би від зав'язки через наростання конфлікту до будь-якої розв'язки. Він обирає тільки один момент, одну картину, одне переживання і навіть не зображує їх, а передає настрої” [9, 15]. Такий акцент на настроєвості характерний якраз для новели імпресіоністичної – далеко не раритетної і в українській прозі 30-х. Адже поетика імпресіонізму якраз ґрунтується на “враженневості”, настроєвості, а звідси в жанрі новелістичному центр ваги зміщується з традиційної “нечуваної події” та чітко вираженої новелістичної “шпильки” – пуанту – на лейтмотив, що виразно, спонукає звучати цю настроєвість домінантою. Новелістичний поворот сюжету реалізується тоді через певний дисонанс.

У рецензії Івана Огієнка на книгу Василя Ткачука “Зимова мелодія”, виявленій Степаном Хоробом, відомий український провітитель так містко й виразно схарактеризував прозу цього автора: “Хто прагне правдивої, вибагливої поезії, хто спраглий на ніжні малюнки навіть трагічної людської неволі, нехай той читає Ткачукові новели, і знайде

заспокоєння або примирення від життєвого сучасного бруду”<sup>\*</sup>.

Таким чином, аналіз прози Мирослава Ірчана, Івана Керницького та Василя Ткачука доводить, що пошуки індивідуальних стильових стратегій у прозі міжвоєнного двадцятиліття відбувалися й шляхом творчої рецепції здобутків новелістичної традиції Василя Стефаника.

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. : монографія / Стефанія Андрусів. – Львів ; Тернопіль, 2000. – 340 с.

2. Вільде І. Василь Ткачук: “Сині чічки” / Вільде І. // Незбагненне серце / Ірина Вільде. – Львів : Каменяр, 1990. – С. 224–225.

3. Вільде І. Василь Ткачук: “Золоті дзвіночки” / Вільде І. // Незбагненне серце / Ірина Вільде. – Львів : Каменяр, 1990. – С. 225–227.

4. Євшан М. Куди ми прийшли? (Річ про українську літературу 1910 року) / Микола Євшан // Критика; літературознавство; естетика / Микола Євшан. – К. : Основи, 1998. – С. 247–274.

5. Ірчан М. Твори : у 2 т. / Мирослав Ірчан. – К. : Дніпро, 1987. – Т. 2 : спогади; повісті; новели; оповідання; публіцистика. – 480 с.

6. Керницький І. Святоіванські вогні : новели / Іван Керницький. – Львів : Каменяр, 1991. – 67 с.

7. Матіїв-Мельник М. Твори / Микола Матіїв-Мельник. – Львів : Наук. тов-во ім. Т. Шевченка, 1995. – Ч. 4. – 641 с.

8. Морозюк В. Крик простих душ / Василь Морозюк // Перевал. – 2002. – № 3. – С. 11–12.

9. Рудницький М. Ткачук Василь: “Весна” / М. Рудницький // Література і мистецтво. – 1940. – № 1. – С. 15.

10. Стефаник В. Твори / Василь Стефаник – К., 1968.

11. Хороб С. Своєрідність новелістики Василя Ткачука / Хороб Степан // Слово – образ – форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження) / Хороб Степан. – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – С. 89–95.

12. Эпштейн М. “Природа, мир, тайник вселенной...”: Система пейзажных образов в русской поэзии / Михаил Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – 303 с.

\* Цит. за: Хороб Степан. Своєрідність новелістики Василя Ткачука / Степан Хороб // Слово – образ – форма : у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження). – Івано-Франківськ, 2000. – С. 89.

---

---

*Стаття посвячена аналізу впливу новелістики В. Стефаника на творчество западноукраїнських прозаїків 20–30-х років ХХ століття. На прикладі дослідження прози М. Ирчана, І. Керницького, В. Ткачука проілюстровано творческую рецепцію художественного мислення В. Стефаника на рівнях тематическом, жанровом и художественно-образном.*

**Ключевые слова:** новелла, жанр, традиції, новаторство, Іван Керницький, Мирослав Ирчан, Василь Ткачук.

*The article analyzes the impact of Stephanyk's works on Western writers of two interwar decades. On the example of some works of Myroslav Irchan, Ivan Kernytsky, V. Tkachuk the author illustrates the creative reception of Stefanyk's artistic thinking by these authors which is perceived on a thematic, genre and artistic levels. So the conclusion is made: the search for individual styles and strategies in the prose of interwar twentieth took place also through creative mastering of novels traditions of V. Stefanyk.*

**Key words:** short story, genre, tradition, Ivan Kernytsky, Myroslav Irchan, Vasyl' Tkachuk.

**УДК 821.161.2+821.161.2**

**ББК 83.3 (4 Укр)1**

**Богдан Мельничук**

## **У СЯЙВІ РУСІВСЬКОГО ГЕНІЯ (Василь Стефаник і розвиток новелістики на покутських теренах)**

*У статті простежено особистий і творчий вплив В. Стефаника на новелістику понад 20 уродженців Покуття, його малої батьківщини, впродовж ста років – від початку ХХ століття до наших днів, робиться висновок про унікальність цього явища у світовій літературі.*

**Ключові слова:** В. Стефаник, Покуття, новела, оповідання, новелістичний процес.

Коли відзначалося сторіччя від народження русівського генія, видатний український літературознавець, професор Чернівецького університету Василь Максимович Лесин (1914–1991) обнародував у малотиражному відомчому збірнику “Українське літературознавство” простору добірку “Вінок шани Стефаникові”, складену з відповідей 25-ти тогочасних українських прозаїків на запропоновані ним запитання про час та обставини першого їхнього знайомства з новелами великого майстра та про вплив на їхню подальшу письменницьку долю. Будучи яскравим взірцем господарського дбання про джерельну базу філологічної науки, аналогів якому не так уже й багато спостерігалось тоді, а в наші дні ще менше, “Вінок...” роботи буковинського вченого і нині слугує та й буде слугувати осягненню незвичайного резонансу творчості новеліста з Покуття в українській і світовій літературі.

“Нехай ціпеніє з подиву світ – кожна маленька новела варта драми Шекспіра. Нехай падають поети – стефаниківська проза співається, як пісня [...]. Ніхто ще не сказав так про матір, про її синів – про Україну, про найвищий ідеал її народу, як саме Василь Стефаник” [11, 98], – захоплювався у 1967 р.

молодий тоді Борис Харчук, виходець із волинської частини Тернопілля.

Його землянин, значно старший від Б. Харчука за віком Володимир Гжицький був набагато стриманішим, але не менш промовистим: “Твори Василя Стефаника відіграли величезну роль у моєму житті й письменницькій діяльності. Твори цього великого письменника були улюбленою лектурою моїх батьків, і я слухав їх з уст батька, ще не вміючи читати. [...] Коли я почав пробувати своїх письменницьких сил, то новели Стефаника невідступно стояли перед очима. А одно із своїх перших оповідань п[ід] з[аголовком] “Цісарське право” я присвятив Василеві Стефанику. В 1923 році, коли ще тільки починалась укр[аїнська] рад[янська] література, багато початківців “Плуга” писало, наслідуючи Стефаника. Цей величезний, оригінальний талант не міг не захопити” [11, 90].

Вельми промовисте зізнання прозаїка із Закарпаття Юрія Керекеша: “Коли [...] я писав одне із перших оповідань “Вербники”, то Василь Стефаник, безсумнівно, водив мою рукою. Вплив його на цьому не припинився. Бо Стефаник – такий учитель, у якого письменнику не соромно вчитися до глибокої старості” [11, 93]. Суголосні з цим зізнання

інших закарпатців: Михайла Томчания, Йосипа Жупана, Івана Чендея, вміщені у “Вінку...” В.Лесина.

І.Чендей, зокрема, писав професорові:

“Нині його слава – світова. Бо вже книги кращих новел зі всіх континентів не можна собі уявити без новел у ній Василя Стефаника. Цим достойно пишається наша українська нація.

...Приходжу до нього з доземним поклоном, з глибокою любов’ю, з щиро трепетним почуттям і побожно складеними руками. Як до великого і щедрого вчителя за порадою, на добре слово, при добрім селянським столі.

[...] Не ображався ніколи й не ображаюся нині за “докір” Стефаником (тобто за вказівки на вплив великого новеліста. – *Б.М.*). Бо яким скромним, яким великим, нарешті, не був би досвід літератора, вчитися, відчувати так, як відчував Стефаник, розуміти щось так, як розумів він, завше почесно. А що вже казати про Стефаника-вчителя? Навряд чи в світовій літературі багато є таких вчителів для кожного літератора, як Стефаник. Бо мало хто може так навчити, вчити думати глибоко і широко при найскупішому користуванні словом” [11, 101–102].

Із висловлювань кількох прозаїків-оповідачів Срібної Землі видно, що у формуванні відомої школи закарпатської новелістики Василь Стефаник відіграв далеко не останню роль. Що ж до Олеса Гончара, також представленого у “Вінку шани Стефаникові”, то проблему новелістичної школи він розглядав ширше, далекосяжніше: “Людина високої культури, вражливий і суворий художник, він (В.Стефаник. – *Б.М.*) разом із Коцюбинським, Мартовичем, Черемшиною, Кобилянською творив школу української новелістики, яка не поступиться перед будь-якою західноєвропейською чи американською” [11, 91].

Серед 25 оповідачів, які сплели барвистий вінок шани В.Стефаникові, його безпосередні краєни, вихідці з Покуття, представлені вельми скромно, лишень двома іменами – Івана Михайлюка та Романа Іваничука. Між тим, під сонцем русівського генія на талановитих покутських теренах упродовж ХХ – початку ХХІ століття зросло в десять разів більше українських новелістів. До згаданих додаю, враховуючи хронологію окремих книжок, ще низку імен: Лесь Гринюк, Мирослав Ірчан, Володимир Хронович, Іван Ткачук, Петро Козланюк, Юрко Мережаний, Іван Садовий, Василь Ткачук, Михайло Бажансь-

кий, Микола Зоряний, Дмитро Солянич, Володимир Бандурак, Тарас Мигаль, Микола Гошко, Володимир Белко, Іван Грекуляк, Наталя Радиш, Марія Стрипчук-Палійчук.

Лесь Гринюк, названий у цьому ряду першим, походить із села Воскресінці, що під Коломиєю, прожив усього-на-всього 28 років (1883–1911). Закінчив Коломийську гімназію (1902), навчався на філософському факультеті Львівського університету. Редагував колонійський двотижневик “Поступ” (1903–1905), в якому, зокрема, надрукував знамениту статтю І.Франка “Що таке поступ?” (1903) з нищівною, але вельми аргументованою критикою вчення К.Маркса, Ф.Енгельса та інших соціалістів про майбутню, посткапіталістичну державу. У складі галицько-буковинської делегації побував восени 1903 р. на відкритті пам’ятника І.Котляревському в Полтаві. Редагував газету “Буковина” в 1907–1908 рр. Серед публікацій Л.Гринюка – літературно-критична розвідка “Про Василя Стефаника”, яка впродовж квітня-червня 1904 року друкувалася в газеті “Поступ”. У ній після огляду вже написаного тоді про В.Стефаника переднього слова С.Смаль-Стоцького до виданої в Чернівцях “Синьої книжечки”, статей І.Франка, І.Труша, Б.Лепкого та С.Русової про новеліста пропонувалося докладне тлумачення його творів, особливо “Камінного хреста”, “Палія” та “Кленових листків” і робився глибокодумний висновок: “Ми могли бачити, що Стефаника інтересує мужицтво не яко суспільна верства, але що він мужика бере як *чоловіка*, а полишаючи на боці усьо, що має лише вартість і значіне біжучої хвилі, творить оповідання, високі своїм артистизмом і силою, вічні, як усі великі твори штуки” [6].

Того ж 1904 року, що й розвідка “Про Василя Стефаника”, з’явилася в Коломиї збірка новел Л.Гринюка “Весняні вечори”, складена із заспіву, що розпочинався словами: “Кипить життє, як спінене море, перлиться сміхом молодість, дзвенить беззупинна погоня за щастям, а там, дивися – день гасне, все лишається далеко, позаду, вечір западає в тумані, приходить задума” [7, 11], і восьми новел – “Весняні вечори”, “Картка з дневника”, “Старий пан”, “Настася”, “Троє дітей”, “Синове весілля”, “Смерть”, “Через гори”. Згодом, у 1920 році, вже по смерті автора, збірку було передруковано “Українською накладнею” із зазначенням місця видання: Київ–Ляйпціг та з переднім словом Василя Верніволі, тобто Василя Сімовича. Відомий мовознавець і літера-



турознавець, згадуючи про свої коломиїські та чернівецькі зустрічі з Л.Гринюком, про його переклади з Ніцше (“Так мовив Заратустра”) і М.Гоголя (“Тарас Бульба”), зроблені для коломиїської “Загальної Бібліотеки”, а ще про “Збірник народних пісень” і “Царя-соловья” С.Руданського, підкреслив, що впорядкований Л.Гринюком у співавторстві “Народний декламатор” “зробив велику прислугу українському громадянству Галичини” [7, 5].

Щодо новел автора “Весняних вечорів” В.Сімович був стриманіший. З одного боку, “вони вказують на те, що з Гринюка був талановитий оповідач і міг був виробитися дуже гарний новеліст, який був би прикрасив наш літературний квітник не одною запахуючою квіткою” [7, 6]. А з другого боку: “Не все в них оригінальне. Читаючи їх, маєш вражіння, що десь колись ти вже те саме читав, чи в поляків Тетмаєра, Жеромського, чи в нашого Стефаника або Семанюка. І не тільки в думках, але й у манері писання чується наслідування (от хоч би в уживанню підгірської говірки в розмовах селян)” [7, 6].

Навряд чи правомірно кваліфікувати наслідуванням Стефаника або Черемшини використання діалектизмів у збірці “Весняні вечори”. Та й думок у них Л.Гринюк не запозичав. Резонніше вести мову про спільний для всіх трьох ліризм оповіді, про її лаконічність та експресивність, що єднали вихідця з Воскресінців із русівським генієм, тобто не про наслідувальність, а про розвиток Стефанівської традиції. Адже навіть тематично Л.Гринюк зосереджувався не на житті селян (вони виступають епізодично в деяких новелах), а на проблемах молодого людини з народу, що подалася до міста здобувати освіту, торкався боротьби міського люду, насамперед студентства, за поліпшення власної долі. При цьому він вдавався до нетрадиційних художніх підходів. Скажімо, безіменний студент, котрому під час “грізних розрухів” драгуни прострелили руку і її довелося ампутувати, розкривається у двох новелах – “Картка з дневника” і “Старий пан”. У першій – очима хворих госпітально, в якій його поклали, а в другій – через сприйняття батька, міського радника, який не поділяє поглядів сина. Два образки Л.Гринюка (“Троє дітей” і “Через гори”) включено до збірника “Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.” (К. : Наук. думка, 1989), який склав один із томів “Бібліотеки української літератури”.

Наведений вище приклад із приписуванням Л.Гринюкові наслідування манери Василя Стефаника та Марка Черемшини свідчить, що питання впливів – не така вже й проста річ. Крім моментів суто літературних, сказати б, літературної техніки, тут вельми багато важить духовна аура, яку творить довкола себе той чи інший видатний діяч, у нашій ситуації – Василь Стефаник. А вже при житті він володів незвичайним авторитетом, немов магнітом, притягував до себе в Русів людей, особливо творчих, з усіх-усюд, насамперед із рідного Покуття. І вони йшли туди, як на прощу.

Послухаймо одного з них, Івана Михайлюка із села Тростянець, що в теперішньому Снятинському районі. Село віддалене від Русова кількома десятками кілометрів:

“Я читав його книжки. Ті, що писані не чорнилом, а самою кров’ю.

Перегортав листок за листком і лучив ту кров зі своєю кров’ю.

Упивався нею днями. Тижнями, місяцями.

Сотні разів переходив тими доріжками, що по них барви чорно-червоні.

А коли вже добре напився – закортіло мені його самого побачити.

Серце рвалось, тремтіло, ноги сталились в дорогу.

Ночами не міг спати. Все мріяв про нього.

[...] Та прийшов той великий день. Прийшов, бо він прийти мусив. Принесло його кучеряве сонце.

То отворилось саме небо. То порозвивались всі чорні дуби в зелені листочки.

Це прийшов друг Симовонюк. [...]

– Друже Симовонюк!

– Чого, Івасю!

– Стелиться нам дорога.

– Що за дорога?

– А та, що ми уже зо тисячу разів говорили про неї.

– Та невже ж тепер?

– А якби тепер?

[...] Умилась ми, бо і сонце умилось перед нами. Повбирали білі сорочки, чорні парасолі побрали в руки та й га – босі у дорогу. [...]

Наближаємось до його хати, як до найбільшої святині. [...]

Знаю, що як ми увійшли у подвір’я, то Він стояв під стодолюю і тербив у руці коло-

сок пшениці та оглядав його вусики. [...] Він нас запросив до хати. [...]

– Сідайте, хлопці, ви, бачу, з великої дороги прийшли, та ще й босі. Ви помучені...

Які теплі слова! [...] Наші босі ноги доторкають його у саме серце. [...]

Письменник сідає перед нами обома. Ми чуємось перед ним малими дітваками. Ми такі несміливі, несміливі...

Усміхається. Так ніжно усміхається до нас. Він гріє нас своїм усміхом. Тим дорогим Сонцем...

Сонце, Сонце, які ми горді тобою!" [3, 293–295].

Наведений фрагмент – зі спогаду І. Михайлюка "Дорога", що вийшов окремою книжечкою 1937 року в Коломиї. А спогад відтворював події весни 1931 року, коли В. Стефанікові виповнилося 60 літ.

Паломницьке зачудування постаттю і творчістю русівського генія супроводжувало І. Михайлюка і в 30-ті роки, і в наступні за ними десятиліття. 1959 року завдяки зусиллям двох чернівецьких літературознавців – згаданого вже Василя Лесина та Олекси Романця – побачив світ у Львові томик його вибраного під назвою "Колоски", тією ж, що й перша його новелістична книжечка (1930). Аналізуючи оповідання, що дало йому назву, літературознавці зазначили, зокрема, що "не тільки доля старого Данила, але й образотворчі засоби автора нагадують нам героїв і стиль В. Стефаніка, зокрема, його новелу "Палій". Проте в оповіданні є дещо й нове" – "зображення нових людей, які не хочуть жити по-старому, шукають шляхів боротьби" [18, 19].

Вихідця із сусіднього з Тростянцем села Іллінці, що під Заболотом, Василя Ткачука також заповонила новелістика В. Стефаніка, що засвідчили його збірки коротких прозових оповідей "Сині чічки" (1935), "Золоті дзвіночки" (1936), "Зимова мелодія" (1939), видані у Львові та "Весна" (1940), що з'явилася у Києві. На вихід перших трьох книжок відгукнулася Ірина Вільде, яка, зокрема, писала: "Якби не було Стефанікових творів після війни ("Земля"), то ми без вагання піднесли б руку за те, що Ткачук дав нам щось дійсно нове" [4, 224]. І далі: "І хоч Ткачук не любить слухати, як йому кажуть, що він наслідує Стефаніка, та ми хоч не говоримо цього неприємного для письменника слова "наслідує", то все ж таки скажемо, що дуже нагадує, а це скоріше комплімент, як ураза. "Грішник",

"Бунтівник", "Шкільник" нагадують дуже виразно "Дорогу" Стефаніка. [...] Наша щира рада така: приглянутись селу з "тепер". Не вилловлювати з літератури те передвоєнне чи пригадувати собі зараз повоєнне, але дати нам село після війни, після революції, після національного зриву таким, як воно є тепер..." [4, 225]. Попри сказане, рецензентка робила висновок, що в Ткачука "безперечно й безсумнівно талановите перо" [4, 225]. Все це про першу збірку новеліста "Сині чічки".

У відгукові на "Золоті дзвіночки" не було жодного закиду в наслідувальності, а була відразу ж висока атестація: "Заледве минув рік, а Василь Ткачук збагатив нашу літературу новою збіркою нарисів" [4, 225]. Особливо захоплювалася Ірина Вільде "музикою Ткачукового слова" і наводила за ілюстрацію таке: "Та сонце позолотило їм решту дороги до хати, а потім іміло білий день попід пахви й потягло його за темно-синяву бинду гонорних гір" [4, 226]. Робився висновок, що автор збірки "небуденний талант!" і кидався заклик: "Купуйте і читайте всі "Золоті дзвінки", навчитесь любити красу слова" [4, 227].

Не бракувало суперлативів у відгуку на "Зимову мелодію". Василь Ткачук, за Іриною Вільде, "незаперечно має великий вроджений талант", а ще "має свій стиль [...] оригінальний, життєвий і барвистий" [4, 228]. Рецензентка відзначала "мистецьке оформлення" таких нарисів, як "Аби не дати" і "Діточе віно", підкреслювала: "Старосвітські люди" – це нарис з усіма ознаками добре побудованої новели" [4, 230] і висновковувала: "На загал збірка дуже мила на нашій літературній ринку" [4, 231].

Як і життя Леся Гринюка, Ткачукове обірвалося у 28 років. Та якщо перший згорів у сухотному вогні, то другий – у фронтівому пеклі 1944 р. Через 21 рік, у 1965 р., його посмертно прийняли до Спілки письменників України.

Не так активно та яскраво, як В. Ткачук, але виступав у ряді періодичних видань Покуття, а також Львова 30-х років ХХ ст. уродженець сусіднього з Іллінцями села Тростянець оповідач, що підписувався псевдонімом Микола Зоряний. У кожному разі він потрапив у поле зору видатного українського бібліографа, знаного літературознавця Євгена-Юлія Пеленського, який у 1933–1934 рр. звернувся через пресу до літераторів з проханням надсилати йому автобіографії для праці "Словник західноукраїнських письмен-

ників”, матеріали до якої зберігаються нині у фондах Центрального державного історичного архіву України у Львові. Серед понад півсотні автобіографічних заміток тодішніх літераторів знаходимо і зроблені рукою Миколи Зоряного (Марчука). З них довідуємося, що він народився 28 листопада 1911 р. “в Тростянці коло Заболотова” у селянській родині, що був правдивим самоуком, не маючи ніяких найменших шкіл”. Друкуватися почав на 20-му році життя, у 1931 р., перша його оповідка під назвою “Лісовий сон” з’явилася в коломийському журналі “Жіноча доля”, а відтак там же побачила світ мініатюра “Сирітська доля”. Ще трьом оповідкам покутяника (“Купив корову”, “При помершому”, “Пригода”) надала місце львівська газета “Народна справа” (в 1931–1932 рр.), а його “Золоті колоски” вмістив календар “Золотий колос” на 1933 рік. У кінці автобіографічного аркуша зазначено, що М.Зоряний (Марчук) готує до друку збірки оповідань “Дезертир” і “Комора”. Оце й уся інформація, почерпнута звідти. Після гортання календаря “Золотий колос” на 1936 рік вона розширилася для мене на оповідку “Сини”, присвячену односельцеві автора Іванові Михайлюку. З присвяти при оповідці “Золоті колоски” видно, що М.Зоряний (Марчук) приятелював з письменником Юрієм Шкрумеляком, учасником національно-визвольних змагань, а з іншої, при “Пригоді”, – що мав брата Василя. Найвні в нашому розпорядженні оповідки покутського автора свідчать, що тематично вони зорієнтовані на добре знане йому сільське життя, що в окремих із них є дещо від Мартовичевої усміхненості й Черемшиної пісенності, але переважає Стефаників лаконізм і трагічне бачення фрагментів дійсності, хоча без Стефаникової психологічної мотивації вчинків героїв.

Упродовж тривалого часу безпосередньо контактували зі В.Стефаником, а відтак не могли не відчувати на собі дії його своєрідної особистості активні учасники літературного процесу на покутських і галицьких теренах загалом Іван Садовий (Федорак) (1890–1954) і Володимир Хронович (1890–1973).

Перший запізнався з великим новелістом ще в 1918 році, а від 1921 р. до 1947 р. працював управителем (директором) Русівської школи. В.Стефаник був старостою на весіллі І.Федорака й учительки цієї школи Катерини Берлад у 1922 р., а в наступному – хрещеним батьком їхньої доньки Дарії, котру

через 24 роки, в 1947 р., радянські каральні органи запроторили на заслання за допомогою упівцям, що, у свою чергу, спричинилося до висилки її батьків у Караганду. Там І.Федорак помер та був похований у 1954 році, звідтіля через більш як півстоліття, 2 вересня 2006 р., його тлінні останки заходами учня Теофіла Виноградника (1931–2010) та громади Русова перепоховано на одному з мальовничих сільських пагорбів. А на іншому спочиває Василь Стефаник у колі своїх рідних і близьких.

Майже двадцятирічні стосунки І.Федорака (Садового) і В.Стефаника видаються неоднозначними. У написаних на засланні спогадах педагога й літератора “Мій шлях” (видано їх у Снятині 2009 року, укладач – Теофіл Виноградник) знаходимо й захоплені, й досить критичні висловлювання про В.Стефаника. Так, згадуючи пораду Володимира Гнатюка “студіювати” великого новеліста, мемуарист зазначає: “Рада не зла, але хто годен наслідувати Стефаника? Він має свій стиль, у нього вроджений талант. Талант небуденний, а я звичайний собі аматор” [27, 177]. Водночас І.Федораківі не імпонували деякі людські якості В.Стефаника: “колючий язик” письменника, зверхнє ставлення до вчителів (“називав усіх дурнями”), інші словесні грубощі. Про безпосередній вплив великого майстра на свою творчість мемуарист не згадує. Зате факт залишається фактом: як початки цієї творчості, так і основні її здобутки припадають на русівський період життя І.Федорака (Садового), головню той його відтинок, коли молодий письменник мав творчі контакти з метром. Думається, що про сліди навчання в знаменитого новеліста (чи відштовхування від нього) буде змога говорити предметніше, коли будуть зібрані докупи розкидані по багатьох галицьких періодичних виданнях і підписані різними псевдонімами десятки ескізів, новел, оповідань І.Федорака (Садового), що він сам хотів зробити, але не встиг.

Інший згадуваний вище покутський педагог і літератор В.Хронович контактував зі В.Стефаником як у Товаристві взаємної допомоги вчителям, так і в літературних справах, що не могло не позначитися на його творчому зростанні. Як і старший колега, він орієнтувався здебільшого на лаконічну, з несподіваним фіналом новелу, хоч іноді вибудовував новелістичні цикли, які наближалися до невеличкої повісті в новелах (“З життя лисиці”, “Іванків день”). Маючи дещо спільне зі Стефаниковими, твори В.Хроновича відрізнялися

від них і тим, що здебільшого адресувалися юному читачеві, а тематично спиралися на життя школи (учнів і вчителів) та інших “неселянських” сфер: скажімо, є в нього добротна новела “В ресторані” з епізодичним, але дуже яскравим образом Івана Франка на тлі українсько-польських взаємин, і є навіть “Староіндійська казка” із “всемогутнім індійським богом Шівую” в центрі.

Покутські терени, осяяні генієм В. Стефаника, породили й виколисали цілу когорту творців новели, які виявили себе під небесами інших частин України і навіть далеко за її межами.

Із села П'ядики, що на Коломийщині, вибрався в широкі світи Андрій Баб'юк, аби під прибраним іменем Мирослава Ірчана (1897–1937) стати одним із найактивніших зачинателів пореволюційної української драматургії та прози, а в Канаді – організатором робітничо-фермерської журналістики й літературного життя (1924–1930).

Ще юнаком М. Ірчан відчув могутню притягальну силу постаті й творчості русівського генія, про що писав 6 грудня 1924 р., перебуваючи в канадській провінції Манітоба: “Коли я вперше побачив Василя Стефаника, то дивися на нього, як на цінний і високомистецький образ. [...] Мені було всього 19 років, і я на деякий час вирвався був з фронту в спокійне і далеке від смерті місто. Там, на велике щастя, зустрів Стефаника. За мною був вже малий літературний доробок. Але я не посмів приступити і заговорити з великим артистом слова. Боявся я зруйнувати в своїй душі той святочний настрій, який вповивав мене цілого, коли дивився я на Стефаника. І я мовчки дивився. Сидів і дивився. Так проминув цілий вечір. З гордістю, що я бачив Стефаника, повернувся я на другий день на фронт” [3, 177]. З тієї ж Манітоби М. Ірчан писав до Русова, що уклав “довшу літературну характеристику” письменника і з нагоди його ювілею збирається створити “хоч би коротку книжечку” та починає передруковувати його давніші новели. Цим “ніби відкрив для всіх нову Америку. Люди не можуть відірватися від Ваших творів і навіть ті, що давніше читали їх, кажуть, що тепер вони цілком інакше розуміють їх та високо цінують автора” [3, 176].

Загіпнотизованість потужним словом краянина вловлюється не в одному прозовому творі М. Ірчана малої форми. Скажімо, імпульс від Стефаникового “Буду світ свій різьбити, мов камінь” вчувається в заспівних фра-

зах новели М. Ірчана “Напівдорозі” з його першої книжки “Фільми революції” (1923): “Візьму долото і буду довбати. Буду довбати в твердому камені”, що, трохи видозмінюючись, проходять далі рефреном: “Візьму долото і буду довбати. Буду довбати в твердому камені, у мармурі” [9, 7]. Стефаників мотив: “Таки не варт старому жити” відлунує в “канадському” оповіданні М. Ірчана “Апостоли” (1927): “... старому тяжко жити. Старим людям нема спасу нігде. Доки здужає робити, то добре, а як постаріється, то хоч живцем закопай в землю” [9, 130]. А в новелі “Юра Данишук” (1929) цей мотив збагачується іншим – страшною ностальгією українського емігранта за рідним краєм. У творах заокеанської тематики М. Ірчан талановито продовжив розповідь про долю галицького селянина, в якій поставив крапку автор “Камінного хреста”.

Ірчанів односелець Іван Ткачук (1891–1948) дебютував нарисовим твором у Коломиї ще перед Першою світовою війною. Мобілізований 1914 року до австрійської армії, звідав фронтних злигоднів, потрапив у російський полон. Під час громадянської війни редагував одну з червоноармійських газет, а в 20-ті роки працював у харківському видавництві “Західна Україна”, належав до однойменної літературної організації. Видав декілька збірок малої прози – “Помста” (1927), “Смерекові шуми” (1929), “За кавказькими хребтами” (1932) та ін. У ряді творів І. Ткачука (зокрема, “Шпiон”, “Незакінчений лист”) відчувається плідне навчання в школі майстра світової новелістики.

Ще більшою мірою можна стверджувати це стосовно уродженця недалекого від П'ядиків села Перерів Петра Козланюка (1904–1965), чия перша новелістична збірка “Хлопські гаразди” побачила світ у Харкові 1928 року. Власне, тоді ж висловив таку думку рецензент цієї збірки Григорій Косинка, підкресливши, що її автор є “талановитим учнем Стефаника, письменника, що єдиний, здається, майстерністю слова свого утворив в літературі українській власну школу”. А далі, висловивши думку, що майбутні дослідники творчості Козланюка завжди будуть згадувати “Покутську трійцю” – Мартовича, Стефаника й Черемшину, ще раз наголосив: “Але ми дозволимо собі звести цю талановиту трійку до одного знаменника – Стефаника, майстра, безперечно, найбільшого зі всієї трійки й най-

впливовішого на молоду генерацію сучасних письменників” [20, 310].

Поміж тих, кого не оминув промінь сонця, що народилося в Русові, був і Юрій Никифорок (1896 – ? 1983) (псевдонім – Юрко Мережаний) з мого рідного Олешкова на Покутті. До 1912 року він мешкав у нашому селі та в Коломиї, де навчався в тамтешній гімназії. У 1912–1921 рр. проживав у Канаді та в США. Там почав писати (одноактівка “Сучасний гніт”, поставлена 1919 року організованим ним драмгуртком у місті Велланді). У 1921 р. реемігрував до України. Як зазначив Михайло Бажанський у біографічному словнику “Вічно житимуть...: Постаті від зарання історії аж до найновіших часів” (Дітройт, 1984), “під впливом великої пропаганди, що в Україні є українська влада, є українські школи, є українські літературні журнали, він рішився покинути Америку і поїхав до Харкова” [1]. Працював в Українській книжковій палаті. Водночас розгортає літературну діяльність, видає книжку “Монтреал” (1930), а також бібліографічний покажчик “Західна Україна” (1932), стає членом літературних організацій “Плуг” і “Західна Україна”.

Спостерігаючи, як один за одним опиняються в страшних пазурах “депеушників” “західноукраїнці”, Ю.Никифорок вирішує рятуватися від неминучої загибелі втечею до... Росії. Опинившись у Ярославлі, працював на гумово-азбестовому комбінаті, в інституті “Гумопроект”, на шинному заводі. Брав участь в укладанні “Библиографического обзора по шинам”, готував огляди технічних новинок для заводської газети, перекладав статті із зарубіжних технічних журналів (знав же дев’ять іноземних мов!). Десятки років змушений був писати про немилі серцеві “технарські” речі: гуму, шини, машини... і писати нерідною мовою. Більшовицька система знекровлювала українську літературу не тільки розстрілами її творців...

Без книжки Ю.Мережаного “Монтреал” художній літопис емігрантської одиссеї західноукраїнського люду в перші десятиріччя ХХ століття був би бідніший. Хоч автор означив твори цієї книжки скромною дефініцією “нариси”, підкреслюючи їх документальний характер, вони незрідка наближаються до оповідань і новел, позначених багатством життєвих спостережень, стефаниківським драматизмом, умінням окреслити кількома штрихами зримий людський образ, гарною назагал мовою (“Антверпен”, “Не турбуйтеся”,

“Кров”). Ностальгією за рідним селом, щемливими спогадами дитинства перейнято замальовку “Над Прутом”, що завершує збірку “Монтреал”.

Перебуваючи в Ярославлі, Ю.Мережаний кілька разів навідувався по війні до Олешкова. Про одні з таких навідин він схвилювано оповів у нотатці “Нова земля”, надрукованій у канадській газеті “Життя і слово” від 26 квітня 1976 року. Ось її фінал: “Новою стала земля моїх дідів і прадітів. Воістину гордий з того, що мені пощастило приїхати в гості до округи Василя Стефаника і подивитися, яка новина сталася на Покутті...

– Слухай, нене, син до тебе приїхав!”

Від уже згадуваних Іллінців до заморського міста Едмонтона пролягла життєва дорога Андрія Понура (1888–1952), чий вірші Петро Кравчук включив до збірки “Поети Канади” (1958), а оповідки – до іншої: “Українські канадські письменники” (1971). Відомий літературознавець Федір Погребенник (1929–2000) відзначав: “Прості за змістом, невибагливі за формою оповідки А.Понура зворушують безпосередністю життєвих спостережень автора, викладених діалектно забарвленою мовою, точніше покутським діалектом. Таким, зокрема, є образок “Жебраки”, що стисло й емоційно відображає сумну картину життя-буття родини фермера Жмурчука, який опинився без роботи: “Аді, сходовив-сми половину міста, питає роботи: по фабриках, та й кажуть, шьо нема. Хоть удень свічку світи – роботи не найдеш. Людей сотками ходит, а кожний так ходит, якби за мерцем...”

Навівши це місце, Ф.Погребенник резонно запитував: “Відчуваєте інтонації тяжкої страшної мови персонажів багатьох новел В.Стефаника?” [21, 5].

Колоритним оповідачем був виходець із села Устя, що неподалік від Снятина, Дмитро Солянич (1876–1941), котрий у 1903 році емігрував до США, згодом перебрався до Канади, де замешкував в Едмонті впродовж кількох десятиліть, а закінчив свій життєвий шлях у місті Саскатуні. Живучи на батьківщині, брав діяльну участь у січовому русі, листувався з Іваном Франком. А в Канаді видав у 1932 році збірку оповідань “Хто винуватий?”, три з яких перевидано 2004 року в Снятині заходами краєзнавця Василя Харитона. Серед них найбільш довершене в художньому плані оповідання “Громадський суд”. Воно продовжує певною мірою “Побожну” В.Стефаника. Два інші твори, “Хто винуватий?” і “Покута”,

йдуть у руслі Стефаникових новел трагічного забарвлення, але вони розтягнуті, малодинамічні.

Уродженець Снятина Михайло Бажанський (1910–1994) від 1949 р. також замешкував у США, однак до того була німецька, а ще раніше – чехословацька еміграція. Перебував у тісних стосунках з учасниками “Празької школи”, зокрема з Олегом Ольжичем, котрий присвятив йому один із віршів (підписано криптонімом. – М.Б.), а М.Бажанський, у свою чергу, звернув до постаті знаменитого поета й археолога низку статей й окрему книжку “О.Ольжич і його батьки” (Дітройт, 1986). Починав же Стефаників краєнин із новелістики: 1935 року видав у Чернівцях оповідання “Емігрант” (під псевдонімом Михайло Вірлиний), а згодом – новелістичну збірку “У вирі життя” (Прага, 1941). Молода дослідниця свого краєнина з Покуття Іванна Марусяк слушно зазначає: “Очевидний певний вплив уже відомого земляка на ранні твори М.Бажанського. Як і В.Стефаник, письменник сферою дії обрав село, героєм – селянина. Події відбуваються у теперішньому часі, на очах у читача, як у драмі. Як і для автора “Синьої книжечки”, для М.Бажанського характерна відсутність вступу-коментаря, розгорнутої експозиції, заокругленого фіналу” [12, 303].

З відходом Василя Стефаника за життяву межу магія його слова не тільки не розвіялася, а й не послабилася, навпаки, зросла ще більше, про що вже знаємо з тих 25 відповідей, якими відгукнулися на анкету професора Василя Лесина діяльні учасники новелістичного процесу 60-х років минулого століття, а серед них – уродженець села Трач на Коломийщині Роман Іванчук.

На могилі русівського генія ще не встигла вирости перша трава, як малолітній син сільського покутського вчителя “випадково натрапив” у батьковій бібліотеці “на книжечку якихось оповідань, яка не мала обкладинки, і взяв її читати на пасовисько”. “Тоді я був, здається, в другому класі, – пригадує Р.Іванчук, – і аж до четвертого носив її в пазусі, поки не порвав зовсім і вивчив майже напам’ять “Кленові листки”, “Дорога”, “Сини”. Та хто написав ці новели, повірте мені, я тоді й не поцікавився” [11, 91]. Подальше знайомство з творцем незвичайних новел, як зізнається наш сучасник, відбувалося за “досить цікавих обставин” чи обставини: “в першому класі гімназії мав я дуже суворого, ска-

зав би, навіть жорстокого керівника Р.Ш., який за найменше порушення дисципліни казав переписувати (від одного до п’яти разів – в залежності від провини) оповідання, що називалося “Камінний хрест”. Ця кара була справді голгофським хрестом для гімназистів, і перед нею ми всі тремтіли і блідли. Не минуло й мене. Та сталося те, чого я сам не сподівався. Я залюбки переписав заданих чотири рази те оповідання і почав писати п’ятий раз, але вже своє – наслідувальницьке, а потім шостий, десятый і таким чином став малолітнім епігоном Стефаника, вивчивши нарешті його біографію”.

З викладеного робилося узагальнення:

“Здається мені, що сьогодні я вже звільнився від епігонства, але від впливу Стефаника не вільний. А хто вільний? Ми всі хочемо знати свій стиль, мріємо, щоб він був таким оригінальним, як у нашого вчителя, та це мало кому (а може, й нікому?) вдається; ми спинаємося на велику гору, яка називається Стефаниковою новелістикою, і до вершини нам дійти нелегко. Хтось з нинішніх чи грядущих новелістів таки діпнеться і піде далі – бо ж так мусить бути, – і в цьому буде заслуга його генія” [11, 91].

Твори В.Стефаника впливали на Р.Іванчука по-різному – залежно від того, в якому віці і в якому настрої читав їх. Найстрашнішою новелою здалися йому колись “Басараби”, найніжнішою – “Вечірня година”, найбільш філософською – “Дорога”, найрозпачливішою – “Сини”. Втім, цей перелік він змушений перервати: “Ой, зупинюся! Бо коли почну перераховувати, то всі будуть най-, най-, най-...”

Попри всі обставини, письменник вдячний тій миті, коли до дитячих рук потрапила вперше потріпана книжечка Стефаникових новел, вдячний навіть тому псевдопедагогові, який, караючи Стефаником, мовби спонукав його писати щось своє, власне. І зрозуміло, найбільше вдячний “самому авторові” “Синьої книжечки”, “Камінного хреста”, “Дороги”, “Землі”, який подарував моєму дитинству першу насолоду від художнього слова, перші хвилювання, перші сльози над книжкою, які і зараз вміють потекти з трохи вже висохлих очей” [11, 92].

Це проникливе зізнання лягло на папір 11 серпня 1967 року, коли за плечима Р.Іванчука були три збірки малої прози: “Прут несе кригу” (1958), “Не рубайте ясенів” (1961), “Тополина заметіль” (1965), і коли ще була

попереду знаменита фраза: "... історичний роман – це моя стежина, до якої я йшов десять років..." А починалося, як і колись у В. Стефаника, з поезій у прозі – такої, як та, що дала назву Іваничуковій дебютній книжці, чи іншої, "Тополина заметіль", з присвятою: "Моїй дружині"... І не тільки з поезій... Попри безперечну новизну, вловлюється щось від Стефаникових новел. І не лише Стефаникових. Має рацію Степан Микуш, коли в недавній статті зазначає: "Якщо Стефаник назвав себе "малим наслідником великого Франка", то Р.Іваничука можна вважати визначним наслідником великого Стефаника і геніального Франка, бо у прозі нашого сучасника – і Стефаникова стислість форми, образність світогляду, і Франкова масштабність мислі, і лірична наснаженість М.Коцюбинського..." [17, 106].

З легкої руки Р.Іваничука, який свого часу опікувався відділом прози в журналі "Жовтень" (нині – "Дзвін"), дебютував на його сторінках новелою "Шумить тополя" (1965, № 8) юнак із покутського села Зібранівка Микола Гошко (1941–2003). Відтак ця новела у супрязі з трьома іншими ("Весільний танець", "Стелиться путівець", "Повний місяць і яблуко") відкривала колективну збірку творів молодих авторів "Калинові корали" (Ужгород, 1968). Далі були публікації в журналі "Дніпро" та в збірці "Від Дністра до Черемоша" і, нарешті, починаючи з 1972 року, – окремі новелістичні книжки: "Зозулі накували" (1972), "А обруч котиться" (1991), "Упав хлопець молодий" (1995), "Журавка" (1997). Критика вельми схвально зустріла ці видання, відзначаючи творче навчання в школі русівського генія і тематичну новизну та оригінальні риси новелістичного почерку покутянина й водночас буковинця (закінчивши Чернівецький університет, він працював у періодиці та в навчально-методичному центрі культури Буковини).

Володимирові Белку, уродженцеві Львівщини, чиє дитинство та юність виколісалися в покутському селі Устя, судився недовгий життєвий вік – 38 років (1942–1980). Писав він "оповідання-росинки", як зазначено в преамбулі до однієї з його новелістичних публікацій, тобто прозові мініатюри, ще лаконічніші, аніж у В.Стефаника. Скажімо, одна з них, "Лист", не має і десяти рядків:

"Після бою солдати принесли листа з домівки. Прочитав і, втомлений, заснув із

думкою: "відпишу потім..." А на світанку знову підняли в атаку. І...

Мати й досі чекає від сина відповіді.

... Відпиши своїй неньці листа зараз же, друже!"

Слів мало, а думок і почуттів ця "росинка" викликає багато. А вона не єдина у В.Белка. Тож його друкували і в обласних газетах Івано-Франківська, Чернівців, Вінниці, і в київських – "Молодь України" та "Колгоспне село". Після закінчення Чернівецького університету В.Белко вчителював, працював у районних газетах Снятина і Глибоки. Писав. Тішився донечками Зореславою і Мирославою. На жаль, недовго. Дружина Лідія Ісидорівна впорядкувала написане чоловіком. Книжка "Прострелена вишиванка" (1997) продовжує жити за вихованця школи В.Стефаника.

Із цієї школи – автор збірки образків та етюдів "Бузьки приносять щастя" (Снятин, 1993) Іван Грекуляк. У прикінцевому слові до неї він пише:

"Моя батьківщина – це мальовниче на Покутті село Трійця. Вона названа іменем Отця, і Сина, і Святого Духа. Тому зелені свята – то храмовий празник Трійці і моєї душі.

Тут володар дум селянських Василь Стефаник написав одну з найкращих і найтрагічніших новел – "Новину".

Коли буваю у рідній Трійці, то неодмінно повертаю до криниці, з якої пив воду Стефаник. І собі п'ю – може, снаги дасть вода дзвонкова – творчої, стефаниківської..."

Що ж, ця криниця не скупиться на снагу для нашого сучасника.

