

ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА»

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА»

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Голод Наталія Степанівна

УДК 821.161.2-2-32:808.1:159.954

ДИСЕРТАЦІЯ

**ДРАМАТУРГІЧНІ КАТЕГОРІЇ В СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ
ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА**

035 Філологія

03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ Н.С.Голод

Науковий керівник – Хороб Степан Іванович, доктор філологічних наук, професор

Івано-Франківськ – 2021

АНОТАЦІЯ

Голод Н. С. Драматургічні категорії в системі художнього мислення Василя Стефаника. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії з галузі знань 03 «Гуманітарні науки» за спеціальністю 035 «Філологія» – ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2021. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2021.

Дисертацію присвячено дослідженню індивідуального авторського стилю Василя Стефаника, його творчого методу, розглянутого крізь призму генологічного аналізу значущості драматургічних категорій у системі художнього мислення письменника й у контексті культурно-історичного та літературно-мистецького процесів кінця XIX – початку XX століть. Зазначений період – надзвичайно насичений і вагомий в аспекті здобутків і рівня розвитку українського красного письменства, відтак роль і місце Василя Стефаника, як «найбільшого артиста» й «абсолютного пана форми», за І. Франком, у національному літературному процесі має значення не лише суто естетичне, а й історичне. Творчість покутянина не тільки ерупувала на поверхню іманентні закони і закономірності, за якими відбувався розвиток світової та національної літератури зазначеного періоду, але й стала своєрідним орієнтиром і зразком індивідуально-авторського налаштування жанрово-стилістичних «опцій» як для сучасників письменника, так і для численних його послідовників, для прихильників сповідуваних ним ідейно-естетичних принципів, прийомів і засобів художнього зображення. Важливим є також з'ясування відповідності Стефаникового тяжіння до драматургізації епосу тенденціям у розвитку світового літературного процесу кінця XIX – початку XX століть.

У першому розділі дисертації йдеться про те, що проблема дифузії жанрів є однією з найбільш актуальних у сучасній генології. Практично кожен глибокий дослідник у царині генерики змушений був так чи так торкнутися хоча б окремих

її аспектів. Йдеться зокрема про праці українських і зарубіжних науковців – І. Денисюка, Н. Копистянської, Т. Бовсунівської, Н. Шумило, Н. Калениченко, Т. Гундорової, С. Хороба, В. МIRONЮК, Ф. Білецького, А. Ткаченка, М. Кодака, Н. Мафтин, А. Черниш, Н. Бернадської, Р. Сендики, М. Бахтіна, Ц. Тодорова та інших. У сучасній генериці маємо дві, позірно протилежні, але насправді діалектично споріднені тенденції, які й зумовлюють актуальність вивчення явища дифузії жанрів. З одного боку, це створення об'єктивних передумов для розвитку гібридних форм у сучасному літературному процесі; з іншого – це необхідність канонізації, «узаконення» цих форм в оновленому «реєстрі» літературних «гатунків». Більшість науковців вважають, що типологія жанрів за родами була витримана лише в класицизмі з його вимогою чистоти й канонічності літературних форм, а в таких літературних напрямках, як романтизм, реалізм, модернізм, жанри виникають часто на перехресті лірики, епосу та драми.

Вивчення проблеми драматургічності в літературознавчому й мистецтвознавчому дискурсах вимагає чіткої диференціації та ідентифікації семантичних полів понять «драма», «драматургія», «драматизм», «драматичність», «театральність», «сценічність», «драматургічність». Що ж стосується самого терміну *драматургічність*, то, відзначаючи його полісемантичність і контекстуальну зумовленість, маємо на увазі передусім його номінативну спрямованість на позначення поетики драматургічного тексту загалом і стилістичної майстерності автора зокрема. Відтак, одне з його універсальних визначень – «це система виражальних засобів драматургії як виду мистецтва» (К. Поліщук). Похідним від такого розуміння драматургічності є розгляд її структурних компонентів, які дослідники вбачають «в особливому розвитку конфлікту, в побудові інтриги, у специфіці «побудови» сцени і характеристики персонажів, їх появи і дій» (М. Федотова); в образі, характері, сюжеті, мотиві, підтексті, цілісності, гармонійності (Г. Клочек) тощо.

У другому розділі роботи акцентується, що творчість Василя Стефаника припадає на дуже цікавий і насичений культурно-історичний період. Кінець ХІХ – початок ХХ століть – час ущільненого розвитку науково-технічного прогресу, час

революцій і військових протистоянь, час зміни старих і формування нових соціально-економічних відносин, світоглядно-філософських орієнтирів та ідейно-естетичних систем. Зміни і потрясіння, які відбуваються у політичному, економічному й соціальному житті людства прямо чи опосередковано відображаються на його культурогенезисі, способах мислення та світосприйняття. Митці, цей оголений нерв суспільства, реагували першими як на катастрофи глобальних масштабів, так і на особистісні, чи навіть внутрішньо-душевні, трагедії окремого мікросвіту так званої «маленької людини». У пошуках нових форм художнього відображення та вираження Василю Стефаникові вдалося уникнути вузьких ідеологічних лекал і трафаретів як на змістовому, так і на формальному рівнях творчості завдяки гармонійному налаштуванню власного художнього мислення на сприйняття загальнолюдського крізь призму індивідуально трагедійного. Поєднання пієтету до народу і бажання знайти модерні форми реалізації цього пієтету стало стрижневим елементом всього українського літературного процесу на кілька десятиліть на початку XX століття. Діалектична єдність концептуальних положень народництва і модернізму проявляється як стрижневий елемент системи художнього мислення Василя Стефаника.

Третій розділ дисертації присвячено вивченню феномену конгруентності категорій драматургічності, експресіоністичності та психологізму у прозі Василя Стефаника, а також дослідженню ролі монологу, діалогу та полілогу як засобів драматизації та сценічної візуалізації у новелістиці письменника.

Результати дослідження засвідчують безсумнівну сумісність поетикальних засобів експресіонізму та драматургічності. Звернено увагу на Стефаникове вміння кількома штрихами описати яскраву емоцію, передати експресію, звівши авторську нарацію до мінімуму. Короткі коментарі письменника нагадують ремарки в драматургічному тексті, однак у поєднанні з експресіоністичним лаконізмом вони акумулюють високий заряд драматичної напруги. На відміну від власне натуралістичного тяжіння до описовості задля наукового емпіричного вивчення, елементи натуралізму у Василя Стефаника покликані сприяти

нарощуванню експресії, підсиленню драматичної напруги, створенню візуально сприйнятливого, хоч нерідко емоційно відразливого, епатажного образу. Підвищеної експресивності й драматичного ефекту письменник часто досягав, поєднуючи контрастність кольорів із естетикою потворного й драстичними описами кривавих сцен. Невід’ємним складником і художнім засобом утілення театральності, сценічності й драматичності у конгруентній єдності з експресивністю є система вербальних і невербальних засобів мовлення Стефаникових персонажів. Водночас зазначені засоби сприяли поглибленню психологізму й інтелектуалізму у прозі письменника.

Василь Стефаник, цілком у річищі рецептивної естетики, намагався дати реципієнтові можливість не лише прочитати, але й «побачити» візуалізовані картини описуваних подій, інтриг, конфліктів і характерів. Тож діалоги в такому контексті ставали важливим художньо-стилістичним засобом. Вони могли виконувати роль двигуна сюжетного розвитку подій, генератора діалектичного протистояння ідей, ідентифікатора характеристик персонажів, детонатора конфліктних ситуацій. Кожна з цих функцій більшою чи меншою мірою містить у собі потенційну енергетику драматичної напруги. Одне з основних функціональних призначень діалогу та монологу в структурній організації новелістики В. Стефаника пов’язане саме з намаганням візуалізувати описані в ній конфлікти, характери, емоції, образи, дати можливість авторові будувати нарацію крізь призму світосприйняття його героїв, а читачеві сприймати описане не як відстороненому спостерігачеві, а як одному з учасників розгорнутих «на сцені» чи «в кадрі» Стефаникового твору подій.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній уперше комплексно проаналізовано функціонування драматургічних елементів у загалом епічній, за визначенням роду, новелістиці Василя Стефаника. Цю індивідуально-авторську рису художнього мислення та творчого методу Василя Стефаника зіставлено з відповідними історичними й типологічними обставинами розвитку національної та світової літератури кінця XIX – початку XX століть. Проаналізовано й систематизовано функціональне призначення та прийоми і засоби художнього

втілення елементів драматургічності, сценічності, візуалізації та авдіалізації у прозі письменника. З'ясовано значущість і параметри впливу Стефаникового новаторства на подальший розвиток українського літературного процесу.

Встановлено, що драматургічні категорії були невід'ємним складником естетичної свідомості Василя Стефаника. Саме Стефаникове вміння *побачити самому* й уміння *дати побачити читачеві* відкрило письменникові шлях до оновлення індивідуального творчого методу, а українській літературі – можливість модернізуватися й розвиватися в унісон із тенденціями світового літературного процесу. Як драматургічність стала однією з ключових категорій новелістики Василя Стефаника, так новелістика Василя Стефаника стала ключовим елементом української літератури кінця XIX – початку XX століть. Тож не дивно, що, деканонізуючи жанрово-стилістичну специфіку давнішої літературної традиції, покутянин, посутньо, встановлював нові канони і гатунки гібридного жанру драматизованої новели (нехай і в зародковій формі) у сприятливій і життєтворній для всього подальшого розвитку літератури атмосфері жанрово-стилістичної дифузії.

Враховуючи мету і завдання роботи, специфіку об'єкта і предмета дослідження, у дисертації застосовано низку загальнонаукових і вузькоспеціалізованих методів. До перших зокрема належать аналіз, синтез, дедукція та індукції. Щодо других, то це принцип історизму й методика генологічного аналізу, інструментарій культурно-історичної школи та історико-порівняльного методу, біографічний, герменевтичний і частково соціологічний методи, елементи психоаналітики й структуралізму, філологічний метод та метод рецептивної естетики.

Практична цінність дисертації полягає у можливості використання основних її положень у навчальному процесі для підготовки студентів до практичних та семінарських занять, під час написання курсових і дипломних робіт з історії та теорії літератури, а також у процесі пізнання детермінант жанрово-поетикальної майстерності Василя Стефаника.

Ключові слова: драматургічні категорії, художнє мислення, творчий метод, драма, епос, новела, дифузія жанрів, гібридні жанри, генерика, поетика, експресіонізм, імпресіонізм, реалізм, натуралізм, модернізм, народництво.

SUMMARY

Golod N.S. Dramaturgic Categories in the Artistic Thinking System of Vasyl Stefanyk. – Qualification scientific work on the rights of typescript.

The thesis for acquiring the degree of Doctor of Philosophy in speciality 035 “Philology” – Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, 2021. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, 2021.

The thesis is dedicated to the study of the individual authorial style of Vasyl Stefanyk, his artistic method, as observed through the prism of genologic analysis of the importance of the dramaturgic categories within the system of artistic thinking of the writer and in the context of the cultural and historic, literary and artistic processes of the end of XIX – beginning of the XX centuries. The outlined period is extremely rich and notable in the aspect of Ukrainian writership, therefore the role and place of Vasyl Stefanyk as the "biggest artist" and an "absolute master of form", according to Ivan Franko, in the national literary process has both aesthetic and historic value. The artistic work of the author did not only erupt to the surface the imminent laws and patterns, due to which the development of the world and national literature occurred, but it also became a distinct reference point and example of the individual preference of the genre and stylistic "options", both for the contemporaries and for the followers, for the admirers of the similar ideology and aesthetics, means of artistic depiction. It is also important to find out the correlations of the Stefanyk's inclination towards making epos dramaturgic with the tendencies in development of the world literary process of the end of XIX – beginning of the XX centuries.

The first chapter of the thesis tells about the problem of genre diffusion being one of the most relevant in modern genre science. Practically every thorough researcher in the field of generics had to touch upon some of its aspects. In particular, in the works of the Ukrainian and foreign scientists – I.Denysiuk, N.Kopystianska, T.Bovsunivska,

N.Shumylo, N.Kalynychenko, T.Gundorova, S.Khorob, V.Myroniuk, F.Biletskiy, A.Tkachenko, M.Kodak, N.Maftyn, A.Chernysh, N.Bernadska, R.Sendyka, M.Bakhtin, T.Todorov and others. In the generics itself there are two opposite but dialectically connected tendencies that determine the relevance of studying the phenomenon of genre diffusion. On the one hand, this is creating the objective prerequisites for developing the hybrid forms in the modern literary process. On the other hand – it is the necessity for canonization, "legalization" of these forms in the refreshed "register" of the literary "grades". The majority of the scientists agree that the typology of genres according to genus was only adhered to in classicism with its requirement for the purity and canonic literary forms, and in such literary streams as romanticism, realism, modernism, the genres emerge on the crossroads of lyric, epos and drama.

The study of the problems of dramaturgy in the literary and artistic studies discourse requires clear differentiation and identification of the semantic fields of the notions of "drama", "dramaturgy", "dramatism", "theatrical" and "scene". Concerning the very term dramaturgic, noting its polysemantic and contextual determination, we mainly mean its nominative inclination to depict the poetics of dramaturgic text as a whole and stylistic mastery in particular. Therefore, one of its universal definitions is "a system of expressive means of dramaturgy as a type of art" (K.Polishchuk). A derivative from such understanding of dramaturgic is a view on its structural components, which the researchers see in a "special development of the conflict, in building up the intrigue. in the specificity of "building" the scene and characters' peculiarities, their appearance and actions" (M.Fedotova); in an image, character, plot, motif, implication, unity, harmony (G.Klochek), etc.

In the second chapter of the work it is being emphasized that the artistic work of Vasyl Stefanyk falls into a very interesting and rich cultural and historic period. The end of XIX – beginning of XX centuries is the time of dense development of scientific and technical progress, time of revolutions and military action, time of change of the old social and economic relations as well as philosophical foundations, aesthetic systems to the new ones. Changes and shocks happening in political, economic and social lives of humanity reflect both directly and indirectly on its cultural genesis, the ways of thinking

and viewing the world. Artists, being the "naked nerve" of society, reacted among the first ones both to the global catastrophes and to personal, or rather, inner tragedies of the separate micro worlds of the so-called "small human". In the search for the new forms of artistic depiction and expression, Vasyl Stefanyk managed to avoid the narrow ideological templates both at the content and the formal levels of creation because of the harmonic setting of personal artistic thinking towards perception of the humanly through the prism of individual and tragic. The unity of piety towards the folk and the desire to find modern forms of realization of this piety has become the centric element of the whole Ukrainian literary process for a few decades at the beginning of the XX century. The dialectic unity of the conceptual postulates of the folk orientation and modernism is seen as the centric element of Vasyl Stefanyk artistic thinking system.

The third chapter of the thesis is dedicated to the study of the phenomenon of congruence of the categories of dramaturgic, expressionistic and psychologism in Vasyl Stefanyk prose, as well as the study of the role of monologue, dialogue and polilogue as the means of dramatization and scenic visualization in the Vasyl Stefanyk's short prose.