Чільне місце в його збірці посів розділ "За Україну, за її волю!", де перегуки зі Стефаниковими "Синами" й "Марією" ("Стрілецькі зерна", "Ясени") продовжуються поетизацією фронтів ("Гроза", "Гудуть фронтів дуби") та упівських змагань ("Береза", "Карб", "Як знімали кіно..." та ін.). На вельми лапідарній площі образка І.Грекулякові вдається окреслити часом вражаючі картини боротьби повстанців з більшовицькими окупантами, як, приміром, у названому останнім образку. Тут ідеться про те, як в одному з надчеремоських сіл столичні кіношники знімали епізод фільму, в якому червонопогонники вели на страту юного упівця. Ось до високого дуба, на якому гойдалася мотузка, аби обвити шию хлопцеві, рвонулася з натовпу спостерігачів жінка, що втратила в сорок шостому році сина, спіткнулася і впала. Коли ж

прийшла до тям, видавила з болем: “– Ви простіть... Але ви не знаєте, що мого Петруся не вішали. Йому енкаведисти переламали руки й ноги, а відтак живцем закопали в землю...” [5, 15].

Новелка “Гуси-лебеді” з розділу “На калині мене мати колихала” перейнята не меншим драматизмом іншого характеру. Тут попри ставок біжить полем дівчинка-школярка, зриваючи квіти й розмовляючи з пташками. Коли ж після пострілів з луку перед нею падають закривавлені лебеді, вона гладить їх і шепче крізь сльози: “Гуси-лебедята, візьміть мене на крилята!” Фінал твору справді новелістичний:

“...А десь очеретами бродив заляпаний намумом чолов’яга-здоров’яга. Брудно лаявся і невдоволено потирав руки, що марне вистріляв набої і не знайшов гусей.

Йому було недовтямки, що на його совісті – вбита дитяча казка” [5, 40].

Ще іншої тональності сповнений розділ збірки – “Любов-кохання, мов той цвіт”, надто “усміхнені” образки “Свекруха і невістка” та “Ластівочки” – на традиційну, але нетрадиційно реалізовану тему.

Сучасні покутянки, Стефаникові краєнки, остаточно спростовують думку, що написання новел – не жіноча робота.

Ярослава Василишин, що народилася, вчилася і трудилася на Снятинщині (тепер працює в Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника) – авторка цілої в’язанки мемуарних новел, написаних на основі спогадів рідної сестри В.Стефаніка по батькові – Марти Семенівни Ріпко, у чиєму домі авторка жила в 70-ті роки, коли вчителювала в Устю. Частина з них – “Зоря Саломеї”, “Сестра”, “Мачуха-верствачка”, “Неня”, “Біла любов Стефаніка” – опубліковано в історико-краєзнавчому та літературно-мистецькому альманасі “Покуття” (1996, № 1, 127–134), що виходив у Снятині. Все це задушевні ліричні новели, які додають чимало свіжих штрихів до характеристики Василя Стефаніка як людини через показ його стосунків із жінками різної міри наближеності до нього – матері, зведеної сестри, дівчини-ровесниці, що стала дружиною його батька по смерті матері, двох коханих – Євгенії Бачинської та Соломії Крушельницької.

Ще дві сучасні покутьські новелістки, що творять не без благодатного впливу русівського генія, – Наталя Радиш (Грицюк) і Марія Стрипчук-Палійчук.

Перша походить із села Джурів, де закінчила середню школу, а після студій у Чернівецькому національному університеті імені Юрія Федьковича викладає в цій же школі українську мову та літературу вже понад десять років. Починала з віршів, яких набралось на гарну книжку, що під назвою “Тінь від жіночого портрета” побачила світ 2008 року в Києві, у видавничому центрі “Просвіта”. А трьома роками пізніше, у 2006-му, з’явилася в снятинській видавничо-друкарській фірмі “ПрутПринт” збірка Наталиних новел “Великодній дарунок”.

Проза Н. Радиш не гірша від її поезії, а в чомусь, може, й ліпша. Оце “щось” – життєва конкретика її новел, не надумані, а вихоплені з реального сьогоденного буття проблеми, колізії, персонажі, підслухана в сучасному людському середовищі мова.

Є в прозі Наталі Радиш щось від Василя Стефаніка (передусім – лаконізм), від Марка Черемшини (ліризм), від Леся Мартовича (гумор), але це не наслідування видатних попередників-покутян, а творче навчання в них, прагнення налаштуватися на їхню хвилю за нових життєвих обставин. Зазначені якості притаманні як “дитячим” речам авторки, серед яких виділяється “Великодній дарунок”, що дав назву усій збірці, так і більшості творів для дорослих, надто – “Що робити?”, “Василь Покута”, “Остання спроба”, “Баба Яга”, “Інопланетянка”, “Подорож у Карпати”, “Нахаба”.

Марія Стрипчук-Палійчук родом із Олешкова, того самого, звідки згадуваний попередеру Юрко Мережаний (Никифорук). Тут закінчила восьмирічку, а у Вовчківцях – середню школу, неподалік від якої, до речі, виступав колись, у 1914 р., з промовою на честь століття від дня народження Тараса Шевченка Василь Стефанік – про це в селі не забувають. Здобула дві вищі освіти в Чернівецькому національному університеті імені Юрія Федьковича – українського філолога і психолога. Не один рік викладає в Снятині в сільськогосподарському технікумі Подільського ДАТУ (Кам’янець-Подільський). У 2006 році видала першу поетичну збірку з напрохуд простою та місткою назвою – “Душа”, а 2008 р. – книжку “Між добром і злом”, складену з віршів та прози – негабаритних оповідок, що засвідчують неабиякі можливості авторки і на цьому терені.

Проникливого педагогові, матері трьох дітей особливо вдаються твори з наймолод-



шими героями в центрі, яких вона змальовує тонкими ліричними, а нерідко й теплими гумористичними барвами. Мені здається, що Марійці Стрипчук-Палійчук слід і надалі пильно придивлятися та прислухатися до того, чим живуть, про що думають, як висловлюються її оleshківські односельці та покутські люди загалом і відповідним чином трансформувати все це, пересіявши на ситі свого літературного бачення, викладати на папір у формі лаконічних оповідок – і нові здобутки не забаряться.

Вірний побратим Василя Стефаника Марко Черемшина, запитуючи у “Фрагменті моїх споминів про Івана Франка”, яке враження зробив на нього Каменярь, відповідав: “Великого астрального тіла, що гріє всю Україну, а світить далеко ще дальше” [29, 168].

Подібним чином можна було б підсумувати нашу розмову про вплив новеліста міжнародної потуги Василя Стефаника на його безпосередніх краян-літераторів, відтак – на все українське і світове письменство. Не випадково Василь Стус ставив русівського генія у такий вельми поважний європейсько-американський літературний ряд: “Нині найбільше люблю Гете, Свідзинського, Рільке. Славні італійці (те, що знаю). Особливо – Унгаретті, Квазімодо. Ще люблю “густу” прозу – Толстого, Хемінгуей, Стефаника, Пруста, Камю. Вабить – і дуже – Фолкнер” [26, 8]. Процитованих “Двоє слів читачеві” було написано в Києві, у 1969-му.

У цих нотатках не було й натяку на з’ясування “густини” Стефаникової прози, як і зіставлення її з творчістю метрів світової новелістики. Лишень частково йшлося тут про відлуння цієї прози в доробку позапокутських літераторів України – головню у зв’язку з відповідями на питання анкети, які запропонував письменникам професор Василь Лесин. Наголос зроблено на ролі русівського генія у творчому житті безпосередніх його краян, людей, що пов’язали свою долю з формами малої прози. Мабуть, не всі з них потрапили в поле нашого зору. Та думається, що й залучений до розмови фактаж не залишає сумніву в тому, що вплив великого новеліста на земляків особливий, що важко знайти подібні аналоги у світовому письменстві.

1. *Бажанський М.* Вічно житимуть...: Постаті від зарання історії аж до найновіших часів: Біографічний словник / Бажанський Михайло. – Дітройт, 1984. – 524 с.

2. *Василишин Я.* Зоря Соломеї; Сестра; Мачуха-верствачка; Неня; “Біла” любов Стефаника: [новели] / Василишин Ярослава // Покуття: Історико-красознавчий та літературно-мистецький альманах. – 1996. – № 1 (2). – С. 127–134.

3. Василь Стефаник у критиці та спогадах: статті, висловлювання, мемуари / упоряд., вст. стаття та прим. Федора Прогребенника. – К.: Дніпро, 1970. – 484 с.

4. *Вільде І.* Незбагненне серце / Вільде Ірина; упоряд., вст. стаття і прим. М. А. Вальо. – Львів: Каменярь, 1990. – 256 с.

5. *Грекуляк І.* Бузьки приносять щастя: Образки, етюди / Грекуляк Іван; передне слово Мирослава Попадюка. – Снятин: Покуття, 1993. – 64 с. + післяслово автора на обкл.

6. *Гринюк Л.* Про Василя Стефаника / Гринюк Лесь // Поступ. – Коломия, 1904. – Квітень-червень. – Ч. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24.

7. *Гринюк Лесь.* Весняні вечори: Новели / Гринюк Лесь; передне слово Василя Верниволи. – К.; Ляйпціг: Українська накладня, Коломия: Галицька накладня, 1920.

8. *Гошко М.* Шумить тополя [Рубрика “За столом новеліста”] / Гошко Микола. – 1965. – Жовтень. – № 8. – С. 111–115.

9. *Ірчан М.* Вибрані твори: у 2 т. / Ірчан Мирослав. – К.: Держлітвидав України, 1952. – Т. 2. – 466 с.

10. *Козланюк П.* Твори: у 4 т. / Козланюк Петро. – К.: Дніпро, 1975. – Т. 3: Оповідання. Фейлетони. – 392 с.

11. *Лесин В.* Вінок шани Стефаникові [Прембула і публікація відповідей 25 українських письменників на питання анкети] / Лесин В. // Українське літературознавство. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1971. – Вип. 13. – С. 89–102.

12. *Марусяк І.* Михайло Бажанський у зв’язках з Буковиною / Марусяк Іванна // Науковий вісник Чернівецького університету: зб. наук. пр. на пошану проф. Богдана Мельничука з нагоди його 70-річчя. – Чернівці: Рута, 2008. – Вип. 394–398: Слов’янська філологія. – С. 302–304.

13. *Мельничук Б.* Нитка з маминого клубка: Про забутого письменника Юрка Мережаного (Никифорука). Републікація його творів “Тімміне” та “Антверпен” / Мельничук Богдан // Літературно-мистецька Буковина: Крайова письменницька газета. – 1998. – Лютий. – № 2 (4). – С. 14–15.

14. *Мельничук Б.* Оповідач із Тростянця / Мельничук Богдан; [вст. стаття і републікація образків Миколи Зоряного] // Голос Покуття (Снятин). – 2001. – 7 грудня. – С. 6.

15. *Мережаний Ю.* Монтреал: нариси / Мережаний Юрко. – К.: Західна Україна, 1930. – 32 с.

16. *Мережаний Ю.* Нова земля / Мережаний Юрко // Життя і слово. – Торонто, 1976. – 26 квітня.

17. *Микуш С.* Поетика Р. Іваничука-новеліста / Микуш Степан // Меч і мисль: Творчість Романа Іваничука у національних вимірах української культури : зб. наук. пр. – Львів ; Ужгород, 2009. – Вип. 9. Серія: Українська філологія : Школи, постаті, проблеми. – С. 105–110.
18. *Михайлюк І.* Колоски : оповідання і поезії / Михайлюк Іван ; [упоряд. і вст. стаття В. Лесина та О. Романця]. – Львів : Кн.-журн. вид-во, 1959. – 252 с.
19. *Пеленський Є.-Ю.* Життєписно-бібліографічний нарис / Пеленський Євген-Юлій ; ред. кол.: Я. Падох, А. Курдидик, Р. Микитович. – Львів, 1994. – 116 с. – (Наук. т-во ім. Т. Шевченка у Львові: Визначні діячі НТШ, № 4).
20. *Погребенник Ф.* Сторінки життя і творчості Василя Стефаника / Погребенник Федір. – К. : Дніпро, 1980. – 362 с.
21. *Погребенник Ф.* З Україною в серці : нарис-дослідження про творчість письменників-прикарпатців у діаспорі / Погребенник Федір. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 1995. – 80 с.
22. *Радиш Н.* Великодній дарунок : новели / Радиш Наталя ; ред. і вст. стаття Б. Мельничука. – Снятин : ПрутПринт, 2006. – 52 с.
23. *Солянич Д.* Хто винуватий? : Оповідання, листи / Солянич Дмитро ; упоряд., передм. та прим. Василя Харитона. – Снятин : ПрутПринт, 2004. – 52 с.
24. *Стефаник В.* Твори / Стефаник Василь ; упоряд., підгот. текстів та прим. В. М. Лесина і Ф. П. Погребенника : вст. стаття В. М. Лесина. – К. : Дніпро, 1964. – 552 с.
25. *Стрипчук-Палійчук М.* Між добром і злом : Поезія та проза / Стрипчук-Палійчук Марія ; вст. стаття Б. Мельничука. – Снятин : ПрутПринт, 2008. – 96 с.
26. *Стус В.* Двоє слів читачеві / Стус Василь // Поезії / Стус Василь ; передне слово Івана Драча ; післяслово Михайлини Коцюбинської. – К. : Рад. письменник, 1990. – С. 7–8, 201–212.
27. *Федорак І.* Мій шлях: Спогад / Федорак Іван ; упоряд. та передмова Т. Виноградника. – Снятин : ПрутПринт, 2009. – 328 с.
28. *Хронович В.* Мамусине серце : оповідання / Хронович Володимир ; упоряд. та передмова Г. Гришка. – К. : Веселка, 1994. – 62 с.
29. *Черемшина М.* Фрагмент моїх споминів про Івана Франка / Черемшина Марко // Твори : у 2 т. Т. 2: Посвяти Василеві Стефанику. Ранні оповідання. Поезія. Переклади. Літ.-крит. виступи. Спогади. Автобіографія. Листи / Черемшина Марко ; упорядкув. та прим. О. В. Мишанича. – К. : Наук. думка, 1974. – С. 164–168.

*В статтє прослеживається личное и творческое влияние В. Стефаника на новеллистику свыше 20 уроженцев Покуття, его малой родины, в течение ста лет – от начала XX века до наших дней, делается вывод об уникальности данного явления в мировой литературе.*

**Ключевые слова:** В. Стефаник, Покутье, новелла, рассказ, новеллистический процесс.

*The article traces the personal and creative influence of V. Stefanyk over the novelistic of more than 20 natives of Pokuttya, his small motherland, during a hundred years – from the beginning of XX century till the present day. The given article draws a conclusion about the uniqueness of this phenomenon in world literature.*

**Key words:** V. Stefanyk, Pokuttya, novelette, narration, novelistic process.

**УДК 82.091: 821.161.2**

**ББК 83.3 (4 Укр)**

**Ніна Осмак**

## **СМЕРТЬ ЯК ЕКЗИСТЕНЦІЙНЕ ВІДЧУЖЕННЯ ІНДИВІДА У ТВОРАХ “САМА-САМІСЬКА” В. СТЕФАНИКА ТА “ЩО ЗАПИСАНО В КНИГУ ЖИТТЯ” М. КОЦЮБІНСЬКОГО**

*У статті здійснено порівняння художньої інтерпретації теми смерті як екзистенційного відчуження індивіда у творах “Що записано в книгу життя” М. Коцюбинського та “Сама-саміська” В. Стефаника.*

**Ключові слова:** смерть, екзистенція, психологізм, міфологізм.

Українські письменники межі століть активно долучалися до європейського культурного процесу, а їх творчість годі категорично віднести до якогось одного модерністського напрямку, вона часто демонструє послу-

говування різними стилістичними прийомами задля новаторського зображення. Тому попри те, що у творчості М. Коцюбинського переважає імпресіоністичний метод, а творчість В. Стефаника вважають експресіоністичною,

осмислення теми смерті вимагає від обох митців звернення до експресіоністичної манери.

І. Франко відзначав новаторство обох митців: “Нове, що вносять у літературу наші молоді письменники, головню такі, як Стефаник, Коцюбинський, лежить не в темах, а в способі трактування тих тем, в літературній манері, або, докладніше, у способі, як бачать і відчують ті письменники життєві факти... Для них головна річ – людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна” [6, 10].

Емоційність та напружене сприйняття світу, притаманне для експресіонізму, було найадекватнішим при осмисленні теми смерті у творчості обох митців, адже смерть у них – психологічно рефлексивна. Проте суттєва різниця в тому, що для В. Стефаника такий екзистенційний трагізм існування був домінуючим у його світогляді та відповідно творчому доробку, а для М. Коцюбинського – радше спорадичним, етико-естетичним осмисленням буттєвості. Натомість у В. Стефаника констатують трагічне світовідчуття та активне зацікавлення темою смерті, виходячи, зокрема, з його епістолярію. Так, в одному з листів він зазначав: “Я не годен ступити, аби не вчути страшної мелодії смерті, та й в моїй моці не є, аби смерть прогнати, а жите наново повернути” [4, 80]. Домінування у В. Стефаника “негативної” образності зумовлене і його темпераментом, і особливостями психотичних процесів. На об’єктивування психічних процесів у В. Стефанника вплинув також доробок предтечі екзистенціалізму С. К’єркагора, зосібна під його впливом відбувається концептуалізація болю і страждання, що пов’язується з випробуванням.

Натомість для М. Коцюбинського трагедійність загалом не є характерною, вона лише почасти проривається надривною нотою, як в оповіданні “Що записано в книгу життя”, де стрижневим поняттям є смерть. Невідворотність смерті М. Коцюбинський декларує самою назвою, оксюморонно протиставляючи її ідеї твору: у книгу життя записується смерть. На відміну від Стефаникової наскрізної трагічності, у М. Коцюбинського трагізм є ситуативним, продукованим складними життєвими обставинами: “Життя виїло силу з неї і, як лущиння з картоплі, кинуло в кут. А душа міцно вчепилась за ту шабатурку і не хоче її покинути” [2, 174]. Через голод ця людина

змушена думати про смерть як вибавлення рідних. Трагічним є також вибір сина, що зближує тут Коцюбинського зі Стефаником у мотиві усвідомленої провини, сформованої у нього під впливом к’єркагорівської етичної системи. Проте, на відміну від Стефаника, для Коцюбинського важливішою є постановка проблеми першочергово саме в морально-етичній площині, адже син внутрішньо виправдовує власний аморальний вчинок: “Вся земля у гріху. Хіба його голод не гріхи ситих?” [2, 176].

Найважливішою відмінністю творів “Що записано в книгу життя” М. Коцюбинського та “Сама-саміська” В. Стефаника є насамперед образ жінки, яка помирає. Якщо в М. Коцюбинського це світла жінка, яка ціною власного життя бажає звільнити своїх дітей та онуків, то В. Костюк доводить, що Стефаник прагнув показати, як помирає грішна людина: “На роль грішниці Стефаник лаштував ворожку, але пізніше відмовився від чіткої градації гріховності (отже – від ролі судді) і зупинився на визначенні «велика грішниця»” [1, 62]. Тут втілюється провідний у Стефаника мотив споконвічної гріховності людини. Тож якщо у Коцюбинського частково дотичним до гріховності є не образ помираючої старої, а її сина, то у Стефаника це стара жінка, якій бачиться нечиста сила.

У М. Коцюбинського основне ідейне навантаження сконцентровано саме на вчинку сина, а не безпосередньо на відході матері. Так, у листі до М. Могиланського від 9 березня 1911 року М. Коцюбинський зауважує: “Оповідання коротеньке, менше аркуша, називається “Що записано в книгу життя”. Сфера – селянська убога родина. Сюжет: син вивозить в ліс стару, забуту смертю мати /.../, але під непереможним впливом бажання хоч раз добре попоїсти і випити на похоронах – забирає її назад. Ця схема може видатись Вам грубою, але ж це тільки схема і, звичайно, важніше, як вона розроблена”. Прагнення з’ясувати загальнолюдську сутність, що виявляється у ранній творчості М. Коцюбинського, доповнюється тепер дослідженням своєрідності народної психології при надзвичайній увазі до оточення, що породжує цю своєрідність. До теми деградації людини внаслідок безпросвітної селянської нужди зверталися також, окрім В. Стефаника, Марко Черемшина (“Дід”); Т. Бордуляк (“Мати”); А. Тесленко (“Мати”); Грицько-Григоренко (“Нариси”) та інші. Однак кожен індивідуально здійснював

її художню реалізацію, залежно від матеріалу, об'єкту відображення, світогляду, бачення світу, рівня художньої майстерності і, безумовно, таланту.

Соціальна, побутова складова у В. Стефаника лише скупо накреслюється, не умотивовуючи поведінки, проте не можна заперечувати її важливості, оскільки соціально-побутовий інтер'єр сконцентровано вже в перших рядках твору: “Мішок під боком, а чорна, тверда подушка під головами. Коло баби стояв на землі кусень хліба та й збанятко з водою. Діти, як ішли на роботу, та лишили бабі, аби мала що їсти й пити. Бідно діялося, та не було що ліпшенього бабі добирати. А сидіти коло слабої у гарячий час – то, Бог видів, не було як” [5, 59].

Читача спочатку шокує таке легке ставлення до смерті, про яку говорять як про буденну річ герої новели Коцюбинського. Наталія Шумило пояснює це впливом існування на грані виживання: “Тривалий час перебуваючи на грані виживання, вони звикають думати та говорити про смерть як про полегкість” [8, 144]. На єдності соціального та онтологічного первнів у творчості В. Стефаника наголошує також Д. Павличко: “Все відбувається так, ніби той, хто вмер, або той, хто ось-ось має вмерти, або той, хто чує в собі печать смерті своєї дитини чи матері, оскаржує одночасно соціальну кривду, людську слабкість і минуцність. Слова, порівняння, синтаксис – усе тут мусить бути правдиве, а мірою правди виступає життя і сама образна мова народу” [3, 263].

Увага М. Коцюбинського теж зосереджена на образі матері, забутої смертю і людьми, а відтак самотньої. З наведеного уривка Стефаникового твору розуміємо, що у старої є родина, однак усі заклопотані побутовими справами, тому жінка в останні хвилини залишається самотньою. В оповіданні Коцюбинського ситуація ще більше екзистенційно загострена, бо ж матір не просто залишають одну, а відкидають, відштовхують, змушуючи потерпати від відчуття власної зайвості у великій родині. Подібний емоційний стан у подібній ситуації можна фіксувати у творі “За ширмою” Б. Антоненка-Давидовича. Більше того, твори Коцюбинського та Стефаника різняться також об'єктом зображення: якщо у Стефаника це останні хвилини, агонія з видіннями та сплутаною свідомістю, то в Коцюбинського переживання героїні пов'язані насамперед із відчуттям власної не-

потрібності та очікуванням смерті, яка довго не приходить. Жити бабі – понад силу, але й смерть приведе до видатків. Визріває страшний, але воістину материнський задум. Вона повідомляє про своє рішення синові. Діалог матері з сином – зав'язка сюжету, що розкриває трагізм становища матері, яка мусить переконувати сина прискорити їй смерть. Діалог відзначається складними психологічними колізіями, притаманними Коцюбинському тонкістю і м'якістю, трагізмом і внутрішньою напругою почуттів.

Відображуючи героїв у тяжких випробуваннях, Коцюбинський піддає глибокому аналізу їх духовний світ, суттєву роль у якому відіграє внутрішня мова. Потап не дуже щедрий на слова, “нужда давно замкнула йому уста і промовляла тільки у серці”. Всі його думки передаються через внутрішні монологи і мову. Везучи матір на смерть, Потап думає про буденні речі: “Треба врізати січки, міркував, коли краще околотити одвезти в січкарню: чи сьогодні, як поверне додому, чи, може, завтра. Потому згадав, що забув узяти рукавиці, що не помив руки од гною і тепер вони наче в корі” [2, 179].

Така зосередженість на буденних, звичайних речах у винятково трагічній ситуації надає оповіданню великої емоційної напруги, яка психологічно увиразнюється рухами і жестами: “Сани йшли у затоки, стукались копилами, а він одставляв ногу і упиривсь у тверді краї дороги, як звук се робити, коли вивозив гній. Хвиськав кобилу... Нью-о! І знов обертався назад” [2, 179].

Пережита подія не тільки не змінила, а й не зачепила душі Потапа, що свідчить про духовну деградацію. Підсвідомо прорвалися дитячі спогади: смерть батька, на поминках якого він добре наївся. Автор, виступає задля об'єктивізації оповіді лише в ролі уважного спостерігача за душевними відрухами героя; проте часто коментує, доповнює чи “виправляє”, коли герой фальшує навіть перед собою. Так, назад по матір Потапа жене лише бажання поїсти на поминках. На мить прокидається у ньому щось людське: “... думки побігли назад. Лежить в гаю самотня на холодній ложі, як підстрелений птах, дивиться в небо крізь сльози. Тільки свічка плаче над нею і капа гарячий віск на сухі, до смерті зложені руки” [2, 181]. Проте одразу ж знаходиться виправдання: сама ж попросила, а могло бути інакше. “... Тільки що винесли маму на кладовище, з корогами, з попами, по-християнськи.

В хаті народ. Смачно парує страва. “Випийте, свате, за душу небіжки...” [2, 182].

Подія не вплинула на моральне оздоровлення героя. Такі “відкриті” сюжети властиві багатьом творам М.Коцюбинського. В оповіданні “Що записано в книгу життя” – це дійовий композиційний засіб, що спонукає читача не тільки “придумати” фінал, а й задуматись над тим жахливим соціальним середовищем, що породжує такі патологічні явища, вбиває в людині людське.

У М.Коцюбинського конфлікт “мати–син” є особливо драматичним, оскільки автор, виходячи із соціальної чи вікової нерівності, підносить його до рівня конфлікту поколінь: “Старе мусить вмирати, а молоде жити” [2, 177]. Увагу Коцюбинського привернули прояви у винятковому – повсякденного, а в повсякденному – трагічного. Герої живуть у жахливих умовах. І цей жах не в неймовірних фізичних стражданнях баби чи чорних нестатках сина і невістки. Найстрашніше те, що це винятково-патологічне здійснюється і сприймається як звичайне. “Бабо! Коли ви помрете?” – питали діти. (...) Вони хотіли б побачити, як вилетить з баби душа (...). Про смерть говорили і невістка із сином, голосно, злісно, як про неоплачену подать” [2, 175]. Суттєвою особливістю оповідання є нерозривний зв’язок соціального, психологічного і морального. Важко назвати сучасника Коцюбинського, який би з такою глибокою художньою вмотивованістю висунув такі високі етичні вимоги до людини, що повинні бути важливим началом соціального життя.

Натомість В.Стефанік не висуває жодних зримих морально-етичних настанов, концентруючись на якнайточнішому вираженні болісного переживання приходу смерті. Прикметною рисою поезики його новел та засобом об’єктивізації стає його неоміфологізм, на якому наголошує В.Костюк, співвідносячи героїню новели “Сама-саміська” з образом давньогрецької Сибіли, яка пророкувала майбутнє. Зокрема це Куманська Сибіла, яка, за міфом, попросила в Аполлона довголіття, але забула попросити вічну молодість. Натяком на цей образ дослідник вважає фразу у творі про велику грішницю в заклятій печері [1, 64]. Далі дослідник зауважує наявність у видіннях помираючої жінки образів народної демонології, зокрема чорта, з яким завжди пов’язується продаж душі. Міфопоетичний символ вікна подає опозицію видимого та незримого, він часто символізує отвір, через який потрап-

ляє смерть або нечисть. Тож В.Стефанік у дусі літератури ХХ століття актуалізує міфологічні образи та системи мислення.

Обидва письменники пропускають світ крізь призму сприйняття своїх героїв, відтворюючи тільки те, що відчуває, бачить і знає героїня. Це попри те, що обидві героїні немічні та позбавлені можливості самостійно вербалізувати власні відчуття та переживання. У творі “Що записано в книгу життя” баба кілька років, як і належить, лежала на печі; дивилася на світ зверху вниз і все їй здавалося маленьким. Хвороба онука примусила бабу покинути піч. За браком місця, послалась вона на долівці між дверима і мисниками. “Тепер все виросло зразу” [2, 174].

Експресіоністична манера В.Стефаніка особливо виявляється в переплетенні ілюзії та реальності. У новелі “Сама-саміська” це поява щезника, перетворення мух на чортенят, червоні коні. Коцюбинський усе-таки більшою мірою схильний до імпресіоністичної техніки, тому основне навантаження в епізоді останньої бабиної подорожі лягає на просторове й зорове сприйняття світу. “Змисл зору, – стверджував І.Франко, – дає найбагатший матеріал для нашого психологічного життя, а тим самим і для поезії. Пригадаймо тільки великі контрасти світла і темноти і безконечну скалку кольорів, пригадаймо такі поняття, як високість і низькість, краса і бридкість, форма і рух, такі образи, як небо, поле, земля, гори, і зрозуміємо, як глибоко сягає в нашу душу вплив зорового зміслу” [7, 97].

Пейзаж у Коцюбинського створює відчуття маленького ескізу, зробленого зразу, після першого миттєвого враження. Природа подана в тимчасових, постійно нових станах, котрі вона щосекундно створює. У Коцюбинського тимчасові, несподівані пейзажні деталі – випадкові: “Коняка так побіліла, що зливалася з снігом, зате небо чистим стало і чорним (...) По небі плила самотня біленька хмаринка, як тінь голубиних крилець (...) Може то не хмаринка, а душа мами пливе?” [2, 181]. Таке чисте і чорне небо і самотня хмаринка – явища випадкові, що виникли в цей вечір і ніколи більше. Але герой, що спостеріг цю картину, пов’язує її зі смертю матері. Предметна побудова пейзажу підпорядковується загальним принципам виникнення предметного світу в художній системі Коцюбинського.

По-стефанівськи скупий пейзаж написаний чорно-білими фарбами. Тут, звичайно, діє не обмеженість колористичної техніки, яка

в Коцюбинського завжди бездоганна. Згадаймо хоч би “Intermezzo”, “В дорозі”, “Сон”. Білий і чорний кольори в оповіданні виступають у символічному значенні. Особливо – трагічним відтінком наповнений білий колір. Це не просто чистота і невинність, а символ смерті. “Часом долівці, закриваючи все, стовп білої пари, наче туман, стелився по долівці, закриваючи все, і здавалось, що така має бути і смерть, каламутна, безока, з холодком по ногах” [2, 173]. Білий колір виступає тлом у дорозі (їдуть по снігу), він стає знаряддям її смерті.

Тож попри стильову віднесеність творчості М.Коцюбинського переважно до імпресіонізму, а В.Стефаника – до експресіонізму, констатуємо зближення аналізованих новел у їх екзистенційній проблематиці та експресіоністичній техніці і художніх засобах. Проте твір В.Стефаника значно більше має зв’язку з тугою, розпачем та безвихіддю експресіоністичного світовідчуття. Натомість Коцюбинський насичує твір не декларованими, проте прочитуваними з контексту морально-етичними настановами.

*В статтє осуцествлена попытка сравнения художественной интерпретации темы смерти как экзистенционного отчуждения индивида в новеллах “Що записано в книгу життя” М.Коцюбинського и “Сама-саміська” В.Стефаника.*

**Ключевые слова:** смерть, екзистенція, психологізм, міфологізм.

*In article is made an attempt of comparison of art interpretation of subject matter of death is carried out as existential alienations of the individual in short stories “What is recorded to the book of life” M.Kozubenskogo and “Alone and lonely” V.Stefanuk.*

**Key words:** death, existential, psychologism, mythologism.

УДК 82.091: 821.161.2 + 821.161.1

ББК 83.в6

Світлана Коршунова

## АВТОРСЬКА ПОЗИЦІЯ В ОПОВІДАННЯХ В.СТЕФАНИКА ТА А.ЧЕХОВА

*Досліджується проблема авторської присутності в оповіданнях В.Стефаника “Засідання” і А.Чехова “Зловмисник” у компаративному зрізі. Оскільки письменник зумовлює внутрішню цілісність та структурованість художнього тексту, простежується, як виявляє себе і чи взагалі виявляє авторське ставлення до девіантної поведінки героїв досліджуваних творів. Розглянуті змістові зв’язки всередині обох текстів дали підставу висувати про наявність міжтекстового діалогу творів, що здійснюється не лише на рівні теми, а й на рівні концепції авторської позиції. В обох текстах переважає зображення над розповіддю, що можна вважати типологічним збігом, зумовленим авторською стратегією. Доведено наявність і типологічних розходжень у концепції авторської присутності в досліджуваних текстах.*

**Ключові слова:** В.Стефаник, А.Чехов, автор, авторська присутність, архітектоніка, епічний, драматичний, інтенція.

Проблема автора як один із шляхів вивчення організації художнього тексту належить до числа тих, котрі останні півстоліття привертають до себе особливу увагу літературознавців. Поняття “автор” колись не обов’язкове і локальне отримало певний статус, почало набувати більшої ваги і перейшло в категорію одного з перспективних ракурсів текстових досліджень.

Вивчення літератури – не менш складний і творчий процес, ніж створення самої літератури, і передбачає не лише детальне осмислення окремих її феноменів, аналіз літературних кодів, змістових опозицій і категорій, але й авторську саморепрезентацію в тексті, яка може зумовлювати архітектуру тексту, а надто впливати на суб’єктно-об’єктні стосунки в тексті. Тобто автор, за словами М.М.Бахтіна, може бути “драматургом у тому значенні, що всі слова він роздає чужим голосам” [1, 131].

Існує безліч визначень феномену авторства, підходів до вивчення цього явища в рамках художнього тексту і за його межами. Дослідженням проблеми автора, способів вираження авторської свідомості, присутності автора у творах, зв’язку і взаємодії автора, героя і читача займалися провідні дослідники – М.Бахтін, В.Виноградов, Л.Гінзбург, Б.Корман, Ю.Лотман, Ю.Тинянов, І.Франко, В.Федоров та багато інших. Плідність такого інтенсивного вивчення виявила себе в суттєвих теоретичних результатах і новому висвітленні літературно-художнього матеріалу. Однак і сьогодні ця проблема є однією з найбільш складних і багатограних, незважаючи на те, що коло авторів, які студіюють цю проблему, досить широке і багатопредставницьке. Цей факт можна вважати серйозним науковим досягненням сучасної гуманітаристики. Прямим результатом вивчення художнього тексту в контексті авторства є те, що таким чином відкриваються нові перспективи аналізу художнього твору з точки зору його внутрішньої цілісності та структурованості. Отже, будемо вважати автора однією з головних категорій поетики.

Слід нагадати, що в кожному художньому творі наявний авторський світогляд, авторська індивідуальна модель світу, яка не обмежується системою певних філософських, політичних, естетичних та інших поглядів автора “реального”. Завдання дослідника – виявити форми авторської свідомості у творі, з’ясувати творче завдання автора, який вда-

ється до тієї чи іншої авторської саморепрезентації у тексті.

Предметом нашого дослідження є виявлення особливостей вираження авторської присутності у творах В.Стефаніка “Засідання” та А.Чехова “Зловмисник”. Вибір об’єктів дослідження зумовлений такими чинниками: твори написані письменниками в ранньому періоді їх творчості, коли, можна сказати, йде становлення творчої манери, окреслюється проблематика, визначаються тематичні пріоритети, і, звісно, постає проблема авторської інтеріоризації; в обидвох творах сюжет будується на судовому розгляді скоєного злочину – крадіжці, ставлення до якої в учасників суду є амбівалентним. Нас цікавить, як виявляє себе і чи взагалі виявляє авторське ставлення до девіантної поведінки героїв творів.

Перше, що слід відзначити, – подібність архітектури оповідань. Власне, це навіть і мало що оповідання, а швидше розгорнуті сценки. Питання художньої форми творів В.Стефаніка і А.Чехова уже неодноразово було предметом наукового дослідження [5, 2]. Ми не ставимо собі за мету детально розглядати цю проблему, відмітимо лише, що жанрово їх можна визначити як драматичний, а не епічний формат тексту. Превалюють діалоги, а наявність наративу може бути зведена до функції ремарки. Так в оповіданні В.Стефаніка (перш за все мова йде про ту частину твору, яка передуює розгляду судової справи) – це опис того, як заходять до хати радні, що являє собою хата, як учасники діалогу розташовуються (серед усіх детальніше описується Іван Павлюк, що був найстарший, тому сидів коло самого столу, схилившись “на черево, склав руки, як до молитви, <...> та й плював, покурюючи люльку” [3, 77]). Радні ще не знають, для чого їх скликав війт, і ведуть розмови на теми, які цікавлять газдів: про ярмарку, про минувшину, яка, звісно, була краща, ніж сьогоднішня, про труднощі нинішнього господарювання. Їх діалоги не супроводжуються авторським коментарем про те, з якими емотивними наповненнями звучить той чи інший виступ, навіть не зазначається, хто саме бере слово. Діалоги в оповіданні не персоналізовані.

Те саме ми бачимо в А.Чехова: авторський текст займає ще менше місця – це портрет підсудного на початку тексту і чотири “ремарки”, в яких зазначаються дії підсудного Дениса (недовіриливо споглядає слідчого, позіхає, переступає з ноги на ногу, втупився у

стіл, здивовано дивиться на чиновника, який каже, що відсилає його в тюрму). Як і у В. Стефаніка, діалоги у творі А. Чехова не коментуються, у “ремарках” тільки вказується, якими діями супроводжується діалог учасників суду. Однак, яким би незначним був епічний сегмент тексту, його наявність дає підстави говорити про два види авторської діяльності в зазначених текстах: оповідач і виконавець, і фактичну відсутність автора як ліричного суб’єкта [4, 8], оскільки епічний сегмент не містить слідів авторського ліризму, який би виявляв ставлення автора до фабульної дійсності, створеної ним. Перевага у тексті надається драматичній формі оповіді. Всю інформацію про події, які спричинили судові розслідування, сам хід розслідування і його результат читач має почерпнути з діалогів, а авторську інтенцію дешифрувати сам. Автор ніби усувається із сцен спілкування героїв. Однак наративна активність автора охоплює всю мовленнєву структуру. Композиційне коло авторської свідомості розширюється: автор-наратор не тільки з якої завгодно просторово-часової позиції оглядає світ, але й отримує здатність суміщатися зі свідомістю кожного з героїв. Це зумовлює, на наш погляд, так звану об’єктивність оповіді, яку вважають притаманною манері письма і А. Чехова, і В. Стефаніка. Автор-наратор у цих письменників є дуже інформований, але декларує свою поінформованість, займаючи позицію стенографа чужої мови, прихованого спостерігача, чия присутність невизначена, але саме вона оприлюднює формат наративу, відбір учасників діалогу, і позначена емоційною зацікавленістю. Таким чином, типологічно спільною у текстах А. Чехова і В. Стефаніка є форма авторської саморепрезентації – перевага зображення над розповіддю.

Яку мету переслідує таке позиціонування авторської свідомості в аналізованих оповіданнях? На нашу думку, обидва письменники не обтяжують читача власною інтенцією, яку вони декларували, пишучи ці тексти, адже обидва головних фігуранта судових слухань: Романиха у В. Стефаніка і Денис в А. Чехова є девіантами, що скоїли злочин проти громади. Романиха вкрала дошку і не просто вкрала, а здійснила це супроти церкви, а дії Дениса можуть привести до серйозних наслідків – відкручена гайка теоретично (а якщо взяти до уваги, що вона не одинична, то й практично) може спричинити аварію на залізниці. Але завдання авторів означених оповідань –

наштовхнути читача на ширше осмислення вчинків героїв, яке виходить за межі морально-процесуальної оцінки. Тому роль автора у творі зводиться до спостерігача, об’єктивного наратора, який попри все формує діалоги героїв, даючи їм можливість максимально репрезентувати свою позицію. Виходячи з цього, можна потрактувати й архітектуру даних оповідань.

Зіставляючи оповідання Стефаніка і Чехова, легко помітити, що останній, на відміну від першого, одразу знайомить читача із ситуацією, в якій опинився нерозважливий герой Денис: “Перед судовим слідчим стоїть маленький, надзвичайно худий чоловічок у пістрявій сорочці і латаних штанах” (переклад мій. – С.К.) [6, 74]. Судовий слідчий виступає тут як денотат, що одразу вказує на ситуацію суду. Про злочин, який скоїв другий денотат – Денис, ми дізнаємося в наступному абзаці: сторож застав його за викручуванням гайки, яка утримує колію. Тобто з самого початку оповідання читачеві зрозуміло, за що судять Дениса. Інтрига будується на тому, що цього не розуміє Денис, і його недоречні відповіді на запитання слідчого викликають інтерес у читача, створюючи ситуацію розмови на різних семантичних рівнях. Непорозуміння між слідчим і підслідним створюють комічний ефект оповідання, який, на перший погляд, є основною інтенцією тексту А. Чехова.

Структура оповідання В. Стефаніка – це така кодова система, яка не виправдовує читачьких очікувань. Початок оповідання – майже протокольний опис того, як радні “поволі стягалися до канцелярії”, як виглядає сама канцелярія. А потім ідуть діалоги на довільні теми за принципом “є всього на світі, а біди найбільше” [3, 78]. Ні учасники діалогу, ні читач не здогадуються, з якої нагоди їх скликав війт. Навіть його поява не з’ясує ситуації. Читач знайомиться з думками радних про нинішні порядки, про те, який торг на ярмарці, що у Коломиї вже з’явилися негри, і що “мужики до купи єднаються”, за що можна і в криміналі посидіти. Завдання цієї, на перший погляд, затягнутої інтродукції, яка становить дві третини оповідання, полягає у тому, щоб читач познайомився з членами суду, відчув їх настрої, зрозумів, які проблеми їх турбують, зрештою, збагнув мотивацію їх вироку. Особливо це стосується Петра Антоніва, наймолодшого радного, який конфронтує із війтом, судячи з розмови, не з особистої несимпатії, а як з представником влади. У певний момент



навіть здається, що конфлікт, який несподівано означається між вїтом і молодим радним Петром і є, власне, очікуваною кульмінацією. Але Іван Павлюк – найстарший з радних залагодив сварку, точніше, пригасив її, бо цей конфлікт, очевидно, не випадковий, а глибинний і свідчить про появу нових настроїв у селян, суголосних тим, які можна прочитати у “казетах”. Саме зі спроби вїта відмовити селян виписувати “казети”, в яких “мужики дурні... читають та аж облизуються, що панське поле на люди перейде” [3, 78], і почалася сварка між вїтом і Петром, бо Петрові не подобається, що вїт надто “потакує” владі. Без сумніву, авторська стратегія в оповіданні розрахована на зображення загальної ситуації – соціальної, моральної і навіть політичної в покутському селі. В. Стефанік створює панораму сільського життя і настроїв, що панують серед селян, і вже на цьому тлі презентує головну подію – крадіжку, яку вчинила Романиха. Але при цьому він уникає авторських коментарів, а через багатоголосся, через полілог самих селян форматує таку просторову структуру, яка дає часову перспективу можливих варіантів розвитку ситуації на селі.

Однак звинувачувачем на раді виступає не вїт, а старший церковний брат Василь. Він детально, вказуючи на час, місце, передаючи діалоги причетних до цієї події людей, розповідає, як Романиха вчинила злочин. Привертає увагу внутрішня невпевненість Василя у тому, чи треба було насправді кликати жінку до суду. Тому він підсумовує своє звинувачення словами: “Я би, до пса, вже нічо не казав, якби воно моє, але церковне, та треба його боронити” [3, 80]. Звістка про вчинок Романихи й справді приголомшила радних: розголосу злочини за нею у селі не було. Важливо відмітити, що цю інформацію у тексті вже повідомляє автор. З моменту висунутого звинувачення відбуваються зміни у структурному просторі оповідання: нарративна активність автора поживляється. Він повертає собі функцію наратора, тобто виявляє пряму зацікавленість у тому, щоб читач точно знав кому належатимуть репліки у наступному полілозі і з яким емотивним наповненням вони будуть звучати.

Поява Романихи супроводжується стилістичним авторським коментарем: “Стара, обдерта, з синім лицем, ... почала борзо крізь плач говорити” [3, 80]. Після вироку вїта: дати на церкву лева за скоєне, “кинулася як опарена”. Ці авторські зауваження мають на меті

підтвердити виправдання жінки, що вона вкрала дошку від безвиході, з відчаю, бо не має “грейціря на топливце”, а син зовсім забув про матір.

Проте жалібний монолог Романихи хоч і сприяв пом'якшенню покарання, але не допоміг його зовсім уникнути. Вїт посоромив жінку за крадіжку і присудив дати лева на церкву (хоча, хто знає, може їй було б простіше відсидіти арешт, ніж заплатити гроші). У відповідь баба “як опарена” залемтувала: “Ой віточку, та я вмру, та не буду лева мати! Де мені лева, де, де, де?”. Це потрібне “де” не вплинуло на вїта: “Мус! – була відповідь” [3, 80]. Тут настає кульмінація тексту. Слово вїта важливе, але не останнє. Що скажуть радні? “Радні мовчали” [3, 80]. Але ситуація вимагала показати, як селяни відрефлектують те, що вони почули. І тоді слово взяв автор, бо приголомшені почутим радні розгубилися: тільки-но вони говорили про те, що жити стало важче (це визнають навіть вони, газди, а що казати бідній вдові, про яку чутка йде по селу, що дуже бідуює), але ж треба і принципу дотриматися: “вкрала, ... та й ще з-під церкви!” Цей коментар теж належить автору, свідомість якого має здатність суміщатися зі свідомістю героїв і у потрібний момент озвучити те, що за якихось причин вони не можуть виголосити. Радні, як свідчить автор, “вже мали гадку сказати, аби потрошки давала...”, але враз почав говорити Петро Антонів.