The results of the study show the undoubted compatibility of the poetic means of expressionism and dramaturgic. Attention is paid to Stefanyk's mastery to describe a powerful emotion with limited means, show expression, with the minimum of narration from the author. Short commentary of the writer reminds the remarks in a dramaturgic text, although being united with the expressionistic laconism they accumulate a high load of dramatic tension. As opposed to naturalistic inclination to descriptions for the sake of scientific empirical study, the elements of naturalism are intended to highlight expression, enhance the dramatic tension, creation of visually perceived, even though often emotionally disgusting, outrageous images. The enhanced expression and dramatic effect have been achieved by the writer by uniting the contrast of colors with the aesthetics of disgusting and drastic descriptions of bloody scenes. The important part and artistic means of depicting reality, scenic and dramatic in the congruent unity with the expressiveness is the system of verbal and non-verbal means of communication of Stefanyk's characters. At the same time the mentioned means helped to deepen the psychologism and intellectualism in the writer's prose.

Vasyl Stefanyk, being in a stream of receptive aesthetics, was trying to give the recipient the ability not only to read, but also to "see" the visualized pictures of the depicted events, intrigues and characters. Therefore, the dialogues in such a context became an important artistic and stylistic means. They could take on the role of the "engine" of the plot, generator of the dialectic rivalry of ideas, identifier of peculiar characters, detonator of conflict events. Each of these functions contains to a bigger or to less extent – a potential energetics of the dramatic tension. One of the main functional designations of a dialogue and monologue in a structural organization of short stories by Vasyl Stefanyk is connected with the effort to visualize the depicted conflicts, characters, emotions, images, give the ability for the author to build narration through the prism of the world view of their characters, and for the reader – to perceive the depicted not as a separated spectator, but rather as one of the participants of the events happening "on the scene" or "in the frame" of Stefanyk's works.

The scientific novelty of the thesis lies in the fact that this is for the first time when the functioning of the dramaturgic elements is being analyzed in a complex manner in the epic, as determined for a genre, short stories of Vasyl Stefanyk. This individual and authorial trait of artistic thinking and artistic method of Vasyl Stefanyk is compared to the corresponding historic and typologic circumstances of development of the national and world literature at the end of XIX – beginning of the XX centuries. The functional designation and means of artistic usage of the dramaturgic elements, as well as scenic, visualization and audialization in the prose of the writer are being analyzed and systematized. The value and parameters of the influence Stefanyk's novelty had on the further development of the Ukrainian literary process are being found out.

It is determined that the dramaturgic categories have been an unseparated part of the aesthetics consciousness of Vasyl Stefanyk. Stefanyk's ability to see for himself and the mastery to give the reader the ability to see has opened for the writer the way to refresh his individual artistic method, and for Ukrainian literature – the ability to be modernized and develop in unison with the world tendencies of the literary process. Dramaturgy has become one of the key categories in short Stories of Vasyl Stefanyk, likewise the short stories of Vasyl Stefanyk has become a key element of Ukrainian

literature of the end of XIX – beginning of XX centuries. No wonder, that decanonizing the genre and stylistic specificity of the older literary tradition, the writer has set new canons and kinds of hybrid genre of the dramatic short story (even if that was in an embryonic form) in a favorable and lifegiving for further literary development atmosphere of genre and stylistic diffusion. Considering the purpose and goal of the work, specificity of the object and subject of research, in the thesis a number of general scientific and narrow specialized methods are being found out. To the former – analysis, synthesis, deduction and induction. As to the latter, these are the principle of historicism and methodology of genologic analysis, the instruments of culture and historic school and historic and comparative method, biographic, hermeneutic, and partially sociologic methods, elements of psychoanalysis and structuralism, philologic method and of the receptive aesthetics.

The practical value of the thesis lies in the ability to use its main points in the learning process when preparing students to practical lessons and seminars, during writing the academic works in history and theory of literature, as well as in the process of understanding the determinants of Vasyl Stefanyk's genre and poetical mastery.

Key Words: dramaturgic categories, artistic thinking, artistic method, drama, epos, short story, genre diffusion, hybrid genres, modernism, populism.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Голод Н. С. Засоби драматизації та сценічної візуалізації у новелістиці Василя Стефаника: діалог і монолог. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2017. Вип. №3(39). С. 444–457.
2. Голод Н. С. Проблема дифузії жанрів у літературно-критичній рецепції українських та зарубіжних дослідників. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2017. Вип. №4(40). С. 490–499.
3. Голод Н. С. Трансформаційний потенціал малої прози в історико-літературному процесі (на матеріалі художньої творчості Василя Стефаника). *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2019. Вип. №3(55). С. 425–437.
4. Голод Н. Проблеми конгруентності жанру та стилю у новелістиці Василя Стефаника. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2020. VII (69). Issue: 234. Sept. Budapest, Hungary. P. 19–22.
5. Голод Н. С. Культурно-історичні детермінанти драматургійності Стефаникової новелістики. *Українське літературознавство*. / Львівський національний університет імені Івана Франка. 2020. Вип. 85. С. 180–189.
6. Голод Н. С. Конгруентність драматургійності й експресіоністичності у малій прозі Василя Стефаника. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 29. Том 1. С. 83–89.
7. Голод Н. С. Драматургійність як літературознавча категорія. *Мова і культура*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2020. Вип. 22. Т VI (201). С. 64–70.
8. Golod N. Dialectics of populism within Vasyl Stefanyk's ideological and aesthetic concept. *Kelm. Knowledge, Education, Law, Management*. № 1(29). Lublin, Poland. 2020. P. 83–104.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. КАТЕГОРІЇ ЕПІЧНОГО ТА ДРАМАТУРГІЧНОГО В ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНОМУ ОСМИСЛЕННІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ.....	22
1.1. ПРОБЛЕМА ДИФУЗІЇ ЖАНРІВ У ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ І ЗАРУБІЖНИХ ДОСЛІДНИКІВ.....	22
1.2. ТРАНСФОРМАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МАЛОЇ ПРОЗИ В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ.....	33
1.3. ДРАМАТУРГІЧНІСТЬ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ.....	46
РОЗДІЛ 2. РОДО-ВИДОВІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА	59
2.1. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ДРАМАТУРГІЧНОСТІ СТЕФАНИКОВОЇ НОВЕЛІСТИКИ.....	59
2.2. ДІАЛЕКТИКА НАРОДНИЦТВА І МОДЕРНІЗМУ В ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА.....	69
РОЗДІЛ 3. КАТЕГОРІЇ ДРАМАТУРГІЧНОСТІ ЯК ФЕРМЕНТИ МОДЕРНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА.....	86
3.1. КОГЕРЕНТНІСТЬ ДРАМАТИЗМУ Й ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНОСТІ У ПРОЗІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА.....	86
3.2. ДРАМАТУРГІЧНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО КОНФЛІКТУ ТА СПОСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ПСИХОЛОГІЗМУ У ПРОЗІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА.....	106
3.3. СЦЕНІЧНІСТЬ, ТЕАТРАЛЬНІСТЬ, ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ТА ІНШІ ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ «СЕКРЕТИ» ПОЕТИКАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА.....	126
3.4. ДІАЛОГ І МОНОЛОГ ЯК ЧИННИКИ СТРУКТУРНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НОВЕЛІСТИКИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА.....	164
ВИСНОВКИ.....	191
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	199
ДОДАТКИ.....	223

ВСТУП

Актуальність теми та стан її наукової розробки. Історико-літературознавча актуальність задекларованої дисертаційної теми полягає у необхідності діахронійного вивчення процесу еволюції естетичної свідомості Василя Стефаника, його художнього мислення, у потребі виявлення чинників, які цей процес спричиняли і які впливали на нього, а також у науковій доцільності зіставлення цього процесу з традиціями попереднього й основними тенденціями тогочасного та майбутнього розвитку української та світової літератур. Генологічні аспекти предмета й об'єкта дослідження теж потребують історико-літературознавчого осмислення, оскільки формування того чи того жанру, піджанрів, міжжанрових гібридних утворень, завантаження «пам'яті» того чи того жанру відбувається не одномоментно, а впродовж тривалого часу і з різним рівнем інтенсивності.