Петро Антонів справді, на перший погляд, несподівано стає на захист Романихи. Проте він вже зарекомендував себе у сутичці з вїтом, і, судячи з його розмови, яку сприймаємо як самохарактеристику, це бунтівник, теж свого роду девіант у селі, бо не кориться вїтові. Петро соромить громаду, на очах у якої Романиха вмирає з голоду і холоду: “Якби таких кервавих левів одовиних набрати та покласти в скарбову церковну, та й, відай, би жадна церква не стримала сліз одовиних. Це, відай, би було не по правді. Та замість аби церква бабі дала, то ще ме від неї брати того студеного лева?”. І далі він висловлює думку, яку з полегшенням підтримали всі: “Я би, люди, казав, аби таку бідну одову не карати...” [3, 81]. Важливо, що цю думку висловив один з учасників суду над нещасною жінкою, і не випадково, що це був саме Петро Антонів, який є яскравим представником непокірної молоді в селі.

Крадіжка Романихи навіть церковної власності не викликає осуду у радників, окрім в'їта. Автор не дає йому більше слова, але зауважує, що “в'їт злісно поглянув на Петра” [3, 81].

Зображення суду над Романихою займає одну третину оповідання. Але авторський голос тут звучить найчастіше, що явно прискорює ритм тексту: читач не відволікається на ідентифікацію монологів, а точно знає кому належить текст і як він промовляється.

Отже, архітектоніка оповідання В. Стефаника повністю корелює зі змістом тексту. Авторська позиція майже невизначена в першому періоді й дає можливість для максимальної самопрезентації учасників засідання, яким треба зробити важливий як для підсудної, так і для них самих вибір. Зображення суду над Романихою вимагає авторської присутності, бо йдеться не про банальну крадіжку, а про життя людини, яка це скоїла, й авторові важливо, щоб читач погодився з думкою радних, які у своєму рішенні керувалися вищими моральними, а не процесуальними законами.

Дещо іншою видається авторська стратегія в тексті А. Чехова. Зазвичай, це оповідання відносять до так званих гумористичних творів письменника. І справді, опис ситуації, коли суддя і підсудний говорять “на різних мовах” і мають на увазі зовсім різні наслідки і подальшу долю підсудного, в А. Чехова здійснюється в комічній естетичній парадигмі. Із цією метою застосовуються різні засоби: і постійно повторюваний вигук “Чаво?”, і недоречне детальне пояснення процесу риболовлі, особливо згадування про рибу із смішною назвою “шилішпер”, і щире намагання пояснити судовому слідчому, чому потрібна саме викручена з колії гайка, а не куля, цвях або що інше. Але щирість Дениса не викликає навіть усмішки, не кажучи вже про співчуття чи розуміння з боку владної особи: “Ти що дурня корчиш! Ніби вчора народився чи з неба впав. Хіба ти не розумієш, дурна твоя голова, до чого веде твоє відкручування? Ти людей убив би!” [6, 75]. Відповідь Дениса і вся подальша розмова переконує читача, що він й справді не розуміє, у чому його провина і що йому загрожує. Коли ж герой з метою переконати слідчого, що без гайки він та інші селяни не можуть ловити рибу (а вони з цього живуть), починає розповідати подробиці, які лише погіршать його ситуацію (виявляється, що ця гайка не єдина і скільки їх викручено – неві-

домо, якщо на кожний невід, що селяни продають панам, потрібно не менше десяти), гумор уже починає набирати рис чорного гумору.

Але автор, описуючи судове слідство до кінця, не робить спроби втішити читача, що обидві сторони порозуміються і все закінчиться для недолугого Дениса гаразд, а назва твору “Зловмисник” матиме іронічне значення (типу – ну знайшли зловмисника – гайку вкрав!). Сама по собі справді комічна ситуація в кінці твору набирає протилежної конотації – трагічної для її учасника: “Послухай..., – говорить слідчий, – тисяча вісімсот перша стаття Положення про покарання говорить, що за всяке з умисним наміром пошкодження залізної дороги” винуватець “засуджується до заслання на каторжні роботи” [6, 76]. Його не розуміють і не хочуть розуміти, і не стануть на його позицію, і не пошкодують за його неосвіченість, темноту, соціальне і юридичне невігластво. Така амбівалентність сприйняття вчинку Дениса: строго юридична – злочинець, і антропологічна – неосвічена, темна і бідна жертва технічного прогресу – це і була авторська стратегія в оповіданні. Реалізувати її найкраще можна було не втручаючись авторові в наратив, а дати можливість учасникам діалогу максимально виявити свої погляди, розуміння ситуації і наміри щодо її розрешення.

Отже, ми провели компаративний аналіз творів двох представників світової літератури А. Чехова і В. Стефаника “Зловмисник” і “Засідання”. Здійснений аналіз доводить, що ці тексти є хорошим прикладом діалогічних стосунків на території спільної теми – судовий розгляд скоєного злочину. Розглянувши змістові зв'язки всередині обох текстів, ми дійшли висновку, що можна говорити про міжтекстовий діалог, який здійснюється не лише на рівні теми, але й на рівні концепції авторської позиції. В обох текстах переважає зображення над розповіддю, що будемо вважати типологічним збігом, і зумовлено це авторською стратегією, яка полягає в тому, що герої оповідань мають максимально виявити свої переконання в діалогах. А це дасть можливість читачеві самому зрозуміти інтенції творів. У цьому, очевидно, полягало творче завдання і В. Стефаника, і А. Чехова, що зумовило мінімальну присутність авторів у тексті. Основна функція автора – наратор, скриптор, який сумлінно зображає і фіксує все, що пов'язано з цією ситуацією.

Водночас можна помітити і типологічні розходження в концепції авторської присутності у текстах. Якщо в оповіданні А. Чехова "Зловмисник" роль автора-скриптора виконується до кінця, то в оповіданні В. Стефаніка "Засідання" авторська присутність у сценах суду над Романією активізується. Це можемо пояснити більшою увагою письменника до соціальних проблем, що помітно і в аналізованому оповіданні: несподіване рішення радних – не карати злодійку, а ще й присоромити її невдячного сина, продиктоване жажливою бідністю селянки. Тому автор не просто фіксує ситуацію, але й вдається, хоч і до скупих, але емотивно забарвлених коментарів щодо зовнішності та характеру висловлювань героїв.

У підсумку можемо констатувати, що авторська стратегія в оповіданнях В. Стефаніка та А. Чехова – довіра до читача і делегування йому права визначення інтенції даного тексту зумовила архітектоніку аналізованих творів: епічний текст створений засобами дра-

матургії, але в рецепції читача все одно залишається епічним текстом.

1. Бахтин М. Проблема текста. Опыт философского анализа / Михаил Бахтин // Вопросы литературы. – 1976. – № 10.

2. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации / Владимир Борисович Катаев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 326 с.

3. Стефанік В. Засідання / Стефанік Василь // Вибране / Василь Стефанік. – Ужгород : Карпати, 1979. – С. 76–81.

4. Фёдоров В. Мир как слово / Владимир Фёдоров. – Донецк : Норд-Пресс, 2008. – 122 с.

5. Хороб С. І. Драма в новелі: проза Василя Стефаніка крізь призму драматичних категорій (конфлікт, драматизм, сценічність) / Хороб С. І. // Літературно-мистецькі знаки життя : літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика / Степан Іванович Хороб. – Івано-Франківськ, 2009. – С. 229–267.

6. Чехов А. П. Злоумышленник / Чехов А. П. // Собрание сочинений : в 12 т. / Антон Павлович Чехов. – М. : Правда, 1985. – Т. 3 : Рассказы, фельетоны, юмористическая смесь (1884–1885). – С. 74–78.

*Исследуется проблема авторского присутствия в рассказах В. Стефаніка "Заседание" и А. Чехова "Злоумышленник" в компаративном аспекте. Поскольку автор обуславливает внутреннюю целостность и структурированность художественного текста, прослеживается, как проявляет себя и проявляет ли вообще авторское отношение к девиантному поведению героев исследуемых произведений. Рассмотренные смысловые связи внутри обоих текстов дали основание говорить о наличии межтекстового диалога, который обнаруживается не только на уровне темы, но и на уровне авторской позиции. В обоих текстах преобладает изображение над рассказом, что можно считать типологическим сходством, обусловленным авторской стратегией. Доказывается и наличие типологических расхождений в концепции авторского присутствия в исследуемых текстах.*

**Ключевые слова:** В. Стефанік, А. Чехов, автор, авторское присутствие, архитектоника, эпичный, драматический, интенция.

*The problem of author's presence in the stories of V. Stepanyuk "Meeting" and A. Chekhov "Attacker" is investigated in comparative aspect. As the author predetermines the internal integrity and structuring of the literary text, the way and degree of the manifestation of the author's attitude toward deviant behaviour of the characters of the researched works are studied. The considered semantic connections within both texts give grounds to draw conclusion about the presence of intertextual dialogue between the literary works which is carried out not only at the level of theme but also at the level of conception of the author's position. In both texts an image prevails above a story that can be considered to be the typological coincidence, caused by the author's strategy. We also prove the existence of typological differences in the conception of author's presence in the studied texts.*

**Key words:** V. Stepanyuk, A. Chekhov, an author, author's presence, architectonics, epic, dramatic, intention.

## ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКІ ТРАГЕДІЇ ДУШІ У ТВОРАХ В.СТЕФАНИКА ТА ЛЯНОВСЬКОЇ

У статті акцентується на типологічній спорідненості тем, мотивів, ознак індивідуального стилю, художньому показі як зовнішнього життя, так і внутрішнього стану героїв творів В.Стефаніка (“Катруся”) та Л.Яновської (“Горе”).

**Ключові слова:** оповідання, новела, літературний процес, соціальні умови, образ, психологізм.

У статті Михайлини Коцюбинської “Читаючи Стефаніка”, надрукованій у журналі “Вітчизна” до 100-річчя від дня народження письменника, йдеться про художню етику творчої палітри Василя Стефаніка, яка за глибиною осмислення соціального підґрунтя психологічних трагедій “загальнолюдського не має собі рівних в українській прозі” [2, 166].

Розглядаючи творчу самобутність Василя Стефаніка, не можна обійти літературний процес кінця XIX – початку XX століття, коли активно освоювалися нові мистецькі форми, образне відображення світу, художнє моделювання дійсності. А без вивчення доробку “друго- і третьорядних” письменників неможливо “з’ясувати особливості літературного процесу” [3, 64], специфіку авторського світобачення.

Тому в нашій розвідці ми звертаємося до творчості Любові Яновської, талановитої письменниці, непоцінованої належним чином і у свій час, і до наших днів, яка у творах розвивала ідеї пізнього народництва, еволюціонуючи від побутового оповідання до психологічної прози, і писала в той же час, що й Василь Стефанік – співець “мужицької розпуки”.

Як не прикро, але долі й творчі, і життєві у Василя Стефаніка (1871–1936) і Любові Яновської (1861–1933) багато в чому подібні. Розпочали письменницьку діяльність вони в один і той же час, у кінці XIX – на початку XX століття, коли в літературі викриття суспільних вад, показу “життя і пригод” однієї людини було вже недостатньо, жили вони в однакових умовах – з відміною тільки територіальною [5].

Навколишнє життя ставило перед літературою завдання бути організуючою силою в боротьбі проти насильства й приниження людини, зображувати обриси майбутнього, яке має неминуче прийти і принести щастя та во-

лю людям. Перше оповідання – “Злодійка Оксана” Л.Яновської – було надруковане в 1897 році, але “справжній” успіх приніс твір “Смерть Макарихи” (1900). Збірки Василя Стефаніка виходять одна за одною “Синя книжечка” (1899), “Камінний хрест” (1900), “Дорога” (1901), і здобув він визнання “саме тому, що це було, власне, не початком, а лише закріпленням на папері єдиного творчого потоку, актом глибоко закономірним. Коли образи й почуття набувають якоїсь особливої влади над людиною, прагнуть об’єктивуватися, відірватися від живого тіла, де живляться кров’ю” [2, 159].

Через сімейні обставини Л.Яновська не могла до кінця розкрити свій талант, була нещасливою в особистому житті, чоловік захворів на нервову хворобу, що стало важким тягарем на все її життя. У В.Стефаніка рано померла дружина, лишивши йому трьох дітей, найстаршому – 10 років. Обоє тяжко хворіли останні роки.

Народився і все життя В.Стефанік прожив у селі Русові. Л.Яновська майже 25 років мешкала на хуторі, опинившись в ізоляції від літературного процесу. Їхні шляхи перетнулися лише один раз – вони зустрілися у вересні 1903 року під час знаменного відкриття пам’ятника Івану Петровичу Котляревському в Полтаві.

Як у житті письменників, так і в їхній творчості є багато спільного. В.Стефанік – визнаний класик української літератури, співець важкого життя західноукраїнського селянина. А ім’я Л.Яновської, за слушною думкою М.Драй-Хмари, пройшло непомітним і незрозумілим для покоління, а такі, як вона, у “другорядності” “краще одбивають життя своєї доби, ніж так звані корифеї” [1, 295]. Визначаючи чинники прози, у якій “таємниця її злиття” з її “творінням”, підкреслює “філософську перевагу” в підході до життя, пись-

менниця зробила великий внесок у розвиток тогочасної літератури.

Любов Яновська правдиво відтворювала окремі сторони навколишньої дійсності, а теми, що їх порушувала авторка, проблеми, які прагла художньо розв'язати, свідчать про те, що вона не відставала від загальних питань своєї епохи і життя людини. В "Автобіографії" письменниця зазначала, що коли почала придивлятися до інтимного життя народу й "сама незчулася, як цей нарід став здаватися мені близьким, його горе, радості – зрозумілими, етнографія цікавою" [6, 685], тому й відгукувалася своїм "писанням на злобу дня".

Чільне місце у творчості митців займала "мала" проза, хоча їхні жанрові діапазони були різними. Так, В. Стефанік, як відомо, віддавав перевагу новелі, як точці, "в якій сходяться переживання письменника і героя, творячи художній спалах" [2, 158]. Л. Яновська писала оповідання, повісті, драматичні твори. І все ж у них є твори, позначені типологічною близькістю тем, сюжетів, мотивів, образів, де акцентується на духовному світі людини, її пошуках щастя, добра та справедливості.

Для аналізу ми обрали новелу "Катруся" В. Стефаніка й оповідання "Горе" Л. Яновської, у яких створені художні образи здатні воедино сполучати безпосередню, реальну дійсність із думками, ідеалами, почуттями письменників.

Образи Катерини ("Горе") й Катрусі ("Катруся") виступають репрезентатором певного (передовсім у соціальному та національному планах) часу та певного простору (події відбуваються весною). Ідеї та особливості реального часу подані в життєвій конкретності, у мистецьки концентрованому вигляді. Загальновідомо, думка про те, що зображене письменником – це своєрідний літопис життя суспільства, важливий для сприйняття й осмислення дійсності читачем, знайшло художню реалізацію на всіх рівнях текстів В. Стефаніка та Л. Яновської.

В основі оповідання "Горе" Л. Яновської лежить побутовий конфлікт, через який подаються філософські узагальнення і розкривається внутрішній світ героїв. Родина Ївги та Ілька, які прагнуть внести в життя добро, позитивні начала, мала єдину доньку Катерину, яка вийшла заміж за лютого, але бідного парубка, і з трьома дітьми живе в бідності. Зла свекруха не відпускає їх жити до батьків Ка-

терини, бо вони не переписують своє майно на її сина Гаврила.

У новелі "Катруся" Василя Стефаніка зображена родина, яка переймається не так довготривалою хворобою доньки, як тим, що їм довелося чимало витратити на її лікування, а вона так і не одужала. "– Скажи мені, дівко, що я маю з тобов робити? Лежиш та лежиш, та ні життя ні смерті. Я гроший набираю набираю, тай все задурно! Коби-м знав, де лік, то би-м шукав, а так, що я знаю? Коби-м вже або суда, або тудя! І тобі ліпше, і нам ліпше..." [4, 33].

В оповіданні "Горе" Л. Яновська, моделюючи багатогранну картину життя, обирає своєрідне відображення обставин як розвитку самого характеру, як виразну характеристику поведінки Катерини доколишніми: "...третій тиждень минає, як лежить Катерина на полу, в новій хаті свого батенька. Обличчя опухло, вся шия обікладена знадобами баби знахарки, обв'язана, обмотана. Біля неї висить колиска, та вона не доторкається до неї, бо боляче поворухнутися. Лежить вона більш самітна" [6, 281].

Прагматизм сільського життя, у якому все підпорядковано тяжкій праці, а не увазі до людини, у письменниці чітко диференціюється: негативно налаштована до Катерини свекруха "приходила зрідка", лише "на хвилину", Гаврило тільки надвечір "одвідував жінку", коли повертався з економії, де він працював поденно. Мати Катерини, Ївга, теж далеко не весь день присвячувала доні: "...мала дитина одбирала в неї чимало часу, а всяку вільну хвилину доводилося віддавати грядкам" [6, 281]. При цьому здатність і бажання приділити більше часу близькій людині у Любові Яновської не лише є ознакою психічних процесів (воля, почуття, сприйняття, мислення, відчуття, емоції, пам'ять), але й суттєвою оціночною характеристикою того персонажа, який має активну позицію: "Спочатку її частенько одвідували молодичі, але як минули святки та настигла спішна роботи по городах, перестали забігати. До того неустанний, хоч і тихий, стогін хворої так вражав серце, що не було ні в кого охоти слухати його" [6, 281].

У новелі "Катруся" батько теж нарікає доньці, що "днина, як золото", а він змушений везти її до лікаря. Хоча в той час, зволікаючи на Катрусині сльози, розкриває суть "легкого" життя бідної людини: "Яке сьогодні легке життя, то ліпше вмерти та не капарити цілий вік

по чужім полі! ... та й на старість жида з хати віженуть” [4, 34].

Автори художньо переконливо довели, що перебіг часу в передсмертну годину героїнь має особливе значення, адже визначається суть духовної налаштованості людини на буття або небуття. Героїня оповідання “Горе” “лежить майже весь час сама в хаті. Віконця затулені, завішені од сонця; Катрі не видно, як рясно зацвіли черешні в садку, не видно, як ясно світить сонце, не видно білих легеньких хмарок на небі, і тільки весняна, ясна, зоряна нічка вітається до неї. На ніч відтуляла Ївга віконця, і хвора сподівалася нетерпляче тієї хвилини” [6, 282].

Катерині до душі ніч, вона нетерпляче очікує цієї пори доби. Письменниця мовби сигналізує читачеві про подальший перебіг подій, пов’язаних із героїнею. Це одна з важливих ознак індивідуального стилю Любові Яновської. Жодна деталь у житті її героїв не виникає несподівано, вона є продуманою, художньо вмотивованою, тому постає своєрідним лакмусовим папірцем мистецьких інтенцій та здобутків у вирішенні основного задуму твору – вночі Катерина від недуги помирає: “Дав Господь сподіваний день, та дав зараз і несподіване горе: на світанку вмерла Катерина” [6, 283].

У В.Стефаніка, навпаки, немає розлогих описів. Його Катруся з однойменної новели, забула й про батькові сварки, коли побачила зміни в природі: люди орали, сіяли, літали, співали жайворонки, у неї з’явилась думка, що все буде добре, вона неодмінно одужає, зміни в природі принесуть їй такі необхідні сили: “Маю в бозі надію, що підведуся, що ще весни не стратю. Зараз-таки найду собі роботу... Боже, Боже, найди мені лік” [4, 33]. Письменники, як бачимо, акцентують як на показі зовнішнього життя, так і на внутрішньому стані героїв.

М.Коцюбинська слушно зазначає, що у В.Стефаніка “кожна деталь насичена емоцією і, навпаки, кожна психологічна ситуація об’єктивно вмотивована” [2, 162].

Посутнім засобом в аналізованих творах є виразні художні деталі – квітки і намисто. Речі і предмети, що оточують героїв художні творів, як правило, несуть у собі вагомий смислове навантаження. Саме через безпосередній взаємозв’язок речі з персонажем письменник відтворює власне бачення певної ситуації, місце і роль у ній героя, ставлення до людей, внутрішній світ у цілому.

Подаються вони авторами на початку творів і є не так конкретним характеротворчим засобом, як мають символічне значення у розкритті трагедії родин. Наприклад, у “Катрусі” В.Стефаніка мати купила доньці квітки, а тепер бідкається, що вона слабує й помре, а та задурно стратилася: “Увалила-м два леви, як у болото. Вже, відай, я тебе у ті квітки на смерть уберу...” [4, 32]. Для реципієнта не зовсім зрозумілим є таке ставлення до Катрусі її матері: чи нарікання за витрати, чи докір за її стан, чи своєрідне вираження материнської любові, чи біль за тяжке життя.

В оповіданні Л. Яновської “Горе” подібна ситуація: мати теж купила *намисто*: “Ти й досі носиш це намистечко! Воно хоч і не скляне, а міценьке; не шкода, що й попошукала я його по всьому Києву! – мовила Ївга до дочки” [6, 280]. Згодом ми дізнаємось, що саме це намисто стало однією з причин смерті героїні, вона померла від тяжких опіків: “Полум’я перебігло по стьожці і гадюкою повилося навколо шиї по намисту” [6, 280].

В обох творах батьки ніби відчували відхід “за межу” своїх дітей. У “Катрусі” В.Стефаніка ми постійно про це чуємо з вуст рідних. Закінчується новела відкритим фіналом – передчуттям батьків і навіть самої героїні, що нема “виходу” з такого стану.

Що сильнішим духовно є герой твору, тим масштабнішою є та міра, згідно з якою сприймається його буття, “вписуваність” у певну часову величину. І навпаки: належність героя до негативної сфери буття дозволяє письменникам виразно членувати, “здрібнювати” парадигмальний вимір існування персонажа твору.

Важливу роль у житті, що фактично не відбулося (одна героїня помирає, а інша в очікуванні “відходу”), відіграє чинник часу в плані невідбутності. Перед своєю смертю в розмові з матір’ю Катерина (“Горе”) прагне переглянути те, що сталося не так давно, вона розуміє, що це через нестатки свекруха така: “І город у нас краший, і хазяйствечко більшеє, – от їм і хотілося як краще... Хіба вам шкода було хати? Вам не шкода, таткові не шкода, мені теж не шкода. Чому ж я тоді на них така люта була? Коли б, мамо, вони оце прийшли! Коли б, мамо, їх покликати!” [6, 283].

По суті, це передсмертна воля Катерини, її сповідь. Однак мати Катерини, як бачимо, не розуміє, що в нагальному проханні її доньки прихована усвідомлена необхідність

визначитися із чимось важливим, бо життя вже вичерпано. Тим, що мати відкладає на потім (не йде кликати свекруху й чоловіка, намагання дочки вчинити важливий крок негайно), закладена філософська ідея про конечність людського життя.

Те, що по смерті дочки Ївга не може якийсь час плакати, психологічно вмотивовано Л.Яновською: для Ївги час по смерті Катерини – її дитини – немовби зупинився, вона існує поза часовими межами, і повертає її в реальне буття плач над покійною її подруги, Стехи: “Вона ще не чула досі про смерть Катерини, не бачила її мертвої – і затужила за своєю подругою, під свіжим вражінням горя, справді так голосно, так широко, що скам’яніле серце матері заворушилося, і вона заплакала” [6, 284]. Здатність особистості до відновлення в системі буття, у координатах реального часу виявляє, на думку Любові Яновської, безмежні духовні сили, наявні в людині.

Саме ці духовні сили дозволяють героям піднятися до того, щоб не шукати ворогів у комусь, а дошукуватися причини свого нещастя у самому собі. Це в Любові Яновської – вищий ступінь олюднення людини, її новий крок у пошуку в самій собі Божої іпостасі, Божественної суті: “Вона лягла, але не заснула. Багацько дечого, що діялося за дверима, в сінях або надворі, під вікном, вона не чула; не примітила вона, як і день скінчився, як спустився вечір на землю; проте вона ні на хвилину не засинала, ні на хвилину не переставала думати про своє горе. Спочатку думки її кружляли все побіля Одарки, потім потроху перейшли на саму Катрю. Ївга перебігла думкою все життя її, з дитячих часів до останніх днів, і згадала останню нічку” [6, 289]. Прискіпливий погляд у себе, виражений аналіз подій зрештою приводить героїню твору до думки, що стає першим імпульсом духовного оздоровлення матері: “На людей нарікаю, ворогів твоїх шукаю, а то ж я сама – найлютіший твій ворог: то ж я сама тобі віку вкортити” [6, 290].

Звичайно, духовне одужання Ївги, як переконливо показує авторка, прийде ще не скоро: “Дні проходили, але не приносили з собою ні краплі полегкості. Навпаки, горе все глибше коренилося в серці матері, все дужче стискало мізок.

Ївга тинялася, блукала цілими днями, не знаходячи собі ні кутка, ні діла”, то просиджувала вона цілісінький день, охопивши го-

лову руками, як скам’яніла, десь у садку, то тікала з дому і блукала по селу; то раділа, коли хто зайде в хату, і цілу годину, заливаючись сльозами, розказувала про Катрю, жалілася на своє горе невсипуще, то ховалася, зашіпалася від людей, боячись, щоб люди не зазирали в її душу, не вразили своїм співчуттям, порадами та розвагами її горя... такі часи приходили і проходили, а душа знову зоставалася в пазурах самого горя” [6, 291].

Для письменниці важливо художньо утвердити думку про те, що запорукою подальшого морального оздоровлення її героїні стає саме фактор часу: в одному з найважчих нападів горя мати, свідомо знехтувавши ідеєю самогубства, іде на кладовище, “де на протязі довгих років ховали люди тільки свої муки” [6, 295], і тут, вражена тим, що “такої величної, такої могутньої тиші їй не доводилося ніколи бачити. На кладовищі було так тихо, що здавалося, чутно було, як дихає трава...”, “і та тиша здавалася такою могутньою, непохитною, що гомін, галас, стогін, сміх, життя здавалися, порівнюючи з тією тишею, якимсь-то дочасним непорозумінням” [6, 295], мати Катерини приходиться до розуміння не лише того, що становить тишу, а до усвідомлення того, що є вічність, що у своєрідній гармонії єднає небуття доньки і життя матері, забезпечуючи останній нову якість вписування в час, а можливо, і виходу з нього.

Отже, новела “Катруся” В.Стефаніка й оповідання “Горе” Л.Яновської сповнені глибокого психологізму, їхні художні образи сполучають безпосередню, реальну дійсність із думками, ідеалами, почуттями митців, розкривають соціальні умови й злиденне життя простого народу, особливо селянина.

1. *Драй-Хмара М.* Любов / Драй-Хмара Михайло // Літературно-наукова спадщина / Драй-Хмара Михайло. – К. : Наукова думка, 2002. – С. 295–297.

2. *Коцюбинська М. Х.* Читаючи Стефаніка / Коцюбинська М. Х. // Мої обрії : у 2 т. / Коцюбинська М. Х. – К. : Дух і літера, 2004. – Т. 1. – С. 157.

3. *Синько Г. Ю.* Любов Яновська / Г. Ю. Синько // Радянське літературознавство. – 1956. – № 4. – С. 64–81.

4. *Стефанік В.* Камінний хрест / Стефанік Василь. – К. : Школа, 2007. – 272 с.

5. *Шумило Н. М.* Під знаком національної самобутності / Шумило Н. М. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.

6. *Яновська Л.* Твори : у 2 т. / Яновська Л. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1: Оповідання. Повісті. – 712 с.

В статтє акцентується внимание на типологической идентичности тем, мотивов, особенностей индивидуального стиля, художественном выражении как внешней жизни так и внутреннего состояния героев произведений В. Стефанюк (“Катруся”) и Л. Яновской (“Горе”).

**Ключевые слова:** рассказ, новела, литературный процесс, социальные условия, образ, психологизм.

The article reveals the typological identity of the themes, the motives, the peculiarities of the individual style, artistic presentation of the life and inner world of the characters in V. Stepanyuk's works (“Katrusia”) and L. Janovska's (“Sorrow”).

**Key words:** a story, a novel, a literary process, a social surroundings, an image, the psychology.

УДК 821.161.2: 612.219

ББК 83.3 (4 Укр.)

Лариса Шевчук

## ОПОВІДНИЙ КОМІЗМ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА ЯК ХУДОЖНЯ ТРАДИЦІЯ У ТВОРАХ ЯРОСЛАВИ ЛАГОДИНСЬКОЇ

Простежено в оповіданні “Невістка” Ярослави Лагодинської зв’язок комічного як естетичної категорії з творчістю Лєся Мартовича.

**Ключові слова:** комізм, традиції, мотив сміху, синтез трагічного й комічного, сміховий ракурс.

Гумористичні й сатиричні традиції Лєся Мартовича, “геніального галицького гумориста-трагіка”, “душа якого найбільше кохалася в перлах народного гумору” [1, 27] в українській літературі успішно продовжила і розвивала Ярослава Лагодинська, котра в 20–30-х рр. писала також під псевдонімом Лєся Верховинка, – характерна й водночас самотня постать своєї доби. Щоправда, у її художньому доробку, окрім “Невістки”, немає комічних творів, але це пояснюється ранньою смертю авторки, яка не встигла повною мірою розкрити свій комічний хист.

Мотив сміху стає концептуальним у творі письменниці, оскільки “будучи силою, сміх дає те, чого не можуть дати ні співчуття, ні жалість, хоч всі вони разом і спрямовані до благої цілі” [2, 39]. Сміховий ракурс зображення по-новелістичному виявляється вже на початку твору – у конфліктотворчому діалозі-суперечці між матір’ю та сином, який вирішив одружитися з сиротою та наймичкою Оленою:

– А я тобі кажу, Миха, ти мені її суди до хати не приведеш...

– Приведу...

– Я їй поріг заступлю, ноги їй поперебиваю, поки вона на моїй кєрєавици розгаздуєси...

– Ци ти здурів, Миха? – продовжувала вона захриплим від крику голосом. – Та ци ти вже собі не міг іншої дівки знайти, як ту за-

волоку, торбійку безщєисну? Аби хоч маленьку грєйдчину землі мала, аби хоч єку коровьичку, а то – цілком гола...” [3, 154]\*.

На такому тлі додаткового змісту набуває зображення антихристиянської поведінки героїні оповідання, яка протистойть рішучості сина: “Шьинуючи свьиту пьитноньку та й сонінько Боже та й хрест Сусів, – спам’яталася Параска й завернула білками очей у сторону дерев’яного хреста, що простер свої темні, черв’яками сточені рамена на горбку...” (с. 154).

Після синового зізнання у батьківстві ще ненародженої дитини Параска з іронією сумнівається у доброчесності його обраниці: “Ади, ади, який гонорний! Зійдїтси, добрі люди, з усіх сторін світу та й послухайте його, який праведний... А ти, Михайлику, звідки знаєш, що то від тебе дитина? Або вона мало по панах та й жидах служила, та твоя чічка прекрасна? Ну та й віслужила дитину, а трафивси дурний парубок, то чьому не спробувати щьисте...” (с. 155). Це глузування настільки обурило закоханого парубка, що він наважився підняти на матір руку: Михайло, “мов дикий кіт, прискочив до матері, схопив її за плечі й потряс з усієї сили” (с. 155). Очевидним є використання авторкою зоопітетів при відтворенні характеру персонажів,

\* Далі, покликаючись на твір Ярослави Лагодинської, вказуватимемо в тексті лише сторінку.



їх морального обличчя, що повною мірою сто-сується і, скажімо, Мартовичевої “Лумери”: “Так собі Іван гадкує, а сам такий сердитий, як пес жирний, як вовк голоден” [4, 24]\*. Доречно зазначити, що сміхова палітра Лагодинської містить у собі добру усмішку, нерідко інспіровану зображенням персонажа: Параска, почувши синове зізнання, “то присідала аж до землі, за черево хапалася із сміху, то знову підстрибувала вгору, мов коза, махала руками, мов птиця, що до лету збирається” (с. 155). У Мартовича: “Подобав на того вола, що коле. Буцім спокійно пасеться, а на кожного прохожого фукне й рогом замахнеться. Вже сам зовнішній вид Іванів показував на його вдачу” (с. 25).

Образ селянки Параски, а також інші персонажі, зокрема “рум’яна і груба” сусідка Ганна, яка “слухала з робленим співчуттям бабиної мови” (с. 156) й сюжетні ситуації подані тут під іронічним кутом зору. Властиво, іронічний погляд на головну героїню задає її психологічний портрет, у якому через зовнішність розкривається внутрішній світ персонажа, його характер: “Стара Параска – висока, суха, з розвіяним сивим волоссям, стояла на городі проти сина й махала йому перед очима чорним, порепаним кулаком. Сухі ноги з потрісканою шкірою й цілою верствою засохлого бруду вбилися по кістки в суху землю, а великі сиві очі метали довкола себе грізні блискавки гніву” (с. 154). Ця промовиста деталь (найчастіше “сиві очі” – багатозначні й багатозрозуміючі), яка, приміром, у новелах Стефаніка має винятково позитивне наповнення, у портреті жінки має ширший діапазон емоцій: “сиві очі впиваються двома стрілами”; “сиві очі шукають з-під насуплених брів – дороги до маленьких вікон хати...”. Останнє речення, зокрема, наснажене інформативним матеріалом і відтворює перебіг почуттів Параски, її внутрішні вагання і, зрештою, перемогу над собою: “Сиві очі зтягнулися імлою, а в грудях заворушилося щось пекучо-жалісне. Їй захотілося плакати” (с. 168).

Далі мотив сміху розвивається і буквально заповнює весь художній простір оповідання: під час вінчання Михайла в церкві Параска, “здвигала люто раменами”, “щохвилини штовхала ліктем котрусь із жінок, що

стояли біля неї, й шепотіла глумливо-їдким голосом:

– Адіт кумко, ек мій старий надуси, йкий радий, що му син невісточку до хати приведе...А тоті дурні кози, дивіт, ек си усміхають, відав тішутси, що на весіллі поданцюють...” (с. 158).

Письменниця володіє вмінням наділяти своїх героїв якоюсь промовистою деталлю в характері чи міміці, манері говорити. Проілюструємо це прикладом: під час вінчання Параска “дивилася із свого кутка на невістку й тихо хихоталася:

– А то гарна молода: з косицема на голові та й з черевом – шьинуючи ваш гонір та й церкву Божу... Та й не соромно біді перед людьми... Ади, ека невинна: у віночку... А бодай тьи...

– Ей, Параско, та оставте вже її, небогу. Ци то вона перша так іде до шлюбу? – пробував дехто вгамувати жінку. – А ви лише гріх на душу берете, що в таку хвилю та й на свьитому місци проклинаєте” (с. 158). Прокльони на адресу небажаної невістки та її “незваної матері” чергуються з усвідомленням непристойної поведінки в храмі: “Параска хреститься і кидає переляканим поглядом по стінах церкви, мовби лякалася помсти святих з образів. Але святі не спішать Олені на поміч, бо кожен з них зайнятий собою і своїми справами” (с. 158). Використання бурлеску, коли про поважне, піднесене мовиться в навмисне знижувальному тоні, посилює сміховий ефект.

Сміховий ефект створює насамперед до-тепна народна мова. Тут, міркуємо, авторка блискуче володіє не лише комізмом ситуацій чи масок, а комізмом більш тонким – комізмом слова, розмовно-народної лексики, гри слів, жарту, порівнянь. Приміром, “Хлопці-музиканти бачать, як трудна нанашка хитається то в один, то в другий бік, сміються на цілу губу й кидають за нею жартами, колючими, як будяки” (с. 160). Особливо очевидна сміхова складова в рядках: Михайло глядить на новонароджене немовля “не то дурними, не то переляканими очима” (с. 168).

Неповторну й унікальну манеру Леся Мартовича творить синтез трагічного й комічного, що слушно помітив літературознавець Ю.Гречанюк [5, 93–97]. На грані, де перехрещуються ці категорії, Мартович часто досягає великого художнього ефекту, створюючи картини й образи, що вражають своєю емоційністю, зовнішнім комізмом і внутрішнім тра-

\* Далі, покликаючись на твори Леся Мартовича, вказуватимемо в тексті лише сторінку.

гізмом. Голодному Івану з “Лумери” “стоїть борщ перед очима в великій макітрі, а в нім застромлена ложка, як коли той полоник. Іван на таке про свої дні забуває: лиш от-посяг би за ту ложку велику як коли полоник” (с. 23). Чи для прикладу: “Як прихопився чоловік до борщу, як узяв тевкати, як коли добрий кінь із вагою під гору вдирає...” (с. 24).

Однією з рис творчого начала письменниці також є органічна єдність комічного і трагічного в характерах і долі її персонажів. Передовсім ця теза стосується загальної картини оповідання “Невістка”, а також конкретних образів, що діють у певних обставинах. Надзвичайно промовистою у синтезі цих категорій є постать Параски, у минулому якої каторжна праця (“Джиганами-сми каміне лупили та й тачками вивозили...” (с. 156)), ганебні чоловікові побої “за солодку горівку та делікатного пана Ясінського” (подібна сюжетна ситуація простежується в творі Мартовича “Зле діло”, в якому героїня зізнається про жорстоке ставлення чоловіка (с. 107)), і зрештою найбільша трагедія жінки-матері – смерть чотирьох дітей. Симптоматично, що з розвитком сюжету поряд із комічними накопичуються деталі, які й забарвлюють сценку драматичним світлом: “Вона обтрясла із себе всю колишню красу, як деревина обтрясає осінню своє листя, її тіло висохло й по чолі розповзлися зморшки, мов малі гадючки” (с. 168). З’ясовується, що Параска, мати сімох дітей, безупину бігаючи “між колискою і труною”, у розпачі топила горе в чарці. Це озлобило жінку, спричинило неадекватність її поведінки: “Вона посилала свою лайку зеленому лісові, блідому небові і сірим хмарам, що сунули від півночі, мов велетенська череда маржини... Вона кидала свої люті слова на хребет осіннього вихру, а він крутив ними у повітрі разом із сухим листям умираючої деревини...” (с. 157).

Вкраплення “сміхових” ситуацій у трагічну колізію, завдяки несподіваному переключенню естетичних “регістрів” оповіді (від трагічного – сирітства й наймитування – до смішного) часто-густо підкреслює її за контрастом. У Лагодинської подібні “переключення” відбуваються в контексті одного твору: “Не раз іду містом і бачу, ек тащит жидівського бахура на руках та й аж назад перегнулася, така немічна... Але відав їй тоті служби на здоровки віходе, бо за екис короткий чьич вона, ади, вже і згрубла, і писки почервоніли, і дівка така розрослася, що аж гей...

Та й закортіло г’аздинев стати... А недочыкане твоє, гадюко!” (с. 157).

У “Невістці” замальовується начебто анекдотично-побутова жанрова сценка – монолози Параски, в яких вона скаржитися на “безрідну заволоку” Олену:

– Здурів старий дідо, бігме здурів ... – воркотала злісно із навмисним грюкотом і галасом совала горшками по припічку. – Не памьятає, біда, що смерть уже за плечима та й за спасінь душі треба подумати, але шкірит зуби до молодиці, ек би мав двацять років (с. 161).

– ...ци вона їх наврочила, ци йкого нечистого зілля дала напитиси, але хлопи геть подуріли... Та й молодому вже нема дивоти, вже му то можна пробачити, але дивіт: і мій старий дідо ходить, гейби-го засліпило. За Оленою світу Божого не бачить...

– Мене аж язик свербит: хотіла би-сми йому сказати по правді, чього то йго невісточка люба так довго в місті забавилася... Але боюси, бо мене готові вбити, якби-сми на їх цяцю якес паскудне слово сказала.

– Але ж бо вона й уміє дідови приподобатися, шо правда, то правда. О вона добре навчына – не бійтеси – знає гадюка, ек собі дідову ласку добути. Зварит йму солодкої кави або гарбати, ек то у панів водити, налле у горшничок та й шьи дмухає, аби рота не попарив. Або принесе з міста пачку тютюну та й тиць дідови в руку: “Нате вам, тату, даруночок”. Та й смієси до старого, ек дівка до коханця.

– А оногди, ек тот великий мороз потис, збираєси дідо в ліс по дрова. Натєг на себе кожушину та й виходит з хати. А вона за ним... Злапала діда на порозі та й заціпає му ковнір під бороду. “Там студінь”, – каже, – “абистеси не перестудили...” (с. 162).

А вже у наступних рядках – “Параска бачила тільки свої чорні, потріскані від праці руки і чорну землю, що проковтнула її молодість, її здоров’я” (с. 164) – побутова анекдотична сценка обертається фрагментом картини, в якій психологічні колізії оприявнюють й увиразнюють мотиви незрозумілої ненависті героїні. Тобто сміхове начало майже всуціль змінюється трагічним.

Як і Мартович, Лагодинська, відтворюючи драматичні події в житті Параски, сміялася “тим мужицьким сміхом, що тільки голос ніби сміється та й губи стягуються до сміху, а по обличчі зовсім не пізнати що то сміх”. Оповідання завершується трагедійним катар-

сисом, усвідомленням свекрухою майбутнього породіллі Олени: “Ось вона над колискою своєї першої дитини. Її обличчя трохи приблідло, але очі – великі вогкі очі молодой сарни – сміються радісно-щасливо. Та вона не може довго дивитися на свою дитину, бо їй не стає часу... А ледве перша дитина починає рачкувати по хаті, ось уже й друга з’явилася. А там родиться одно по другім: те з більшими болями, а онте з меншими, одно остається по житті, а друге поклигає кілька днів і вмирає... А вона – мати – бігає безупину між колискою та труною та ломить руки. А чоловік уже не голубить і не цілує, як колись, у час першого кохання, тільки сидить на лаві, голову понуривши. Його думки важкі, а слова ще важчі: мов каміння, сиплються на жінку...” (с. 168).

Варто звернути увагу й на те, що в художньому світі Лагодинської сміх протистоїть світу затурканості, псевдоіндивідуалізму, обмеженості й егоїзму. Ця спроба молодой авторки, вочевидь, постала під впливом художньої спадщини “доктора хлопістики”, адвоката-правника Леся Мартовича, який не сприймав рабські риси українців і з їдкою іронією та сарказмом нещадно викривав їх у своїх творах. Скажімо, висміяв обмеженість громади, засліпленої взаємною злобою, в епізодах, де смерчівські селяни дихають ненавистю одне до одного, де персонаж Сафат п’ять років волочиться з братом по судах, ладен аби згоріла і його половина хати разом з братовою половиною, а вдова Варвара домагається прилюдного покарання такої ж вдови Параски: “Я собі жадаю, – шипіла з люті, – я собі жадаю, аби ця відьма дістала зараз отут на майдані перед цілою громадою двадцять і п’ять кийв на голе тіло. Більше нічого не хочу!” чи “То собаки, не люди... А найгірше ота Параска, бодай вона отемніла та онімліла” (с. 115).

Таким чином, обидвох прозаїків об’єднує майстерність відтворювати в душі народного гумору побутові сцени з народного життя, знання ваги й цінності рідного слова. Головною детермінантою спорідненості їх творчих манер була та духовна атмосфера, в якій формувалися ідейно-естетичні переконання митців. Основні типи героїв, трагічні мотиви й колізії “Невістки” Ярослави Лагодинської подані в сміховому ракурсі. Кожен персонаж

яскраво індивідуалізований саме в аспекті сміхового сприйняття. Письменниця демонструє вміння вести розповідь в гумористичному плані, характеризувати героя за допомогою його мови, виявила добрі знання розмовно-народної лексики, говірки. Цінність її творчості у тому, що вона виявляла істотні прикмети художньої свідомості свого покоління і неповторність сатиричного світу, створивши безліч непересічних характерів, сюжетів, невтомно шукала нові прийоми і засоби творення комічного, продовжуючи й синтезуючи літературні традиції Леся Мартовича, талановитого гумориста-трагіка, який умів сміятися крізь сльози, котрий, за словами Франка, як ніхто інший умів підмітити в житті ту іронію фактів, яка змушує людину цілу свою поведінку виявляти в зовсім іншому світлі, ніж вона є насправді [6], утвердив принцип комічного й трагічного, поєднання “сміхового” ракурсу й іронії як форми зображення із трагічним началом, що посилює властивий для останнього катарсисний ефект, створив “різнобарвні, неповторно сатиричні світи, скріплені печаттю його генія” [7, 147].

1. Піхманець Р. “У своїм царстві...” / Піхманець Р. – Снятин : ПрутПринт, 2010. – 252 с.