Якщо жанр і метод, за слушним висловлюванням І. Денисюка, є «способами існування окремого твору», то синхронійне дослідження будь-якого літературно-мистецького феномену чи феномена у дискурсивному полі генерики, поетики чи стилістики ніколи не втратить актуальності, оскільки передбачає обсервацію явища не як закритої в собі речі, а в умовах його (явища) природнього існування в системі однорідних елементів із обов'язковою диференціацією індивідуальних особливостей і унікальних якостей досліджуваного, що, власне, й стає можливим тільки за умови зіставлення із однорідними елементами системи.

Окрім цієї загальної діахронійно-синхронійної, сказати б, «за замовчуванням», актуальності, існує низка локалізованих конкретикою об'єкта і предмета дослідження проблем, які, не виходячи за змістові абрис чітко сформульованої теми, все ж виявляють суголосність із загальноісторичними, -теоретичними й -методологічними проблемами сучасного літературознавства. До таких передусім належить проблема дифузії родів і жанрів, а також тісно пов'язана з нею генологічна проблема канону та деканонізації у системі літературних гатунків. Водночас в історико-літературному контексті важливо

з'ясувати конгруентний зв'язок між видозмінами «жанру» і поетикальним потенціалом «методу», враховуючи еволюційну змінюваність у літературному процесі домінантних напрямів, течій і стилів (зокрема й стилів епохи).

Не менш значущою в культурно-історичному аспекті видається проблема взаємодії різних родів літератури як художніх систем та їхньої здатності взаємодоповнювати одна одну власними поетикальними елементами. Зокрема у контекстуальному полі нашого дослідження важливо сфокусувати увагу на детермінантах ідейно-естетичної затребуваності та на функціональному призначенні системного проникнення в кінці XIX – на початку XX століть таких драматургічних категорій, як конфлікт, драматизм, сценічність, театральність, візуалізація тощо в новелістику як в епічний, за визначенням роду, жанр літератури.

Так само вічно актуальним у літературознавстві (власне, таким, що й надає науці про літературу основний сенс і зміст) є питання про «секрети» поетикальної та стилістичної майстерності того чи того письменника. Значущість проблеми зростає, коли йдеться про такий важливий для розвитку всієї української літератури період, як кінець XIX – початок XX століть й особі про місце і роль у національному літературному процесі «абсолютного пана форми» Василя Стефаника. Адже творчість покутянина не тільки еруптувала на поверхню іманентні закони і закономірності, за якими відбувався розвиток світової та національної літератури зазначеного періоду, але й стала своєрідним орієнтиром і зразком індивідуально-авторського налаштування жанрово-стилістичних «опцій» для численних майбутніх послідовників, прихильників, «малих наслідників» і великих модифікаторів сповідуваних письменником ідейно-естетичних принципів, прийомів і засобів художнього зображення.

Відтак зазначені вище аргументи й обґрунтовують актуальність нашого дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію узгоджено з науковими дослідженнями кафедри української літератури Факультету філології ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені

Василя Стефаника», зокрема з темою «Актуальні проблеми сучасного літературознавства, українська література в європейському контексті, розвиток західноукраїнського літературного процесу кінця XIX – початку XX століть: художні традиції і тенденції». Тему дисертації затверджено Вченою радою університету (протокол №11 від 29 листопада 2016 р.).

Мета дослідження – здійснення комплексного аналізу творчості Василя Стефаника задля з'ясування значущості драматургічних категорій у системі художнього мислення письменника та відповідності цієї індивідуально-авторської особливості тенденціям у розвитку українського та світового літературного процесу кінця XIX – початку XX століть.

Мета роботи передбачає розв'язання таких *завдань*:

- вивчити трансформаційний потенціал прози Василя Стефаника в контексті генологічної проблеми дифузії жанрів та з урахуванням історичних особливостей розвитку української та світової літератур;
- визначити тривимірну систему координат для вивчення драматургічності Стефаникової творчості з відповідним проектуванням зазначеного феномену на осі діячності, синхронії та особливостей індивідуального творчого методу письменника;
- з'ясувати культурно-історичні та індивідуально-авторські детермінанти Стефаникового тяжіння до пошуків гібридних жанрів у творчості;
- виявити причини та параметри конгруентності категорій драматургічності й експресіоністичності у прозі Василя Стефаника;
- дослідити драматургічність художнього конфлікту та способи реалізації психологізму у творчості Василя Стефаника;
- проаналізувати детермінанти індивідуально-авторської майстерності щодо використання засобів драматизації та сценічної візуалізації у новелістиці Василя Стефаника;
- дослідити вплив новаторських тенденцій у прозі Василя Стефаника на характер подальшого розвитку українського та загальноєвропейського літературного процесу.

Об'єктом дослідження є художня проза Василя Стефаника, а також його епістолярій і публіцистика.

Предметом дослідження є категорія драматургічності як невід'ємний компонент художнього мислення Василя Стефаника, характерна жанрово-стилістична ознака його творчості, індивідуально-авторська особливість творчого методу письменника, суголосна з тенденціями у розвитку українського та світового літературного процесу кінця XIX – початку XX століть.

Теоретико-методологічна основа дисертації – генологічні праці українських і зарубіжних науковців: І. Денисюка, Д. Чижевського, І. Качуровського, Н. Копистянської, Н. Шумило, Д. Наливайка, Н. Калениченко, Т. Гундорової, С. Хороба, М. Шаповал, В. Миронюк, Ф. Білецького, О. Денисенка, А. Ткаченка, М. Кодака, Н. Мафтин, Н. Яцків, І. Девдюк, А. Черниш, Н. Бернадської, Р. Сендики, Р. Інгардена, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Ц. Тодорова, Л. Еґрі. Найбільш значущими і перевіреними часом працями з теорії драми вважаємо фундаментальні твори Аристотеля, Н. Буало, Г.-Е. Лессінга, Г.-В.-Ф. Гегеля, а серед українських мислителів – Ф. Прокоповича, М. Довгалецького, І. Франка. Проблему драматургічного потенціалу новели ґрунтовно осмислюють Гр. Майфет, І. Денисюк, С. Хороб, М. Легкий, Т. Бовсунівська, Л. Мацевко-Бекерська, М. Пащенко, К. Дуб, О. Юрчук, О. Бондарева, А. Гуляк, О. Бровко, Є. Мелетинський, Є. Васильєв. Важливими в аспекті дослідження Стефаникової причетності до експресіонізму є праці О. Черненко, Л. Луціва, В. Лесина, Ф. Погребенника, Р. Піхманця, Н. Мафтин, Л. Петренко. Попри брак ґрунтовних праць щодо впливу драматургічності на творчість В. Стефаника, все ж окремих аспектів цієї проблеми торкалися С. Хороб, І. Денисюк, Н. Малютіна, О. Казанова. Проблемам особливостей художнього мислення та поглибленого психологізму у творчості письменника присвячені розвідки Г. Сивоконя, Р. Піхманця, М. Зубрицького, С. Микуша, А. Швець, І. Набитовича. На праці Г. Ключека, Л. Горболіс, О. Гнідан, Т. Вірченко, М. Грицюти, В. Будного, С. Кочерги, С. Кирилюк, О. Солецького, С. Нісевич, З. Лещишин, Н. Мочернюк, О. Єременко, М. Гіршмана, Ю. Тинянова,

М. Федотової спираємось, коли йдеться про проблему інтермедіальності та про візуалізаційний потенціал новелістики В. Стефаника.