2. Карасев Л. В. Философия смеха / Карасев Л. В. – М., 1996.

3. Табачин Л. Т. Вежа їхньої віри / Табачин Л. Т. // “Сокровенне”: антологія західноукраїнської малої прози 20–30-х років ХХ століття / упорядкув. Лариси Табачин. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 245 с. Див.: Лагодинська Я. Невістка / Лагодинська Я. // Нові Шляхи. – 1929. – Т. 4. – Ч. 7. – С. 221–237. Автограф: ЦДІАЛ України, ф. 311, оп. 1, спр. 232, арк. 27–46. [Дата автографа: 1927].

4. Мартович Лесь. Вибране. Оповідання / Мартович Лесь ; упоряд. В. М. Лесина. – Ужгород : Карпати, 1982. – 224 с.

5. Гречанюк Ю. Сміх Леся Мартовича: трагічне й комічне / Гречанюк Ю. // “Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття : зб. наук. пр. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 93–97.

6. Франко І. Українська література / Франко І. // Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. – К., 1982. – Т. 33.

7. Хоцянівська І. Мистецтво сатири Леся Мартовича / Хоцянівська І. – К. : Либідь, 1999.

*Исследовано в рассказе “Невестка” Ярославы Лагодинской связь комического как эстетической категории с творчеством Леся Мартовича.*

**Ключевые слова:** *комізм, традиції, мотив смеха, синтез комического и трагического, смеховой ракурс.*

*The author traces the connection of comic as an aesthetic category in the works of Les Martovych in the story "Daughter" of Yaroslav Lahodynsky.*

*Key words: humor, tradition, reason laughter, the synthesis of tragic and comic, humorous perspective.*

УДК 821.161.2 "18"/"19"

ББК 8366

Любов Василик

## ЛЕСЯ УКРАЇНКА І ВАСИЛЬ СТЕФАНИК: СЕМАНТИКА КАМІННОГО В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ

*З погляду компартивістики досліджується ідейно-художня специфіка символу камінного у творчості українських письменників.*

*Ключові слова: символ, семантика, стиль.*

Українська література зламу століть з активним освоєнням модерного світовідчуття стала епохою світоглядних криз, мистецьких пошуків і переосмислення традиційних форм та образів, накреслення нових мистецьких перспектив, модифікування класичних образів. Вона регенерувала як складову цих процесів художній засіб символічного, який набув поліваріантних осмислень у творчості, став важливим контамінаційним пунктом, розширюючи сферу і межі художнього бачення. Новий тип мистецької свідомості породив твори, у яких культурна традиція оживала в якісно новій ідейно-художній парадигмі, протистояла катастрофізму буття, наголошувала на вселюдських цінностях.

Одним із містких семантичних знаків цього періоду став символ "камінного" – культурний код, що в своєрідних ракурсах отримав цілі семіотичні плани: "Кам'яна душа" (1895) І.Франка, "Камінний хрест" (1899) В.Стефаника, "Камінна душа" (1911) Г.Хоткевича, "Камінний господар" (1912) Лесі Українки, "На камені" (1902) М. Коцюбинського. "Камінний" – один із символів людської культури, він є універсальним у багатьох літературах, сприймаючись як певна поетично-умовна модель, що впливає з культурно-філософського досвіду людства. Варто, на наш погляд, простежити, як на цьому культурному контексті письменники творять власні художні світи, осмислюючи "камінне" в душах окремих людей, у свідомості цілого суспільства. Зокрема, звернемося до зіставлень семантики "камінного" у творчості Лесі Українки та В.Стефаника, для яких цей символ є помітною художньо-стильовою ознакою.

Для обох письменників це досить полісемічний образ, ужитий переважно в алегоричному значенні. У Лесі Українки він складає цілий синонімічний ряд: камінець, камінний, каміння, камінь, кам'янки, кам'янити, кам'яниця [2, 37]. Досить часто варіанти камінного, поставлені в один асоціативний ряд, уживає і В.Стефаник: камінний, камінь, каменіти, камінистий, каміне, скала. Символ в обох письменників інтерпретується не лише у структурі твору, а й обирається як заголовок, що дозволяє одразу акцентувати на камінних рисах людського буття, жорстких законах людської світобудови, позначених вічним протистоянням живого, іманентного і камінно-застиглого, драмою їх антагонізму.

Леся Українка писала, що "любить контрасти". Не випадково Л.Міщенко підкреслює бінарність опозиції її художніх символів, наголошуючи, що "активним ідейним антиподом вогнистого виступає образ *камінного*" [3, 114], видозмінюючись у багатьох варіантах. Дослідниця підкреслює: "Ми зустрічаємо безліч його інтерпретацій – від алегоричних камінних кайданів, камінної труни, каменя в серці до мертвого каміння, гніту гори кам'яної, камінних сліз" [3, 114]. Камінні алюзії з'являються ще в ранніх поезіях Лесі Українки ("В'язень", "Сон", "Хвилина розпачу", "Fiat pox!", "Уривки з листа"), отримуючи негативну тональність панівної, мертвої філософії буття. Так, важливо не похилитися під камінним тягарем, інакше – повна загибель під його владою. Там, де В.Стефаник малює трагедію людського приниження, надмірної пасивності і покори, що вкорінилися в душу його народу, ховаючи в камінь цю екзистенційну драму, Леся Українка також гово-

рять про розпач, зневіру, пасивність як передумови, що формують перемогу камінного, засуджуючи ці риси. Так, позбавлений волі в'язень, піддавшись у кам'яних мурах темниці сумнівам, впадає у пасивність, годує неவில்ничим хлібом дитину, тим передаючи їй покору, стримуючи журбу і тугу, що “на серце каменем упали” [5, 61]. Ця ж викликана невірою у власні сили “глибока, тиха, нерозважна туга вникає в серце, каменем лягає” [5, 76] в поезії “Сон”; “каміння сіре” опановує нездатну до сильних дій постать, сковує думки в “Хвилині розпачу”; у творі “Fiat pox!” кинута докір сучасникам за “камінне серце”, не здатне почути страждання Прометея, а в циклі “Кримські відгуки” привертає увагу надзвичайної сили квітка-ломикамінь, що пробиває скелю, – “той камінь, що все перемиг” [5, 158]. В інтерпретаційних алюзіях камінного розвиваються осуд покірності, піддатливості філософії камінного світу, виклик пасивно рабській психології сучасників. Помітно, що в Лесі Українки байдужість до духовних категорій, які мали б дати опору перед камінним, веде до психологічної кризи, апатії, до камінної пастки для духу.

Символ камінного подібно розвивається в ліричних та ліроепічних поемах письменниці. Не витримавши тягара камінних тюремних мурів, зневірюється юнак, донедавна – вірний побратим вили-посестри, втрачає силу: камінь його вже не відпустить. Єдиний вихід – гострий кинджал вили, що бачить вірну загибель друга в полоні камінного, яке завчасу висмоктало його сили, бажання жити і боротися. Камінь у Лесі Українки стає символом підневільної національно-державної, культурної та духовної площини. Подолати камінне в письменниці – здобути волю, самоствердитись, піднятися над камінним, що душу ув'язнює. Ставлення В.Стефаника до камінного також позначене рисами підневільності, крайньої покори тих героїв, що несуть у серці тягар камінного, у душі – камінний хрест, у мистецтві – камінний біль від зіткнення зі світовими драмами буття. Тут камінь також є символом підневільного, трагічного становища народу, знаком, що інтерпретує культурно-мистецьку площину, – позицію митця, чії слова лягали, мов “чорне каміння зломаного хреста на могилу в чужині!” [4, 132].

Лесю Українку та В.Стефаника зближує драматизм в інтерпретації “камінного”. Письменниця пише в листі до А.Кримського, що “давно засвоїла, собі “трагічний світогляд”, а

він такий добрий для гарту” [10, 372]. Неоромантичний драматизм художньої свідомості Лесі Українки, зокрема засіб камінного, суголосний екзистенційному трагічному світопочуттю В.Стефаника з його камінними карбами художника. Камінь у письменника виникає як засіб інтерпретації творчого стилю: “Буду світ свій різьбити, як камінь. Слово своє буду гострити на кремені моєї душі... А свій камінь буду різьбити все, все! Аж на могилу його покладу як мертву красу” [4, 133]. Камінні образи в обох позначені виразним неоромантичним драматизмом, де привертає увагу усвідомлення камінного катастрофізму буття і потреби протистояння йому. Зокрема, у В.Стефаника цей катастрофізм набирає апокаліптичних видінь, як одкровеннях біблійних пророків: “...Доля розфурєє вас по каміню... руки закаменілі будуть з непам'яті сіяти ... яру пшеницю по каміню. Бог не прийме вас до себе з того каміня” [4, 141]. У новелах “Камінний хрест” та “Вона – земля” символ трактується як душевний камінь, що падає на груди розпукою від втрати землі, герої несуть камінний тягар хреста за покинутий ґрунт. Селянин кидає землю і йде у світи, руйнується локальна цілісність його буття – така драма порівнюється хіба що з каменем на душі, окаменілістю, синонімічному зруйнованому, мертвому світу.

І в Лесі Українки, і у В.Стефаника камінь є символом драми вселюдського виміру. У покутського письменника читаємо: “Камінь – аби камінь, та й розпук би си з желю!” [4, 17]. Весь його локальний покутський світ – то одна велика драма камінної ваги: тягар – “як каміня гризти” [4, 18], мов скала [4, 170], непорушний сон – “як камінь” [4, 31], жінка – “прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь” [4, 75], плач – очі “віпали і покотилися, як мертве каміне по землі” [4, 152]. То погляд Гриця Летючого в себе, “на той камінь, давив груди” [4, 46], лихе передчуття: “той камінь на грудях став іще тяжчий” [4, 48]. Це локальне буття Стефаник підносить до рівня всесвітньої трагедії, як Леся Українка – драматичні переживання своїх героїв, будучи переконаною, що саме вихід поза особисте є рисою художньої цінності, котре надає творові непересічності. Зауважимо ще, що побудований за принципом контрасту художній світ Лесі Українки (вогонь – камінь; світло – темрява; Той, що греблі рве, – Той, що в скалі сидить) за цим підходом відмінний від манери В.Стефаника, у якого символ камінного уви-

разнюється не через протиставлення, а через асоціативний семантичний ряд (темрява, ніч, туск, могила, хрест), не раз відтінений епітетом “чорний” і поставлений у таку ж асоціативну лінію, як алюзія до символу камінного. Проте їх ідейно-художнє значення підпорядковується єдиній меті – висвітленню тягара камінного в людському бутті.

Відомо, що Леся Українка прагнула до концентрації сюжету в своїй драмі ідей і була невдоволена ліризмом, притаманним її драматичним поемам, намагаючись, особливо в “Камінному господарі”, “сконцентрувати стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його лаконічним, як написи на базальті, уняти сюжет в короткі енергійні риси, дати йому щось «камінного», щоб драма нагадувала «скульптурну групу» [10, 461]. Це так споріднене з лаконічними і з тими “драматично напруженими сюжетами Стефаніка-новеліста з його концентрацією деталі, схожою на камінну різьбу, про яку йдеться в новелі “Моє слово” і про яку відгукувалась О.Кобилянська, вважаючи, що автор своєю рукою витесує “біло-мармурово величний пам’ятник” [4, 8] для свого народу. Леся Українка виводить найдовершенішу у своїй творчості драму ідей, виходячи з таких якостей, як розум, думка, воля, тоді як В.Стефанік у “Камінному хресті” в меланхолійно-трагічному настрої модерніста іде від емоції, чуття, серця (не випадково його приятель К.Гаморак просив не писати так, бо помре), але оте “щось камінне” присутнє у стилі обох. Воно простежується на рівні композиції творів, надаючи їм семантики важкого, “камінного”, приреченого.

Л.Мищенко підкреслює, що “образ камінного з поезії переходить у драматургію Лесі Українки, зберігаючи сам принцип контрастних зіставлень, чим досягається утвердження героїчної вдачі, невгасимої ідеї, палкого пориву, що протистоїть мертвечині, інертності, силам реакції, уособленим в образах темної ночі і камінної гори” [3, 114–115]. Якщо у “Блакитній троянді” Любов Гоцинська виступає лише проти особистої замкнутості – ізоляції в шлюбі (“Нащо замуруватись у якийсь склеп?” [6, 29]), то уже в “Одержимій” камінні образи виникають у процесі інтерпретації вічних біблійних істин (каміння навколо Месії у перших рядках твору підводить до думки про апостолів – “Сії люди твердіші від каміння” [6, 137], бо “каміння у пустині відкликалось потрібною луною, але сі...” [6, 139], передає вагання

Міріам, що наразі мовчить, “німа, як мур” [6, 137], потім знаходить у собі сили прорвати ту стіну камінну). Як доречно підкреслює Р.Чопик: “Закам’яніння починається в пункті свавільного торжества земного. Тоді, коли воно вже здається собі самодостатнім і забуває про дух...” [11, 188]. Чи не тому каменисте поле присуджує Леся Українка зраднику Юді, що спокусився на срібняки, бо хіба ж не однаково, повісився він чи ні: душею він уже давно мертвий, закамінений, як його піщана неродюча земля.

Виведені драматургією Лесі Українки постаті – часто підневільні люди. Це штрих, що посилює випробування камінним. У неволі вони не здатні на опір, тому закономірно кам’яніють, гинуть, стаючи частиною камінного. У драматичній поемі “На руїнах” письменниця осуджує камінний сон байдужого раба [6, 172], продовжує розвиток розпочатої поезією думки про небезпеку звикнути до неволі (камінні мури відбирають сили Лицаря в “Осінній казці”, Жірондист з діалогу “Три хвилини” уявляє себе “могилиним каменем на гробі справи і ясної ідеї жірондистів” [6, 236]. У момент відчаю Той, що в скалі сидить, торжествує, опановує розгублену душу, присипляє, губить. Волю втрачає Мавка – і душа її ламається, вона легко стає здобиччю Того, що в скалі сидить, засинає “сном камінним у печері” [7, 271]. А ще ж недавно перед тим вона дивувалась: “Ну як таки щоб воля – та й пропала?..” [7, 215]. Камінні мури сковують душу Аврелії та Валента, що почуваються “каменями спотикання” [8, 27] на обнесеному муром, ізольованому від світу дворі адвоката Мартіана.

Не витримує тиску камінною коринфський скульптор Федон, що “закам’янів перед обличчям римської Медузи” [18, 191], схиляється перед могутністю Мецената, віддаючи своє мистецтво (духовне!) заради тілесних благ і розкошів, заради слави, милостиво дарованої ворогом. Неріса в його руках перетворюється у кам’яну Терпсихору – богиню танцю. Виріши з дитинства в неволі, вигодувавшись хлібом рабині, вона не знала вільного життя, її приваблюють оргії в камінних палацах римських патрицій, тому-то ще за життя ця постать каменіє, прикрашаючи холодні стіни Меценатового палацу, поповнюючи ряд жертв, що не вистояли перед камінним. Легкість та грацію вільної еллінки Неріса кидає під ноги важкій римській монументальності – так камінне контрастує зі справжнім, життє-

стверджуючим в осмисленні проблеми мистецтва. Як і В. Стефаник, що вигострює слово на кремені душі (“Моє слово”), так і Леся Українка говорить про суть мистецтва словами Річарда Айрона, який “вмів живим робити камінь” [7, 96], але зневірився в пуші обставин, створивши врешті не омріяний образ, а “пам’ятник могильний” [7, 123] – камінний символ загубленого таланту, що закував у холодній Пастці світлий геній художника.

Врешті камінне стає самодостатнім художнім образом в обох письменників, коли поглянути на “Камінного хреста” та “Камінного господаря”. В обох творах домінує семантика “камінного”, що варіюється на різні лади. У Лесі Українки камінні таран, гора, скеля, змора, гніт, тягар, пута, одіж, повітря, душа, щастя, сила і влада – образи, що уособлюють гнітючі “усталені форми життя” [10, 462]. У В. Стефаника “камінний” – такий же функціонально самостійний образ: камінні горб, тягар, мовчання, хрест, вирваний з річища камінь, туск, могила, відтінені рядом епітетів (тяжкий і бездушний, мертвий, утрачений). На семантичному рівні в обох творах виділяється “зовнішнє” (побутове) і “внутрішнє” (метафоричне) тло: кам’янисте поле, камінний хрест, камінні мури дому де Мендоза і камінь на серці, у душі, у повітрі, що прочитується в підтексті. Камінне в обох творах виступає як надзвичайно драматичний ритуал. Картина прощання Івана Дідуха з селом, подана в послідовності епізодів, скріплена формою, переплітається з ритуалом голосіння, як за небіжчиком (“Іваниха обчепилася руками порога і приповідала” [4, 58]). У Лесі Українки камінні ритуали супроводжують донну Анну в домі Командора (дотримання статусу родини, етикету двору, ритуалу одягу). В обох випадках це важливі деталі в осмисленні камінного, котре неминуче призводить до життєвої драми: у В. Стефаника це трагедійний ритуал довічного прощання, у Лесі Українки ритуал, що увиразнює мертві риси ка-

мінно-застиглого світу. Камінь гнітить, губить душу, лягає важким хрестом на долю людини: Іван Дідух ховає свою тугу в тому камені, донна Анна та дон Жуан гинуть у камінних ритуалах величі і слави.

Боротьба з філософією камінного світу – один з основних неоромантичних ідеалів Лесі Українки – така ж важлива, як і подолання проблеми камінного тягара в долях Стефаникових героїв. У листі до О. Кобилянської Леся Українка писала: “...Хто має силу ходити по гострім камінні, то завжди перейде по ньому до чогось високого, до вищого, ніж звичайно можна дійти рівними та гладкими стежками” [9, 264]. А В. Стефаник не випадково порівняв свого героя з велетнем, схиленим у поясі від непомірного камінного тягара [4, 50], – обоє вірили, що влада камінного не вічна.

1. *Бабишкіш О.* Леся Українка: Життя і творчість / Бабишкіш О., Курашова В. – К. : Держвидав, 1955. – 476 с.

2. *Бойко М. Ф.* Словопоказчик граматичних творів Лесі Українки / Бойко М. Ф. – К. : АН УРСР, 1961. – 93 с.

3. *Міщенко Л.* Леся Українка : посібник для вчителя / Міщенко Л. – К. : Рад. школа, 1986. – 302 с.

4. *Стефаник В.* Моє слово : Новели та оповідання / Стефаник В. – К., 1991. – 188 с.

5. *Українка Леся.* Твори : у 12 т. / Українка Леся. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 1. – 447 с.

6. *Українка Леся.* Твори : у 12 т. / Українка Леся. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 3. – 396 с.

7. *Українка Леся.* Твори : у 12 т. / Українка Леся. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 5. – 332 с.

8. *Українка Леся.* Твори : у 12 т. / Українка Леся. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 6. – 413 с.

9. *Українка Леся.* Твори : у 12 т. / Українка Леся. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 11. – 478 с.

10. *Українка Леся.* Твори : у 12 т. / Українка Леся. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 12. – 691 с.

11. *Чопик Р.* Переступний вік: (Українське письменство на зламі ХІХ–ХХ ст.) / Чопик Р. ; відп. ред. Є. Нахлік. – Львів ; Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 196 с.

*С точки зрення компаравистики исследуется идейно-художественная специфика символа каменного в творчестве украинских писателей.*

**Ключевые слова:** символ, семантика, стиль.

*From the point of view of comparative studies the idea of artistic meaning of the symbol of “stone” is the subject of research in the works of Ukrainian writers.*

**Key words:** symbol, semantics, style.

УДК 82.09: 821.161.2: 82-312.1  
ББК 83.3 (4Укр) 5 + 83.3 (4 Укр) 6

Анна Черниш

### ТРАГІЧНЕ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА І ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ (текстуальна близькість образів у романах С.Процюка “Троянда ритуального болю” та М.Слабошпицького “Поет із пекла”)

*Стаття присвячена порівняльному аспекту художніх образів Василя Стефаника в романі С.Процюка “Троянда ритуального болю” та Тодося Осьмачки в романі-біографії М.Слабошпицького “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”. В екзистенційному вимірі постало питання про трагічне світосприйняття митців, що виражалося на психічному рівні, через спосіб поведінки героїв, систему внутрішніх та зовнішніх конфліктів у зазначених романах тощо.*

**Ключові слова:** екзистенційний вимір, екзистенційне тло роману, поінформований реципієнт, психотип, трагічне світосприйняття.

**Мета статті** – виявити засади трагічного світосприйняття художніх образів Василя Стефаника і Тодося Осьмачки на жанрово-стильовому та текстуальному рівнях у романах С.Процюка “Троянда ритуального болю” та М.Слабошпицького “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”.

Мета статті визначає ряд завдань: 1) на тлі текстуальної природи романів С.Процюка “Троянда ритуального болю” та М.Слабошпицького “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)” з’ясувати вплив жанрових та стильових своєрідностей творів на художнє відтворення образів центральних героїв; 2) дослідити особливості художнього формування трагічного світосприйняття образів Василя Стефаника і Тодося Осьмачки у психобіографічних романах С.Процюка та М.Слабошпицького. Українська література на початку ХХІ століття відзначається поліжанровістю художніх творів. Таке різноманіття сучасної белетристики здатне задовольнити й вибагливо-інтелектуальну читацьку аудиторію, й масового літературного читача.

Сьогодні особливий літературний бум переживає художня біографія. Як зауважував М.Слабошпицький, “є різні біографічні романи, і всі вони довели своє право на життя: хронологічно послідовний життєпис, де з ілюстративною сумлінністю висвітлено, що, коли і як було в житті персонажа; портрет героя – як нагода розповісти про його епоху; є оригінальні біографії-містифікації, біографії-гіпотези і т. ін.” [9, 5]. Так виникла думка, що подібні біографічні твори розраховані на підготовлену читацьку аудиторію. Як правило, досягнути глибинний зміст біографічних новотворів здатний винятково непересічний читач. Віднайти змістові текстуальні перетини й коди у художніх біографічних творах

спроможний підготовлений, ерудований, поінформований реципієнт. Із цього приводу М.Зубрицька зазначала: “Згідно з концепцією С.Фіша, “поінформований читач” – це той, хто “компетентно” володіє мовою, за допомогою якої створений текст, і водночас повністю володіє семантичними знаннями. Це читач, що добре ознайомлений з літературними традиціями і природно сприймає літературно-теоретичний дискурс як ланцюгову реакцію мінливих теоретичних переконань та їхніх практичних втілень” [3, 227]. Таким чином, реципієнт художньої біографії має “поріднитися” з автором твору так, як злився воедино письменник із героєм, щоб максимально наблизитися до рівня “ідеального читача” (за У.Еко) з метою якнайтіснішого порозуміння з персонажем твору.

Отже, щоб художня біографія набула статусу “читабельної літератури”, вона має потрапити до рук вибагливої інтелектуальної публіки, адже ці твори різняться від зразків класичної літератури, яка відзначається гармонією, цілісністю, прозорістю, як правило, однозначністю трактування. Сучасна біографічна проза більшою мірою підпорядковується принципам модерністичної та постмодерністичної літератури, де, як зауважувала М.Зубрицька, переважає “фрагментарність, монтажність та розмитість значень, що й призвело до тісного переплітання різних стилів і жанрів” [3, 265]. Відтак думка дослідниці умотивовує різноманітність функціонування творів художньої біографії та безперервну появу нових жанрових текстоутворень. Спробу дослідження жанрової системи сучасної української літератури здійснювали Н.Бернадська, Т.Бовсунівська, Н.Копистянська та ін. Дослідженню біографічної прози присвячені



праці О.Галича, О.Дацюка, Л.Касян, Л.Мороз, Т.Черкашиної та ін.

У центрі нашої уваги – зразки високоякісної художньої біографічної прози: психобіографічний роман С.Процюка “Троянда ритуального болю” та роман-біографія М.Слабошпицького “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”, що розраховані на інтелектуально розвинену і підготовлену читацьку аудиторію. Серед сучасної української белетризованої біографії помітне місце посідають також проза В.Врублевської (“Шарітка з Рунгу”), Р.Горака (“Твого ім’я не вимовлю ніколи”), І.Корсака (“Тиха правда Модеста Левицького”), М.Лазарчука (“Через терни до любови”), Р.Піхманця (“У своїм царстві...”) тощо. Однак С.Процюк вважає, що фонд біографічної літератури сьогодення ще не достатньо розвинений: “Добре, що в сучасній літературі, бідній як на біографічну, так і – особливо! – на психографічну прозу, постають зразки того й того. Це свідчить про зростання нашого письменства” [6, 4]. Романи С.Процюка та М.Слабошпицького цілком претендують на звання глибоких психоаналітичних студій. Стрижневим компонентом, безсумнівно, є біографії згаданих митців, але без психологічного підґрунтя ці книги навряд би претендували на звання психографій чи психобіографій. Отже, психобіографічний роман С.Процюка “Троянда ритуального болю” та роман-біографія М.Слабошпицького “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)” близькі у жанрово-стильовому аспекті.

На жанрову природу зазначених романів, певно, вплинуло багато чинників. Перш за все задум написати твори про видатних майстрів слова з’явилися в авторів ще з 90-х років минулого століття. Працюючи над романом про Василя Стефаника, С.Процюк зазначав: “Про Стефаника писав від початку 90-х років ХХ ст. Здавалося, він на віддалі, але на такій, де відчутно його потужну енергетику. Роман писався легко. Зате метафізика твору коштувала мені чимало напруги...” [6, 4]. Ймовірно, подібні творчі муки переживав і М.Слабошпицький, пишучи роман про Тодосю Осьмачку. Першою спробою художнього осмислення постаті Тодосю Осьмачки став літературний профіль “Тодось Осьмачка” (1995). Однак поява нових фактів про життя поета спровокувала М.Слабошпицького на створення об’ємнішої та глибшої за змістом праці біографічного характеру “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”. Постійна інтелектуальна напруга, невпинний пошук

нових “родзинок” у сюжеті творів, звернення до архівів, епістолярію, спогадів сучасників витворили своєрідний колорит художніх творів С.Процюка та М.Слабошпицького, що не міг не позначитися на особливостях жанрової побудови романів. Із цього приводу С.Процюк зазначав: “Не претендую на лаври архівіста. Моє нове – це спроба вийти за межі жанрового канону. Звісно, перечитав усе, що міг, бо самими рефлексіями біографічного роману не наповниш. Навіть мої алегорії ґрунтуються на фактах, узятих зі Стефаникового епістолярію” [6, 4]. У контексті авторського коментаря, слушною є думка відомої дослідниці Н.Бернадської, що на вихідний жанровий продукт твору насамперед впливають “напружена інтелектуальна праця автора, помножена на провокативно-епатуючі сюжети, особливий колорит гри, іронії, інтертекстуальності часто породжують еклектичність, мозаїчність, пародійне переосмислення традицій, зокрема жанрових” [1, 217]. Так можна говорити про охудожнення психобіографічної дійсності романів С.Процюка “Троянда ритуального болю” та М.Слабошпицького “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”, що вимагала від письменників освоєння канонів біографічного, документального, історичного, мемуарного, епістолярного письма і в результаті вилилося у психографії доль Василя Стефаника та Тодосю Осьмачки. Т.Бовсунівська стверджувала, що “змішування родів, видів і навіть жанрів літератури стало прикметою нашого часу” [2, 33], тому пастиш літературних творів є цілком закономірним процесом, що на сьогодні активно розвивається та освоюється авторами.

У приватній розмові Б.Пастуха з автором “Троянди ритуального болю” йшлося про роман насамперед як психоісторію, а не біографію в образах. С.Процюк зазначав: “Звісно, “Троянда...” є варіантом психографії Василя Стефаника. Гадаю, що його біографію (хоч я не викривлюю фактів, лише інтерпретую їх) написати не важче” [6, 4]. Вважаємо, що й роман-біографію М.Слабошпицького “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)” цілком можна потрактовувати як модель психоісторії талановитого поета Тодосю Осьмачки.

Персонажі романів С.Процюка та М.Слабошпицького – це зразки трагічних психотипів своєї доби. Василь Стефаник у психобіографічному романі “Троянда ритуального болю” та Тодось Осьмачка у романі-біографії “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)” є більшою

мірою постмодерністським героями. “Як засвідчують сучасні дослідження постмодерністської прози, – наголошувала Н.Бернадська, – її герой гостро відчуває абсурдність світу, відчуженість від нього, самотність, не-свободу, маргінальність” [1, 218]. За переліченими критеріями персонажі зближуються один з одним, однак у кожного з них свій варіант екзистенції.

В екзистенційному вимірі людину доречно розглядати як таємницю. Автори романів, як бачимо, не прагнули вирішити буденні проблеми своїх героїв. Їхні письменницькі пошуки спрямовані в царину розгадки свідомості, життєвих таємниць персонажів, що часто лежали поза межами раціонального. Прагнення розкодувати внутрішні світи Василя Стефаника і Тодося Осьмачки С.Процюк та М.Слабошпицький часто вирішували шляхом занурення у психологію творчості самих митців. С.Процюк змальовував свого героя з середини, з надр душі, намагався досягнути глибинний душевний стан через твори В.Стефаника: “Вони доскіпуються, чого твої твори такі сумні? Нащо ворухити мою таємницю? Коли тайна спить, то мені троха легше. Але ся тайна, як звір. Вона роздряпує мою душу, б’є по ній лапами в найтяжчі хвили” [7, 6]. Василь Стефаник у романі С.Процюка “Троянда ритуального болю” – екзистенційно полівимірний персонаж, із складною структурою психіки, непростою вдачею, від природи трохи відлюдкуватою натурою. Такий герой потребує авторського відчуття на рівні психологічної, культурної, ментальної спорідненості.

Образ дивакуватого Тодося Осьмачки – складний витвір авторської уяви М.Слабошпицького. Письменник, очевидно, відчував не лише ментальну спорідненість зі своїм земляком, а й культурно-історичну відповідальність за витвореного героя. Здається, М.Слабошпицький досягнув Тодося Осьмачку сповна. Можливо, тому й виникла глибока переконаність у надзвичайному хисті свого героя: “На якомусь етапі його літературної біографії в нього з’явилася тверда віра в свою історичну місію поета, – зазначав автор роману, – й та віра давала йому душевні сили вистояти під усіма ударами, які градом сипалися на нього і від режиму, й від самої немилосердної долі” [10, 142]. Не приховуючи своєї прихильності до Тодося Осьмачки, М.Слабошпицький все ж прагнув до об’єктивної оцінки героя. Тому в центрі сюжетної колізії роману-біографії “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”

опинилися розповіді і про важке психічне захворювання, і про муки творчості, і про особисту трагедію життя.

Трагедію життя Василя Стефаника і Тодося Осьмачки увиразнює гнітюча психологічна атмосфера, яку слушно звести до поняття “екзистенційного фону”, того духовного простору, “в якому опиняється, прирікаючи себе на жертву, людина. Насамперед це поглинаючі відчуття любові, самоти і туги. Туга виникає від неможливості остаточного виконання обов’язку, “господевої волі”, від сліпоти і глухоти оточення, яке не бачить і не чує вищого смислу” [5, 112–113]. Відчуття письменницької місії – перший каталізатор, що призводив у дію механізм творчого потенціалу письменників. У творчості Василь Стефаник та Тодось Осьмачка переживали і моменти щастя, й захоплення, і потьмарення розуму, і розчарування, і сумніви, і болі та страждання. Звідси психічна нестабільність, роздвоєність, непримиренність із самим собою, численні неврози героїв.

Увиразненню гнітючого екзистенційного фону слугує зображення мотиву самотності персонажів, що розкривається насамперед на тлі зображення абсурдності світу. Самість Василя Стефаника і Тодося Осьмачки породжена цілою низкою мікроконфліктів у романах. Система мікроконфліктів пов’язана з особистісними виразниками глибинних Я героїв, які стоять в опозиції до бездуховного, нищого, жорстокого світу. Проявами художніх конфліктів для героїв романів С.Процюка та М.Слабошпицького виступає внутрішня нереалізованість персонажів, що породжує внутрішню самотність або екзистенційну (за Н.Хамітовим) невдоволеність особистим життям, творчі кризи в житті Василя Стефаника і Тодося Осьмачки, низька самооцінка персонажів у зв’язку з усвідомленням абсурдності буття.

У контексті екзистенційного мотиву самотності С.Процюк і М.Слабошпицький акцентували увагу на проблемах екзистенційного вибору, екзистенційній спустошеності, невідповідності письменницьких ідеалів дійсності, руйнації людських почуттів (жертвності у справі життя, збереження людської гідності, морально-етичний бік людських взаємин), дисгармонійності у стосунках між класами, суспільними прошарками, між чоловіками та жінками, відчуження світу тощо. Відтак через складну художню систему мікроконфліктів та проблем, покликаних увираз-

нити екзистенційне тло романів С.Процюка “Троянда ритуального болю” та М.Слабошпицького “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”, проголошується ідея авторської цінності та усвідомлення сутності письменника і пов’язані з нею екзистенційні концептуальні засади – самотність, відчай, розгубленість, спустошення, що стоять в опозиції до тогочасного суспільного укладу життя, системи моральних цінностей та ідеалів.

Як зазначав У.Сандлер, самотність – це специфічне заглиблення у власну самосутність. “Самотність є знак моєї “самості”, – вона повідомляє мені, хто я такий у цьому житті” [8, 66]. Як уже зазначалося, усвідомлення своєї письменницької місії налаштовувало героїв на внутрішнє осягнення себе, підштовхувало їх до процесів самозаглиблення, до пошуків власного творчого потенціалу, щоб якнайповніше виразити авторську модель об’єктивного світу крізь призму художніх творів.

Із цього приводу С.Процюк неодноразово зазначав про роль творчого процесу для Василя Стефаника: “Творчість завжди двигун для невдоволених. А все ж письменник пише, щоб словом впливати на людину. Підсвідомо для нього література є способом боротьби за вплив на людські душі” [7, 76]. Твори В.Стефаника сповнені здебільшого болю, туги, розпачу, життєвої трагедії, що їх автор пропускав крізь себе. Це не могло не позначитися на нервово-психічному стані письменника. “Стефаникову творчість пройнято болем, хоч би які були його причини”, – зазначав С.Процюк про письменницьку долю свого героя. Відтак Василь Стефаник пліч-о-пліч йшов із невід’ємною засадою його творчого характеру – письменницьким невротизмом. З цього приводу автор роману зазначав: “Письменницький невротизм – це сповільнене самоспалення і розтягнене в часі жертвопринесення” [7, 76].

Шляхом творчого жертвопринесення йшов і герой-Осьмачка у романі-біографії “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”. Як зазначено у творі, до творчої жертвості поета спонукали декілька причин: особиста сімейна трагедія, переслідування ідеологічним режимом, невдоволення умовами життєтворчості. Перелічене підштовхувало Тодосю Осьмачку до вічних пошуків, постійного втікацтва, мандрів. Непорозуміння з літературним соціумом, прагнення до всесвітнього визнання таланту, пошуки кращого життя призвели до серйозного психічного захворювання поета.

М.Слабошпицький констатував: “Нервова система поета була геть порушена” [10, 105]; “Осьмачка ж був психічно хворим, а на додачу ще й симулював божевілья. Рідкісний, справді похмуро унікальний випадок у медичній практиці” [10, 104]. Як видається, Василь Стефаник та Тодось Осьмачка цілком природно ставилися до власної неврастенії, яка роз’їдала їх із середини. Припускаємо, герої чітко усвідомлювали, що прояви невротизму – це розплата за талант. Їхні важкі психічні стани є закономірними наслідками умов життя, це їхня життєва трагедія, важкий письменницький хрест. С.Процюк, намагаючись виправдати свого героя, зазначав: “Невроз не залежить від волі людини. Здебільшого невротизми формуються в ранньому дитинстві, як і невротичні захисти, що їх позбутися дорослій людині дуже важко” [6, 4]. Ця теза умотивовує широкий контекст художніх згадок про дитинство Василя Стефаника, що, ймовірно, конкретизують першовитоки невротизму героя.

Трагічне – концептуальна засада змалювання художніх образів Василя Стефаника і Тодосю Осьмачки. Трагедійність світосприйняття героїв визначила їхній спосіб поведінки, моральні цінності, сформувала складну систему взаємостосунків. Завдяки авторській здатності С.Процюка проникати в суть особливостей вдачі, харизми, творчої лабораторії письменника, образ Василя Стефаника виявився яскраво-емоційним, трагічно-правдивим. Працюючи над психографією долі В.Стефаника, автор зазначав: “Я відчував, що суть не в тематиці, яка може видатися одноманітною, а в здатності автора відчувати трагічне в житті. Букет особистісних суперечностей і харизма трагедійного таланту зробили з русівського хлопця Василя видатного письменника” [6, 4].

На трагедійності світосприйняття Тодосю Осьмачки наголошував і М.Слабошпицький у романі-біографії “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”. Комплекс важких рис характеру, мінливої вдачі, безкомпромісної поведінки вплинули на “пекельність”-трагічність життєвого шляху героя. “Увесь український ландшафт для поета – це голод, смерть, страх, пожежі та байдужі до земного пекла небеса” [10, 16], – зазначав М.Слабошпицький у своєму романі. Ці ключові поняття стали засадничими для відтворення трагедії життя Тодосю Осьмачки, яка із часом посилювалася численними неврозами, проявами психічної нестабільності.

Як зазначено в обох романах, на особисту життєву трагедію митців вплинув комплекс зовнішніх (умови праці, соціальна адаптація, атмосфера суспільного, громадського, політичного життя) та внутрішніх засад (особливості характеру, розчарування в особистому житті, прояви неврозів, страхів тощо). Психобіографічний роман С.Процюка “Троянда ритуального болю” та роман-біографія М.Слабошпицького “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)” – це художньо змодельовані психоаналітичні версії розгадок трагічного життя Василя Стефаника і Тодося Осьмачки, засадничими елементами якого були біль, страждання, розпач, страх, туга, жертвність.

Обрані для аналізу романи – змістовні, глибокі дослідження життєвих колізій складних персонажів в історії української культури. “Троянда ритуального болю” та “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)” являють зразок нового, належним чином не дослідженого жанру в сучасній українській літературі – психобіографічного роману або психографії долі митця. Наукові розвідки подібного жанру мають подальшу перспективу в сучасному літературознавстві.

1. *Бернадська Н.* Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Н. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.

*Статья посвящена сравнительному анализу художественных образов Василия Стефаника в романе С.Процюка “Роза ритуальной боли” и Теодосия Осьмачки в романе-биографии М.Слабошпицького “Поэт из ада (Теодосий Осьмачка)”. В экзистенциальном ключе возник вопрос о трагическом мировосприятии мастеров художественного слова, которое отображалось на психологическом уровне, через способ поведения героев, систему внутренних и внешних конфликтов романов.*

**Ключевые слова:** *экзистенциальный аспект, экзистенциальный фон романа, проинформированный читатель, психотип, трагическое мировосприятие.*

*The article is devoted to the comparative analysis of artistic images of Vasilija Stefanyka in S.Protsuk’s novel “Rose of a Ritual Pain” and Todosia Os’machky in M.Slaboshpytskyi’s novel “The Hell’s Poet”. In an existential key there was a question on tragical attitude of masters of an art word which was displayed at psychological level, in a way of behavior of heroes, system of internal and external conflicts of novels.*

**Key words:** *existential aspect, existential background of the novel, the informed reader, psychotype, tragical attitude.*

2. *Бовсунівська Т.* Когнітивна жанрологія та поетика : монографія / Т. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2010. – 180 с.

3. *Зубрицька М.* Homo legens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

4. *Копистянська Н.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.

5. *Мейзерська Т.* Re-presence: Відлуння Сходу в українській літературі XIX ст. : збірка наукових статей / Т. Мейзерська. – Одеса : Астропринт, 2009. – 156 с.

6. *Пастух Б.* Степан Процюк: “Я не шукав середин...” / Б. Пастух // Літературна Україна. – № 22 (24 червня 2010 р.). – С. 4.

7. *Процюк С.* Троянда ритуального болю : роман про Василя Стефаника / С. Процюк. – К. : Академія, 2010. – 184 с.

8. *Сандлер У.* Что такое одиночество / У. Сандлер // Лабиринты одиночества. – М. : Прогресс, 1989. – С. 21–75.

9. *Слабошпицький М.* Іван Корсак / М.Слабошпицький // Літературна Україна. – № 44 (25 листопада 2010 р.). – С. 5.

10. *Слабошпицький М.* Поет із пекла (Тодось Осьмачка) / М. Слабошпицький. – К. : Ярославів Вал, 2003. – 367 с.

## ПИТАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО САМОВИЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСТВА В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИХ ПРАЦЯХ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА ТА ІВАНА ФРАНКА

*На основі дослідження літературно-критичних праць Василя Стефаника та Івана Франка проаналізовано особливості процесу усвідомлення і формування національних інтересів українства, відносини між різними представниками нації, інтелігенцією і селянами, зародження національного самоусвідомлення і самовизначення українців Галичини, Буковини й Покуття кінця XIX – початку XX століття.*

**Ключові слова:** нація, національне самовизначення, національна свідомість, інтелігенція, літературна критика.

Процес національного самовизначення – це складна модернізована система духовних феноменів та їх утворень, які сформувалися в результаті історичного розвитку нації, відображають основні засади її буття та розвою. Саме тому це питання є повсякчас актуальним і вражає своєю нагальною презентабельністю, надто ж, якщо це стосується питань самоусвідомлення західного українства кінця XIX – початку XX століття, висвітленого в літературній публіцистиці Івана Франка та Василя Стефаника.

Сучасні науковці виявили зацікавлення публіцистичним працями І.Франка. Насамперед це дослідження О.Забужко “Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період”, М.Жулинського “Вірю в силу духа: Іван Франко, Леся Українка і Михайло Грушевський у боротьбі за піднесення політичної і національної свідомості української людності”, публікації Ф.Медведя [2], М.Нечиталока, З.Франко [1], Г.Синичич [3] тощо. Проте вони стосувалися лише певних питань в оцінці публіцистики письменника, у них більше розглядалися праці, вміщені у збірні творів у 20-ти томах або в академічному виданні праць І.Франка у 50-ти томах. Однак для повного розкриття світоглядних засад І.Франка необхідно використати й той арсенал праць, який тривалий час був недоступний для пересічного читача. Адже чимало праць, особливо ті, де розкриваються основні ідеї національного самовизначення українства через призму побудови національного ідеалу, політичної автономії, європеїзації, залишилися поза згаданими збірниками.

Науково виваженим є й залучення до аналізу вищезгаданої проблеми літературної публіцистики В.Стефаника, яка є справжнім

об’єктивним доповненням і підтвердженням думок Івана Франка щодо формування поняття національної свідомості у представників західного українства кінця XIX – початку XX століття.

Отже, мета статті – дослідження маловідомої літературно-критичної публіцистики В.Стефаника та І.Франка в аспекті аналізу процесу усвідомлення національних інтересів, відносин між різними представниками нації, формування й зародження національного самовизначення українців Галичини, Буковини й Покуття кінця XIX – початку XX століття.

Загальновідомо, що поняття національного самовизначення включає теоретичні, буденні, масові, власне національні та запозичені ідеї, настанови, устремління, культурні здобутки, що утворюють духовний універсум нації. Досить цікаво розглянути ці особливості національного самовизначення саме виходячи з публіцистики І.Франка і В.Стефаника.

Якщо враховувати хронологічний момент, то деякі аспекти розвитку поняття національного самовизначення українства насамперед розглянуті в уже відомих статтях І.Франка, надрукованих у 50-томнику: це “Критичні письма о галицькій інтелігенції”, “Програма галицьких соціалістів”, “Наше теперішнє положення”. З точки зору розглядуваної проблеми ці публікації містять аналіз духовного, соціально-політичного життя тодішньої Галичини та Буковини, погляди публіциста на поняття федералізму, самостійності, ролі і місця молодого інтелігенції в розвії ідейно-естетичних і політичних засад культурної та політичної автономії. Виходячи з аналізу тодішнього літературного життя Західної України, письменник робить не-

втішні висновки щодо розвитку як літературного життя, так і, відповідно, розвитку суспільно-політичного життя свого краю: “Ні одної з тих ідей, що сотрясає Європою в ті часи, не здиблено в ній” [7, 88].

Щодо літературної критики В. Стефаніка, то, враховуючи заявлену проблематику, цікаво буде розглянути його праці “Жолудки наших робітніх людей і читальні”, “Молоді попи”, “Для дітей”, “Поети і інтелігенція”. У своїх літературно-критичних працях В. Стефанік порушує декілька актуальних проблем західного українства кінця XIX – початку XX ст. – насамперед це ефективність роботи культурно-освітніх організацій на селі, стосунки західноукраїнської інтелігенції із простими селянами-русинами, розуміння чи радше нерозуміння інтелігенцією нагальних проблем села, якості роботи народних віче, селянської партії, проблеми еміграції тощо.

У досить непевній ситуації на Галичині й Буковині І. Франко і В. Стефанік відкрито звинувачують тодішню галицьку інтелігенцію, яка залишилась осторонь активних літературних, суспільних, а насамперед політичних процесів на терені Західної України.

Торкаючись найбільш вагомим проблем свого часу, В. Стефанік пропонує задуматись читачеві над підґрунтям зародження дискусійних моментів у стосунках між представниками різних верств населення, щоб віднайти той об’єднавчий момент, що змусить і інтелігенцію, і простих селян замислитися над майбутньою власною долею, зробити спільні кроки на шляху побудови нового суспільного життя. Стає зрозуміло, що позиції і В. Стефаніка, й І. Франка щодо проблем національного самовизначення українства збігаються, а погляди на роль інтелігенції у формуванні почуття національного самоусвідомлення цілком логічно доповнюють один одного.

Так, у статті “Програма галицьких соціалістів”, будучи високим знавцем теорії соціалізму, І. Франко акцентує увагу на необхідності орієнтації діяльності інтелігенції на місцеві національні елементи, тобто на народ: “Нема бо народів вищих і нижчих: усі є рівними і мають рівне право на вільний розвиток. Наше бажання, щоб і польський та український народи здобули незалежне національне існування” [9, 461]. Бажання “вільного розвитку” для свого народу, за Франком, має передувати всім основним прагненням тодішньої інтелігенції, а це і є основним шляхом формування нового суспільства на Галичині.

Звісно, це ще не відкриті думки про незалежність як культурну, так і соціально-політичну Галичини, проте дана позиція є підтвердженням поступової еволюції поглядів публіциста у цьому напрямі: від федерації, автономії краю до його незалежності.

Відкрито засуджуючи національно-політичну пасивність галичан, І. Франко вибудовує певний орієнтир спільної діяльності русинів, як селян, так й інтелігенції, адже лише за співпраці можливо змінити майбутнє рідної Галичини на краще: “Як довго ми не становили політичної сили, т. є. як довго будемо нічим, як тільки вишколеної організації народної, так довго ми ео іspro (тим самим) слабі, так довго будемо нічим, як тільки *contribuenes plebs* (вбогий плебс, що платить податки)... Дух спільності, дружності й асоціації, той дух – працювати згідно соединними силами, котрий єсть першим признаком і необхідним условієм сильного життя кожного народу... Менше крові, а більше поту – се повинен бути оклик нашої будучої історії” [8, 307].

Продовжує аналогічну проблематику й стаття В. Стефаніка “Жолудки наших робітніх людей і читальні”, де розкриваються стосунки між західноукраїнською інтелігенцією та селянами. Письменник-публіцист торкається проблем нерозуміння інтелігенцією проблем селянства, зазначає на необхідності створення організацій, дещо відмінних від культурно-просвітніх, які б не насаджували свою програму, а враховували б пропозиції селян, їх потреби: “Наша інтелігенція згори виробляє собі якісь гадки про мужиків, часто-густо і не бачачи їх на очі, а мужики наші тепер уже так притиснені, особливо послідніми роками, що їм аби яка така полегша, то будуть вдоволені” [4, 298].

Варто зауважити, що це не лише позиція стороннього спостерігача за реаліями життя. На сторінках публіцистики В. Стефаніка відчувається позиція самого селянина, який досить скептично ставиться до своєї майбутньої долі. При цьому селянин прагне пояснити власну неупереджену позицію у розглядуваному питанні: “Учені русини гаркаються межі собою, але я би-м собі тото й на тямку не брав; котрий добрий, най робить, а котрому си не хоче, то ми не будемо просити; лиш най нам ті добрі роблять світло наше, бо ми будемо в чуже дивитися. Нам все одно, най будем і турками, аби-смо лиш не пухли від нужди та голоду” [4, 298]. Наявність саме

такої фіксованої позиції селянства дає змогу В. Стефаникові й зазначати про нерозуміння справ селянських тодішньою інтелігенцією. Водночас відзначаючи наявність культурно-освітніх гуртків, народних читалень на селах, письменник зауважує на їх пропольській спрямованості, їх віддаленості від національних інтересів Галичини, а звідси й, власне, аргументація позиції селянина, який не піклується про власні національні інтереси.

Як активний громадський діяч В. Стефанік прагне заохотити інтелігенцію до створення власних русинських читалень, наводячи для підтвердження думку одного з тодішніх представників галицької русинської інтелігенції др. Даниловича: “Мужики збираються в купки, громадки і починають розбирати свої справи, бо щось їм не стає, щось їх пече. До всього біда-причина, так і тут біда пре робітніх до гурту, до громади. І громада лиш може спасти наших мужиків, а, просвітившись, вони зможуть змінити все на свою користь, бо вони своїми руками удержують світ, то й повинні бути панами в своїй хаті” [4, 301]. Отже, саме врахування динамічних потреб, інтересів, почуттів та настроїв селянства, на думку В. Стефаніка, здатне поглибити їх масову національну свідомість в її свідомих і несвідомих рухах. А поєднання таких динамічних характеристик із відносно стійкими звичаями, менталісними пріоритетами і настановами, які насправді є ґрунтом формування національного характеру українства, менталітету, національної мрії, історичної пам’яті як складників національної свідомості, утворюють складну, динамічну, досить строкату картину функціонування поняття національного самовизначення.

Доволі активним продовження розробки цієї теми є й маловідомі статті І. Франка “Теперішня хвиля а русини”, “Ukraina ingredienta”, “Між своїми”, “З кінцем року”, “З Новим роком”, “Двоязичність і дволичність”. Ці статті не були вміщені свого часу в найбільш повне зібрання творів І. Франка з-за “надмірної націоналізації”, а сучасний читач побачив їх лише 2002 р. у “Мозаїці” [1], вони передовсім доповнюють образ І. Франка-публіциста, зокрема розкривають його суспільно-політичні погляди 80–90-х років XIX ст. на суспільне становище Галичини та Буковини.

Приводом до написання статті І. Франка “Ukraina ingredienta” стала однойменна стаття Ю. Бачинського, у якій дослідник виклав власну концепцію національно-політичної само-

стійності України, а також проблем національного самовизначення українства. І. Франко в полемічній формі, використовуючи найбільш дискусійні моменти статті Ю. Бачинського вибудував власну позицію на особливості культурного, економічного, соціально-політичного розвитку України, й зокрема Галичини та Буковини, починаючи з часів Польської унії, крізь призму української національної свідомості. І. Франко у вступній частині, аналізуючи паралель “Україна під Московщиною” і “Галичина під Польщею” у XVIII ст., зауважує на однаковому негативному впливові двох держав: “Московська “плеть” була так само дошкульна, як і польська нагайка, та тільки гнала українську націю не на шлях поступу у цивілізації, а в безодню темноти і застою”. Австрія ж теж у цьому напрямі для Галичини не стала кращою за Польщу: “В усякому разі важно те, що за 50 літ життя під “європейською” Австрією руський народ, беручи загально, не зробив ані кроку наперед в цивілізації, не піднявся до розуміння того, хто він і які його інтереси, не вийшов поза глухе відчування своєї кривди, поза глуху ненависть до своїх гнобителів-панів...” [5, 393].

Лише ліквідація панщини, за І. Франком, дала певний національно-політичний поштовх у розвитку Західної України. Зростала національно-політична свідомість народу не лише за власних сил, І. Франко за перше місце віддає насамперед “оживляючим ідеям” зі Східної України. На думку публіциста, такими ідеями наповнена українська література, яка потрапляла на територію Галичини та Буковини у 20-х роках XIX ст.: твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ’яненка, М. Максимовича тощо; водночас констатуючи той факт, що власне галицька література, копіюючи ті ідеї, не мала належної орієнтації в призначенні даної літератури. У баченні І. Франка відсутність виразної суспільно-політичної програми галицького суспільства не дало змоги еволюціонувати національній свідомості галичан.

Побічно І. Франко визначає позитивний вплив ідей Кирило-Мефодієвського товариства на розвиток галицького суспільства, хоча й зазначає, що вони, принагідно згадані 1848 р., до 1859 р. не мали широкого розголосу на Галичині. Серед позитивних моментів взаємодії двох культур Західної і Східної України І. Франко відзначає творчість Т. Шевченка і діяльність М. Драгоманова. Побічно даючи

оцінку діяльності відомого критика і публіциста М. Драгоманова, розкриваючи еволюцію його світогляду на українське питання, І. Франко застосовує окремі наукові положення публіцистичних праць й до Галичини та Буковини, розкриваючи питання поступового переходу від національного самоусвідомлення до національної самостійності.

Полемізуючи з Ю. Бачинським, І. Франко намагається пояснити етапи становлення політичної самостійності, про які говорить Ю. Бачинський, водночас зауважуючи на її вагомості для розвою галицького суспільства: “Для мене вона важна як факт нашого політичного життя, як прояв національного почуття і національної свідомості... Будь-що-небудь, є це перша на галицько-руським ґрунті проба синтезу певних поглядів і наукового обставлення того, що автор відчув як потребу свого розуму і своєї душі” [5, 394]. Для І. Франка важлива насамперед потреба політичної самостійності у процесі європеїзації галицького суспільства, хоча, так само як і в попередніх статтях, ми бачимо, що на надмірній політизації даного питання Франко не наголошує: політичну самостійність він розуміє не у напрямі створення незалежної держави, що неодмінно призвело б до економічного розвалу, а у річищі федералізації чи культурної автономії: “Звісно, термін “політична самостійність” не треба розуміти зараз як цілковитий сепаратизм від Росії, як конечність сотворення окремої української держави. Політична самостійність можлива і в зв’язку з Росією, при федеральнім її устрою” [5, 394]. Як бачимо, І. Франко з пересторогою ставився до національних питань, вирішувати які необхідно би було без зайвої надмірної політизованості.

Розгортає на широкий діапазон подану позицію ще одна маловідома стаття І. Франка “З Новим роком” (1897), вочевидь, написана як продовження попередньої. Вперше надрукована була вона також у часописі “Жите і слово” 1897 р. У поданій статті І. Франко продовжує розкривати свої погляди на місце українського національного ідеалу в житті Галичини. Розвиток суспільства І. Франко усвідомлює в напрямі координованої співпраці всіх українських сил Галицького краю: “Конечна річ нам... всім народом, усіма силами подумати над тим, щоб завести і піддержувати в Галичині, на Буковині, на угорській Русі, де тільки можна, систематичну, не дилетантську, свідому політичну роботу: усвідом-

лення, підношення і організування мас народних... Народ треба розворушити в ім’я його інтересів, його наболілих потреб, у великій часті краю треба тільки піддержати, усвідомити, накермувати те розворушення, яке вже є” [6]. А силою, яка здатна розворушити народні маси, І. Франко по праву вважав українську та галицьку інтелігенцію, яка має стати справжнім дороговказом для всіх галичан у побудові і національного ідеалу, і національної автономії України, стати справжньою національною елітою. Велику надію І. Франко у цьому напрямі покладає на діяльність молодшої інтелігенції: “Те, що нині для старших поколінь мертвий капітал, для молодших стане насущною духовою стравою, ляже в основу нової, ширшої, національної і гуманної освіти. Тільки сею дорогою, переваривши ті наукові здобутки, ми можемо вийти з епохи дилетантства і безплідного політиканства і ввійти в епоху дозрілості та практичної політики” [6]. Такі думки І. Франка наразі є певним чином пророчими й важливими, вже коли Україна здобула свою політичну незалежність на межі ХХ і ХХІ ст.

Суттєвим доповненням до характеристики позиції тодішньої західноукраїнської інтелігенції є публіцистична праця В. Стефаніка “Поети і інтелігенція”, надрукована 1899 р. Вагому роль у формуванні національного самовизначення українства, на думку В. Стефаніка, має належати письменству. Саме воно має взяти на себе місію єднання інтелігенції із західноукраїнським селянством. Беручи теми з життя козацького і народного, враховуючи таким чином національні інтереси українства, письменство дбатиме й про інтелектуальний потенціал нації, допомагаючи водночас молодій західноукраїнській інтелігенції, яка “донині не виробила собі ні ідеалів, ні життєвих форм, характеристичних для неї” [4, 323]. Однак, на думку В. Стефаніка, західноукраїнська інтелігенція не здатна усвідомити національної місії письменства, зосереджуючи свою увагу на примітно зовнішньому захопленні творчістю митців і не заглиблюючись у внутрішню сутність та глибину поетового слова: “Інтелігенція присвоює собі з наших поетів те, що підпадає під її аристократичний смак і що не противиться її інтересам...” [4, 324]. Письменникові дуже боліло саме таке ставлення галицької інтелігенції до письменників, які ближче знаходились до селян, аніж інтелігенція, і мали певний досвід у розумінні національних потреб



селян: “Інтелігенція наша все чула певний антагонізм до наших письменників і поетів. Те грубе нерозуміння поетів, брак тепла і заохоти до праці, а то і явна ненависть до своїх письменників – се головна ціха нашої освіченої суспільності. Той антагонізм між поетами і нашою інтелігенцією тягнеться, як червона нитка в цілій нашій новій літературі” [4, 324]. Отже, В. Стефанік намагається донести до тогочасної інтелігенції думку про потребу розуміння власного національного надбання, культури, мистецтва, літератури, підняти завісу над дійсною ситуацією в суспільному житті на території Галичини, Покуття та Буковини кінця XIX – початку XX століття.

Як бачимо, обидва письменники у літературно-публіцистичних працях закликають своїх сучасників замислитися над проблемами власного національного самовизначення, прагнуть донести до своїх співвітчизників розуміння поняття національної свідомості, що виступає як усвідомлення спільнотою або окремою людиною своєї національної приналежності, спільності історичної долі, специфічності культурних, соціальних, історичних чинників. Як І. Франко, так і В. Стефанік до своїх сучасників звертаються з необхідністю національного єднання для формування дійсно цілої нації, члени якої не мають діяти розрізнено і не розуміти один одного, а повинні об'єднуватися і продовжувати спільне існування, мати спільні обов'язки й уявлення про спільне майбутнє, що є необхідним елементом процесу національного самовизначення. Саме тому, враховуючи суспільні потреби сучас-

ності, літературно-критичні праці двох непересічних особистостей, написані наприкінці XIX століття, не втратили своєї актуальності і в XXI столітті.

1. Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50-ти томах / І. Франко ; упоряд. З. Т. Франко, М. Г. Василевський. – Львів : Каменяр, 2001. – 434 с.

2. Медвідь Ф. Ідеал національної самостійності в трактуванні Івана Франка / Ф. Медвідь // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998. – С. 120–133.

3. Синичич Г. Концепція політичної самостійності України у публіцистиці Івана Франка [Електронний ресурс] / Г. Синичич. – Режим доступу : [http://www.franko.lviv.ua/faculty/jur/publications/zbirnyk07/Zbirnyk07\\_Synychych.htm](http://www.franko.lviv.ua/faculty/jur/publications/zbirnyk07/Zbirnyk07_Synychych.htm).

4. Стефанік В. Твори / Василь Стефанік. – К. : Дніпро, 1964. – 552 с.

5. Франко І. *Ukraina irredenta* / І. Франко // Вибрані твори : у 3 т. / І. Франко. – Дрогобич : Коло, 2004. – Т. 3. – С. 390–395.

6. Франко І. З Новим роком. 1897 / І. Франко // Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50-ти томах / І. Франко ; упоряд. З. Т. Франко, М. Г. Василевський. – Львів, 2002. – 434 с.

7. Франко І. Критичні письма о галицькій інтелігенції / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 26. – С. 88, 91.

8. Франко І. Наше теперішнє положення / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 46. – С. 307.

9. Франко І. Програма галицьких соціалістів / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 45. – С. 461–462.

*На основе исследования литературно-критических статей Василия Стефаника и Ивана Франко проанализированы особенности процесса осознания и формирования национальных интересов украинства, отношения между различными представителями нации, интеллигенцией и крестьянами, зарождение национального самосознания и самоопределения украинской Галичины, Буковины и Покуття конца XIX – начала XX века.*

**Ключевые слова:** нация, национальное самоопределение, национальное сознание, интеллигенция, литературная критика.

*Based on the study of literary and critical works Vasil Stefanik and Ivan Franko analyzes the features of the process and awareness of the Ukrainian national interests, relations between representatives of the nation, intellectuals and peasants, the emergence of national consciousness Galicia, Bukovina and Pokuttia late XIX – early XX century.*

**Key words:** nation, national self-determination, national consciousness, intellectuals, literary criticism.

УДК 821.161.2-2.09  
ББК 83.3 (4 Укр) 6

Тамара Касьяненко

## НОВЕЛІСТИКА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА ТА ІВАНА ЗУБЕНКА: ТИПОЛОГІЯ СТИЛЬОВОГО СИНКРЕТИЗМУ

*У статті вперше здійснено спробу порівняльно-типологічної характеристики окремих творів Василя Стефаника та Івана Зубенка крізь призму стильового синкретизму; означено художні особливості новелістики Василя Стефаника, що їх творчо використовував у своїй малій прозі Іван Зубенко.*

**Ключові слова:** *типологічний збіг, художній психологізм, стильові ознаки, Василь Стефаник, порівняльна характеристика, Іван Зубенко.*

Новелістична творчість Василя Стефаника мала безпосередній вплив на формування таланту не одного українського письменника, про що неодноразово наголошували його дослідники, зокрема Василь Лесин, Іван Денисюк, Федір Погребенник, Олена Гнідан і багато інших науковців. Донедавна мало знаний у вітчизняному літературознавстві прозаїк Іван Зубенко, за його ж зізнаннями, “постійно перебував у магічному полі ідейно-образного світу видатного майстра слова – новеліста Стефаника”, що безумовно позначилося як на зовнішній, так і на внутрішній структурі його оповідань та новел, як на проблемно-тематичному, так і на формотворчому їх рівнях (приміром, “Моє слово” В. Стефаника і “Мама” І. Зубенка є не чим іншим, як образом авторської душі, епічним плетивом тонких психологічних переживань ліричного героя, завдяки яким його внутрішній світ глибоко вербалізується, набуваючи форм внутрішнього мовлення, однак не позбавляє творів природної епічної структурованості).

Зрозуміло, що на такому полі традицій української новелістики, зв’язаному з іменем В. Стефаника [7], нерідко надibuємо не те що наслідування, уроки класика національного письменства у спадщині І. Зубенка, а передовсім творчі збіги, близькі характеристики, стильові й композиційні спорідненості в обидвох прозаїків, не зважаючи на те, що творили вони не в один час і далеко не в однакових умовах реального й художнього життя. Тому найперше, що впадає у вічі при порівняльно-типологічних зіставленнях окремих їх творів, – їх проблемно-тематична близькість у розробці ними, скажімо, теми воєнного лихоліття, звернення до якої було виявом загальних тенденцій розвитку світової, зокрема, української літератури поч. ХХ ст. Письменники порізному зображують її: В. Стефаник як траге-

дію з точки зору мирного населення, І. Зубенко як взаємне лихоліття з точки зору військовика. Однак подібним для обох художників слова було фокусування уваги на зламі особистості, а також руйнівному впливі війни на душі героїв. Спільним для обох майстрів є також віра у майбутнє моральне відродження людини, у її сили протистояти злу.

Новела “Марія” (1916) В. Стефаника – один з найкращих творів не лише з-поміж новелістики письменника, а й з усієї малої прози української літератури початку ХХ століття. Присвячена пам’яті Івана Франка, вона являє собою художню історію пізнання головною героїнею навколишнього світу, людей і себе в ньому. Вона постає перед нами як символ самої України у вирі трагічних подій братовбивчої війни, що судилося їй на драматичному шляху історії початку ХХ століття. Суголосною рисою у розробці воєнної теми є рання проза І. Зубенка, зокрема образки “Хуторянка”, “Отаман Маруся Орлівна”, “Леся”, оповідання “Пам’ятне різдво (Із записника емігранта)”, перша повість “Зірка”, для яких, як і для Стефаникової “Марії”, притаманні зображення національно-визвольних змагань, ліричність, героїчна атмосфера, фрагментарність у сюжетобудуванні та думці, мозаїчність характеротворення, орнаментальність мотивів, імпресіоністичні засоби [6]. При цьому в обох прозаїків важливою рисою ідіостилю є художній психологізм, який дивовижно переплавив у собі реалістичну й імпресіоністську конкретику з неоромантичним ідеалізуванням. Власне, стильовий синкретизм – риса, що об’єднує майстрів слова чи не найбільше.

Візію втраченої України відтворює І. Зубенко і в образку “Хуторянка”. Назва твору якнайповніше втілює ідейно-естетичний задум прозаїка. Це типологічно близьке не лише “Марії”, а й “Синам” В. Стефаника. Централь-

ним образом, довкола якого моделюється сюжетно-композиційна вісь творів обох авторів, є узагальнені образи свідомої освіченої українки, що конкретизується в психотипі хуторянки Ніни Жайворонківни та Марії, які наділені кращими рисами української ментальності [5, 62].

Ще одним збігом у тематиці новелістики В.Стефаника та І.Зубенка є художня трансформація ними теми танатосу, яку письменники розглядають у різних її проявах. Смерть стає моментом істини, коли людина переосмислює життя, аналізує вчинки, шкодує за скоєними помилками. Спільною для прозаїків рисою у розробці теми смерті є звернення до проблеми самогубства. У подальшій творчості письменників проблема самогубства ускладнюється: героям не вдається позбавити себе життя, як, наприклад, у творах “Басараби” В.Стефаника, “Веселий караваняр” І.Зубенка: причини цього вчинку складніші, ніж у ранніх творах обох новелістів.

Аналіз текстів збірок новел і нарисів І.Зубенка показав, що головним чинником стильового синкретизму новелістичного мислення письменника є художній психологізм, який є домінуючим також у системі авторської ідейно-естетичної свідомості В.Стефаника. Завжди в центрі їх творчості постає багатовимірною постать людини. Переорієнтація “на кут зору героя”, на потік свідомості відразу змінює її проблематику, виводячи з побутового кола і залучаючи до психологічної чи навіть філософської сфери. Тому такі соціально-психологічні феномени, як життя і смерть, до яких часто зверталися письменники тієї доби, стали предметом художнього осмислення й у творах В.Стефаника та І.Зубенка. Сюжет їх психологічних новел дещо завуальований, бо на перший план авторами виносяться думки, почуття героя. Відтак ними свідомо звужувалися часові та просторові межі оповідей, а в центрі їх творів, як правило, є головний герой з глибокою духовно-психологічною драмою. У новелах змодельовані не просто абстрактні емоції (почуття страху), справді складні переживання, що дає змогу глибше осягнути таїну людської душі, збагнути її закони тощо. Характерним прийомом екстервентного психологічного аналізу є зовнішня мова, зорієнтована на описи, жести та вчинки героїв, лаконічний діалог; прийом інтервентного – роздуми героя, плинність свідомості – внутрішній монолог (внутрішня мова). Психологічний імпресіонізм типу потоку

свідомості помітний у новелах із рукописної збірки І.Зубенка “Шахівниця буднів” (1938–1939) – “Батько”, “Боротьба з Азазелем”, “Життя щось варте”, “Трансфузія крові”, “Лесина трагедія”, “Притомність д-ра Завійного”, “Літературна нагорода”, “На Святвечір”, “Мама”, що проступають типологічно близьким до оповідок прози В.Стефаника (зб. “Синя книжечка”, “Дорога” та ін.).

Якщо аналогії на рівні тематики та проблематики в новелістиці В.Стефаника й І.Зубенка належать до суспільно-типологічних і психологічно-типологічних збігів, то певна подібність новелістичної манери письма є збігом літературно-типологічним. Сутнішим національно-літературним чинником для обох письменників стала творчість І.Франка, зв’язок з якою спостерігаємо на структурно-типологічному рівнях у їх прозі. Так, в українській новелістиці початку ХХ ст. жанрови-значальний підзаголовок “образок” вказував на тематику, спосіб здобуття матеріалу, локальний колорит (образок з Великої України, гуцульські образки). Найтиповішим зразком образка початку ХХ ст. є “Озимина” В.Стефаника. В основі цього епічного фрагмента – малярська композиція – ефект контрасту кольорів, живописна “жанровість сценки” і водночас поетичне враження, настрої та певна філософія. Зображальністю письма відзначаються Стефаникові фрагменти “Синьої книжечки”, “Виводили з села”, “Стратився”, “У корчмі”, “Лесева фамілія”. Вдалі етюд-образки писали Микола Чернявський (“Божа коровка”, “Служби не буде”, “Потом і кривавицею”), Гнат Хоткевич (“Гуцульські образки”), Андрій Чайковський (“Ні разу не вдарив”. Образок з судової зали), Марко Черемшина (“Злодія зловили”), Євгенія Ярошинська та Дмитро Маркович (образки з селянського життя).

У 20-х роках минулого століття термін “образок” уже означає викристалізований жанр як просторово обмежений фрагмент, сцена, силует однієї постаті чи групи з більшою статичною конфігурацією, яку б можна закріпити настроєм одного моменту (І.Денисюк). Одним з основних критеріїв жанрової атрибуції цього підвиду малої прози є його глибокий психологізм [3, 4].

Драматизовані образки В.Стефаника створені на основі зображення масових сцен, полілогів героїв, психології натовпу (“Засідання”, “Злодій”, “Moritury”, “Суд”, “Шкільник”, “Воєнні шкоди”, “Дурні баби”). Особ-

ливістю синтетичної природи поетики новел письменника, на переконання дослідників його творчості, стає те, що умовність епічного первня (фабульної основи) зумовлена значним впливом драматичних (висловлюванням персонажів притаманні наративні функції, завдяки чому відбувається розвиток конфлікту) та ліричних ознак (сповідальні інтонації, суб'єктивність переживань).

Зубенкові образки “Хуторянка”, “Отаман Маруся Орлівна”, “Леся”, “Бизюківна” також характеризуються особливою інтенсифікацією й концентрацією сюжетно-композиційної структури і стилю, драматичною напруженістю конфлікту, який досягає максимального піднесення в пуанті й розряджається у вендепункті, розкриваючи нову сутність героя, незвичайність людської долі. Як нам видається, ці твори є різновидом психологічної новели з драматичною внутрішньою дією, що свідчить про орієнтацію письменника на новітню школу письма, зокрема В. Стефаніка. Власне до фрагментарно-етюдної прози можна віднести образок І. Зубенка “Хуторянка” (Жіноча доля, 1926), де прозаїк цікаво поєднав предметно-зображувальну манеру оповіді з психологічною в передачі плинності думок головного героя.

Лаконізм В. Стефаніка та І. Зубенка, який водночас поєднувався з великою змістовністю і сильним емоційним впливом на читача, був результатом світових тенденцій розвитку малої прози кінця XIX – початку XX століття в напрямку до стислості й сконцентрованості. Адже В. Стефанік є новелістом-новатором у плані сюжетно-композиційної побудови творів [4, 177]. Кожна його новела – це до останньої міри згущена людська трагедія: картина смерті, або чекання смерті, образи разючої бідності, беспорядної і безнадійної самотності, родинних чвар, бійки, спричинених тяжкими злиднями, безпросвітнього темного пияцтва, відриву від рідного села через службу в чужому війську. Відтворюючи найтяжчі муки людини, письменник зберігає рівний, зовні спокійний тон розповіді, який глибоко вражає читача. І в новелах І. Зубенка змодельовані не просто абстрактні емоції, а дійсно складні переживання, що дає змогу глибше осягнути таїну людської душі, збагнути її закони. Спільним для обох письменників є прагнення передати глибину внутрішнього світу героїв, їх почуття й переживання, а також викликати відповідні емоції у читача. Спрямованість інтересу пись-

менників до внутрішнього світу героїв позначилася на послабленні сюжету: в його основі – буденні події. Письменники змальовують душевний біль, а також емоційні та психологічні стани людей у різні моменти, особливо переломні чи граничної напруги фізичних і душевних сил.

І все ж, не зважаючи на таку стильову близькість, новелісти по-різному відтворюють внутрішній світ людини. Орієнтуючись на зображення глибинного переживання людини, І. Зубенко передає внутрішній світ героя у двох важливих вимірах – психологічному й духовному. Ставлячи, як правило, героя у незвичну або критичну ситуацію, письменник простежує перебіг його переживань від піднесення до найбільшого напруження й спаду. У цьому процесі головний персонаж осмислює своє ставлення до світу і самого себе, завуальовує душевну роботу героїв у підтекст, фіксуючи лише їхні рухи та несуттєві розмови. Такий підхід дає І. Зубенку змогу викликати в душі читача сильне емоційне враження і досягати стислості викладу.

У новелістиці В. Стефаніка підтекст є лише засобом досягнення лаконізму, а внутрішні переживання героїв він подає відкрито у їх монологіях та діалогах [2]. Ті емоції, які В. Стефанік висловлює відверто і підсилює численними тропами та стилістичними фігурами, справляючи сильне враження на читача, І. Зубенко імплікує в підтекст. Аналіз позатекстових впливів дозволяє говорити про продовження новелістичної традиції І. Зубенком свого літературного попередника. Але це продовження мало цілком своєрідний характер і не зводиться до прямого наслідування.

Прагнення відтворити внутрішнє життя людини і вплинути на емоції читача зумовлює подібність сюжетно-композиційної побудови творів обох письменників. Однак тут нема збіжності. Адже несподівані закінчення не характерні для новелістики В. Стефаніка та І. Зубенка, бо їх мета не здивувати читача, а викликати в нього сильні емоції. Експозицію подекуди складає опис природи, погоди чи оточення, функція якого не лише вказати місце і час дії, а й підготувати читача емоційно, налаштувати його на ті почуття, які є ключем до розуміння стану персонажів.

Суголосність основних принципів художньо-стильових систем В. Стефаніка та І. Зубенка позначилася на подібності використання ними краєвидів у композиційному

структуруванні творів, змалювання природи використовувались ними переважно як додатковий засіб психологічного аналізу, сугестії. Так, в образку “Озимина” В.Стефаника природа виступає елементом того настрою, в якому перебуває персонаж. Це не механічне відтворення красвидів села, а їх психологічне переживання, візія, яка відбиває архетипні уявлення, образи, котрі зумовлюють розуміння психології героя. Маючи на меті створити образок про Велику Україну, І.Зубенко майстерно, штрихами вводить читачів у коло зображуваних подій, зосереджуючи увагу з самого початку твору на яскравому натуральному малюнку праці хуторян під час жнив. “Хутір Жайворонків – оаза; зелена пляма верб і жовті гори скирти хліба...”, “херсонська житниця”, що ще не затьмарена боротьбою за соціалізм, революцію, яка повнокровно живе та працює для себе”. Автор змальовує “останню фазу спокійного та тихого, мирного життя не тільки українців, а й України в цілому”: “...Степ – рівний, рівний. Хліба – скошені й зведені. Де-не-де зелена смужка проса та білорожева гречки. Мов старі запорожські могили, то там то сям підносились над поверхнею степу куріні дідусів, сторожів на баштанах” [1, 31].

Творчість обох новелістів зближує типологічно активне використання протиставлень, які можуть бути епізодичними або проходити крізь цілий твір. Прозаїки вдаються до протиставлення образів, різних поглядів на життя, минулого й теперішнього. Новела “Боротьба з Азазелем” І.Зубенка зображує межову ситуацію вибору між помстою і прощенням за кривду на психологічному зламі головного персонажа. Для увиразнення контрасту між характерами двох товаришів автор використовує прийоми зіставлення-протиставлення. Мотивуючи уподібнення, у результаті якого відбувається гротескне зниження образу внутрішнього світу головного героя, привнесений предикат (образ “телепня”) визначає гротесково-драматичне спрямування самого образу героя та відповідний пафос усього твору. Важливим структурно-метафоричним елементом новели стає прийом зіставлення. Інтер’єрний малюнок перейнятий напругою персонажа, автор акцентує на художніх деталях “задушливого повітря”, “твердого ліжка”, “шорсткого простирадла”, “шкряботиння миші”, через які яскраво вимальовується психічний стан головного персонажа. Заміна предмета зображення призвела до протиставлення

суб’єктного сприймання і зміни ставлення до нього героїв твору, що зумовило різке (гротескове) зниження образу, його моральних якостей. Таким чином, автор засобом художнього психологізму за допомогою різних описів готує читача до основного конфлікту новели – психологічного зламу головного персонажа, коли в його душі перемагає зло. Прозаїк, тримаючи свого героя в постійній психологічній напрузі, змушує в екстремальній ситуації розкрити його справжню суть [4].

Для новелістики В.Стефаника та І.Зубенка характерним є застосування прийому монтажу, який є ключем до розуміння ідейного змісту творів. Монтаж у творчості В.Стефаника деколи може служити засобом експериментування з літературним часом. Вихоплюючи лише найважливіші події, письменник не показує, як минає час, а спресовує його і змушує читача відчувати цей плин (“Святий вечір”, “Суд”). У творчості І.Зубенка він також дає змогу спостерігати за героєм у різних життєвих ситуаціях і створювати психологічний портрет персонажа (“Життя щось варте”, “На Свят-вечір”, “Фільмова “Зірка”). І.Зубенка також по-новаторськи моделює літературний час, впливаючи на відчуття читачем його перебігу. Час, затрачений на прочитання пейзажу, асоціюється у читача з плином художнього часу в повістях “Фатум” і “Зірка”.

Більша частина новелістики І.Зубенка – це психологічні твори, які показують людину в межах замкнутого часопростору, у надзвичайній ситуації, що ставить особу або її близьких перед загрозою загибелі (“Трансфузія крові”, “Мама”, “Притомність д-ра Завійного”, “Літературна нагорода”, “Веселий караваняр”). Ці виняткові випробування мобілізують внутрішні сили персонажів, виявляють приховані можливості, підсвідомі потяги, душевну велич або убогство. По суті, названі твори – це імпресіоністські новели “потoku свідомості”, побудовані за принципом розгортання психічних процесів у свідомості героїв. Парадигма способів, прийомів та засобів психологічного аналізу у прозі І.Зубенка зумовлена трьома основними чинниками концепції художнього психологічного аналізу: історико-літературним контекстом, жанровою природою твору, індивідуальною творчою манерою письменника.

Аналіз типологічних збігів новелістики В.Стефаника і І.Зубенка показав складність і важливість вивчення цієї проблеми, дослідження якої дозволяє з’ясувати формування

ідейно-естетичних засад творчості письменників, показати перебіг еволюції художньої свідомості авторів та розкрити їхню творчу неповторність, передовсім стильового синкретизму. Тож розгляд проблеми типологічних збігів на суб'єктному рівні дозволив актуалізувати біографічний та культурний контексти, увиразнюючи їх зв'язок із літературною творчістю. Художньо-естетична картина світу та прийоми письма В. Стефаніка формувалися внаслідок синтезування різних мистецьких парадигм. Синтезованість стилю І. Зубенка як результат його таланту і власних мистецьких пошуків – це особливе художнє бачення світу. Залишаючись у цілому в межах релістичного відтворення дійсності, І. Зубенко рухався залежно від конкретних художніх завдань до широкого вживання елементів натуралістичної, імпресіоністичної поетики, до використання символіки, що зближувало його творчість з неоромантичними шуканнями його попередників та сучасників.

1. Зубенко І. Хуторянка. Образок з Великої України / Іван Зубенко // Жіноча доля. – 1926. – С. 30–47.

*У статтє впервые сделана попытка сравнительно-типологической характеристики отдельных произведений Василя Стефанька и Ивана Зубенко сквозь призму стилевого синкретизма; определены художественные особенности новеллистики Василя Стефанька, которые творчески использовал в своей малой прозе Иван Зубенко.*

**Ключевые слова:** типологическое совпадение, художественный психологизм, стилевые признаки, Василий Стефаник, сравнительная характеристика, Иван Зубенко.

*The article has the attempt of typological characteristics of individual works of V. Stefanyk and Ivan Zubenko through the prism of style syncretism, it also defines artistic features of novels of V. Stefanyk which Ivan Zubenko creatively used in his small prose.*

**Key words:** typical coincidence, art psychology, stylistic features, V. Stefanyk, comparative characteristics, I. Zubenko.

**УДК 821.161.2**  
**ББК 83.3 (4 Укр)**

*Галина Сокол*

## **НОВЕЛА ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА “КАТРУСЯ” ТА НОВЕЛА ГАЛИНИ ЖУРБИ “СОЛОВ’І”: ТИПОЛОГІЧНІ ТОЧКИ ДОТИКУ**

*У статті простежено типологічні точки дотику новел “Катруся” Василя Стефаніка та “Солов’ї” Галини Журби. Відзначено суголосність ліризованих мініатюр письменниці з монументальним письмом Василя Стефаніка та схильність Галини Журби до психологічної екзотики – показу стану людської психіки в межових ситуаціях.*

**Ключові слова:** новела, імпресіонізм, психологізм, космічна самотність персонажів.

У статті ставимо за мету порівняти один із ранніх творів Галини Журби “Солов’ї”, що був надрукований в журналі “Українська хата” 1910 р. та згодом увійшов до збірки “Похід життя” (1919 р.), з новелою Василя Стефаника “Катруся”. Актуальність такого підходу зумовлена потребою ґрунтовного дослідження творчості Галини Журби – письменниці, досі не повернутої остаточно в нашу літературу, більшість творів котрої не перевидавалися у наш час, а окремі – загалом залишилися в рукописному варіанті. Певні штрихи творчості Галини Журби розглядалися у статті В.Шевчука [12, 27–36], деякі аспекти життєвого й творчого шляху стали об’єктом уваги дослідника В.Біляйва [3, 79–99], повість “Зорі світ заповідають” в контексті західноукраїнської прози 20–30-х років ХХ ст. частково проаналізована в розділі монографії С.Андрусів “Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.” [1, 221–228], а повість “Революція іде” розглядається в одному з розділів монографії Н.Мафтин “Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти” [9, 277–302].

Якщо аналізувати ранні твори Г.Журби під запропонованим російським ученим В.Беляніним “кутом зору” [2], тобто залежно від “відображення типологічних рис особистості” й поділяючи тексти на “світлі”, “темні”, “веселі”, “сумні”, “красиві”, “складні” та “змішані”, констатуємо повне домінування смутку. Своєрідні настроєві уподобання письменниці характеризують її як особистість, оскільки “автор не стільки вибирає стиль, скільки прагне виявити себе та своє бачення світу в стилі, який він створює” [2, 45].

Новела Галини Журби “Солов’ї” подібна до твору Василя Стефаника “Катруся”. Відомо, що всі “хатяни” добре знали й шанували творчість цього видатного митця, тому цілком можливо, що саме його твір спонукав молоду письменницю до написання цієї новели. Хоча обидва автори намагаються підняти одну й ту ж саму проблему та повернути до неї увагу читача, однак засоби, якими вони послуговуються, істотно відрізняються.

В.Стефаник не використовує “ні авторських (ліричних) відступів, ні народно-пісенного елемента, ні пейзажної деталі, ні просто опису душевного стану. Митець мовби не хоче нас зворушити. А враження – просто велетенське, і ми зворушені до потрясіння” [5, 12]. У новелі В.Стефаника “Катруся” Г.Клочек виділив три основні мотиви чи концепти:

“1) мотив смертельної хворості Катрусі; 2) мотив жадливої безвихідної злиденності селянської родини; 3) мотив розпачливої любові батьків до своєї хворої доньки” [7, 35]. Всі вищезгадані мотиви виокремлюються також у новелі Г.Журби, але, окрім них, знаходимо там ще й тему нерозділеного і зраженого кохання та картини чарівної природи весняної пори. Проте мотиваційний поштовх, сформульований дослідником до твору В.Стефаника, цілком можна віднести і до новели “Солов’ї” – “він виявляється з урахуванням усієї творчості письменника-гуманіста, який боляче реагував на страхіливо злиденне життя селянина свого краю й усією своєю творчістю немовби хотів сказати світу: вони, селяни, люди, і не можна допустити, щоб вони жили таким негідним людини життям” [7, 35]. Схожий біль за обділену й несправедливу долю українського селянина проходить наскрізною темою й у творах Г.Журби. Якщо автор “Катрусі” “вважає читача” злиденністю, з метою “емоційно вжахнути нею, розбудити його емпатичні можливості з тим, щоб читач поставив себе на місце цих людей і проїнявся їхнім розпачем” [7, 36], то письменниця передає всі страждання дівчини, її душевний і фізичний біль через світосприйняття самої Палажки на дисонансах, а подекуди й на співзвуччі з картинами природи, проймаючи цим читача.

Емоційно-подієвою основою новели Г.Журби є переживання молодої дівчини, що залишилася наодинці й готується зустріти смерть. Письменниця зображає останній ранок Палажки, яка точно знає, що незабаром помре, бо хвора на сухоти. Читач довідується про її приреченість на смерть вже на початку новели завдяки дивним, як на перший погляд, порівнянням, до яких вдалася авторка: “Руки дівчини лежали на темній розісланій хустині, як дві скошені лілеї покинуті недбало на цвинтарному покривалі. Дві довгі коси спливали по подушках аж на долівку, обхоплювали бліде чоло дівчини в чорні обійми” [6, 442]. Виразно антитетичні порівняння – “як білі лілеї” і “як чорні обійми” (у глибинній природі своєї семантики вони не такі-то вже й протилежні, адже білі лілеї символізують не тільки чистоту, цноту, але є квітами, які кладуть на цвинтарний надгробок) та “цвинтарне покривало”, що символізують близьку смерть героїні, різко дисонують з легкими й прозорими відтінками, котрими послуговується письменниця в описі світлиці: “ніжні півтіні”,

“блакитний блиск”, “світ синьоватий та срібний”.

Прикметно, що дослідники акцентують у стильовій палітрі письменниці надзвичайно майстерне нюансування колористики. Зокрема Н.Мафтин відзначає, що “імпресіоністична манера письма Г.Журби виявляється перш за все в нюансуванні акварельної колористики”, а також в акцентуванні “опису освітлення, його відтінків” [9, 290]. Тож можна стверджувати, що різниця між Стефаниковою “Катрусєю” і новелою Г.Журби перш за все – у тяжінні письменниці до імпресіоністичної образності. Поряд з кольоровою гамою активно використано й звукову мелодику: “будуть дзвонити дзвони”, “мама стане голосити промовляти”, “в грудях забулькотіло”. Почуття страху дівчини перед смертю передається втратою голосу: “Тоді і груди її розриває якась розпука; голос якийсь таїться у ній; шарпається, а не може закричати. Десь безголосий мре” [6, 443].

Кількома фразами Г.Журба підкреслює невідворотність трагічного фіналу: “Умреш, Палазю, [...] вже й тобі не треба нової чугайни, ні чобіт” [6, 443]. Авторка підкреслює турботу родини, бо до дівчини приходив лікар, наказував відчиняти вікно, їсти м’ясо та й ліки дав, проте очевидно, що викликали його занадто пізно – це була остання спроба батьків врятувати доньку, коли смерті вже не відвернути. Підтвердженням цього є слова Палажки, які демонструють всю безпросвітність життя простих селян: “...що вони знають ті доктори? Їм аби гроші...” [6, 442]. Порівняймо – у В.Стефаніка соціальний аспект виразніший: Катруся гине, бо батьки не знайшли коштів, щоб лікувати хворобу ще на її початках. У новелі Журби прихід смерті постає як неминучість фатуму, що тяжіє над дівчиною. Авторку цікавить студія внутрішнього стану людини, поставленої віч-на-віч з неминучим. Тому Г.Журба, посилюючи функцію внутрішніх монологів, переходить до зображення переживання та відчуття дівчини, її самосвідомості. Н.Шумило зазначає, що “монологи, зокрема внутрішні монологи психологічної прози, завжди несуть у собі ознаки соціально-мовної характеристики героїв, тоді як лірична проза за своїм стилем завжди монологічна і відбиває прикметні ознаки авторської мови” [13, 259–260]. Новела пройнята почуттям страху, самотності, неминучості. У ній відчувається прагнення шокувати читача, повернути його увагу до проблем осо-

бистості, приреченої на страждання в жорстокому та абсурдному світі.

Відкриваючи перед читачем плин думок дівчини про Андрія, якого вона колись кохала, Г.Журба показує, що й тоді Палажка не відзначалася здоров’ям: “Вона сама була мов той хміль, що чіпляється ніг дуба-велетня та по ньому пнеться до сонця” [6, 444]. То ж не дивно, що хлопець якийсь раптово одружився й виїхав з села, а Палажка, втративши свою опору в житті, стала як той “слабкий тремтячий хміль”, що не знайшов дуба, на якого міг би опертися “розстелилась низенько по землі та ізсохла без сонця” [6, 444]. Порівняння дівчини з кволою рослиною, яка гине без сонця й опори, дає вичерпну інформацію про натуру Палажки – тендітну, вразливу, “не від світу сього”. Прикметно, що авторка обирає для цього порівняння, закорінені в етнопсихології. Спостерігається також прагнення письменниці передавати настрій, переживання героїні засобами імпресіоністичної поетики, зокрема важливу роль відіграють порівняння та епітети (“ніжне, рожеве світло”, “тихі виляси солов’я”, “дивна спокійність”). Зауважимо, що для пізнішого періоду творчості прикметним у художньо-образній палітрі стилю Г.Журби є надання переваги метафорі.