Методи дослідження. Враховуючи мету і завдання роботи, специфіку об'єкта і предмета дослідження, у дисертації застосовано низку загальнонаукових і вузькоспеціалізованих методів. До перших зокрема належать аналіз (для розщеплення творчості В. Стефаника на окремі значущі жанрові чи стилістичні елементи і вивчення цілісного явища шляхом пізнання його окремих частин), синтез (коли вектор дослідження, навпаки, спрямовується на узагальнення, від часткового – до цілого), дедукція (для виокремлення драматургічних елементів у прозі Василя Стефаника) та індукція (для створення цілісного уявлення про значущість категорії драматургічності в системі художнього мислення письменника).

Щодо других, то принцип історизму й методика генологічного аналізу застосовано з метою виявлення явища жанрової дифузії у творчості В. Стефаника та зіставлення цієї тенденції з відповідними процесами у розвитку української та світової літератури кінця XIX – початку XX століть. Послугуємося також методологічним інструментарієм культурно-історичної школи (для виявлення детермінованості певних жанрово-стилістичних особливостей Стефаникової прози відповідними реаліями історичної епохи) та історико-порівняльного методу (для окреслення етапів розвитку української та світової генерики, поетики та стилістики). Біографічний і частково соціологічний методи сприяють розкриттю механізмів впливу факторів біографії та соціального середовища на характер художнього мислення письменника та на його тяжіння до певної ідейно-естетичної доктрини. Елементи психоаналітики застосовуємо, пізнаючи особливості художнього мислення письменника. Герменевтичний метод стає в нагоді у тлумаченні й інтерпретації окремих творів, епізодів, образів, тем, мотивів, сюжетів. Здобутки структуралізму допомагають систематизувати елементи драматургічності у певний впорядкований арсенал прийомів і засобів художнього зображення, здатний реалізувати своє функціональне призначення на рівні художнього тексту. Філологічний метод та метод рецептивної естетики

спрямовані на пояснення мовно-стилістичних особливостей художнього мислення Василя Стефаника.

Наукова новизна роботи. У дисертації вперше комплексно проаналізовано функціонування драматургічних елементів у загалом епічній, за визначенням роду, новелістиці Василя Стефаника. Цю індивідуально-авторську рису художнього мислення та творчого методу письменника зіставлено з відповідними історичними й типологічними обставинами розвитку національної та світової літератури кінця XIX – початку XX століть. Уперше проаналізовано й систематизовано функціональне призначення та прийоми і засоби художнього втілення таких драматургічних категорій, як конфлікт, драматизм, сценічність, театральність, візуалізація, авдіалізація тощо у прозі Василя Стефаника. З'ясовано значущість і вектори впливу Стефаникового новаторства на подальший розвиток українського літературного процесу.

Теоретичне і практичне значення роботи. Результати дисертаційного дослідження можна використовувати у процесі вивчення історії та теорії української літератури, психології художньої творчості, генерики української літератури, а також спецкурсів із вивчення творчості Василя Стефаника. Зокрема, у теоретичному аспекті робота містить узагальнену й систематизовану інформацію щодо проблем дифузії жанрів, детермінант виникнення нових жанрових модифікацій, трансформаційного потенціалу новели, функціонального призначення, та засобів художнього вираження драматургічних категорій в епічному роді літератури, когерентності драматизму й експресіонізму, психологізму, візуалізації.

Практична цінність дисертації полягає у можливості використання основних її положень у навчальному процесі для підготовки студентів до практичних та семінарських занять, під час написання курсових і дипломних робіт з історії та теорії літератури, а також у процесі пізнання «секретів» жанрово-поетикальної майстерності Василя Стефаника. Результати дослідження дають додатковий історико-літературний і методологічний матеріал для пошуків адекватних способів герменевтичного опрацювання художніх текстів

письменника, усвідомлення його ролі та значення в українському та світовому літературному процесі кінця XIX – початку XX століть.

Особистий внесок здобувачки. Дисертація є самостійно виконаною роботою, в якій виявлено та комплексно проаналізовано детермінанти, функціональне призначення та засоби художньої реалізації драматургічних елементів у прозі Василя Стефаника у дискурсивному полі українського та світового літературного процесу кінця XIX – початку XX століть.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації оприлюднено на Міжнародній науковій конференції «Українська філологія: школи, постаті, проблеми». До 170-річчя кафедри української словесності у Львівському університеті (Львів, 4-6 жовтня, 2018 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми мовознавства, літературознавства та перекладознавства» (Івано-Франківськ, 17-18 травня, 2019 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Science without boundarie development in 21 century – 2020» (Угорщина, Будапешт, 30 серпня 2020 р.); Міжнародній науковій конференції «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, досліди. До 185-річчя Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (Київ, 14-15 травня 2020 р.); Міжнародному науковому конгресі «Василь Стефаник і світова культура», присвяченому 150-річчю з дня народження письменника (Івано-Франківськ, 13-14 травня 2021 р.); Міжнародній науковій конференції, присвяченій 150-річчю з дня народження Василя Стефаника (Львів, 25-26 червня 2021 р.); на щорічних звітних наукових конференціях професорсько-викладацького й аспірантського складу ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, 2016-2020 рр.).

Дисертацію обговорено на фаховому семінарі засідання кафедри української літератури ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол №2 від 23 вересня 2021 р.).

Публікації. Положення й результати дослідження відображено у 8 публікаціях, із них 8 – основних одноосібних (6 – у наукових фахових виданнях України; 2 – в іноземних періодичних виданнях).

Структура й обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (280 позицій) та додатків. Загальний обсяг дослідження – 223 сторінки, з них – 175 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

КАТЕГОРІЇ ЕПІЧНОГО ТА ДРАМАТУРГІЧНОГО В ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНОМУ ОСМИСЛЕННІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ

1.1. Проблема дифузії жанрів у літературно-критичній рецепції українських і зарубіжних дослідників

Проблема дифузії жанрів є однією з найбільш актуальних у сучасній генології. Практично кожен глибокий дослідник у царині генерики змушений був так чи так торкнутися хоча б окремих її аспектів. На доказ достатньо згадати в цьому контексті праці українських і зарубіжних науковців – І. Денисюка, Н. Копистянської, Т. Бовсунівської, Н. Шумило, Н. Калениченко, Т. Гундорової, С. Хороба, В. Миронюк, Ф. Білецького, А. Ткаченка, М. Кодака, Н. Мафтин, А. Черниш, Н. Бернадської, Р. Сендики, М. Бахтіна, Ц. Тодорова та інших. Зацікавленість літературознавців так званими «гібридними формами» пов'язана не тільки і не стільки із труднощами у диференціації окремих родо-видових модифікацій літературних творів, як із усвідомленням їхньої художньої функціональності, а отже, й із розкриттям секретів творчої майстерності, оригінальності окремих авторів, літературних шкіл, чи угруповань, здатних на подолання усталених канонів і правил, академічних норм, схоластичних догм заради пошуку найефективніших форм утілення певного творчого задуму автора чи певної ідейно-естетичної концепції (якщо йдеться про літературну школу).