Страждання дев’ятнадцятилітньої Палажки різко контрастують з буянням весняної природи: “Сонце вже скоро зійде... Садки розцвіли; тільки ще соловейків немає. Розцвівся барвінок біля перелазу...” [6, 443]. Паралельно з розквітом природи згасає, занурюючись у дивні й незнайомі відчуття, молода плоть – вона відчуває, як підступає смерть, та раптом “соловей обзивається і Палажка притихає” [6, 445]. Письменниця демонструє останню спробу дівчини заперечити фатальним словам діда Фоки, про те, що “соловейки защебечуть, а ти пташко втихомиришся, бо так вже судилось – не відвернеш” [6, 445]. Птах, який завжди асоціюється з коханням й найщасливішими хвилинами життя, тут виступає провісником смерті: “Солов’їв спів лунав у леваді над річкою. Вишняк білів усе виразніше і холодні подихи обвівали дівочі груди стан, ноги. І всі бунти та жалі Палажчині зливались у один спокійний, тихий сум лагідний та безмежний, неохоплений як небо, як левада, поле; ген, ген... І далі там вже не було нічого, нічогосінько” [6, 445]. Під цей споконвічний гімн кохання та щастя дівчину полишили її біль та страждання, вона віді-



йшла у вічність: "Голова Палажчина похилилась лицем до низу, а на згорілі губи виплила струна гарячої крові. І тоді сплив перший промінь дня, а солов'ї тихенько і протяжно заливались" [6, 445]. Різноманіття тропів, використаних письменницею у відтворенні картин та мелодій природи, що виразжують трагізм ситуації, засвідчують наявність широкої палітри слова в арсеналі Г.Журби.

Особливу увагу привертає до себе психологізм ранньої прози письменниці як свідчення її індивідуально-авторських стильових пошуків, пов'язаних із становленням письменницької майстерності авторки та стильовими пошуками всієї української літератури періоду пізнього модернізму. Одним із засобів поглиблення психологізму Г.Журба обрала ліризацію нарративної структури, взоруючись на прозу О.Кобилянської та Уляни Кравченко. Адже саме ліризована проза початку століття серед "естетичних пріоритетів" (С.Павличко) мала утвердження "культу краси й культу чуття" [10, 118]. У творах такої якості акцент не на подіях чи фактах, а на емоційному враженні від них, на навіяних життям думках, спогадах. Прикметно, що в індивідуально-стильових пошуках Г.Журби така ліризація нарративу поєднується з описовістю, характерною ще для етнографічно-побутової школи, та підвищеною увагою до стану людської психіки в межових ситуаціях, що, у свою чергу, знаменує окреслення нових стильових горизонтів української літератури, пов'язаних із захопленням письменників філософією Ф.Ніцше.

Безперечно, стиль молоді авторки різно позначений відтворенням переживань через чуттєві враження, що надає йому імпресіоністичної забарвленості [8]. Однак властива їй прозі проблема самотності набуває дещо іншого звучання, ніж в імпресіоністів. Космічна самотність персонажів ліризованих мініатюр Галини Журби сповнена надлюдських страждань – і в цьому її проза суголосна з монументальним письмом Василя Стефаника [4].

Таким чином, рання проза письменниці засвідчує як індивідуально-стильову ознаку письма Галини Журби тяжіння до психологізму й філософічності художнього мислення, що виявляється на стильовому рівні в поєднанні елементів поезики символізму з органічним для авторки "ліричним імпресіонізмом".

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. : [монографія] / Стефанія Андрусів. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка ; Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.

2. Беянин В. Художественный текст как предмет психологического анализа / В. Беянин // Психологическое литературоведение. Текст как отражение миров автора и читателя : [монографія] / Валерий Павлович Беянин. – М. : Генезис, 2006. – 320 с.

3. Біляїв В. І. Творчість у поході життя (Галина Журба) / Володимир Іванович Біляїв // "На неокраїнім крилі..." – Донецьк : Східний видавничий дім, 2003. – С. 79–99.

4. Дем'янівська Л. С. Таємниця Стефаникового таланту / Дем'янівська Людмила Семенівна // Стефанік Василь. Моє слово : новели, оповід., автобіогр. та критич. матеріали, витяги з листів : для серед. та ст. шк. віку / [упоряд., передм. та приміт. Л. С. Дем'янівської]. – 3-тє вид. – К. : Веселка, 2001. – 319 с.

5. Денисюк С. П. Українознавство початку 20 століття: характер, проблеми (на матеріалі журналу "Українська хата" (1909–1914)) : дис. ... канд. філол. наук : 09.00.12 / Денисюк Сергій Петрович. – К., 1998. – 176 с.

6. Журба Г. Солов'ї / Галина Журба // Українська хата. – 1910. – № 7. – С. 442–445.

7. Ключек Г. Текст "під мікроскопом" : фрагмент новели Василя Стефаника "Катруся" / Г. Ключек // Енергія художнього слова : зб. статей / Ключек Григорій. – Кіровоград : Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського держ. пед. ун-ту ім. Володимира Винниченка, 2007. – С. 33–53.

8. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. : проблеми естетики і поезики / Кузнецов Ю. Б. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.

9. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти : [монографія] / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.

10. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / Соломія Павличко. – 2-ге вид., переробл. і доповн. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.

11. Стефанік Василь. Моє слово : новели, оповід., автобіогр. та критич. матеріали, витяги з листів : для серед. та ст. шк. віку / Василь Стефанік ; [упоряд., передм. та приміт. Л. С. Дем'янівської]. – 3-тє вид. – К. : Веселка, 2001. – С. 51–54.

12. Шевчук В. Похід життя Галини Журби / Валерій Шевчук // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 5. – С. 27–36.

13. Шумило Н. Під знаком національної самотності: українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст. : [монографія] / Наталя Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.

*В статтє прослежены типологические точки соприкосновения новелл “Катруся” Василя Стефаныка и “Соловьї” Галины Журбы. Определено суголосие лиризованных миниатюр писательницы с монументальным письмом Василя Стефаныка и склонность Галины Журбы к психологической экзотике – состоянию человеческой психики в граничных ситуациях.*

**Ключевые слова:** новелла, импрессионизм, психологизм, космическое одиночество персонажей.

*In this article it was examined the typological points of contact in the short stories “Katrusya” of Vasyl Stefanyk and “Solovji” (“Nightingales”) of Halyna Zhurba. It was noted consonance of lyrical miniatures in the works of writer Halyna Zhurba with monumental writing of Vasyl Stefanyk, and Halyna Zhurba’s disposition to psychological exotic – state of human mind in boundary situations.*

**Key words:** short story, impressionism, psychologism, cosmic loneliness of characters.

**УДК 811.161**  
**ББК 83.3 (4 Укр)**

**Роман Дубровський**

## **ВИРАЖЕННЯ СПОВІДАЛЬНОСТІ У ПРОЗІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА ТА ГАЛИНИ ГОРДАСЕВИЧ**

*У статті висвітлюється особливість реалізації категорії сповідальності у прозових творах В. Стефаника та Г. Гордасевич. Подано аналіз автобіографічних творів письменників з точки зору їх близькості до “читача-товариша”.*

**Ключові слова:** сповідальність, автобіографізм, словесний автопортрет, “Я-нарація”, саморепрезентація.

Кожен твір красного письменства – це своєрідне відображення авторського світогляду, який він репрезентує читачеві. Однак саме в автобіографічній літературі можна спостерігати особливий тип художньої саморепрезентації письменника, де автор виходить за межі самого себе і “займає тверду позицію ззовні себе” [1, 32]. Мотив сповідальності в розумінні відвертого зізнання у чомусь [5, 669] посідає тут провідну роль. У цьому випадку з’являється три учасники цієї художньої сповіді: перший – це, власне, є сам читач, для кого і спрямована сповідь; два інших пов’язані безпосередньо з автором – це автор як особа, об’єкт зображення та автор як “інший учасник”, “фіктивний інший” [1, 32]. Власне, світ новелістики В. Стефаника надзвичайно багатий та колоритний. І діє у ньому ціла низка своєрідних героїв, що дають підстави для такого різномісечення оповіді. Крізь них ми можемо бачити авторське світобачення, широту проблематики, яка хвилювала його. У Стефаника немає образів ідеальних, штучних. Кожен із них тісно пов’язаний з життєвими ситуаціями, що змушують людину грішити, чинити не завжди так, як хотілося б. Декому автор навмисне прищеплює якусь специфічну рису, що робить його (чи її) помітним, кумедним тощо. Характери героїв розкриваються у

репліках діалогів. Авторський голос тут віддалений на відстань третьої особи. “Я-нарація” у В. Стефаника зустрічається рідко, тому й робить твір особливо цікавим для дослідження специфіки форм вираження авторського ідіостилю.

Твори Г. Гордасевич наскрізь пройняті авторським еґо, яке відчувається як при гомодієгетичній, так і при гетеродієгетичній нарації. Особливо ця риса помітна в автобіографічних творах “Соло для дівочого голосу”, “Любе дзеркальце, скажи...”, “Автопортрет на фоні Рівненщини”. Вони наскрізь сповідальні у широкому розумінні цього слова. Однак у реалізації цієї категорії на лексико-змістовому рівні у В. Стефаника та Г. Гордасевич є суттєва різниця, пов’язана з гендерними та стильовими аспектами її вираження. Так, уявний читач сповідальної прози В. Стефаника – це чоловік або жінка, особа знайома чи незнайома, однак освічена і така, що вмє слухати. Тому в “Автобіографії”, написаній 9 лютого 1926 р. в Русові, “Автобіографії” 1929 р., образку “Трохи автобіографії” 1931 р. помітні чітка послідовність, логічна структурованість, характерні для автобіографії як жанру ділового стилю.

Однак тут “своєцько-сповідальна” й образна лексика з яскравою метафоризацією, іронічно-гіперболізованою манерою органіч-

но вплітаються в текст. І робить це письменник настільки вдало, що пише нібито про іншу людину, вчинки якої легко помітні зі сторони, оскільки “істинний автор не може стати образом, адже він творець всього образного у творі” [1, 96]. Ось, наприклад: “Одного серпневого дня перед заходом сонця сказав мені батько, щоби покинути чотири воли, які я погонив у плузі, і якби піти додому, та мити ноги, та збиратися на завтра до Коломиї до школи. Ті ноги ніяка сила з найліпшим милом не годна була одмити, потріскані, боліли страшно, і я плакав, а мати складала на стіл всіляке білля і поливала його сльозами” [4, 232].

Так іронічно-гіперболізовано розповідає (саме розповідає, бо той хлопчик, здається, – цілковито самостійна особа, зовсім не автор; бо описом ці слова важко назвати, адже линути вони, як уривок із розмови двох приятелів, коли один розповідає іншому кумедну історію) Стефаник про небажання матері віддавати його на науку. Таким чином, можемо виділити характерні ознаки Стефанікового автобіографічного письма: логічність, послідовність (події можна упорядкувати), сповідальність, образність. Подібне тяжіння до точності та хронологічності зустрічаємо і в Галини Гордасевич (“Автопортрет на фоні Рівнинщини”, “Мій батько – православний священик”). Однак письменниця переслідує мету поєднати ці та інші автобіографічні есеї в єдине ціле, тому подає їх як образи, світліни загального циклу “Із сімейного альбому”. Відтак й основний акцент нею зроблено на іншому – на портретній деталі, на ліричному відступі, яких тут багато. Можна сказати, що фактична правда “загорнена у них”, “купається” в емоційних вступках, наскрізно пропущених крізь авторське жіноче его.

Таким чином, сповідальність у Галини Гордасевич актуалізується через звертання до емоційної сфери читачів. На текстовому рівні це забезпечується завдяки ліричним відступам, акцентуванні на художній деталі (особливо пов’язаній зі сенсорними відчуттями: кольорами, запахами, звуками тощо). Наприклад: “Він справді був, той сімейний альбом; я його добре пам’ятаю: на цупких темно-зелених аркушах чимало світлин. Чорно-білих, звичайно, про кольорові тоді ще й не знали. А на світлинах мої батьки, юні, усміхнені, з ясними очима, повними довіри до цього світу, що такий прекрасний, до цього життя, яке

буде щасливим і безконечним. Була там і я, але лише такого віку, коли дивишся на світ з висоти маминих рук” [3, 140]. Уявний читач автобіографічної прози Галини Гордасевич – молода чутлива жінка-подруга.

Якщо В.Стефаник подає факти і висновки, зроблені на їх основі (часто – емоційні, експресивно забарвлені), то Галина Гордасевич – ставить питання, ніби намагаючись проаналізувати їх, дати на них відповіді разом із читачем. Це створює ефект сповіді, близькості наратора та реципієнта. Однак якщо в першому випадку ця близькість на розумовому й духовному рівнях, то в другому – на рівні морально-емоційному.

Василь Стефаник сповідується рівному собі, ділить світ на “ми” і “вони”. До кола “ми” він відносить і читача. Воно об’єднує всіх наївних, проникливих хлопців із жагою до пізнання і самопізнання. “Вони” – це молоді паничі, викохані у розкошах і ласі до насмішок та знущань, це професор натуральної історії Вайгель. Для загострення цієї опозиції письменник застосовує в’їдливі цитати польською мовою. Наведемо приклад: “Я був хлопчина дуже середніх здібностей, я не розумів, чого від мене учителі жадають, а вони все говорили: “Idź tudju świnie paść”. В останній лавці сиділо нас кілька мужицьких хлопців в селянській одежі, і ми всі зазнали такого трактування. Професор натуральної історії Вайгель казав мені показувати на таблицях, які були дуже високо у класі на стінах порозвішувані, всілякі звірі. Я був ще замалий і не годен рукою досягнути табличку, то за те по мені тростиною так бив по руці, що вона зараз не слухає. А до того підкасував на мені сорочину і в той спосіб у поясі відкривав перед класом голе тіло. Цілий клас ревів з радості і сміху, а я стратив пам’ять і впав на підлогу” [4, 233].

Розкриває В.Стефаник у своїй автобіографічній сповіді перед читачем і глибоко інтимні речі. Зокрема, те, що постійні насмішки ледь не довели його до самогубства: “По школі я поволікся на квартиру і постановив покінчити з собою. Вже тепер скажу, що в родині Стефаніків є багато випадків самогубства (самовбійств)” [4, 233].

І у Василя Стефаника, і в Галини Гордасевич є біографічні твори з особливою композиційною побудовою. У В.Стефаника це “Серце (Присвята моїм друзям)” та “Мої приятелі”, у Г.Гордасевич – “Любе дзеркальце, скажи... Словесний автопортрет”. Так, у

невеличкому образку “Серце” автор розкриває найпотаємніші думки і почуття, пов’язані з людьми, котрі його оточували. І сповідальність ця гранично лаконічна. Цікаво, що автор використав незвичне композиційне обрамлення, записуючи кожну думку у вигляді окремої репліки, що стосується певної людини з кола друзів чи знайомих. Причому ці репліки надзвичайно різнопланові – від підкреслення, на перший погляд, несуттєвих зовнішніх моментів (“– Сестра Марія у “Вечірній годині” [4, 242]) до глибокого внутрішнього аналізу, спресованого в одне просте речення (“– Лесь Мартович – мій хлоп’ячий сміх і смак генія” [4, 242]). Вираження сповідальності відбувається через діалог між автором і його серцем (хоча, власне, за своєю суттю це монолог, адже говорить лише автор, проте поділ на репліки підкреслює манеру цієї “сповідальної діалогічності”). В. Стефаник таким чином сповідується перед самим собою – своїм серцем і перед читачем, який може бачити цю сповідь.

Галина Гордасевич також обрала цікаву форму відтворення автобіографічних даних. Так, підзаголовком її твору є “Словесний автопортрет”. На відміну від “строного” жанру автобіографії, автопортрет дозволяє, як зазначала сама письменниця, “зобразити себе такою, якою ти себе бачиш” [2, 4]. Таким чином, вона поєднала достовірні факти зі словесним фантазійним малюнком, що робить розповідь цікавою та ненав’язливою, однак менш лаконічною, точною, цілеспрямованою, що є особливістю жіночого письма. Наведемо приклад: “Годі тих питань, на які нема і не буде відповіді, будемо вважати, що фон готовий, і приступаємо до самого автопортрету. Найперше треба нашкіцувати зріст – він у мене 164 сантиметри, і це єдине, що в мене спільного з Венерою Мілоською, всі інші габарити не сходяться” [2, 5]. Ця проза також сповідальна, однак категорія сповідальності тут реалізується за допомогою іншого механізму. Читач введений у сам процес формування завершеної думки, думка ця здається цілком зрозумілою, оскільки в даному випадку мотивації вчинку більше, ніж самої динаміки, розповіді про нього. На текстовому рівні це досягається завдяки використанню вигуків, вставних слів та конструкцій, незавершеності, позначеної трьома крапками і особливо – риторичних запитань, яких у творі безліч. Наприклад:

“Отже, я... Е-е-е ні, перш, ніж почати малювати себе, треба вирішити питання фону.

Але чому? Чому?? Чому??? Чому в отому безконечному світі саме ця Галактика, ця планета, ця країна, ці батьки, це тіло, ці руки, ці ноги, ці очі?” [2, 5].

Також користується письменниця різноманітними рефренами (анафорою, тавтологією), вкраплює уривки чужого колоритного мовлення. Щодо подібних засобів, котрі використовував Василь Стефаник, то вони “почоловічому” слугують точності викладу сформованої думки. Серед них порівняння (водночас точні та експресивно забарвлені). Однак і такий виклад є сповідальним на рівні змістовому, адже автор ділиться із читачами найсокровеннішими спогадами про відносини з Мартовичем, знайомство із Франком, розповідаючи про свої емоції, іронізуючи над самим собою, обґрунтовуючи кожен свій крок. Він також не цурається яскравих цитат.

Таким чином, незважаючи на всі стильові, гендерні розбіжності, автобіографічні твори Василя Стефаника та Галини Гордасевич є інтимно-сповідальними. Ця категорія (сповідальність) реалізується у них по-різному. Так, у В. Стефаника домінує точний та лаконічний виклад навіть емоційно забарвлених моментів, він робить глибокі висновки з подій свого життя та ділиться ними з читачем. Г. Гордасевич навпаки – закликає читача допомогти їй розібратися в реаліях, подіях, що відбулися. Водночас в автобіографічних творах обох письменників відчувається відвертість (сповідальна!) та близький психологічний зв’язок з уявним читачем. Науково перспективним буде подальше дослідження такого зв’язку.

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 443 с.

2. Гордасевич Г. Любе дзеркальце, скажи... / Галина Леонідівна Гордасевич // Кур’єр Кривбасу. – 1998. – № 12. – С. 3–21.

3. Гордасевич Г. Л. Твори / Галина Леонідівна Гордасевич ; упоряд. Б. Гордасевич – Львів : Каменяр, 2006. – Т. 2: Проза. – 326 с. : іл. – (Серія “Спадщина”).

4. Стефаник В. Вибране / Стефаник В. ; вступ. ст. В. Лесина ; худож. Ю. Скакандій. – Ужгород : Карпати, 1979. – 392 с. : іл.

5. Сучасний тлумачний словник української мови: 50000 тисяч слів / за заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В. В. Дубічинського. – Х. : ШКОЛА, 2006. – 832 с.

---

---

*В статье раскрывается особенность реализации категории исповедальности в прозаических произведениях В. Стефаника и Г. Гордасевич. Подан анализ автобиографических произведений писателей с точки зрения их близости к “читателю-товарищу”.*

**Ключевые слова:** исповедальность, автобиографизм, словесный автопортрет, “Я-нарация”, саморепрезентация.

*The peculiarity of the realization of the category of the category of “confession” in prosaic creative works by V. Stefanyk and G. Gordasevych is traced in the article. The analysis of the autobiographical creative works by both writers from the point of view of their proximity to the “reader-friend” is provided.*

**Key words:** author’s confession, autobiographism, verbal self-portrait, self-person narration, self-representation.

**УДК 821.161.1**  
**ББК 83.3**

*Марія Багрій*

## **ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА ТА ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

*У статті досліджено особливості художнього мислення Ігоря Костецького та Василя Стефаника, характерні риси творчих манер та подібність мистецьких світоглядів.*

**Ключові слова:** творчість, батьківщина, модернізм, митець, стиль, художнє мислення.

Кінець XIX – початок XX ст. – один із найцікавіших і найскладніших періодів не лише в мистецтві, а й у суспільно-політичному житті, яке втрачає духовні орієнтири, не знаючи у що вірити та куди йти. Література, своєю чергою, не задовольняючись формами критичного реалізму, теж немовби опинилася на роздоріжжі. Перед письменниками стояло завдання осмислити кризу в соціальному середовищі та мистецтві й віднайти шляхи подальшого розвитку культури. Завдяки сьогоденню, що дає нам можливість та відповідні умови для об’єктивного вивчення української літератури, історії та культури, ми маємо змогу по-новому осмислити здобутки минулого. Творці українського слова цікаві не лише своїми творчими доробками, але й світоглядними засадами як у суспільно-національних, так і в літературно-естетичних поглядах. Художній доробок того чи іншого митця часто не вкладається у жорсткі рамки певного літературного напрямку, чим автор виробляє свою оригінальну манеру письма, що синтезує найкращі здобутки поезики його попередників.

Яскравим прикладом є творчість Василя Стефаника та Ігоря Костецького – письменників, які, представляючи дві різні культурні епохи, суголосно відбили оточуючу їх суспільно-політичну реальність, показавши, що час змінює людей, а цінності їх залишаються

незмінними. Об’єднує обох письменників і застосування різноманітної палітри форм, засобів, прийомів психологічного зображення, що допомагає художньому розкриттю багатого світу героїв прозових творів, єдності зовнішнього і внутрішнього, детермінованості їх поведінки як соціальними, так і власне психічними чинниками. Крізь призму творення характеру й переконань персонажа простежується і вимогливість авторів до себе як до творців слова.

Нарешті, всі ці засоби допомагають збагнути особливості авторського стилю Ігоря Костецького і Василя Стефаника, їх ідейно-естетичні доміанти. Художнє мислення цих письменників подібне, бо зорієнтоване на відображення особливостей концепції національного буття за нелюдських умов більшовизму, позначених філософічною зосередженістю. Художня творчість письменника – це не тільки відображення довколишньої дійсності, а передовсім вираження через художній образ свідомості митця, його внутрішнього ества, світу його емоцій, переживань, думок. Письменники, відповідно до власних естетичних уподобань і світобачення, зосереджували увагу на ситуаціях та явищах гостродраматичного спрямування, проникали художнім зором у глибини психології душі героїв, нерідко змальовуючи трагізм їхнього існування в умо-

вах тогочасного суспільно-національного устрою.

У творчості Ігоря Костецького своєрідність проблематики полягала в переосмисленні загальнолюдських морально-етичних засад – добра і зла, злочину і кари, величності і мізерності, вірності і зради, милосердя і жорстокості, злетів і падіння, фанатизму і толерантності. Розмаїття і багатство проблематики, її різноджерельність, органічне використання художніх образів із світової культури засвідчили новаторські пошуки творця, що єднали його з європейськими літературами. У більшості творів порушені проблеми не тільки знаходять оригінальне вирішення, а й спонукають до вдумливого й серйозного аналізу. Домінуючими у доробку митця виявились важливі для кожної епохи, особливо в умовах бездержавності й національного поневолення, проблеми патріотизму, патріотичного обов'язку (“Близнята ще зустрінуться”, “Божественна лжа”), збереження власної та національної гідності (“Ціна людської назви”, “Повість про останній сірник”), викриття антигуманного характеру війни (“Перед днем грядущим”), милосердя (“Шість ліхтарів і сьомий місяць”), життя і смерті, ціни покликання (цикл повісток “Там, де початок чуда”) тощо.

У Василя Стефаника вже в перших збірках новел вповні виявився великий літературний талант, не зазнавши в подальшому істотних змін. Він, напевно, був, як висловився М.Черемшина, “поетом мужицької розпуки”. Досконало знаючи, чим жило покутське село, з великою художньою силою відтворив його нужденне життя, прив'язання селянина до землі, якої у важких психічних муках часто доводилося йому позбуватися. Герої новел Стефаника – селяни, які вимушені шукати кращої долі (“Камінний хрест”); з болю і розпуки ідуть в найми або пропивають останнє (“Синя книжечка”, “Лесева фамілія”, “У корчмі”), проводжають рекрутів, що від знущань у війську накладали на себе руки (“Виводили з села”, “Стратився”); батько, який у розпачі топить у річці своїх дітей (“Новина”); нужденні й немічні баби, що на самоті вмирають у холодній хаті (“Сама-саміська”) тощо. Проте змалювання добре знаного Стефанику села, побуту та порушення соціальних питань не було пріоритетними. Головним у показі “мужицької розпуки” були не лише соціально-політичні, а універсальні аспекти людського життя. Побут покутського села і його типи послужили Стефанику лише

для художньої конкретизації показу людини в межовій ситуації, трагедію якої щоразу переживав сам Стефаник як свою власну (“І все, що я писав, мене боліло”) [8, 39]. Сила цього співпереживання визначала експресіоністичний стиль творів Стефаника.

Костецький свого часу також виявляв надмірну увагу до внутрішнього світу та переживань людини, до вираження її сутності, завдяки чому відносимо його до експресіоністів, творчий принцип яких полягає у відображенні загостреного суб'єктивного світобачення та світосприйняття людини, розпад її духовності. Автор використовує у своїх творах характерну для експресіоністів “нервову” [7, 221] емоційність, гіперболу, гротеск, а також символ (символ буття, життя).

Письменники, прагнучи охопити життя у його загальних формах, показують суть фактів, подій, характерів, процесів в об'єктивному типі образності й породжують тягу до відтворення, відображення реальної дійсності, до збереження її, очищення предметних, наочних форм від усякої суб'єктивності, що характеризують їх неординарний художній світ, індивідуальний стиль, жанрові імпровазації. Способом творення стилю Ігоря Костецького і Василя Стефаника в цьому випадку є вибір тих характерів і ситуацій, які найадекватніше відтворюють сутність явищ та найповніше розкривають сукупність суспільних відносин, не втрачаючи своєї чуттєвої конкретності, своєї неповторної індивідуальності. Глибокий інтерес героїв його творів до дійсності, напруга внутрішніх зусиль, спрямованих на активне самоствердження, – така соціально-психологічна сутність характерів творів авторів.

Особливості стилю і художнього мислення Ігоря Костецького та Василя Стефаника схожі в несприйнятті літературних штучностей, композиційних штампів, клішованих мотивацій та зверненні до модернізму. Звідси цілком новий в українській літературі жанр малої новели, вільний від етнографічної ідеалізації, характеристичний зведенням до мінімуму описовості, “образу без рамки”, за словами самого Стефаника, крайнім лаконізмом розповіді, драматизм якої посилений перевагою діалогу і монологу над розповіддю, специфічно експресіоністичною образністю, прикметним гіперболізмом тощо. Модернізм відстоював пріоритет індивідуального над колективним, права особистості, а не абстрактні інтереси суспільства, у жертву яким приносилися особисті пориви. У ньому широко вико-

ристовується ефект ірреального – його елементи проникають у повсякденне життя, але сприймаються як “найприродніша річ у світі”. Основою змісту стає модерністська художня суб’єктивність, а жанрова структура модерністської новели набуває більшої рухомості, однією з основних ознак якої залишається зображення незвичайної події. Оцінка кожного із вчинків героїв цілком залежить від суб’єктивного сприйняття дійсності, тому повсякденне життя набуває парадоксальності, а реальність події – відносного характеру.

Василь Стефаник, як і Ігор Костецький, – великий знавець психології людини в її найкритичніші хвилини життя. Письменник часто показує свого героя в ситуаціях відчаю, розпуки, захмеління з горя, тобто в такому стані, коли наболіле виливається назовні. Камінний хрест зі своїм і жіночим іменами, поставлений Іваном Дідухом на крем’янистому горбі, став пам’ятником не лише його родині, а й всім тим трудівникам, які виїздили до “Гамерики” й Канади, котрі асоціювалися у Стефаника з могилою, став символом трагізму життя селянина-бідняка, емігранта. Прозові твори Василя Стефаника (а саме вони становлять основу, найціннішу частину його художньої спадщини) визначаються добрим знанням сільського життя, глибоким проникненням у духовний світ покутського трудівника-хлібороба, щирим співчуттям до тяжкої долі скривджених і знедолених. Його новели тяжіють до соціально-психологічної прози. Вони стисло-лаконічні, забарвлені ліричним, психологічним настроєм. Відчуття перехідності своєї доби, неусталеності, фрагментарності побуту і буття було розвинене у митця надзвичайно сильно. І тому пристрасно, нервово, раз у раз впадаючи у крайнощі, він шукав можливостей передати незвичайну суспільно-психологічну атмосферу в слові. Його герої – прості селяни, біднота, вчорашні борці-бунтарі, що почуваються не в своєму часі, ніби на узбіччі життя, стають зайвими людьми в суспільстві, за утвердження якого вони боролися як за втілення найсвітлішої мрії.

Новели Василя Стефаника приваблювали своєю стильовою, мистецькою самобутністю, засвідчували утвердження нової манери письма. Стефаник починав як романтик, хоча в його новелістиці знаходимо і мотиви імпресіоністичної поезики, й елементи експресіонізму, і навіть сюрреалізму. Намагання вразити читача в його творах відчутно переважала над зображальністю, це була проза

психологічна, ритмізована, із сильним ліричним струменем. Стефаник був надто прозірливим і чесним митцем, щоб закривати очі на хистку дійсність, на драматичне неспівпадання ідеалу і його реального втілення. У його новелах показані складні конфлікти, трагічні суперечності доби. Життєствердні мотиви все ж продовжують звучати, але тепер уже художник приймає життя, осмисливши його трагізм, пізнавши велич і ницість, на які здатна людина.

Костецький також вдало увиразнює знеосіблення людини в суспільстві (“Ціна людської назви”: Павло Палій-Карпиґа відчуває тягар у душі через втрату власного імені), ірраціоналізм (“Спокуси несвятого Антона”: подібні вчинки двох різних сімей), символ (“Дзвінки в порожнє мешкання”: людина в чорному плащі як вираження таємничості; “Повість про останній сірник”, “Ми з Недж”, “Ціна людської назви”: сигарета як уособлення людиною її розкутості та швидкоплинності часу і життя; “Шість ліхтарів і сьомий місяць”, “Ми з Недж”, “Дзвінки в порожнє мешкання”: місяць як “нічне Боже Око, що символізує світло в п’ятні і є молодшим братом сонця та чоловічим началом” [5, 569]; поїзд як рух вперед, до своєї цілі (“Поїзд раз-у-раз спинявся”), підкреслене контрастування барв або мотивів (“Близнята ще зустрінуться”: кровні брати сповідують різні суспільно-політичні ідеї). Тому часто у творах експресіоністи поєднували зовсім протилежні явища – побутове мовлення з вишуканими поетичними фразами, сіру буденність і космічний простір, вульгарність і правильність, що характерно для Ігоря Костецького. Це дало йому змогу проявити всю складову людського життя у своїх творах на прикладі персонажів, поділяючи їх на героїв та антигероїв.

Таким чином, осмислюючи особливості художнього мислення, специфіку індивідуального стилю Ігоря Костецького, домінуючі жанрові форми, образи, теми підтвердили вагомість внеску автора в розвиток української прози ХХ століття. Поєднання традиційної основи з модерними естетичними пошуками збагатили його твори своєрідними стилістичними прийомами й засобами, реалізували нову тематику, позначилися на манері художнього викладу. Аналіз художніх текстів Ігоря Костецького доводить його самобутність, неординарність художнього мислення, ідей, здебільшого контрверсійних, яскравість вираженого індивідуального стилю – не іміто-

ваного, не примусово збудженого за допомогою позамистецьких засобів.

Найважливіші риси, що характерні для творчості Василя Стефаника і Ігоря Костецького – це переважна увага до естетичних, художніх вартостей, суспільних потреб, рішуча вимога незаангажованості мистецтва, звільнення його від служіння позаестетичним потребам (народу, нації, трудящих, партій тощо), а відтак – і ствердження права митця творити за законами краси й художньої довершеності.

Василь Стефаник та Ігор Костецький – два українські письменники, яких об'єднує суголосність мистецьких переконань. Життя зобов'язало письменників не поривати з реальною дійсністю і водночас дбати про новизну змісту, настроїв, форм. Оскільки українські митці були в основному вихідцями з гущі народу, який стогнав у ярмі соціального й національного гніту й потребував захисту, то вони не могли й не мали морального права забувати й про великі традиції. Прагнення обох письменників відобразити сучасність через вічні категорії, за прихованою дійсністю побачити справжність, зберегти традиції навіть у модернізації зробило їх художні доробки співзвучними.

*В статье исследуются особенности художественной близости Игоря Костецкого и Василия Стефаника, характерные черты творческих манер и сходство писательских мировоззрений.*

**Ключевые слова:** творчество, родина, модернизм, писатель.

*The article deals with the peculiarities creative community of Vasyl Stefanyk and Ihor Kostetsky, special features of their artistic styles and similarity of artistic world-views.*

**Key words:** creative work, Motherland, emigration, artist.

УДК 821.161.2: 82-3

ББК 83.3 (4Укр)

Тетяна Котик

## ТРАДИЦІЇ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА В ХУДОЖНІЙ ТРАНСФОРМАЦІЇ РОМАНА ІВАНИЧУКА: ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ НАРАТИВНОГО ЗНАКА

*У статті досліджуються типи наративних знаків, які входять до наративної структури малої прози Леся Мартовича та Романа Іваничука, здійснюється їх порівняльно-типологічний аналіз.*

**Ключові слова:** знаки автора, знаки читача, нарація, наратор, мала проза, суб'єкт, об'єкт, наративна структура.

Леся Мартович належить до тієї генерації українських письменників, життєвий шлях яких був увінчаний терновим вінком. Мала проза відомого письменника-сатирика,

1. Грицюта М. Василь Стефаник / М. Грицюта // Історія української літератури : у 2 т. / М. Грицюта. – К., 1987. – Т. 1.

2. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. Денисюк. – Львів, 1999.

3. Єфремов С. Історія українського письменства : у 2 т. / С. Єфремов. – К., 1924. – Т. 1.

4. Єфремов С. Стефаник і його школа / С. Єфремов // Історія українського письменства. – К., 1995. – 212 с.

5. Костецький І. Тобі належить цілий світ : вибрані твори / І. Костецький. – К. : Критика, 2005. – 527 с.

6. Кучинський М. Стильові особливості новел В. Стефаника... / М. Кучинський // Дивослово. – 1995. – № 5–6. – С. 18–27.

7. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : Академія, 2007. – 752 с.

8. Музичка М. Штрихи до біографії В. Стефаника / М. Музичка // Дивослово. – 1995. – № 5–6. – С. 36–43.

9. Погребенник Ф. У консуляті. До 120-річчя з дня народження Василя Стефаника / Ф. Погребенник // Сучасність. – 1991. – № 5. – С. 12–26.

10. Черненко О. Імпресіонізм та експресіонізм / О. Черненко // Українське слово : Хрестоматія. – К., 1994. – С. 28–35.

11. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини XX століття : монографія / Інна Юрова. – Донецьк : Норд-Прес, 2006. – 270 с.



У роки незалежності України маємо змогу по-новому відкрити для себе творчість цього видатного прозаїка. Літературні традиції Леся Мартовича збагатив та продовжив сучасний український письменник Роман Іваничук. Варто зазначити, що схожа доля спіткала і цього майстра пера, художня проза якого часто піддавалась нищівній критиці. Сьогодні маємо можливість не тільки відкрити маловідомі сторінки творчої спадщини письменників-покутян, але й дослідити їх малу прозу в наратологічному аспекті, що дозволяє глибше розкрити грані таланту двох митців, які хоч і відносяться до різних періодів історії української літератури, але мають спільні епічно-оповідні знаки. Загалом нарративної стратегії малої прози Леся Мартовича та Романа Іваничука присвячено кілька розвідок В.Лесина (“Леся Мартович. Літературний портрет”), М. Євшана (“Куди ми прийшли”), О.Рикова (“Своєрідність трагікомічного у творах Леся Мартовича”), Ю.Колядич (“Особливості поетики малої прози Романа Іваничука”), М.Ткачука (“Наративні моделі українського письменства”), Л.Мацевко-Бекерської (“Наративна стратегія малої прози (на матеріалі української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століть))”.

Оскільки будь-який художній текст складається із чисельної кількості знаків, які мають певну структуру та значення, то їх сукупність є джерелом знання про цей текст, що є макрознаком (будь-який текст – складний механізм, своєрідний макрознак, який складається з великої кількості мікрознаків.) За кожним з них прихований певний зміст. Дефініція цього терміна представниками структуралізму дещо відрізняється від знакової теорії Ф. де Соссюра, оскільки знак досліджується не тільки з погляду його суті, але в дещо ширшому ракурсі, а саме природу його функціонування. Аналіз нарративних знаків у малих епічних формах прозаїка дозволяє виокремити його індивідуальні риси стилю. Оскільки мова складається із системи знаків, то мова художнього твору являє собою ключ до тлумачення значень знаків. Так, один із представників женецької школи Ж.Пуле вважав її “основним предметом аналізу літературного твору як джерело “феноменологічного “я” письменника” [1, 812]. За типологічною класифікацією І.Карпова, всі знаки автора ми поділимо на ситуативні та нарративні. Загалом знаки автора, нарративного суб’єкта та читача недостатньо досліджені, тому й, відпо-

відно, немає чіткої класифікації. Оскільки, окрім події, у творі має місце змалювання ситуації, в яку потрапляє персонаж, то відтак нарацію подано від першої чи третьої особи. У нашому випадку в обох малих прозових формах розповідь ведеться від третьої особи, яка найімовірніше виступає свідком дієгезису.

Також, окрім патріотичної громадянської позиції, їх об’єднує спільна тематика. Зокрема, це змалювання нелегкого життя селянина на західноукраїнських землях. Герої їх оповідань та новел розмовляють діалектом, що дозволяє наблизити читача до світу нарації, а також глибше торкнутися традицій, звичаїв побуту селянина Західної України. Мала проза майстрів пера відзначається глибоким психологізмом. Вони радіють та сумують разом зі своїми героями. В оповіданнях письменників домінує оповідна манера викладу “його називали Банатом, властиве ж ім’я його було Гриць” [5, 44]<sup>\*</sup> або “давно були парубки, а тепер що?” (с. 45).

В оповіданнях двох прозаїків виявляємо нарративні знаки автора, читача та нарративного суб’єкта. Останній, хоч недостатньо виражений, але все ж таки простежується в обох малих прозових формах. Найбільш поширеними у творах є знаки автора. Письменники використовують різноманітні описи (від зовнішності персонажів до змалювання пейзажів) як деталі для розкриття характерів, тогочасного побуту, становища українського селянства. Зокрема, виявлення нарративних знаків дає можливість порівняти життя селян кінця ХІХ та початку ХХ століття, зміни, які відбулися за цей період, суспільні та побутові проблеми, все чим живе селянин Західної України.

Для аналізу нарративних знаків у цих оповіданнях ми використаємо типологію Вікторії Поліщук.

Знак автора 1 – “ситуація переміщення”. В оповіданні “Мужицька смерть” зустрічаємо їх декілька. Цьому сприяє твір, поділений на частини, у кожній з яких відбувається ситуація переміщення. Зокрема, прихід Гриця до панотця Антонія, похід до громадської канцелярії, а також відхід в інший світ (смерть героя). Також в оповіданні “Мужицька смерть” маємо незвичну “ситуацію переміщення” – спогади головного героя з минулого про свою першу дружину, яка померла: “Ще за небіжки жінки ... вона мені їсти

<sup>\*</sup> Тут і далі, покликаючись, вказуватимемо лише сторінку.

варила, як я його городив. Моя газдиня! Бувало – городжу пліт або перед хатою щось роблю, може, ні?! ...А вона бувало, небіжка, стане на порозі та: “Грицю, каже, ходи полуднувати” (с. 45). Отже, у цьому випадку має місце аналепсис, який надає повноти розповіді про життя головного героя. Ситуацію переміщення у творі “Дім на горі” маємо в кінці оповідання. Після пожежі Настя залишає батьківське обійстя. Про долю Насті наратор багато не розповідає, зазначає тільки в кількох рядках: “А Насті не було ніде. Звідкись до села прийшла чутка – але чи то правда, ніхто не міг достеменно сказати, – нібито хтось бачив на Косівському передмісті Настю – живу Настю – з дитиною на руках...” (с. 58). Письменник не вказує на час і місце події, тому має місце такий знак автора як “невизначеність хронотопу”. Загалом “ситуація переміщення” героя є характерною особливістю оповідань як Леся Мартовича, так і Романа Іваничука.

Знак автора 2 – “ситуація зустрічі”. В обох творах присутня “ситуація зустрічі”. Зустрічі Гриця з односельчанами, місцевою владою та смертю, яку він чекав, “бо чувся зайвим на цім світі” (с. 70). В оповіданні “Дім на горі” зображено зустріч Насті з пічником, який мурував печі в новій хаті. Ця зустріч символізує надію та зміну в її особистому житті, на створення сім’ї як основного призначення жінки. Мабуть, тому “спаленіла, стрепенулася, бурхнула кров до лица, захвилювалися під забрудненою сорочкою рештки дівочих грудей, зойкнула і силу втратила від несподіваного щастя – опустилася на лавицю” (с. 57).

Знак автора 3 – ситуативний. “Певна визначеність хронотопу”. Оскільки в оповіданні “Мужицька смерть” відтворено розповідь про життя одного бідного селянина, то кожна подія зазначена певним проміжком часу та місцем. Цьому сприяє поділ твору на частини. У першій частині час події, яка періодично повторювалась, зазначено так: “мав навичку щонеділі впитися” (с. 44). У цьому випадку присутній інтеративний наратив, який допомагає підкреслити буденність, незмінність у житті головного героя. У третій частині Гриць приходять до громадської канцелярії просити помочі в сільській владі від зажерливого Коропа, який зазіхає на його землю. Про час цієї події зазначено: “Це діялося по жнивах у середу. Було якесь церковне свято; у поле ніхто не йшов” (с. 51). Також вка-

зується місце, де, очевидно, знаходилась сільська рада, яка в оповіданні має назву “громадська канцелярія”. Таким чином, “громадська канцелярія була у Семена. Він мешкав по однім боці, а другий відступив на канцелярію” (с. 51). Окрім цього, згадується дещо з минулого селянина, але чіткої послідовності із зазначенням місця і часу немає. Основний акцент робиться на розкритті психологічного портрету Гриця. В останній частині описується останні дні життя та похорон головного героя. Гриць ціле життя тяжко працював, отримуючи мізерну платню, смерть була для нього єдиним порятунком від злиденного існування, тому навіть погода в день його смерті тиха. Час смерті персонажа точно не окреслюється, читач дізнається лише, що це сталося восени “з початком осені, саме в найкращу пору року, коли надворі нема ні літньої спеки, ні осінньої сльоти, коли сонце на погіднім небі гріє, та й не пече, а легесенький західний вітер обриває зжовкле листя з дерев” (с. 72).

Знак автора 4 – наративний – “питома вага розповідних фрагментів”. Оповідання “Мужицька смерть” відрізняється від іншого, бо має поділ на частини, у кожній з яких зображено певний відрізок часу із життя галицького селянина. Розповідний фрагмент розмови в громадській канцелярії знайомить реципієнта з громадським устроєм, який панував в Західній Україні: “Повітовий староста, ревливий оборонець краюї автономії, переслідував, як лиш міг, тоту раду громадську. – Та то самі лайдаки, розбійники, злодії! Не вір жодному хлопві, як псові. Я їм дам, я їм покажу!” (с. 51).

Також розповідна канва оповідання “Мужицька смерть” містить оніричні картини. У творі сон Грицихи виступає передвісником смерті чоловіка, символізує нещастя в її родині. Здавна в українському фольклорі сон з каламутною водою тлумачився як такий, що віщував клопоти та нещастя. Селяни вірять, що сни можуть віщувати, підказувати про майбутні події в їхньому житті, тому сон Грицихи вважала передвісником нещастя у недалекому майбутньому. Варто зазначити, що оніричні елементи використовує у своїх малих прозових формах і Роман Іваничук. Часто вони відіграють роль символів або надають емоційного навантаження в показі характерів. Отже, використовуючи марення чи сновидіння, читач має змогу “осягнути творчість і творчу особистість митця, ту добу, що постає

рушієм, чинником його поетичних візій і роздумів” [4, 51].

Окрім того, наратор змальовує ситуації, в які потрапляють його родина. За їх допомогою читач має змогу дізнатися думку односельчан про Гриця та скласти власну портретну характеристику селянина, а також поринути в побут галичан кінця XIX – на початку XX століть.