«Жанр і метод – способи існування окремого твору в сім'ї інших, йому подібних, хоч і не тотожних творів. З цією особливістю буття твору в жанровій формі, коригованій методом, пов'язані важливі проблеми історії літератури, її сучасного процесу й перспектив росту», – слушно зазначає Іван Денисюк [63, т. 1, кн. 1, с. 18]. І коли для теоретичного осмислення літературних феноменів важливо категоріально класифікувати «сім'ї» «подібних» між собою за формою творів, то з позицій пізнання індивідуального творчого методу письменника важливо звернути увагу на «нетотожність» його жанрових форм із собі подібними. Коли в аспекті виявлення «вписаності» того чи того літературного феномену в

національну чи світову культурну традицію, важливо визначити його історико-теоретичні координати в класичній системі генерики, то з точки зору визначення новаторської значущості характеристичною є спроможність вийти за межі родовидового канону. Зрештою, і тут знову можемо спертися на авторитетну думку І. Денисюка, «жанр як історично сформований синтез істотних властивостей змісту і форми ряду літературних творів у їх структурному типі є відносною сталістю, здатною до постійного оновлення; це своєрідний акумулятор художнього досвіду у поступі словесного мистецтва, етап і вияв закономірностей його розвитку» [63, т. 1, кн. 1, с. 18]. На переконання Цветана Тодорова, «саме тому, що жанри існують як інститут, вони функціонують як «горизонти очікування» для читача, як «моделі писання» для авторів» [212, с. 29]. В. Марко висловлює схоже міркування: «Жанр – форма синтетична. У ній акумулюється дія багатьох чинників і завершується пошук моделі світу, найбільш адекватної задумові письменника» [146, с. 42]. А Рома Сендика і поготів стверджує, що «жанр – це спосіб опису, інструмент ідентифікації різних видів текстів, а не норматизації й оцінки літературних творів» [201, с. 487]. Висловлені вище міркування зводяться до лаконічної «формули» М. Бахтіна, за якою жанр – це «особливий тип будувати і завершувати ціле» [Цит. за: 153, с. 176].

На діалектичну сутність жанру як засобу канонізації традиційних типів форм у літературі й одночасно способу новаторської реалізації комбінацій цих форм теж неодноразово звертали увагу дослідники. Вивчаючи історіографію питання, Олена Юферева солідаризується з міркуваннями Л. Полякової, що «у художній літературі поняття синтезу й диференціації не абсолютні, а вельми відносні: синтез не означає розчинення, такого злиття, коли зникає специфіка і грань частин, що синтезуються, а диференціація не зводить непрохідних кордонів між явищами»; та С. Бройтмана, що жанри не зливаються в суцільну масу, а відбувається відхід жанру з поверхні в ядерні глибини твору, внаслідок чого «він важче розпізнається, ніж раніше» [Цит. за: 254, с. 118–119]. Немовби проектуючи це міркування С. Бройтмана в царину сучасного літературного процесу, А. Черниш зазначає: «Дослідники припускають, що «чистих жанрів» у літературі

не існує. Сучасний текст – це синтезовані жанрові утворення, жанрові комбінації, гібридні текстові сполуки, у яких набір рис одного – провідного/прототипного – жанру переважає та є донором для інших текстових інваріантів, текстів-реципієнтів» [237, с. 144]. А Є. Васильєв у цьому ж контексті стверджує: «Сьогодні, завдяки як численним синтетичним літературним творам, так і теоретичним дослідженням, відпала необхідність доводити факт, що межі між літературними родами нерідко є відкритими, прозорими, а поряд із трьома «чистими» родами (епос, лірика, драма) існують і три «нечисті», змішані, гібридні родові форми (епічна драма, лірична драма, ліро-епіка). Якщо деякі твори належать одному з трьох родів безумовно, то деякі – поєднують у собі риси двох, а часом і трьох (трагедія «Фауст» Гете) родових форм. Серед витворів словесного мистецтва чимало таких, що належать до «двородових утворень» (термін Б. О. Кормана)» [29, с. 169–170].

Однак, щоби пізнати ці *«синтезовані утворення»*, не достатньо, озброївшись методом позитивістського аналізу чи сучасного деструктивізму, розкласти «ціле» на його простіші складники, пізнати їхні окремі «якості» і вивести їхню суму як «якість цілого». Бо, як слушно зауважує дослідниця «кордонів жанру» С. Єрмоленко, «у процесі жанрового синтезу виникає «сплав» декількох образів світопереживання, котрий, посутньо, є якісно новим, складнішим образом світопереживання, що не зводиться до механічної «суми» його складників (а за ним стоїть уже «свій», теж складніший образ світу) [72, с. 52–53]. Причому «цілісність, органічність «сплаву» різних жанрових структур», зокрема у ліриці, «забезпечується єдністю особистості ліричного суб'єкта, його духовного життя, єдністю самого процесу ліричного переживання, носієм якого він є» [72, с. 52].

За Т. Бовсунівською, «жанр (від фр. *genre* – рід) – це успадкована сукупність закріплених за певною художньою формою визначених тем і мотивів, що історично склалася, засвідчена традицією, яка характеризується впізнаністю почуттів і думок» [17, с. 7–8]. Проте науковець акцентує, що «крім стійкості та нормативності категорія жанру має й супротивну особливість: вона історично

рухлива, як і вся шкала художніх цінностей», адже «межі, що відокремлюють літературу від не- літератури, як і межі розрізнення жанрів, мінливі, причому епохи відносної стійкості поетичних систем чергуються з епохами деканонізації та формотворчості». Тож не дивно, що «будь-який жанр може запозичувати специфічні особливості інших жанрів та істотно міняти свій внутрішній лад і вигляд» [17, с. 8]. Анна Черниш, аналізуючи праці вітчизняних (Н. Копистянська, Т. Бовсунівська, М. Бондар, М. Павлишин) і зарубіжних (С. Скварчинська, Р. Сендика, Ц. Тодоров, М. Бахтін) генологів, робить обґрунтований висновок, що «сучасна жанрологія не зводиться до літературного канону, закону, правила: літературознавчий дискурс пропонує сприймати текст як сферу, площину, де втілюються авторська інтенція на тематичному й образному рівнях, як спосіб упорядкування елементів композиційного строю, як поле пересікання стилєвих і поетикальних векторів тощо» [237, с. 143]. Дослідниця зокрема спирається на відоме твердження М. Бахтіна: «Жанр завжди той і не той, завжди старий і новий одночасно. Жанр відроджується й оновлюється з кожним новим етапом розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі даного жанру» [8, с. 122]. На історичне тяжіння до змінності й постійного оновлення генерики вказував свого часу й Д. Ліхачов. На його переконання, справа тут «не тільки в тому, що одні жанри приходять на зміну іншим і жоден жанр не може бути для письменства «вічним», справа ще в тому, що змінюються самі принципи визначення окремих жанрів, змінюються типи і характер жанрів, їхні функції в ту чи ту добу» [136, с. 317]. А О. Денисенко вважає, що «укласти жанр в струнку систему понять і за допомогою їх окреслити універсальну модель – це прагнення «логічну нелогічність» увібрати в таку систему, де кожне нове жанрове явище не тільки дотримується канонів, а й порушує, збагачує своєю модифікацією не тільки жанр, а й його теоретичні виклади» [61, с. 110].

Тож не дивно, що тенденція до синтезування нових жанрових форм і модифікацій у літературі відзначається перманентністю і супроводжує весь її історичний розвиток. Деякі дослідники вважають, що «синтетичні» жанрові форми виникають на перетині різних літературних родів «двох або навіть усіх

трьох» [172, с. 136]. Для інших більш переконливим є «уявлення, згідно з яким створення синтетичних жанрових форм» у літературі пов'язане «з процесом «розмивання», «стирання» жанрових меж, як вони «утвердилися» в нормативну епоху класицизму» [72, с. 49-53]. В усякому разі, було б некоректно розглядати явище дифузії жанрів літератури як певний випадковий одномоментний акт її історії.

Справжній «бунт» проти схоластичних меж і академічних правил у мистецтві розпочали свого часу романтики. «Процеси дифузії (взаємопроникнення елементів різних родів і жанрів) були інтенсивними в романтизмі», – стверджують автори підручника «Порівняльне літературознавство». Зокрема, «протилежними, але нерозривно пов'язаними зі жанровою диференціацією є процеси синтезу – контамінація і дифузія». Ці поняття, на переконання науковців, «означають різні способи міжжанрової і міжродової взаємодії». Причому «внаслідок контамінації (поєднання двох жанрових структур) народжуються нові різновиди (роман-притча, роман-казка, роман-есе)» [27, с. 201].

У другій половині XIX століття, за Іваном Франком, «нова індуктивна естетика» «думає, що всякі правила, чи то диктовані давніше, чи такі, які можна б було подиктувати коли-небудь, усе були і будуть мертвою схоластикою і перешкодою для розвою штуки» [221, т. 31, с. 144]. Тож не дивно, що на зламі XIX – XX століть, як слушно зауважує І. Денисюк, «відбувається дифузія літературних родів та жанрів – лірика затоплює прозу»; «драма братається з новелою, оповідання з нарисом чи новелою, а то й із повістю»; «толерується крайня «верлібність», фрагментарність прози»; «виникають різні форми «новелістичного нарису»; «йде безнастанна трансформація жанрів малої прози – взаємопроникнення і їх взаємонакладання, процвітає розмаїтість форм і барв» [65, с. 215].

Експериментальні пошуки нових художніх засобів вираження авторських ідей у добу модернізму посилили інтенсивність синтезування гібридних жанрів і форм у літературі. Адже, за О. Казановою, «загальні тенденції розвитку та

становлення модернізму в українській літературі кінця XIX – початку XX століття зумовлюють і зміну генологічної свідомості та уявлень митців», що проявляється зокрема у зміні способів відображення та рецепції дійсності, у пошуку інших форм для художнього вираження у мистецтві [83, с. 131]. Це призводить до того, що «найбільш «відповідними» для вираження нової художньої свідомості на межі століть стають жанри фрагментарної прози, в яких можна спостерігати певний «відступ» від традиційних композиційних канонів новели: наявність строгої та згорненої композиції з яскраво вираженим композиційним центром (переломний момент у сюжеті, кульмінаційна точка дії, контраст сюжетних мотивів і т. д.), перевага сюжетної однолінійності, драматична загостреність основної дії тощо». Проте, на переконання дослідниці, це не означає елімінацію жанру новели у тогочасній літературі, а лише засвідчує «певну трансформацію жанру у зв'язку із процесами ліризації та драматизації прози перехідної доби...» [83, с. 131]. На відповідність модернізму процесам ліризації та драматизації епічної прози звертали увагу й інші дослідники: «На початку XX ст. в період оновлення української прози особливо активно розвиваються малі та фрагментарні літературні форми (нарис, образок, шкід тощо) [15, с. 1], – зазначає Вікторія Блідченко-Найко. Дослідниця переконана, що «однією з найбільш самобутніх таких форм є поезія в прозі (фр.: *poèmes en prose*) – лаконічний синтетичний жанр, що поєднував у собі властивості лірики, епіки, іноді – драми». Причому «поезія в прозі якнайкраще відповідала духові модернізму, хоча не була новим жанром» [15, с. 1].

Принагідно зазначимо, що в добу модернізму пошуки нових синтезованих жанрових форм велися навіть не за межами усталених родів літератури, а сягали за межі власне літератури як виду мистецтва. Адже, за Н. Копистянською, «жанри збагачуються за рахунок міжжанрового, міжродового зв'язку та взаємодії між видами мистецтва: літературою, живописом, музикою, кіно тощо» [110, с. 44]; а за О. Юферевою, термін «жанровий синтез» «відображає розширення виражальних можливостей твору, у тому числі за рахунок подолання меж літератури» [254, с. 112]. Так само Юрій Ковалів, аналізуючи синтезійні можливості генерики на

межі жанрів, родів і видів мистецтв, зазначає: «Міжжанрова та міжродова взаємодія може відбуватися в різний спосіб. Одним із важливих моментів виникнення жанрів дослідники вважають їх синтез. У результаті поєднання родових елементів з'являються ліро-епічна поема, проза у віршах, драматична поема тощо. Цікавим є синтез на межі мистецтв, що приводить до появи нових жанрів (кіноповість, кіноновела, кіносценарій), художньої документалістики (художні біографії, мемуари), есеїстики» [101, с. 45].

Важливим пізнавальним акцентом у згадуваному вже дослідженні А. Черниш є спроба систематизувати понятійно-категоріальний апарат генології щодо явища жанрово-родової дифузії та визначити основні детермінанти виникнення зазначеного феномену. Стосовно останніх, то «вагомими внутрішньолітературними чинниками явища жанрової дифузії» науковець вважає знову-таки «процеси деканонізації жанрів та їх синтез» [237, с. 144], що помітно резонують із процесами утвердження феномену постмодернізму: «У добу постмодерної літератури особливо гостро постає питання про «мутацію», гібридизацію літературних жанрів, що, зі свого боку, накладає помітний відбиток і на стильовій організації художнього твору» [237, с. 145]. Конкретизуючи увагу на особливості розвитку драми в сучасному літературному процесі, Є. Васильєв наголошує: «Серед особливостей сучасної драматургії слід виокремити потужний процес епізації та ліризації драми. Особливості цієї динаміки на межі ХХ–ХХІ сторіччя полягає в тому, що епізація та ліризація діють не в окремих текстах, як це траплялось, скажімо, у творах кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Тепер епізація та ліризація нерідко відбувається у межах однієї п'єси. Це яскраво доводять драматичні твори останніх років, скажімо, зразки сучасної української драми (Ярослав Верещак, Валерій Герасимчук, Неда Неждана, Олег Миколайчук, Анна Багряна, Тетяна Іващенко тощо)» [29, с. 171].

Утвердження постмодернізму серед причин «появи різноманітних жанрово-стильових модифікацій» виокремлює і М. Рябченко. На її думку, в процесі утвердження напряду на зламі ХХ–ХХІ століть «письменники починають шукати нові зображально-виражальні засоби, їхнім творам притаманні такі риси як

колажність, цитація, іронія, пастиш» [200, с. 280]. Інші причини науковець вбачає у «прагненні сучасних письменників наслідувати європейську та американську літературну традицію»; у «впливі позалітературних факторів, зокрема (і в першу чергу) це мережева література» [200, с. 281]; та у проблемі нечіткого «термінологічного окреслення в межах самої генерики» [200, с. 281].

Щоправда, у зв'язку з останньою тезою, доречно відзначити й протилежну (хоч і діалектично споріднену із зазначеною) тенденцію. Власне, на неї звертає увагу О. Юферева: «Мінливість сучасної літератури, рухливість меж жанрово-родових утворень інспірує пошук константного, що покладено в основу множинних перетворень. Адже ілюзія тотального змішання породжує думку про хаотичність і невиокремленість особливого, літератури як однорідної маси [254, с. 111].

Таким чином, можемо констатувати, що в сучасній генериці маємо дві, позірно протилежні, але насправді діалектично споріднені тенденції, які й зумовлюють актуальність вивчення явища дифузії жанрів. З одного боку, це створення об'єктивних передумов для розвитку гібридних форм у сучасному літературному процесі; з іншого – це необхідність канонізації, «узаконолення» цих форм в оновленому «ресстрі» літературних «гатунків».

Проектуючи висновки сучасних дослідників щодо проблеми інтенсифікації жанрової дифузії у період постмодернізму на важливий для нас перехідний етап оновлення світової та національної літератури у добу зародження модернізму, відзначимо кілька важливих моментів, які стосуються причин і проявів різноманітних жанрово-стильових модифікацій, а також еволюційного характеру жанрових інтеграційних явищ і ступеня їхнього вираження у кінці XIX – на початку XX століть. Генерика будь-якої національної чи й світової літератури – це не раз і назавжди утверджена відповідними літературознавчими «законами» схема, а динамічна система, елементи якої перебувають у постійному русі. Внаслідок цього руху відбуваються постійні зміни конфігурації елементів (категорій), що призводить до перманентної еволюції самої системи. Тож нічого дивного немає в тому, що прискорення дифузійних процесів у генериці

постмодерної національної та світової літератур починалося, нехай і з дещо нижчою інтенсивністю, ніж у добу всезагального постмодерного плюралізму, але все ж на зламі XIX-XX віків. Детермінанти зазначеної тенденції слід шукати в ущільненні тогочасного історичного, культурного, політичного, економічного, науково-технічного розвитку людства, у тих викликах, які воно пережило на початку XX століття у зв'язку із загостренням соціальних і національних проблем, кривавими наслідками революцій і Першої світової війни та у пошуках адекватних засобів і форм відображення цих змін, як і реакції на них, у мистецтві.