Знак автора 5 – наративний – “сміслові навантаження описів”. Описи в тій чи іншій мірі завжди присутні в малому прозовому творі. Часто вони задають настрій оповіданню або його героям, можуть бути невеличкими штрихами, які підсилюють ту чи іншу рису характеру, відіграють роль символів або передають емоційний стан персонажів: “...Настя, диви, й не загнівалася: розпашіла, рум’янци зморшки розгладили, примервіла молодість будила в зіницях синюватими відблисками” (с. 57). В обох оповіданнях наявні описи природи та зовнішності героїв. Зовнішність селянина змальовано лише тоді, коли він приходить у громадську канцелярію, потребуючи від сільських урядників оборони від людської несправедливості: “До хати ввійшов Гриць, темний та назний, з запалими очима. Видко було, що слабкий” (с. 52).

За допомогою опису гори (“Дім на горі”), де знаходилося обійстя Пантели (“чужаком остронь, окутаний з усіх боків мотошно густим садом, – не то гордовитий, не то потаємний, ніби для відьомських шабашів призначений, лиш крізь листя пробивалася до неба гостра шпича колодязного журавля і маячила на видноколі, мов шибениця” [3, 52]), підкреслюється самотність, на яку прирекли себе жителі цієї господи. У цьому ж оповіданні, змальовуючи портрет головної героїні, пічник, зазирнувши в очі, прочитав у них те, чого не переставала сподіватися Настя, хоча літами вже була не така молода: “А коли все було зроблено до нитки, пічник помив руки, зазирнув у Настині очі – Господи, скільки тією міццю, що зводила оці хороми, могла б вона літ прожити, ночей з чоловіком переспати, дітей народити!” (с. 57).

Отже, важливим штрихом до портретної характеристики виступають очі. Вони віддзеркалюють душу людини. Роман Іваничук часто у своїх творах при змалюванні образів, звертає увагу на очі, які виступають важливою деталлю автора для поглиблення психологічної характеристики персонажа.

Знак автора 6 – наративний – “сміслові навантаження роздумів”. У творі “Мужицька смерть” роздум є необхідним елементом тексту, який присутній у мовленні персонажів. Особливого смислового навантаження він набуває в кінці, перед смертю Гриця, який мріє умерти не злидарем, а заможним газдою, маючи, що залишити у спадок кожній дитині. Окремий випадок складають розмірковування наратора про згубну звичку головного героя. Він не засуджує його, навіть намагається виправдати: “Але Гриць не був такий пияк, як другі пияки. Пияком звичайно є той, хто п’є в корчмі та й хто п’є завсіди: чи є товариство, чи ні, чи є причина пити, чи ні. А Гриць не так” (с. 50). Розмірковування наратора свідчать про те, що доля Гриця не була йому байдужа. Також у тексті подано роздуми селян про рай, вони дають можливість читачеві зрозуміти, яким для українського селянина XIX століття було земне життя: “А зрештою, хоть би мене дали до пекла, та гадаєте, що би пізнав, чи то пекло, чи рай? Почув би відай, що трохи інакше, як на землі, але хто знає, чи не було би ліпше” (с. 65). Хоча у творі “Дім на горі” маємо прихованого наратора, все ж таки автор вводить діалог та думки Пантели, що дозволяє читачеві дати всебічну оцінку подіям та героям.

Наративний знак автора 7 – “сміслові навантаження діалогу” дає змогу читачеві краще зрозуміти причини вчинку Насті (“Дім на горі”) та дослідити психологію образу дівчини. В оповідання “Мужицька смерть” діалог дозволяють реципієнту оцінити події та охарактеризувати поведінку і звички головного героя. Для повноти творення образу в діалогах задіяні члени його родини та односельчани. Це дозволяє створити яскраву гумористичну картину дієгезису. Зокрема, при змалюванні сварки старої Грицихи із сусідкою реципієнт дізнається про цілу родину Гриця Баната, її минуле, відносини в сім’ї. У селі зазвичай всі про кожного мешканця села знають, тому втаїти події з особистого життя неможливо. Це дає можливість дізнатися від інших персонажів твору про згубну звичку Гриця: “– Ти, обсудо якась! – кричала Варвара. – Розповідай ліпше по селі за себе та за свого дядю-пияка, а не за мене, бо я тобі зараз кіски повимикаю” (с. 47). Юрко (“Дім на горі”) не захотів жити на відлюдді, тому й не взяв Настю заміж. Про це ми дізнаємося із розмови між двома закоханими: “Ніхто з на-

шого роду нікуди звідси не йшов. – Так ти піди, ти ж молода, а він най гібіє собі на горі.

– Не піду” (с. 55). Настя жертвує своїм особистим щастям, але не покидає прадідівської домівки на горі заради Юрка. Відбувається конфлікт не тільки між закоханими, але й у душі дівчини.

Знаки нарративного суб’єкта. Однією із спільних нарративних рис малої прози Леся Мартовича та Романа Іваничука є домінування гетеродієгетичної нарації над гомодієгетичною. Хоча Р.Барт був переконаний, що “ці системи не обов’язково потребують лінгвістичного маркування”, за допомогою займенників 1-ї (я) чи 3-ї (він) особи. Зокрема, в оповіданні “Дім на горі” зустрічається як особова, так і не особова форми. Наратор не виступає персонажем у творі і жодною мірою не виявляє себе. Складається враження, що він переказує почуте чи побачене. Те ж саме можна сказати про нарацію оповідання “Мужицька смерть”. Спільною характерною особливістю двох творів є усно-розмовна манера оповіді: “Та якось уже повелося в Пантели, що ніхто в селі не був йому потрібний (с. 52)” або (“Мужицька смерть”): “А твій дедьо таки пияк: малі діти знають, що він пияк” (с. 47). Наратор посилається на чужий досвід, а слова “знають” або “жили, як той казав, у мирності і в радості” (с. 48) підкреслюють використання “сказової” манери розповіді, яку часто зустрічаємо в українському фольклорі, що є його характерною особливістю. Цей розповідний фрагмент твору свідчить про наявність неособової форми, яка пов’язана із дієсловом “повелося”. Водночас, подано думки головного героя Пантели, що надає оповіданню поліфонічного звучання: “Дивився Пантела на дочку – гарна була, але ж відцвітає, і Юрко, що вже й спав з нею в stodолі на горищі, живе з іншою в долині, бо на гору не захотів...” (с. 55). Також використання таких нарративних форм свідчить про обізнаність їх авторів з українською народною творчістю.

Знаки читача. В обох оповіданнях знаки читача не досить чітко окреслені. Хоча на початку та в кінці твору Леся Мартовича “Мужицька смерть” простежується такий знак, як “нове інформування”. На початку оповідання маємо повідомлення про зазначення місця служби Гриця – “служив при війську на Угорщині в Банаті і не раз роповідав про той свій побут у Банаті” (с. 44). Таким чином автор апелює до компетенції реципієнта, до його знання. Назва угорського містечка, про яке

інформується, має стосунок до прізвиська Гриця. Здавна повелося в селах давати один одному прізвиська. Чужинець, який потрапляв до села, запитуючи прізвища місцевого жителя міг не отримати інформації про нього. За вигаданим прізвищем селяни завжди могли допомогти розшукати їх односельчанина. Справжнього прізвища головного героя ніхто в селі не знав тому, мабуть, воно не вказується в оповіданні. Прозвали Гриця селяни Банатом через його численні розповіді про місце своєї служби в Угорщині. Зазначення цієї назви слугує знаком для читача – “нове інформування”. Окрім цього, зазначається час, коли помер Гриць. Так “Гриць умер з початком осені, саме в найкращу пору, коли надворі нема ні літньої спеки, ні осінньої сльоти...” (с. 72). Також у творі “Дім на горі” таким знаком є повідомлення про пожежу в кінці оповідання: “Однієї ночі будинок на відлюдній горі спалахнув раптом з усіх кінців. Вперше збіглися сюди люди, та води начерпати не встигли, бо криниця залишилася без журавля” (с. 58). Загалом Р.Барт вважає “такі знаки набагато складніші ніж знаки нарративного суб’єкта” [2, 411].

Отже, за допомогою типології нарративних знаків, що їх запропонувала дослідниця Вікторія Поліщук, ми виявили в оповіданнях Леся Мартовича “Мужицька смерть” та Романа Іваничука “Дім на горі” знаки автора, нарративного суб’єкта та читача, дослідили їх природу, функціонування в художньому тексті. Також здійснили порівняльно-типологічний аналіз нарративних знаків, який дозволяє глибше дослідити структуру художніх текстів малої прози талановитого письменника-покутянина, що продовжив традиції свого великого попередника – Леся Мартовича.

Варто зазначити, що нарративні знаки, які однаковою мірою зустрічаються в обох оповіданнях, дають змогу не тільки дослідити творчість Леся Мартовича в наратологічному аспекті, але й пізнати його своєрідний авторський стиль, про який писав свого часу Іван Франко: “Як ніхто інший уміє він підмітити в житті нашого народу ту іронію фактів, яка змушує людину цілу свою поведінку виявляти зовсім в іншому світлі, ніж вона є насправді. До того ж його стиль наскрізь оригінальний, легкий і далекий від будь-якого шаблону” [7, 143]. Також порівняльно-типологічний аналіз малих прозових форм двох західноукраїнських письменників дозволяє дослідити особ-

ливості розвитку жанру новели в кінці XIX і XX століттях. Маємо можливість виокремити традиції Леся Мартовича, відзеркалені в малих жанрових формах Романа Іваничука. Вивчення новелістики відомого українського прозаїка, громадського діяча дозволяє глибше розкрити грані його таланту.

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-ге вид., доповн. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.

2. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Барт Р. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.

3. Іваничук Р. Одна хлібина на двох : Новели про любов / Іваничук Р. – Львів : Срібне слово, 2004. – 160 с.

*В статтє исслеуются типы нарративных знаков, входящие в нарративную структуру малой прозы Леся Мартовича та Романа Іваничука, создается их сравнительно-типологический анализ.*

**Ключевые слова:** *знаки автора, знаки читателя, наррація, нарратор, малая проза, субъект, объект, нарративная структура.*

*The article studies the types of narrative characters that are part of the narrative structure of short prose Lesia Martovycha and Rovana Ivanychuka, by their comparative end typological analysis.*

**Key words:** *sign of author, sign of reader, narration, narrator, small prose, subject of narrative, object of narrative, structure of narrative.*

**УДК 82.091**

**ББК 8366**

**Наталя Ботнарєнко**

## **МОТИВ СМЕРТІ ЯК СКЛАДОВА ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ В.СТЕФАНИКА ТА А.ЧЕХОВА**

*У статті розглядається мотив смерті як складова екзистенційного мислення В.Стефаніка і А.Чехова. На прикладі компаративного аналізу малої прози В.Стефаніка (“Озимина”, “Новина”) та А.Чехова (“Нудна історія”, “В яру”) досліджується трансформація мотиву смерті, який відіграє важливу роль у художній парадигмі письменників.*

**Ключові слова:** *мотив, художня парадигма, кореляція, екзистенційне мислення.*

Наприкінці XIX – початку XX століття в українській та російській літературі домінуючою тенденцією стає художнє осмислення екзистенції як сутності людини і світу, актуалізується проблема взаємодії людини й вищих сил (Бога, Абсолюту, Долі). За Т.С.Злотніковою, у світовідчутті “кінця” виразно проступають обриси глобального (містичного) жаху, що минає за грань відчутного. З усіх ознак творчої свідомості кінця століття в контексті хронологічних асоціацій найбільш істотним видається естетизація позаестетичних явищ і елементів дійсності. Ще конкретніше – есте-

4. Інтеграція позитиву в творчості Шевченка (аспекти символу, аксіології, онтології, міфу, психології і стилю). – К. : Альтерпрес, 2002. – 232 с.

5. Карпов І. Структура бунинського повествования: знаки авторства / І. Карпов // Филологические науки. – 1997. – № 3. – С. 96–105.

6. Мартович Л. Вибране : оповідання / Мартович Л. ; упоряд., підгот. текстів, вступ. стаття та примітки В. М. Лесина ; худож. М. Г. Богданець. – Ужгород : Карпати, 1982. – 224 с.

7. Соссюр Фердинанд Де. Заметки по общей лингвистике / Фердинанд Де Соссюр. – М. : Прогресс, 2000. – 274 с.

8. Франко І. Твори : у 50 т. / Франко І. – К., 1982. – Т. 33. – С. 143.

тизація катастрофізму [3, 74]. По суті всі літературознавці, які вивчають творчість у контексті “перехідності”, наголошують на категорії “катастрофізму” як домінанті художнього мислення письменників зазначеного періоду.

Мета пошуків людини зазначеного періоду зводилась до усвідомлення важливої ролі індивідуальності, осмислення її внутрішнього єства, буття у світі. Повернення митців нової генерації “назад до душі” сприяло відображенню ідей та проблем пов’язаних з екзистенційною філософією, адже саме вона “торкається душі”, “серцевина екзистенція-

лізму – в індивідуалізмі та суб’єктивності” [7, 8].

Важливу роль в осмисленні людського буття відіграє проблема життя і смерті, яка стала предметом уваги письменників зламу століть, зокрема В. Стефаніка та А. Чехова. Так, усі без винятку дослідники творчості Стефаніка підкреслюють глибинність його трагічного світогляду, де трансформуються різні форми руйнування людської плоти й духу. Творчий доробок письменника – це “музика нервів” його рідного народу у величі і в падінні його духу. Стефанік вірив у свій народ, над яким хоч і пронеслися смертоносні бурі, руїна, але він вистояв. Тому й творче кредо Стефаніка: “Я люблю мужиків за їх тисячолітню історію, за культуру, що витворила з них людей, які не бояться смерті. Є що любити і до кого прихилитися. За них буду писати і для них” [11, 265]. Відтак не дивно, що наскрізним мотивом творів Стефаніка стала смерть як квінтесенція біди і болю, як незаперечна онтологічна даність, важлива межева ситуація [4, 208].

У свою чергу в сучасному літературознавстві неодноразово виникають думки про художнє дослідження Чеховим кризового стану життя, “катастрофічність, точніше, апокаліптичність аспекту чеховської картини світу” [13, 30]. Та “смерть” належить до тих важливих питань, екзистенціальних мотивів, архетипів, які були надзвичайно важливі для осягнення художнього світу письменника. Як зазначає В. Гейдеко, “перше враження оманливе: Чехов майже не писав про смерть. Потім згадуєш: писав, і досить багато...” [2, 251–252].

Якщо у творчості В. Стефаніка з передчуттям смерті, очікуванням смерті, самою смертю та її іпостасями стикаємося майже у кожному тексті, то в тій архітектонічно суперечливій картині дійсності, яку вибудовує Чехов з перших же творів, мотив “смерті” посідає також дуже істотне місце. За підрахунком І. Сухіх, “у його ранніх оповіданнях і повістях не тільки більше людей, ніж у “малонаселених” романах Тургенєва або Гончарова, але і більше смертей. У 1880–1887 рр., до оповідання “Спати хочеться” та повісті “Степ” Чеховим було написано близько 40 творів, де даний мотив виявлявся домінуючим або фабульно істотним (а всього таких творів більше 60). У цей ряд встають “Смерть чиновника”, “На кладовищі”, “Мертве тіло”, “Старість”, “Лихо”, “Ніч на кладовищі”, “Акторсь-

ка загибель”, “Панахида”, “Розповідь без кінця”, “Нудьга життя”, “Учитель”, “Добрі люди”, “Вороги”, “Тиф”, “Слідчий”, “Володя”, “Швидка допомога”, “У сараї” та ін.” [12, 65].

Домінантними в художній парадигмі В. Стефаніка та А. Чехова є зображення смерті у двох типах. За першим герої спостерігають за процесом вмирання, це свого роду сцени очікування смерті. Персонажі цього типу уособлюють екзистенційну формулу: наближення смерті сприймається як порятунок від “абсурдності життя”. Другий тип трансформує семантику смерті як страшного, жахливого, лякаючого явища у “межовій ситуації”. У такому світлі людське життя видається ще більш ірраціональним і сповненим суперечностей.

Незважаючи на те, що герої Стефаніка “смерті не бояться”, все ж спільним знаменником для них є те, що смерть залишається таємницею, фатумом, чимось незнаним. Тому за А. С. Островською, смерть у Стефаніка постає “в різних іпостасях – то жахливо-вражаюча, безглузда, випадкова (новели “Лан”, “Катруся”, “Кленові листки”, “Стратився”), то спокійна, недовга, як природне завершення існування людини на цьому світі (“Скін”, “Портрет”), то як несподівано перерваний життєвий шлях (“Новина”, “Шкода”, “Діточа пригода”, “Нитка”, “Вечірня година”, “Давнина”), то як болюча, нестерпна мука (“Межа”, “Сама-саміська”, “Мати”, “Святий вечір” – “Ой, синку, я так тої смерті, як мами рідної чикаю!”), то як непомітне зникнення (“Похорон”)” [8, 66].

Варто наголосити, що Стефанік все ж таки у своїх творах намагався заглянути “за грань”, давав людині надію на краще існування в потойбічному світі. Чехов же уособлював суто екзистенційне поняття “буття-до-смерті”, де екзистенціальний час – це не зовнішній, об’єктивний (математичний, фізичний, космічний) час, це час, що переживається, це час, спрямований від народження до смерті. Для Чехова раптовість і простота людського кінця – буденна та звичайна річ. У творах Чехова ми стикаємося з повсякденною атмосферою, позбавленою будь-якого натяку на ліризм, сентиментальність, красивість, – відсутність якої б то не було “таємниці” вражає у трансформації мотиву смерті.

Зображення саме такої смерті як буденного елемента “буття-у-світі” зустрічаємо в новелі В. Стефаніка “Озимина” та оповіданні А. Чехова “Нудна історія”. У центрі

обох творів опозиція “той час” / “теперішній час”, що являє собою екзистенційне сприйняття часу. Як вже зазначалось, екзистенційний час – це суб’єктивний час, відлік якого ведеться від народження до смерті. Опозиція “той час” / “теперішній час” починається зі змін, які викликані об’єктивними обставинами, а саме старістю. Обидва героїв у творах “Озимина” і “Нудна історія” усвідомлюють, що їх час скінчився, вони з нетерпінням чекають смерті. Так, герой “Озимини” – білий, як молоко, мужик із померклими очима, пиסקлявим дитячим голосом “свариться зі своєю смертю” [11, 158], бо “забула, сука, про діда” [11, 158]. Він вже не здатний до праці, бо руки перетворилися в “старе шкураття”. “Я, – говорить дід, – все руками зроб’ю! А без рук я дурень...” [11, 159]. Він порівнює себе з порожньою коробкою і з перестиглим, почорнілим колоском, що ніяк не діждеться смерті. Вона зовсім не страшна дідові, вона йому бажана. Герой Чехова – старий професор Микола Степанович також знаходиться в очікуванні смерті: “Мені чомусь здається, що я зараз нагло помру” [14, Т. I, 534], “Мені здається, що все дивиться на мене і прислухається, як я вмиратиму...” [14, Т. I, 534], “...і мені здається, що за мною хтось женеться і хоче схопити мене за спину. “Зараз помру тут, на цих сходах, – думаю я – Зараз...” [14, Т. I, 535].

Опозиція “той час” / “теперішній час” трансформується у героїв на дві частини: щасливе життя в “той час” та нещасне “тепер”. Старий дід з новели Стефаніка усвідомлює можливість молодій людині щасливо жити та всю гіркоту старості: “А як я руки маю, то я собі йду у свою дорогу, а моя дорога, аді, стома стежками дорожитьи по полю. Я барабульку вікопаю, я кукурудзок підойму, я борозенку лицем до сонця оберну, я зеренце посію – я все з руками зроблю! А без рук я дурень, коли маєш знати! То не штука зробити з чоловіка нічо та й піти собі на зломану голову! Ні, васпані, бер на плечі та й покладь на місці, там, де мені лежінє є” [11, 159].

Постарілий герой Чехова Микола Степанович уже не може жити, як раніше: раніше після лекції він відчував “солодку знемогу”, тепер “одну тільки муку”. Він зауважує, що і близькі йому люди стали іншими. Час перетворює “тоненьку Варю” на стару жінку, дівчинку Лізу в манірну панянку. Приймочка дочка Катя в дитинстві відрізнялася “незвичайною довірливістю”, тепер вираз обличчя у неї “холодний, байдужий, розсіяний”. Для

обох героїв очікування смерті є визначальним, що підкреслюється застиглістю та незавершеністю художнього часу у творах. Так, Микола Степанович говорить: “Останні місяці мого життя, поки я чекаю смерті, здаються мені набагато довшими за все моє життя” [14, Т. I, 538].

Характерною особливістю “Озимини” Стефаніка та “Нудної історії” Чехова є те, що фінали творів наділені семантикою “мовчання”. “Мовчання” у творі Чехова розширює смислове поле: “Ще одна хвилинка минає в мовчанні. [...] Катя встає і, холодно посміхнувшись, не дивлячись на мене, простягає мені руку. Мені хочеться спитати: “Значить, на похороні в мене не будеш?”. Але вона не дивиться на мене, рука в неї холодна, наче чужа. Я мовчки проводжаю її до дверей... [...] Чорне плаття майнуло в останній раз, затихли кроки...” [14, Т. I, 542–543]. Слід зазначити, що за Н.Д. Арутюновою, “мовчання” є симптомом якоїсь внутрішньої кризи: хвороби, відчуження, почуття самотності, інтимних переживань, прийняття важкого рішення, таємниці, зосередженості на сокровенному [1, 114].

Загалом “мовчання” є світовим архетипом. З цього приводу Є.П. Сенічкіна зазначає: “Мовчання в давнину вважалося станом Першості: до божественного Творіння у Всесвіті було Мовчання. Мовчання настане і після загибелі Світу. У зв’язку з цим мовчання під час культу символізувало спілкування і злиття зі Світовою Душею, з Божеством” [10, 71]. У творі Чехова мовчання корелює зі станом відчуження та інтимних переживань героя. Семантикою “мовчання” наділений і фінал новели Стефаніка “Озимина”: “Сідає серед зеленої озимини, підпирається палицею і мовчить. Він мовчить, а село сумно довкола нього співає, а верби кидають у нього зісхлими листям...” [11, 159]. У Стефаніка мовчання наділено сумовито-елегійними роздумами діда, що посилюється осіннім пейзажем.

Варто зауважити, що семантика “мовчання” має у художній парадигмі Стефаніка амбівалентний характер. З одного боку, смерть пов’язана зі сценами голосіння, сповіді, прощання, гарячкового плину думок, тремтіння, безтямного говоріння як способу уникнення смерті, як засобу самозаспокоєння і самозбереження. А з іншого боку, смерть супроводжується втихомиренням і мовчанням як засобом входження в інший світ [4, 212]. За М.Зубрицькою, у новелах Стефаніка смерть

часто накладає печать мовчання на уста вмираючих (“Катруся”, “Кленові листочки”, “Гріх”). У новелі “Гріх” автор дає і таку характеристику цієї тиші: “Жінки мовчали. Від цієї тиші оглух би навіки дзвін” [11, 231]. Ця тиша, це мовчання криє в собі незбагненну таємницю, секрет якої безпосередньо виявляється тільки у феномені смерті. Мовчання можна трактувати як мову потойбічного, незнаного або цілковито іншого, яке не підлягає параметрам буденного слова. Можна водночас трактувати як німий біль і невимовне страждання, що треба покидати світ, якого герої Стефаніка не змогли змінити. У межовій ситуації смерті спостерігаємо цікаву опозицію: сповідь/мовчання. Сповідуються ті, хто не хоче померти у гріхові, і мовчать ті, у кого чисте сумління [4, 213].

Особливого значення набуває онтологізація “тривоги” та “страху” у другому типі зображення смерті, який експлікує семантику смерті як страшного, жахливого явища у “межовій ситуації”. У творчості Чехова цей тип не був домінантним. Р.Кіреєв зазначає, що в Чехова майже немає творів, де смерть описується страшно, адже чеховські герої думають про смерть без усякого тремтіння, або не думають зовсім, не підозрюють про неї [5, 201]. Для творчості Стефаніка характерним є зображення людини, яка відчуває страх, переляк, розпач. Деколи страх перед смертю призводить до абсурду: у світлі смерті людське життя видається ще більш ірраціональним і сповненим суперечностей (смерть жахливо-вражаюча, безглузда, випадкова у новелах “Лан”, “Катруся”, “Стратився”, “Новина”; смерть як болюча, нестерпна мука – “Межа”, “Сама-саміська”, “Мати”, “Святий вечір”).

Онтологізація смерті як страшного, жахливого явища, де корелюють перш за все поняття страху та тривоги, яскраво виражена у творі Чехова “В яру”, який наближений до новели Стефаніка “Новина”. Слід зазначити, що смерть дитини у Стефаніка і Чехова є уособленням найстрашнішої, найабсурднішої несправедливості (“Новина”, “Катруся” Стефаніка, “В яру”, “Спати хочеться” Чехова).

У центрі “Новини” Стефаніка та “В яру” Чехова екзистенційна межова ситуація – “вбивство дитини”. Вже початок обох творів поданий у перспективі негативних візій, які відтворюють містично-трагічне світосприйняття. “Новина” Стефаніка починається із зачину, функція якого полягає в тому, щоб передати страшну звістку: “У селі сталася но-

вина, що Гриць Летючий утопив у ріці свою дівчинку” [11, 67]. Такий зачин приголомшує читача та викликає тривогу і заінтригованість. У свою чергу в Чехова в назві “В яру” та першій фразі: “Село Уклеєєво лежало в яру” [14, Т. III, 158] формується образ “нечистого місця”, що передвіщає смерть. Якщо Стефанік уже в першому реченні сповідає про трагічну ситуацію смерті дитини, то Чехов починає твір з таємничих мотивів. У Чехова образ яру корелює з образами болота і ями. Відомо, що семантика яру, болота і ями відповідає нечистій та темній силі. Саме за допомогою кореляцій такого плану Чехов наводить читача на трагічне сприйняття та передчуття небезпеки. Таким чином, уже з перших речень у творах особливої ролі набуває онтологізація “тривоги”, яка окреслює перспективу смерті. У цьому випадку тривога виступає як вид людського страждання, як спосіб людського буття, коли людина не знаходить місця в цьому світі, коли руйнуються основи людської стабільності і герої поставлені у певні “межові ситуації”.

У “Новині” автор дає зрозуміти читачеві, що страшний намір визрів у батька внаслідок душевних мук і важких роздумів. Про цей стан героя свідчить репліка оповідача: “Через кілька днів Гриць боявся сидіти в хаті, все ходив по сусідах, а вони казали, що він дуже журився. Почорнів, і очі запали всередину так, що майже не дивилися на світ, лиш на той камінь, що давив груди” [11, 68]. Ось чому у новелі на горе-батька дивилися не просто голодні діти, а лише “четверо чорних очей, що були живі і що мали вагу” [11, 67]. У такому контексті особливого значення набуває категорія “здавалося”, яка в невеликому за обсягом фрагменті повторюється двічі: “Здавалося, що ті очі важили би так, як олово, а решта тіла, якби не очі, то полетіла би з вітром, як пір’я. Та й тепер, як вони їли сухий хліб, то здавалося, що кістки в лиці потріскають” [11, 67]. Як зазначає Р.Піхманець, категорія “здавалося” підкреслює ілюзорність, примарність і навіть тимчасовість животіння дітей, а з іншого боку – налаштовує читача на ірреальність того, що станеться далі [9, 436]. Цікаво, що у творі Чехова “В яру” категорія “здавалося” набуває особливої повторюваності та пов’язана, як у Стефаніка, з певною ілюзорністю і примарністю: “І почуття невтішної скорботи ладне було охопити їх. Але, здавалося їм, хтось дивився з височини неба, з синяви, звідти, де зорі, бачить усе, що діється



в Уклеєві, чатує” [14, Т. III, 178]; “З нею це бувало рідко, і навіть, їй здавалося тепер, ніби вона жила собі на втіху сьогодні вперше в житті” [14, Т. III, 174]; “...і гріх, здавалося, згустившись, уже туманом стояв в повітрі” [14, Т. III, 160].

Домінантним є те, що для новели “Новина” Стефаніка та “В яру” Чехова смерть дитини уособлює трагедію загальнолюдського масштабу. Та типологічною відмінністю творів є саме причина вбивства дитини. Як наголошує Л. Комар щодо вбивства Грицем дівчинки, “перш ніж зважитись на злочин, він мусив дійти до такої сили відчаю, щоб переконатися: тільки смерть може вкоротити муки його дітям і йому самому” [6, 65]. “Більше того, – зауважує далі дослідниця, – реальність ставить людину не перед альтернативою добра і зла, а перед вибором міри зла. Більша міра зла обіцяє добро, і дійсно: раптова смерть гуманніша, ніж повільна агонія від голоду, злиднів, поневірянь. Але неприродність вибору вбиває те, в ім’я чого був зроблений вибір, – гуманізм і добро. Народження й існування людини стає злом, смерть – добром” [6, 65].

У свою чергу у творі Чехова “В яру” вбивство дитини здійснюється не через складні душевні муки героя, а через заздрість та жадібність героїні. Аксінья, боячись втратити спадщину, ошпарила окропом немовля: “Липа дивилась на неї, оторопівши, і не розуміла, але раптом перехопила погляд, який та кинула на дитину, і враз зрозуміла і вся помертвіла...”

– Взяла мою землю, то от же тобі!

Сказавши це, Аксінья схопила ківш з окропом і хлопнула на Никифора” [14, Т. III, 184]. Величезний душевний біль матері автор передає за допомогою “крику”: “Після цього розітнувся крик, якого ще ніколи не чули в Уклеєві, і не вірилося, що невелика, слабка істота, як Липа, може кричати так” [14, Т. III, 184]. Після “крику” Чехов трансформує семантику “мовчання”, яка передає стан величезної душевної напруги: “І на дворі враз стало тихо. Аксінья пройшла в дім мовчки, з своєю колишньою наївною усмішкою... Глухий усе ходив по двору, тримаючи на обережку білизну, потім почав розвішувати її знову, мовчки, не поспішаючи... І поки не вернулася кухарка з річки, ніхто не наважувався зайти до кухні й глянути, що там” [14, Т. III, 184]. У такому “мовчанні” таїться вся біль втрати.

Щоб передати важкий психологічний стан Гриця, після того як він утопив дівчинку, оповідачеві достатньо сказати лише одну фразу: “Вступив уже у воду по кістки та й задеревів” [11, 69]. Одне-єдине речення вказує на психологічний злам у душі героя, бо дотик води нагадав йому, що на дні річки лежить тіло його маленької доньки. Тому Гриць “вернувся і пішов до моста” [11, 69]. Порівняння “задеревів” у Стефаніка корелює з “помертвіла” та “закаменіла” у Чехова: “Липа дивилась на неї, оторопівши [...] і враз зрозуміла і вся помертвіла...” [14, Т. III, 184], “Липа сиділа скам’яніла, все з тим самим виразом, як у церкві” [14, Т. III, 168].

Стефанік і Чехов, зображаючи смерть дитини в трагічному та масштабному контексті, домагаються збільшення хронотопу. Стефанік у “Новині”, щоб підкреслити значущість трагедії, переводить перспективу зображення з хати Гриця: “Дівчата злізли з печі. Гриць натягнув на них драночки, взяв меншу, Доцьку, на руки, а Гандзуню за руку та й вийшов із ними. Йшов довго лугами та став на горі. У місячнім світлі розстелилася на долині ріка, як велика струя живого срібла” [11, 68]. Чехов також розширює простір “В яру”: “І почуття невітійної скорботи ладне було охопити їх. Але, здавалося їм, хтось дивиться з височини неба, з синяви, звідти, де зорі, бачить усе, що діється в Уклеєві, чатує. І хоч яке велике зло, все ж ніч тиха і прекрасна, і все ж у божому світі правда є й буде, така сама тиха й прекрасна, і все на землі тільки й жде, щоб злитися з правдою, як сяйво місяця зливається з ніччю” [14, Т. III, 178]. Таке зображення “місячного світла” письменниками та введення ліричного фрагменту наштовхує на розуміння “гріха” в нерозривній єдності з мотивами покаяння і спокути. Тому фінал творів переходить у духовну площину. Гриць Летючий намагається виправдати себе: “Скажу панам, що не було ніякої ради: ані їсти що, ані в хаті затопити, ані віпрати, ані голову змити, ані ніч! Я си кари приймаю, бо-м завинив, та й на шибеницу” [11, 68]. Та герой усвідомлює, що таке заспокоєння не є переконливим, і починає читати молитву: “Мнеоца і сина і світого духа, амінь. Очинаш, іжи ес на небесі і на землі...” [11, 69]. Фінал твору Чехов, як і Стефанік, співвідносить з мотивами спокути та таємничості всесвіту: “Сонце вже зовсім зайшло; блиск його погас і вгорі на дорозі. Ставало темно і холоднувато. Липа і Праско-

вія пішли далі і довго потім хрестились” [14, Т. III, 192].

Таким чином, мотив смерті, ставши предметом уваги В. Стефаніка та А. Чехова, відігравав важливу роль в осмисленні людського буття. Домінантними у творчості В. Стефаніка та А. Чехова є зображення смерті у двох основних типах. За першим герої спостерігають за процесом вмирання, це свого роду сцени-очікування смерті. Герої цього типу уособлюють екзистенційну формулу: наближення смерті сприймається як порятунок від “абсурдності життя”. Другий тип експлікує семантику смерті як страшного явища у “межовій ситуації”. Якщо у В. Стефаніка смерть показана перш за все як квінтесенція біди і болю, важлива межова ситуація, то для А. Чехова раптовість людського кінця – буденна річ. Усі люди, що вмирають у новелах Стефаніка, вмирають із вірою у продовження їхнього буття в іншому вимірі. У Стефаніка смерть є частиною природи, вона вписана у циклічність часу поруч із життям. Чехов, у свою чергу, уособлює чисто екзистенційне поняття “буття-до-смерті”, трансформуючи екзистенціальний час, що переживається від народження до смерті. Спільним знаменником для Стефаніка і Чехова є те, що смерть призводить до звільнення від тягара і мук, від абсурдності людського життя, тому в їх творах дуже часто зустрічаються саме “сцени-очікування смерті”.

1. Арутюнова Н. Д. Молчание: контексты употребления / Н. Д. Арутюнова // Логический анализ языка: Язык речевых действий / [под ред. Н. Д. Арутюновой, Н. К. Рябцевой]. – М. : Наука, 1994. – С. 106–117.

2. Гейдеко В. А. Чехов и Ив. Бунин / Валерий Гейдеко. – М. : Современный писатель, 1976. – 374 с.

3. Злотникова Т. С. Время “Ч”. Культурный опыт А. П. Чехова. А. П. Чехов в культурном опыте 1887–2007 гг. / Татьяна Семеновна

Злотникова. – Москва ; Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2007. – 259 с.

4. Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаніка / Марія Зубрицька // Незнайомка : Антологія української “жіночої” прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. – Львів : Піраміда, 2005. – С. 208–214.

5. Киреев Р. Чехов. Посещение Бога / Р. Киреев // Нева. – 2004. – № 7. – С. 189–217.

6. Комар Л. О. Етичний світ героїв Стефаніка / Л. О. Комар // Радянське літературознавство. – 1971. – № 5. – С. 63–72.

7. Михайловська Н. Трагічні оптимісти: екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ – першої половини ХХ ст. / Наталія Михайловська. – Львів : Світ, 1998. – 212 с.

8. Островська А. С. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка / Алла Степанівна Островська. – Донецьк : ДНУ, 2004. – 208 с.

9. Піхманець Р. Художньо-естетичні механізми виникнення естетичної реакції в творах Василя Стефаніка (на матеріалі “Новини”) / Р. Піхманець // Шевченко. Франко. Стефанік : матеріали міжнар. наук. конф. / [ред. кол.: Кононенко В. І., Грещук В. В., Салига Т. Ю., Хороб С. І.]. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 432–448.

10. Сенічкина Е. П. Молчание: лингвистический аспект / Сенічкина Е. П. // Русский язык в России на рубеже ХХ–ХХІ вв. : материалы науч. междунар. конф. – Самара : Из-во СамГПУ, 2003. – С. 70–74.

11. Стефанік В. Моє слово: Новели, оповід., автобіогр. та критич. матеріали, витяги з листів / Василь Стефанік ; [упоряд., передм. та приміт. Л. С. Дем’янівської]. – 2-ге вид., доповн. – К. : Веселка, 2000. – 319 с.

12. Сухих І. “Смерть героя” в мире Чехова / И. Сухих // Чеховиана : статьи, публикации, эссе / [отв. ред. В. Я. Лакшин]. – М. : Наука, 1990. – С. 65–76.

13. Сызранов С. В. Апокалиптическое и гимнологическое в чеховской картине мира / С. В. Сызранов // Известия РАН. Серия Литература и язык. – 2010. – № 4. – С. 28–33.

14. Чехов А. П. Вибрані твори : у 3 т. (переклад з російської) / Антон Павлович Чехов. – К. : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1954.

*В статті розглядається мотив смерті як складова екзистенційного мислення В. Стефаніка та А. Чехова. На прикладі компаративного аналізу малої прози В. Стефаніка (“Озимье”, “Новость”) та А. Чехова (“Скучная история”, “В овраге”) досліджується трансформація мотиву смерті, котрий відіграє важливу роль в художественній парадигмі письменників.*

**Ключевые слова:** мотив, художественная парадигма, кореляція, екзистенційне мислення.

*The paper considers the motif of death as a component of existential thought Stefanik and Chekhov. On the example of comparative analysis of small prose Stefanik (“Winter crops”, “News”) and Chekhov (“A Boring Story”, “In the Ravine”) examines the transformation of the motif of death, which plays an important role in the artistic paradigm writers.*

**Key words:** motif, artistic paradigm, correlation, existential thinking.

## ВАСИЛЬ СТЕФАНИК ТА СТАНІСЛАВ ПШИБИШЕВСЬКИЙ: ТИПОЛОГІЧНИЙ ЗРІЗ ТВОРЧОСТІ

У статті здійснено спробу компаративістського зрізу в українській та польській літературах на прикладі творчості Василя Стефаника та Станіслава Пшибишевського. Досліджено позиції письменників на теоретичному рівні щодо поняття “нагої душі”, а також знайдені подібні та відмінні риси у творах обох художників слова.

**Ключові слова:** Василь Стефаник, Станіслав Пшибишевський, “нага душа”, типологія, контактно-генетичні зв'язки.

Контактно-генетичні зв'язки Василя Стефаника та Станіслава Пшибишевського вже неодноразово були предметом вивчення українських та польських літературознавців, серед яких Я.Ярема, Ф.Погребенник, В.Лесин, Е.Вісьнєвська та інші. Натомість питання типології творчих практик і теоретичних декларацій обох письменників залишається відкритим і заслуговує на глибше вивчення. В автобіографічному нарисі “Серце” Василь Стефаник так оцінив лідера польських модерністів: “Станіслав Пшибишевський – сам великий, і його великі товариші навчили мене шанувати мистецтво” [3].

У цьому зв'язку варто нагадати такі контактно-генетичні вияви їх творчого шляху. Вміщені в журналі “Życie” (“Життя”) (№ 10, 15.V, 1899) статті про В.Стефаника та перекладів його двох новел (“Катруся” і “Новина”) свідчать про те, як високо оцінив Пшибишевський талант невідомого йому автора. Крім того, у липневих номерах “Życie” (“Життя”) (№ 13 і 14) було надруковано статтю “Pro domo mea” (“В моїй справі”), в якій Пшибишевський, відповідаючи на закиди, ніби в журналі друкувалися переважно його власні твори, посилається на ряд вміщених у ньому статей, завдяки яким польське суспільство познайомилося з такими невідомими авторами, як Гюйсманс, Отокар Бжезіна та Василь Стефаник. С.Пшибишевський також зацікавився проектом Морачевського видати новели Стефаника окремою книжкою в польському перекладі. Перша зустріч Стефаника з Пшибишевським відбулася десь у травні 1899 року. І саме вона внесла атмосферу ясності в їх подальші взаємовідносини, які продовжувалися до літа 1900 року, тобто аж до виїзду Пшибишевського із Кракова. Як слушно зауважує В.Лесин, знайомство відбулося тоді, коли він уже був автором цілого ряду реалістичних

новел і коли вже в Чернівцях друкувалася славнозвісна збірка “Синя книжечка”.

Тоді ж увагу В.Стефаника, крім Пшибишевського, привернули Ніцше та цілий ряд інших у той час відомих та популярних письменників. Упродовж 1896 року Стефаник посилав з Кракова Ользі Гаморак твір Пшибишевського “Im Malstrom” (ч. III “Homo sapiens”) разом з листом, у якому намагався розібратися в концепції так званої “нагої душі”, що становила філософську основу ідеалістичних поглядів Пшибишевського. Ідеалістично-містична концепція “нагої душі”, яка лягла в основу творчості багатьох декадентів того часу, виникла на початку 90-х років XIX століття на ґрунті вчення психіатра З.Фрейда про походження неврозів. Полягала вона в запереченні керівної і творчої ролі логічного розуму, якому протиставлялась “підсвідома”, для логічного розуму недоступна і сильніша за нього, у своїй суті космічна і вічна, ані простором, ані часом не обмежена душа, здатна проникати в найглибші таємниці світу й буття. Саме вона вважалася потаємним керівником думок і вчинків людини, а головним полем її безпосередніх проявів вважалися сні, передчуття, видіння, екстази, світ природжених інстинктів, психопатичні стани, творче натхнення, відображення внутрішнього життя людини у світлі її активності вважалось найвищим завданням мистецтва. Твердячи, що “в наших часах проявляється душа у взаємних ставленнях”, Пшибишевський, що проголосив себе співцем “нагої душі”, у творах “Homo Sapiens”, “De Profundis” показував цю “нагу чисту вільну душу” у вигляді брудної потвори, що круг себе сіє муки і смерть, підпалює будинки, безчестить і знеславлює жінок, навіть рідних сестер, зраджує і призводить до загибелі друзів, пиячить і тоне в розпусті, а потім вдає із себе надлюдину, тішить-

ся хворобливими мареннями й галюцинаціями. У “нагої душі” нестримний порив до “нагого тіла”, – і ніякі закони, мораль, почуття дружби не спиняють її. Таким є, зокрема, герой тритомного роману “Номо Sapiens” Фрік Фальк, який відбив у друга дитинства Микити наречену Ізу і цим привів його до загибелі, потім знеславив невинну дівчину Марит, яка втопилася... Так діє “нага душа”, для якої земне життя є “тяжким сном і болісним передчуттям якогось іншого життя і світу” [6].

Як зазначає Я.Ярема, Василь Стефаник усвідомив фаталістичну суть світорозуміння, яке виключаючи розум та волю, перетворювало людину в пасивний об’єкт діяння невідомих свавільних сил, він закінчив свої міркування з цього приводу таким остаточним висновком: “Тільки хворий журиться, що природа так нас за ніс водить... Але я поки що здоров...” [9, 160]. Звідси видно, що, читаючи Пшибишевського та Ніцше, Стефаник їх духом не проймався, протиставляючи їм свій здоровий розум. Роки на два-три пізніше, у січні 1899 року, у своєму листі зі Львова він писав Ользі Гаморак про прихильників “нагої душі” вже іншим тоном: “Я ходжу з Морачевським по артистах і артистках. Всі вони трохи чудні. Жінки бояться діти родити, хлопці бояться товпи – відважні. Говориться багато про голу душу, ще радше про голі жінки, а найрадше про ніщо. Всі хочуть вигонити розум за десятий поріг, але розум те почув і сам утік. Лишилася душа, але гола. Скука. Один Каспрович подобався мені дуже” [9, 160].

Саме в той час з’явилася в журналі “Życie” (“Життя”) (№ 1, 10.I, 1899) програмна стаття Пшибишевського “Confiteor” (“Визнаю”), в якій він, узявши на себе і фактично, і формально редакцію журналу, розгорнув свій прапор з гаслом “мистецтво для мистецтва”. “Митець не є ні слугою, ні провідником, не належить до народу, ані до світу, не служить ніякій ідеї, ані жодному суспільству” [6]. Пшибишевський твердив, що мистецтво є “відтворенням того, що вічне, незалежне від будь-яких змін та випадковостей, незалежне ані від часу, ані від простору, значить: воно є відображенням сутності, тобто душі у всяких її проявах, не залежно від того, чи вони хороші, чи погані, прекрасні чи огидні” [6].

Незабаром, у лютому 1899 року, після приїзду до Кракова Стефаник написав “Confiteor”, але з деякими неістотними змінами твір був опублікований у 1901 році під за-

головком “Моє слово”. На те, що цей твір був написаний ніби у відповідь на маніфест Пшибишевського, вказують не тільки час його виникнення, а й первісний заголовок “Confiteor” та його програмний характер.

„Слово своє буду гострити на кремені моєї душі і, замочене в труті-зіллю, пускати буду на наліво” – тобто туди, де “чорна машина, що з червоного рота прокльоном стогне” – бездушний світ визиску і гніту, світ панів.

“І слово своє ломати буду на ясні сонячні промінчики і замочу його в кожній чічці і пускати буду направо” – де “синє поле і чорні скиби, і білий плуг, і пісня, і піт солений” – світ трудящих села [4, 143].

У цій мистецьки написаній поезії в прозі автор “Синьої книжечки” використовує незвичайні, навіяні творами імпресіоністів, тропи і фігури, щоб розповісти, як він, селянський син, пішов в інший, панський світ і зустрів там до себе погорду та зневагу, які отруїли його життя і штовхнули у світ фантазії. Стефаник безуспішно ловив “новий і чорний світ” “за його поли, а він згідно глядів” на нього, як на жебрака – і змусив заніміти з болю на довгі роки. Він йде в поле, і думки “ссали землю і годували... самотою” [4, 142]. Потім “створив собі свій світ”, “своє царство”. “Як безумний, – пише він далі, – бреду хмарою своєї фантазії. Сто раз розпускаю сили своєї душі, аби далекими світами відшукати моє щастя” [4, 143]. Але марно – неводи його сердечних бажань рвуться у ставі його минувшини і нічого не ловлять. І він, засмучений, дримає, потім летить на чорних хмарах, ріже небесні зорі... І заключний акорд: “А я шукаю щастя під небом і падаю...” [4, 144].

Як не високо в піднебесся літав письменник на крилах своєї широкої фантазії, він знов і знов падав на землю. Земне життя сільської бідноти раз у раз вривається в павутинну мережанку його мрій і рве її. Навіть мандри “хмарою своєї фантазії” пов’язуються з реальним, земним життям за допомогою такого порівняння: неводи сердечних бажань письменника рвуться, не можуть нічого зловити: “вертають до мене помучені й без нічого – як мужики з лану”; “як старий жовнір дерев’яними ногами блукає, так я блукаю” [4, 143]. Мрія Стефаника не може, слідує рецептам модерністів групи Пшибишевського, залетіти за сині хмари й зовсім відірватись від землі, від земного горя та радощів.

Таким чином, Стефаник образно, але разом з тим і дуже чітко сформулював свою програму, протиставляючи мистецтву, призначеному для відірваної від інтересів народної маси горстки “втраємничених”, своє мистецтво для народу, натхнене любов’ю до одних і ненавистю до інших. Це була його програма не тільки на майбутнє: вона безпосередньо впливала з його попередньої творчості.

Визначальним концептом художнього мислення С.Пшибишевського варто вважати його власну теорію “нового мистецтва”. Рухом цього філософування є відмежування “метеора Молодої Польщі” від “бездушного, грубого мистецтва для народу”, подолання “загальновідомого голосу народу” – “жорсткого, тупого буржуазного мозку”. У цьому плані вирішальною є перенесення акценту в дихотомії “душа – мозок” на перший її складник. За аксіому береться твердження: “Для мозку двічі по два – чотири, а для душі може бути мільйон”. Основним началом “нового мистецтва” є, за Пшибишевським, душа: “Мистецтво – це одкровення душі” [6, 120].

Таким чином руйнується раціонально-міметичний фундамент мистецтва і його традиційні функціональні ознаки (доступність, дидактичність, місіонерство, регламентованість, декларативність, утилітарність тощо). Мистецтво зосереджується, замикається на самому собі, стає “вибраним”, “елітарним”, “сакральним” (“воно ціль в самому собі, воно – абсолют, оскільки є відображенням абсолюту – душі”). Вихід за рамки “реальної дійсності”, “профанного світу” надає мистецтву статус сакральності, відповідності поняттям абсолюту, вічності, таїни, ідеалу. “Нове” мистецтво не для всіх. У пояснювальному слові до “De profundis” Пшибишевський зауважував: “... це аж ніяк не книга для народу”.

Різновекторність концепцій В.Стефаника і С.Пшибишевського видається очевидною – їх розмежовують відмінні стартові ситуації. Тому, власне, недоречно вести мову про прямий вплив або запозичення Стефаником творчих знахідок Пшибишевського. Натомість типологічна схожість, спільні та відмінні риси двох рівновартісних художніх явищ об’єднані одним художнім ареалом – “теорією” модернізму. Ідеологізм В.Стефаника й естетизм С.Пшибишевського споріднює потреба подолати “старі, закам’янілі форми”. “Гра душі” у Пшибишевського символізує вихід зі сфери

так званого “нормального мислення”, втрату “логічного життя мозку”, реального життя. Його герой стає підвладний візіям, галюцинаціям, денним сновидінням, екстазу, маніакальності, сповзанням у підсвідомість. Таким чином раціональне долається за допомогою ірраціонального. У Стефаника інша стратегія: він намагається “оволодіти” ірраціональним завдяки раціонально-виваженим теоріям. Такими аргументами можуть бути пояснені епітажні сюжетні лінії: брат любить сестру (Пшибишевський, “De profundis”), батько вбиває дитину (Стефаник, “Новина”).

Мета Василя Стефаника як визнаного майстра об’єктивізації душевних станів – оголити душу й “зацементувати” її найменші, ледь зримі порухи, зробити й образи душевних станів дотикальними. Це досягається, у першу чергу, особливим використанням порівняння та метафори. Мова йде про надзвичайно експресивний тип метафори: “сонце пражить, аж вогнем сипле” [5, 67], “шкіра з колін обскакує” [5, 68]. З іншого боку, на посилення враження працює і часте використання гіперболи: “Івана як коли хто батогом по чолі тріснув, така велика жила напухала йому на чолі” [5, 66], “в попереці зачело ножами шпикати” [5, 68]. Превалують порівняння: “так баную за тим горбом, як дитина за цицков” [5, 72], “згори кінь виглядав, як би Іван його повісив на нашильнику за якусь велику провину, а ліва рука Івана обвивалася сітею синіх жил, як ланцюгом із синьої сталі” [5, 66]. Багато уваги приділено й прямій мові персонажів, щоб створити враження природності: думки іноді обриваються, втрачають послідовність, перериваються звертаннями до слухачів, іноді голоси зриваються на відчайдушний крик.

Для художнього світу Пшибишевського властиве суб’єктивоване конструювання комунікативного простору. Це говорить про пріоритет внутрішнього світу особистості над зовнішнім. Погляд фокусується на “нагій душі” – “візитці” модерного суб’єкта, оскільки цей суб’єкт дивиться на людей тільки з точки зору проявлення чи неопроявлення в них душі [7, 53]. Тому в текстах Пшибишевського потужно виявляє себе ірраціональне начало – мова “іншого”. Себто визначальною особливістю модерністської поезики Пшибишевського є послаблення, втрачання, а часом і відсутність подієвого, логічно-зв’язувального плану. Художня реальність структурується як набір епізодів, що відбивають психічні стани

– рефлексивні реакції на явища і реалії зовнішнього світу. Із цього приводу Пшибишевський зазначає: “У мене зазвичай немає подій, бо я описую життя душі, а дія є тільки лаштунками душі, погано розфарбованими лаштунками, які можна побачити на самодіяльній сцені провінційного містечка” [7, 52].

Рефлексивний мовний потік розмиває межі “зовнішнє – внутрішнє”, продукуючи варіант світу зсередини (“profundis”, “Homo sapiens”). Спрацьовує принцип накладання – зовнішнє “тоне” у внутрішньому. Історію сучасника Пшибишевський розглядає “як трагічну монографію пригніченої волі і знівчених інстинктів”. Криза модерного суб’єкта виявляє себе в “розпаді”, “розполовиненні”, “розщепленні” душі, зумовлюючи появу диференційованого індивіда – героя інтелекту (“господаря свого мозку”) і героя інстинкту. Така ж концепція людини характерна і для Стефаніка, у новелістиці якого “поширений тип з душевною дисгармонією”. За умов повної дезінтеграції актуалізується потреба знайти точку опори. Для героїв Пшибишевського і Стефаніка це означає негацію основ моралі, культури, цивілізації і повернення до правічного, істинного, природного. “Саме на основі природного і необхідного розгортається драма модерного суб’єкта”, – констатує Т.Гундорова [1, 44]. “Я страждаю, тому що не можу стати природною”, – виголошує герой Пшибишевського [6].

Натомість у художньому світі Василя Стефаніка головним є психологічний бік, його цікавить, як надзвичайні події відображаються в душах персонажів, як впливають на їхні настрої та почуття. Василь Стефанік розуміє душу свого героя – знедоленого земляка. Автор будує свої твори не так на розвитку зовнішніх подій, як на зміні почуттів, переживань героя. У його новелах нема докладних сюжетних ліній життя персонажів, деталізованих портретів, традиційних зачинів. На початку чи наприкінці твору автор подає дуже стислі описи, які нагадують ремарку в драматичному творі. Василь Стефанік не вважає за потрібне подавати надмірні авторські пояснення. Говорять, згадують, роздумують самі персонажі, тому таку велику роль відіграють діалоги і монологи, у яких людський біль немов матеріалізувався і гострими голками впивався у серце і свідомість небайдужого читача. На двох-трьох сторінках розгортається така драма людського життя, від якої серце крається. Слово було для Василя

Стефаніка діамантом, найдорогоціннішим матеріалом. Він невтомно шліфував його, відкидаючи зайве і непотрібне, щоб заграло воно усіма барвами, замерехтіло і засяяло, як коштовне каміння. У кожному рядочку творів відчувається злиття переживань персонажа і письменника. Здається, що ще півкроку – і серце не витримає ударів слова. Здається, автор із величезним напруженням стримує сам себе, щоб дати слово нещасній матері, осиротілій дитині, доведеному до відчаю батькові.

У С.Пшибишевського зазначена вище програма реалізується завдяки мисленню на рівні архетипів – текст підлягає символізації, міфологізації, ірраціоналізації. Цілісність людини розуміється як первісність, єдність природи, коли не було “розподілу статей”, “розпаду на багатство світів”. За логікою Пшибишевського, синтез чоловічого і жіночого начал становитиме мікроваріант світової гармонії. В.Стефанік як експресіоніст, вважав, що тільки своєю творчою та духовною інтуїцією може митець як суб’єкт досягнути об’єктивного пізнання світу й надати вираження, тобто експресії, абсолютному та духовному, – цій справжній реальності, що є прихованою сутністю поза зовнішньою видимістю явищ і речей довколишнього світу. Справжню “нагу душу” легше знайти серед простолюду, аніж серед інтелігенції. Йому здавалося, нібито життя інтелігенції замасковане й нещире, бо серед неї нічого не діється справжнього, тому воно мусить вийти на декламацію. А серед простих людей так багато діється, що звідти й “сирий матеріал” має користь. “Сирий матеріал” потрібен був Стефанікові не для того, аби зображувати типові характери в типових ситуаціях, навпаки, “сирий матеріал” слугував йому для відтворення чогось унікального, випадкового й неповторного, що впливало з глибин людської психіки.

Те, що С.Пшибишевський вважав “нагою душею”, Василь Стефанік шукав у селянському середовищі й підносив проблеми селянина до площини вселюдських психічних потреб. Зображуючи українську душу, митець виплескує на поверхню внутрішнє життя людини, з великою завзятістю зображує надзвичайну глибинність її існування. Новеліст у своїх творах розкриває психологію народного духу завдяки заглибленню в селянську душу. Письменник уважно придивлявся до душі простої людини й чутливо вислуховував у ній усе те, що було найістотнішим і найбільш

вважаючим. Перше й найважливіше місце у творах Василя Стефаника посідають прояви психічного життя простих людей, найбільше значення мають для нього почуття селянської душі. Отже, на основі аналізу художньо-літературних творів Василя Стефаника виявлені відзеркалення ідей, які характеризують психологію “народного духу”. Ці ідеї мають самостійне значення для етнопсихологічних знань. Стефаникові вдалося показати життя простої людини, яке водночас є стражданням і радістю, має завжди сенс, пізнання якого допомагає їй душевно зростати, навіть піднятися над собою, аби досягти найвищої душевної досконалості.

Підсумовуючи, варто наголосити, що на рівні теоретичних декларацій естетичні концепції Василя Стефаника і Станіслава Пшибишевського доволі відмінні, оскільки мають різний програмний характер щодо теорії “нового мистецтва” та “нагої душі”. Своїм твором “Confiteor” (“Моє слово”) В. Стефаник протиставляє “елітарне мистецтво” Пшибишевського – “народному”, розкриваючи психологію народного духу, заглиблюючись у селянську душу. Натомість на рівні художньої практики знаходимо подібні риси. Зокрема, пріоритет внутрішнього світу особистості над зовнішнім, відсутність подієвого, логічно-зв’язувального плану, докладних сюжетних ліній життя персонажів, деталізованих портретів, традиційних зачинів. Сила Стефаника як письменника полягала в постійних і міцних

зв’язках з народом, у його постійних турботах за долю сільської бідноти і прагненні своїми творами служити їй.

1. Гундорова Т. Станіслав Пшибишевський і Володимир Винниченко: еротика модерного / Гундорова Т. // *Journal of Ukraine Studies*. – Summer-Winter. – 1995. – Vol. 20. – № 1–2.
2. Лесин В. М. Про “вплив” на В. Стефаника декадента С. Пшибишевського / Лесин В. М. // *Проблемы перевода и межславянских литературных взаимосвязей : Ученые записки, серия филологических наук*. – 1958. – Вып. 6. – Т. XXX. – С. 145–160, 200.
3. Стефаник В. Камінний хрест : [для ст. шк. віку] / Стефаник В. ; упоряд. текстів, передм. І. М. Андрусяка. – К. : Школа, 2007. – 272 с.
4. Стефаник В. Серце / Стефаник В. // *Вибране / Стефаник В.* – Ужгород, 1979. – С. 243.
5. Стефаник В. Твори / Стефаник В. – К. : Дніпро, 1964. – 358 с.
6. Пшибишевский С. Путями души / Пшибишевский С. // *Полное собрание сочинений*. – М., 1910. – Т. 5.
7. Пшибишевский С. Pro domo mea / Пшибишевский С. // *Полное собрание сочинений*. – М., 1910. – Т. 6.
8. Хархун В. Володимир Винниченко і Станіслав Пшибишевський : типологія творчих практик / Хархун В. // *Наукові записки*. – К. : Києво-Могилянська академія, 1999. – Т. 17. – С. 111–115.
9. Ярема Я. Я. Зв’язки Василя Стефаника з Станіславом Пшибишевським і Владиславом Орканом / Ярема Я. Я. // *Міжслов’янські літературні взаємини*. – К. : АН УРСР, 1958. – С. 162.

*В статье сделана попытка компаративистского среза в украинской и польской литературах на примере творчества Василя Стефаныка и Станислава Пшибышевского. Исследованы позиции писателей на теоретическом уровне по отношению к понятию “нагой души”, а также найдены похожие и различные черты в произведениях обоих художников слова.*

**Ключевые слова:** Василь Стефанык, Станислав Пшибышевский, “нагая душа”, типология, контактно-генетические связи.

*In the article makes an attempt of comparative section in Ukrainian and Polish literature by works of Vasyl Stefanyk and Stanislaw Pshybyshebskyi. Invastigates the positions of writers on theoretical level, and found similar and different features in the writer’s works.*

**Key words:** Vasyl Stefanyk, Stanislaw Pshybyshebskyi, “naked soul”.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Багрій Марія** – асистент кафедри філології і методики початкової освіти Педагогічного інституту Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Баран Євген** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Бикова Тетяна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Київського національного університету ім. М. Драгоманова.

**Біляцька Валентина** – кандидат філологічних наук, доцент Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара.

**Ботнарченко Наталя** – аспірант кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Брус Марія** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Василик Любов** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

**Варчук Валентина** – аспірант Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України.

**Вівчарик Наталя** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Випасняк Галина** – кандидат філологічних наук, викладач кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

**Голод Роман** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

**Голянич Марія** – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Горболіс Лариса** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Сумського державного університету.

**Гуйванюк Ніна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

**Грещук Валентина** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Грещук Василь** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Джочка Ірина** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Дубровський Роман** – аспірант кафедри української літератури Львівського національного університету ім. І. Франка.

**Зелених Тетяна** – кандидат філологічних наук, доцент Криворізького університету.

**Качак Тетяна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології початкового навчання Педагогічного інституту Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Качкан Володимир** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри українознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

**Козак Богдан** – народний артист України, професор, директор інституту культури Львівського національного університету ім. І. Франка.

**Кононенко Віталій** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри загального і германського мовознавства Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Коршунова Світлана** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Котик Тетяна** – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Касьяненко Тамара** – кандидат філологічних наук, доцент Української образотворчої академії (м. Київ).

**Кульбабська Олена** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

**Лесюк Микола** – кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янських мов Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Ліпницька Ірина** – кандидат філологічних наук, доцент Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара.

**Луцак Світлана** – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.



---

---

**Марчук Ганна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Мацевко-Бекерська Лідія** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Львівського національного університету ім. І. Франка.

**Мафтин Наталія** – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Мельничук Богдан** – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Чернівецького національного університету ім. І. Франка.

**Мокляк Ярослав** – доктор історичних наук, професор Ягеллонського університету (м. Краків, Польща).

**Мочернюк Наталія** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника

**Набитович Ігор** – доктор філологічних наук, професор Люблінського університету ім. М. Складовської-Кюрі (Польща).

**Назаревич Леся** – кандидат філологічних наук, доцент Тернопільського технічного університету ім. І. Пулюя.

**Нежива Людмила** – кандидат філологічних наук, професор Луганського національного університету ім. Т. Шевченка.

**Ободянська Любов** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Осьмак Ніна** – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури Київського національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова.

**Піхманець Роман** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Поліщук Ярослав** – доктор філологічних наук, професор Ягеллонського університету (м. Краків, Польща).

**Рис Григорій** – пошукувач кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Родчин Зоряна** – кандидат філологічних наук, викладач кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

**Сеник Любомир** – доктор філологічних наук, професор Львівського національного університету ім. І. Франка.

**Солецький Олександр** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Сокол Галина** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

**Стефурак Роксолана** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Тішкіна Олександра** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара.

**Федунь Марія** – кандидат філологічних наук, доцент Інституту післядипломної освіти педагогічних працівників.

**Хороб Марта** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Хороб Степан** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Ципердюк Оксана** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Черниш Анна** – кандидат філологічних наук, доцент Криворізького університету.

**Чобанюк Вікторія** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Шевчук Лариса** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Ямборко Світлана** – аспірант кафедри полоністики Київського національного університету ім. Т. Шевченка.

**ЗМІСТ**

**ПИСЬМЕННИК І ЧАС: РЕЦЕПЦІЯ, КОНТЕКСТ**

<i>Роман Піхманець.</i> Письменник і епоха: особливості взаємин на рубежі століть (творчий досвід “Покутської трійці”).....	3
<i>Ярослав Поліщук.</i> Гуцульщина екзотична й Гуцульщина без екзотики (Василь Стефаник на тлі культурного дискурсу Карпат).....	9
<i>Світлана Луцак.</i> Рецептивний потенціал художнього слова Василя Стефаника.....	15
<i>Ярослав Мокляк.</i> Василь Стефаник і політика.....	21
<i>Роман Голод.</i> Діалектика “старого” і “нового” в літературних взаєминах Івана Франка та Василя Стефаника.....	25
<i>Любомир Сеник.</i> Василь Стефаник – перспектива української духовності: проблема закодованого прогнозу.....	32
<i>Володимир Качкан.</i> Василь Стефаник у рецепції Богдана Лепкого (за епістолярієм).....	35
<i>Богдан Козак.</i> Перша постава творів Василя Стефаника на українській сцені.....	38
<i>Євген Баран.</i> Краківський контекст Василя Стефаника (на матеріалі листів Василя Стефаника до Левка Бачинського).....	42
<i>Ганна Марчук.</i> Щоб оповідання Леся Мартовича “заяли кращої долі, як їх творець”: причинки до повного видання творів.....	47
<i>Марія Федунь.</i> Постаць Леся Мартовича в площині вітчизняної критики та мемуаристики.....	53
<i>Наталія Вівчарик.</i> “Син землі”: Василь Стефаник у рецепції Григора Лужницького.....	57
<i>Тетяна Качак.</i> Дискурс дитинства у творах Василя Стефаника: рецептивно-естетичний аспект.....	61
<i>Любов Ободяньська.</i> Стефаник у художній рецепції та інтерпретації Богдана Бойка.....	68
<i>Марта Хороб.</i> Василь Стефаник у рецепції Степана Процюка (на матеріалі роману “Троянда ритуального болю”).....	71
<i>Валентина Біляцька.</i> Василь Стефаник у рецепції Олеся Гончара.....	76
<i>Григорій Рис.</i> Михайло Козоріс про творчість Василя Стефаника.....	80

**ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВІ ВИМІРИ**

<i>Віталій Кононенко.</i> Авторське мовлення Василя Стефаника.....	86
<i>Лідія Мацевко-Бекерська.</i> Своєрідність наративної організації малої прози Василя Стефаника.....	96
<i>Василь Грещук.</i> Мовна особистість Василя Стефаника в його епістолярії.....	104
<i>Марія Голянич.</i> Ключове слово як смислотвірний атрактор у художньому тексті (на матеріалі новели Василя Стефаника “З міста йдучи”).....	111
<i>Микола Лесюк.</i> Архаїчні граматичні форми у творах Василя Стефаника.....	115
<i>Леся Назаревич.</i> Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта малої прози Василя Стефаника.....	120
<i>Марія Брус.</i> Фемінітивний світ художньої мови Леся Мартовича.....	126
<i>Інна Липницька.</i> Міфологема дороги в художньому універсумі Василя Стефаника.....	130
<i>Роксолана Стефурак.</i> Внутрішня форма слова як “ретранслятор” національно-ментальної інформації в новелах Василя Стефаника.....	136
<i>Олена Кульбабська.</i> Мовна експресія прозової мініатюри В.Стефаника “Городчик до бога ридав...”.....	142
<i>Ірина Джочка.</i> Семантико-граматична своєрідність орудного відмінка: первинні та вторинні функції (на матеріалі творів Василя Стефаника).....	148
<i>Олександр Солецький.</i> Наративна буфонада Леся Мартовича.....	153
<i>Оксана Ципердюк.</i> Функціонування релігійної лексики в новелах Василя Стефаника.....	157
<i>Зоряна Родчин.</i> Елементи натуралізму у творах Леся Мартовича.....	166
<i>Валентина Варчук.</i> Епістолярій Василя Стефаника як джерело вивчення його ранніх поезій у прозі.....	171

**ПОЕТИКА ТВОРУ**

<i>Степан Хороб.</i> Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаника: драматизація новели чи епізація драми?.....	174
<i>Лариса Горболіс.</i> Свій простір як маркер духовних зв’язків героя зі світом (на матеріалі	

новели В.Стефаника “Виводили з села”)	184
<i>Ігор Набитович</i> . Ритуал ініціаційної смерти як архітектонічний прийом у новелі Василя Стефаника “Камінний хрест”	187
<i>Ніна Гуйванюк</i> . Синтаксис стефаніківських гіпербол	192
<i>Вікторія Чобанюк</i> . Психологічні виміри “життєвих світів”, персонажів новели Леся Мартовича “Трішниця”	199
<i>Людмила Нежива</i> . “Сумна дійсність, оздоблена золотом найправдивішої поезії”: вивчення експресіонізму на прикладі новели В.Стефаника “Камінний хрест”	202
<i>Валентина Грецук</i> . Персоніфікація у новелах Василя Стефаника	208
<i>Тетяна Зелених</i> . Сильові експерименти Василя Стефаника	211
<i>Наталія Мочернюк</i> . Жанрова специфіка новели “Вовчиця” Василя Стефаника	215
<i>Галина Випасняк</i> . Елементи агіографії в сучасному жанрі біографічного роману (на матеріалі роману С.Процюка про Василя Стефаника “Троянда ритуального болю”)	219

## ТРАДИЦІЇ, ТИПОЛОГІЯ

<i>Наталія Мафтин</i> . Новелістична традиція Василя Стефаника в західноукраїнській прозі 20–30-х років. XX століття	224
<i>Богдан Мельничук</i> . У сьайві русівського генія (Василь Стефанік і розвиток новелістики на покутських теренах)	231
<i>Ніна Осмак</i> . Смерть як екзистенційне відчуження індивіда у творах “Сама-саміська” В.Стефаника і “Що записано в книгу життя” М.Коцюбинського	242
<i>Світлана Коришуніна</i> . Авторська позиція в оповіданнях В.Стефаника та А.Чехова	246
<i>Валентина Біляцька, Олександра Тишкіна</i> . Загальнолюдські трагедії душі у творах В.Стефаника і Л.Яновської	252
<i>Лариса Шевчук</i> . Оповідний комізм Леся Мартовича як художня традиція у творах Ярослави Лагодінської	256
<i>Любов Василик</i> . Леся Українка і Василь Стефанік: семантика камінного в художньому світі	260
<i>Анна Черниш</i> . Трагічне світосприйняття Василя Стефаника і Годося Осмачки (текстуальна близькість образів у романах С.Процюка “Троянда ритуального болю” та М.Слабошпицького “Поет із пекла”)	264
<i>Тетяна Бикова</i> . Питання національного самовизначення українства в літературно-критичних працях Василя Стефаника та Івана Франка	269
<i>Тамара Касьяненко</i> . Новелістика Василя Стефаника та Івана Зубенка: типологія стильового синкретизму	274
<i>Галина Сокол</i> . Новела Василя Стефаника “Катруся” та новела Галини Журби “Солов’ї”: типологічні точки дотику	278
<i>Роман Дубровський</i> . Вираження сповідальності у прозі Василя Стефаника та Галини Гордасевич	282
<i>Марія Багрії</i> . Особливості художнього мислення Василя Стефаника та Ігоря Костецького: типологічний аспект	285
<i>Тетяна Котик</i> . Традиції Леся Мартовича в художній трансформації Романа Іванчука: функціональність наративного знака	288
<i>Наталія Ботнарєнко</i> . Мотив смерті як складова екзистенційного мислення В.Стефаника та А.Чехова	293
<i>Світлана Ямборко</i> . Василь Стефанік та Станіслав Пшибишевський: типологічний зріз творчості	299
Відомості про авторів	304

## СОДЕРЖАНИЕ

### ПИСАТЕЛЬ И ВРЕМЯ: РЕЦЕПЦИЯ, КОНТЕКСТ

<i>Роман Пихманец.</i> Писатель и эпоха: особенности взаимоотношений на рубеже веков (творческий опыт “Покутской троицы”).....	3
<i>Ярослав Полищук.</i> Гуцульщина экзотическая и Гуцульщина без экзотики (Василий Стефаник на фоне культурного дискурса Карпат).....	9
<i>Светлана Луцак.</i> Рецептивный потенциал художественного слова Василя Стефаника.....	15
<i>Ярослав Мокляк.</i> Василь Стефаник и политика.....	21
<i>Роман Голод.</i> Диалектика “старого” и “нового” в литературных взаимоотношениях Ивана Франка и Василя Стефаника.....	25
<i>Любомир Сенник.</i> Василь Стефаник – перспектива украинской духовности: проблема закодированного прогноза.....	32
<i>Владимир Качкан.</i> Василь Стефаник в рецепции Богдана Лепкого (за эпистолярием).....	35
<i>Богдан Козак.</i> Первая постановка произведений Василя Стефаника на украинской сцене....	38
<i>Евгений Баран.</i> Краковский контекст Василя Стефаника (на материале писем Василя Стефаника к Левку Бачинскому).....	42
<i>Ганна Марчук.</i> Чтобы рассказы Леся Мартовича “удостоились лучшей судьбы, чем их творец”: причинки до полного издания произведений.....	47
<i>Мария Федунь.</i> Фигура Леся Мартовича в призме украинской критики и мемуаристики... ..	53
<i>Наталья Вивчарык.</i> “Сын земли”: Василь Стефаник в рецепции Григора Лужницкого.....	57
<i>Татьяна Качак.</i> Дискурс детства в произведениях Василя Стефаника: рецептивно-эстетический аспект.....	61
<i>Любовь Ободьянская.</i> Стефаник в художественной рецепции и интерпретации Богдана Бойко.....	68
<i>Марта Хороб.</i> Василь Стефаник в рецепции Степана Процюка (на материале романа “Роза ритуальной боли”).....	71
<i>Валентина Биляцкая.</i> Василь Стефаник в рецепции Олеса Гончара.....	76
<i>Григорий Рис.</i> Михаил Козорис о творчестве Василя Стефаника.....	80

### ХУДОЖЕСТВЕННО-СМЫСЛОВЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ

<i>Виталий Кононенко.</i> Авторская речь Василя Стефаника.....	86
<i>Людия Мацевко-Бекерская.</i> Своеобразие нарративной организации малой прозы Василя Стефаника.....	96
<i>Василий Грещук.</i> Языковая личность Василя Стефаника в его эпистоляррии.....	104
<i>Мария Голянич.</i> Ключевое слово как смыслообразующий аттрактор в художественном тексте (на материале новеллы Василя Стефаника “По дороге из города”).....	111
<i>Николай Лесюк.</i> Архаические грамматические формы в произведениях Василя Стефаника..	115
<i>Леся Назаревич.</i> Экзистенциальность как философская и художественно-эстетическая доминанта малой прозы Василя Стефаника.....	120
<i>Мария Брус.</i> Феминитивный мир художественного языка Леся Мартовича.....	126
<i>Инна Липницкая.</i> Мифологема дороги в художественном универсуме Василя Стефаника.....	130
<i>Роксолана Стефурак.</i> Внутренняя форма слова как “ретранслятор” национально-ментальной информации в новеллах Василя Стефаника.....	136
<i>Елена Кульбабская.</i> Языковая экспрессия прозаической миниатюры В.Стефаника “Городчик к богу рыдал ...”.....	142
<i>Ирина Джочка.</i> Семантико-грамматическое своеобразие творительного падежа: первичные и вторичные функции (на материале произведений Василя Стефаника).....	148
<i>Александр Солецкий.</i> Нарративная буффонада Леся Мартовича.....	153
<i>Оксана Ципердюк.</i> Функционирование религиозной лексики в новеллах Василя Стефаника.....	157
<i>Зоряна Родчин.</i> Элементы натурализма в произведениях Леся Мартовича.....	166
<i>Валентина Варчук.</i> Эпистолярный как источник изучения ранних стихотворений в прозе Василя Стефаника.....	171

---

---

## ПОЭТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

<i>Степан Хороб.</i> Поэтика конфликта в прозе Василя Стефаника: драматизация новеллы или эпизация драмы?.....	174
<i>Лариса Горболис.</i> Свое пространство как маркер духовных связей героя с миром (на материале новеллы В.Стефаника “Выводили из деревни”).....	184
<i>Игорь Набитович.</i> Ритуал инициационной смерти как архитектурный прием в новелле Василя Стефаника “Каменный крест”.....	187
<i>Нина Гуйванюк.</i> Синтаксис стефаниковских гиперболических конструкций.....	192
<i>Виктория Чобанюк.</i> Психологические измерения “жизненных миров” персонажей новеллы Леся Мартовича “Грешница”.....	199
<i>Людмила Неживая.</i> “Грустная действительность, украшенная золотом самой правдивой поэзии”: изучение экспрессионизма на примере новеллы В.Стефаника “Каменный крест”.....	202
<i>Валентина Грешиук.</i> Персонификация в новеллах Василя Стефаника.....	208
<i>Татьяна Зеленых.</i> Стилиевые эксперименты Василя Стефаника.....	211
<i>Наталья Мочернюк.</i> Жанровая специфика новеллы “Волчица” Василя Стефаника.....	215
<i>Галина Выпасняк.</i> Элементы агиографии в современном жанре биографического романа (на материале С.Процюка о Василю Стефане “Роза ритуальной боли”).....	219

## ТРАДИЦИИ, ТИПОЛОГИЯ

<i>Наталья Мафтин.</i> Новеллистическая традиция Василя Стефаника в западноукраинской прозе 20–30-х годов XX века.....	224
<i>Богдан Мельничук.</i> В сиянии русовского гения (Васили Стефаник и развитие новеллистики на покутских просторах).....	231
<i>Нина Осьмак.</i> Смерть как экзистенциальное отчуждение индивида в произведениях “Сама-одинехонька” В.Стефаника и “Что записано в книгу жизни” М.Коцюбинского.....	242
<i>Светлана Коршунова.</i> Авторская позиция в рассказах В.Стефаника и А.Чехова.....	246
<i>Валентина Биляцкая, Александра Тишкина.</i> Общечеловеческие трагедии души в произведениях В.Стефаника и Л.Яновской.....	252
<i>Лариса Шевчук.</i> Повествовательный комизм Леся Мартовича как художественная традиция в произведениях Ярославы Лагодинской.....	256
<i>Любовь Васылык.</i> Леся Украинка и Василь Стефаник: семантика каменного в художественном мире.....	260
<i>Анна Черныш.</i> Трагическое мироощущение Василя Стефаника и Тодося Осьмачки (текстуальная близость образов в романах С.Процюка “Роза ритуальной боли” и М.Слабошпицкого “Поэт из ада”).....	264
<i>Татьяна Быкова.</i> Вопрос национального самоопределения украинства в литературно-критических трудах Василя Стефаника и Ивана Франко.....	269
<i>Тамара Касьяненко.</i> Новеллистика Василя Стефаника и Ивана Зубенко: типология стилиевого синкретизма.....	274
<i>Галина Сокол.</i> Новелла Василя Стефаника “Катюша” и новелла Галины Журбы “Соловьи”: типологические точки соприкосновения.....	278
<i>Роман Дубровский.</i> Выражение исповедальности в прозе Василя Стефаника и Галины Гордасевич.....	282
<i>Мария Багрий.</i> Особенности художественного мышления Василя Стефаника и Игоря Костецкого: типологический аспект.....	285
<i>Татьяна Котик.</i> Традиции Леся Мартовича в художественной трансформации Романа Иваничука: функциональность нарративного знака.....	288
<i>Наталья Ботнарченко.</i> Мотив смерти как составляющая экзистенциального мышления В.Стефаника и А.Чехова.....	293
<i>Светлана Ямборко.</i> Василий Стефаник и Станислав Пшибышевский: типологический срез творчества.....	299
Данные об авторах.....	304

CONTENTS

WRITER AND TIME: RECEPTION, CONTEXT

<i>Roman Pikhmanets</i> . The writer and the era: the peculiarities of relations at the turn of the century (creative experience of “Pokuts’ka triytsia”).....	3
<i>Yaroslav Polishchuk</i> . Hutsul’shchyna exotic and Hutsul’shchyna without exotic (Vasyl’ Stefanyk on the background of cultural discourse of the Carpathians).....	9
<i>Svitlana Lutsak</i> . Receptive potential of artistic expression of Vasyl’ Stefanyk.....	15
<i>Yaroslav Moklyak</i> . Vasyl’ Stefanyk and politics.....	21
<i>Roman Kholod</i> . The dialectics of the “old” and “new” in the literary relations between Ivan Franko and Vasyl’ Stefanyk.....	25
<i>Lyubomyr Senyuk</i> . Vasyl’ Stefanyk – the prospect of Ukrainian spirituality: the problem of encoded prediction.....	32
<i>Volodymyr Kachkan</i> . Vasyl’ Stefanyk in the reception of Bohdan Lepkyi.....	35
<i>Bohdan Kozak</i> . The first setting of works of Vasyl’ Stefanyk on the Ukrainian stage.....	38
<i>Yevhen Baran</i> . Cracow context of Vasyl’ Stefanyk (based on letters of Vasyl’ Stefanyk to Lev Bachynsky).....	42
<i>Hanna Marchuk</i> . In order to works of Les’ Martovych “have a better fate, as their creator”: reasons for the publication of literary and artistic heritage of the writer.....	47
<i>Mariya Fedun</i> . The figure of Les’ Martovych through the prism of Ukrainian critics and memoirs.....	53
<i>Nataliya Vivcharyk</i> . “Son of the Earth”: Vasyl’ Stefanyk in the reception of Hrygoryi Luzhnyts’ky.....	57
<i>Tetyana Kachak</i> . The discourse of childhood in the works Vasyl’ Stefanyk: receptive-aesthetic aspect.....	61
<i>Lyubov Obodyans’ka</i> . Stefanyk in art reception and interpretation of Bohdan Boiko.....	68
<i>Marta Khorob</i> . Vasyl’ Stefanyk in receptive perception of Stepan Protsiuk.....	76
<i>Valentyna Bilyats’ka</i> . Vasyl’ Stefanyk in the reception of Oles’ Honchar.....	71
<i>Hryhory Rys</i> . Mykhaylo Kozoris about works of Vasyl’ Stefanyk.....	80

ARTISTIC – SENSES MEASUREMENTS

<i>Vitaliy Kononenko</i> . Author’s speech of Vasyl’ Stefanyk.....	86
<i>Lidiya Masevko-Bekers’ka</i> . The originality of narrative organization of small prose of Vasyl’ Stefanyk.....	96
<i>Vasyl’ Greshchuk</i> . Language personality of Vasyl’ Stefanyk in his letters.....	104
<i>Mariya Holyanych</i> . Keyword as semantics attractor in fiction (based on the novel Vasyl’ Stefanyk “From the city going”).....	111
<i>Mykola Lesyuk</i> . Archaic grammatical forms in the works of V.Stefanyk.....	115
<i>Lesya Nazarevych</i> . Existentiality as a philosophical, artistic and aesthetic dominant of small prose of Vasyl’ Stefanyk.....	120
<i>Marya Brus</i> . Feminine world of artistic language of Les’ Martovych.....	126
<i>Inna Lipnyts’ka</i> . Myths of the way in artistic universe of Vasyl’ Stefanyk.....	130
<i>Roksolana Stefurak</i> . The internal form of the word as a “repeater” of national mental information in short stories of Vasyl’ Stefanyk.....	136
<i>Olena Kul’babs’ka</i> . Language expression of prosaic miniature of Vasyl’ Stefanyk “Kaleyard to God wept ...”.....	142
<i>Iryna Dzhozhka</i> . Semantic and grammatical peculiarities of instrumental case: primary and secondary functions (based on the works of V.Stefanyk).....	148
<i>Olexandr Solets’ky</i> . Narrative buffoonery of Les’ Martovych.....	153
<i>Oksana Tsyperdyuk</i> . Operation of the religious vocabulary of short stories of V.Stefanyk.....	157
<i>Zoryana Rodchyn</i> . Elements of naturalism in the works of Les’ Martovych.....	166
<i>Valentyna Varchuk</i> . Epistolary as a source for studying of the early poems in prose V.Stefanyk.....	171

---



---

## POETICS OF THE WORK

<i>Stepan Khorob</i> . Poetics of the conflict in the prose of V.Stefanyk: dramatization of short story or writing of drama?.....	174
<i>Larysa Horbolis</i> . His space as a marker of spiritual ties with the world of the hero (based on the novel of V.Stefanyk “Withdrawn from the village”).....	184
<i>Ihor Nabytovych</i> . Ritual initiation of death as architectonic method in novel of Vasyl’ Stefanyk “Stone Cross”.....	187
<i>Nina Huyvanyuk</i> . Syntax of hyperboles of Vasyl’ Stefanyk.....	192
<i>Victoriya Chobanyuk</i> . Psychological markers of life worlds of the characters stories of Les’ Martovych.....	199
<i>Lyudmyla Nezhyva</i> . “The sad reality decorated with gold of truthful poetry”: the poetics of expressionism in the story of V.Stefanyk “Stone Cross”.....	202
<i>Valentyna Greshchuk</i> . Personification in novels of Vasyl’ Stefanyk.....	208
<i>Tetyana Zelenykh</i> . Stylistic experiments of Vasyl’ Stefanyk.....	211
<i>Nataliya Mochernyuk</i> . Genre specific of short story “She-wolf” of Vasyl’ Stefanyk.....	215
<i>Halyna Vypasnyak</i> . The elements of hagiography in the modern genre of the biographical novel.....	219

## TRADITIONS, TYPOLOGY

<i>Nataliya Maftyn</i> . Short novel tradition of Vasyl’ Stefanyk in Western prose of 20–30s of the twentieth century.....	224
<i>Bohdan Mel’nychuk</i> . In the shining of rusivsky genius (Vasyl’ Stefanyk and development of short novels on Pokuttya territory).....	231
<i>Nina Os’mak</i> . Death as existential alienation of the individual in the works of “Alone” V.Stefanyk and “What is written in the book of life” M.Kotsyubynsky.....	242
<i>Svitlana Korshunova</i> . Author's position in the stories V.Stefanyk and A.Chekhov.....	246
<i>Valentyna Bilyats’ka, Olexandra Tishkina</i> . Universal soul of tragedy in the works V.Stefanyk and L.Yanovs’ka.....	252
<i>Larysa Shevchuk</i> . Narrative humor of Les’ Martovych as artistic tradition in the works of Yaroslava Lahodynska.....	256
<i>Lyubov Vasylyk</i> . Lesya Ukrainian and Vasyl’ Stefanyk: semantics of fireplace in the art world.....	260
<i>Anna Chernysh</i> . The tragic worldview of V.Stefanyk and Todos’ Os’machka (textual similarity of images in the novels of S.Protsyuk “Rose of ritual pain” and M.Slaboshpyts’ky “The Poet of Hell”).....	264
<i>Tetyana Bykova</i> . The question of national self-determination in the Ukrainian literary and critical writings of Vasyl’ Stefanyk and Ivan Franko.....	269
<i>Tamara Kasyanenko</i> . Novelistyka of Vasyl’ Stefanyk and Ivan Zubenko: typology of stylistic syncretism.....	274
<i>Halyna Sokol</i> . Novel of Vasyl’ Stefanyk “Katrusya” and the novel Of Halyna Zhurba “Nightingales”: typological point of contact.....	278
<i>Roman Dubrovsky</i> . Expression of confession in prose of Vasyl’ Stefanyk and Halyna Hordasevych.....	282
<i>Mariya Bahriy</i> . Features of creative thinking of Vasyl’ Stefanyk and Ihor Kostetsky: contacts and traditions.....	285
<i>Tetyana Kotyk</i> . Tradition of Les’ Martovych in artistic transformation of Roman Ivanychuk: functionality of narrative mark.....	288
<i>Nataliya Botnarenko</i> . The motif of death as part of existential thinking of V.Stefanyk and A.Chekhov.....	293
<i>Svitlana Yamborko</i> . Vasyl’ Stefanyk and Stanislaw Przybyszewski: typological cut of work.....	299
Given about authors.....	304

## Вимоги

до подання статей у Вісниках Прикарпатського університету, журналах, збірниках наукових праць, матеріалах конференцій

1. Обсяг оригінальної статті – 6–12 сторінок тексту, оглядових – до 12 сторінок, коротких повідомлень – до 3 сторінок.

2. Статті подаються у форматі Microsoft Word. Назва файлу латинськими буквами повинна відповідати прізвищу першого автора. Увесь матеріал статті повинен міститись в одному файлі.

3. Текст статті повинен бути набраним через 1,5 інтервала, шрифт “Times New Roman Cyr”, кегль 14. Поля: верхнє, нижнє, лівє – 2,5 см, правє – 1 см (30 рядків по 60–64 символи).

4. Малюнки повинні подаватись в окремих файлах у форматі \*.tif, \*.eps, Corel Draw або Adobe Photo Shop.

5. Таблиці мають мати вертикальну орієнтацію і бути побудованими за допомогою майстра таблиць редактора Microsoft Word. Формули підготовлені редактором формул MS Equation. Статті, що містять значну кількість формул, подаються у форматі LaTeX.

6. Текст статті має бути оформлений відповідно до постанови ВАК №7-05/1 від 15 січня 2003 року “Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України” (див. Бюлетень ВАК України. – 2003. – № 1).

Статті пишуться за схемою:

- УДК і ББК (у лівому верхньому куті аркуша);
- автор(и) (ім'я, прізвище – жирним шрифтом, курсивом у правому куті);
- назва статті (заголовними буквами, жирним шрифтом);
- резюме й ключові слова українською, російською та англійською мовами;
- постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання цієї проблеми й на які спирається автор, виокремлення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується стаття;
- виклад основного матеріалу дослідження з новим обґрунтуванням подальших розвідок у цьому напрямі;
- список використаних джерел подавати згідно з новим стандартом з бібліографічного опису ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84, який набув чинності з 1 липня 2007 року (див. Бюлетень ВАК України. – 2009. – № 5).

7. Стаття повинна бути написана українською мовою, відредагована й підписана автором(ами).

8. Разом зі статтею до “Вісника” необхідно подати дві рецензії провідних учених у даній галузі.



Наукове видання

**ВІСНИК**  
**Прикарпатського університету**

**ФІЛОЛОГІЯ**  
**Випуск 34–35**

Видається з 1995 р.

Технічний редактор *Василь ГОЛОВЧАК*  
Науковий редактор *Степан ХОРОБ*  
Комп'ютерна правка і верстка *Лідія КУРІВЧАК*  
Коректура *Надія ВЕБЕР, Гафія ВАСИЛЕВИЧ*

Друкується українською мовою  
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Підпис. до друку 17. 07. 2012. Формат 60x84/8. Папір офсет.  
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 36,5.  
Тираж прим. 100. Зам. № 82.

Видавець і виготовлювач  
Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
76025, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1,  
тел.: 71-56-22  
E-mail: [vdvcit@pu.if.ua](mailto:vdvcit@pu.if.ua)  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 2718 від 12.12.2006