Щодо потреби впорядкування понятійно-категоріального апарату сучасної генології А. Черниш зазначає: «Опрацювання теоретичних досліджень дає змогу стверджувати про генологічну «хиткість» категорії жанру, про гнучкість (М. Павлишин) або еластичність (С. Скварчинська) жанру, про рухливість-змінність/сталість аналізованої категорії в літературознавстві. Гостро постає питання про «чистоту»/змішаність, модифікованість жанру, зокрема в художніх творах XX–XXI століть з огляду на інтермедіально-інтертекстуальний характер значної частини сучасної белетристики, що призводить до «хаосу форм» (К. Гірц)» [237, с. 145]. Причому «засадничими диференціювальними критеріями» того чи того жанру «може бути спосіб реалізації, композиція твору, тип героя, дії, тематика, розмір, емоційне забарвлення (Р. Сендика)» [237, с. 145].

О. Юферева поділяє «жанрові інтеграційні процеси» на контамінацію і синтез, відзначаючи, що обидві категорії значною мірою споріднені між собою, оскільки «співвідносяться, насамперед, за ключовим параметром сучасної жанрової системи – вільного авторського самовираження»; «націлені на перетворення архаїчних жанрів, прагнення до жанрової інновації й відбиття значущих для певного періоду художніх тенденцій»; та «ґрунтуються на синтетичних стратегіях зміни жанру, і в контексті розвитку літературної системи можуть взаємодіяти, сприяючи появі складних жанрових структур» [254, с. 118–119]. Відрізняються вони, на думку дослідниці, «способом інтерференції, внутрішньою організацією»: «Контамінаційні інтегрують елементи інших жанрів шляхом підпорядкування або співположення кількох жанрових основ. Синтетичні

– шляхом саморозвитку форми, яка спирається на стійкий змістовий ґрунт, що приводить до зародження повторюваної й пізнаваної, якісно нової художньої форми» [254, с. 119]. По суті, запропонована О. Юферевою класифікація близька до диференційної моделі С. Єрмоленко, щоправда, остання замість терміна «синтетичний» вживає – «асиміляційний»: «Другий тип – асиміляція, коли один жанр як основа синтезу «поглинає» в собі інший жанр; останній же «нагадує» про себе в структурі великого цілого мотивом, настроєм, ускладнюючи і збагачуючи образ світопереживання». Одним із найпростіших видів асиміляції науковець вважає використання так званих «вставних» жанрів» [254, с. 51]. Крім того, якщо С. Єрмоленко чітко й недвозначно виокремлює ще й третій, «змішаний» тип, що «поєднує в собі й асиміляцію, і контамінацію різних жанрових структур [254, с. 52], то О. Юферева на нього лише «натякає»: «Взаємоперехідність контамінаційних і синтетичних форм яскраво виражена в перехідні моменти розвитку літератури. Розпад, стирання внутрішньої основи синтетичного твору супроводжується виразною складеністю жанрової структури, що свідчить про залучення інших принципів жанрово-родової конвергенції, близької до контамінаційної» [254, с. 119]. Покликається дослідниця і на працю Б. Іванюка, присвячену таким формам «жанрової інтерференції», як «контамінація (об'єднання різних жанрів)»; та «жанровий синтез (взаємопритягнення жанрів)» [74, с. 203]. Причому в смисловому полі останньої категорії «вирізняються внутрішньородовий, міжродовий синтез, схрещення власне літературних та позалітературних жанрів і, нарешті, виникнення форм на перехресті літератури та різних видів мистецтва» [254, с. 113].

Найбільш обґрунтованою, чітко й логічно структурованою, принаймні, в дискурсивному полі одного окремо взятого літературного роду, є, на наш погляд, систематизація, яку запропонувала дослідниця драматургічної генерики Наталія Малютіна. «Намагаючись до певної міри систематизувати зумовлені еkleктизмом художнього мислення різні чинники родо-жанрової трансформації», науковець пропонує умовно систематизувати їх у три групи: «1) Транстекстуальні (міжжанрові) відношення, в основі яких такі стратегії жанрової форми як

стилізація, імітація, пародія, травестія жанрових прототипів драми; тематичні, структурні транспозиції, пов'язані з адаптацією сюжетів епічних творів або структурних ознак того чи іншого жанру»; «2) Структурні відношення, які виникають внаслідок зближення різних жанрових начал, закодованих у певних способах висловлювання в межах одного жанру або драматургічного тексту та диференціації (віддалення) в межах одного жанру (тексту) різних жанрових ознак, представлених тими чи іншими способами висловлювання. Також до цієї групи відносимо тенденції ампліфікації (посилення) однієї ознаки, скажімо, сатиричності і закріплення її в якості видового чинника жанру і фактора жанрової динаміки»; «3) Міжродові та міжвидові відношення, означені процесами епізації та ліризації української драматургії зламу століть та усвідомленням таких синтетичних явищ, як «епічна драма» та «лірична драма»» [143, с. 15].

Узагальнюючи судження дослідників, зазначимо, що навіть побіжний огляд праць українських і зарубіжних генологів, присвячених проблемі дифузії жанрів, дає підстави для низки висновків:

- 1) Зазначений феномен має власну історію розвитку, позначену періодами підвищеної та пониженої інтенсивності процесів жанрової модифікації;
- 2) Генерика має власний понятійно-категоріальний апарат, покликаний канонізувати, «узаконити» й систематизувати новостворені на межі різних родів і жанрів гібридні форми;
- 3) Детермінанти виникнення нових жанрових модифікацій можуть критися у зовнішньолітературних (відповідні соціально-економічні процеси, ментально-психологічні трансформації, розвиток нових видів мистецтва); внутрішньолітературних (системна сутність генерики як діалектичної єдності процесів канонізації та деканонізації, традиції та новаторства, ідентифікації та диференціації окремих типів літературних форм); та індивідуально-авторських чинниках (письменницький пошук найефективніших форм утілення відповідного творчого задуму);

4) Інтенсифікація процесів жанрової дифузії може резонувати із інтенсифікацією загального розвитку світового й національного літературного процесу;

5) Проблема жанрової дифузії має власний предмет і об'єкт, методику та методологію, історіографію, актуальність і перспективи на майбутні генологічні дослідження.

1.2. Трансформаційний потенціал малої прози в історико-літературному процесі

Розмову про драматургічність як жанрово-стильову ознаку творчості Василя Стефаника слід розпочинати зі з'ясування базових для дослідження понять і категорій. Що таке жанр, які жанри культивував у власній творчості В. Стефаник, чи всі жанри володіють однаковим трансформаційним потенціалом, як співвідносяться між собою жанрові та родові категорії, чи абсорбція категорії драматургічності у творчості покутянина детермінована винятково суб'єктивними чинниками, пов'язаними з особливостями його індивідуального творчого методу, чи, можливо, існують певні об'єктивні передумови синтезу різних жанрово-родових елементів, пов'язані з іманентними особливостями відповідних жанрів і родів літератури? Без відповідей на ці запитання важко сподіватися на ґрунтовний аналіз генерики Стефаникової творчості.

Вихідним у будь-якому генологічному дослідженні є поняття жанру. Отже, «**жанр** літературний (франц. *genre* рід, вид) – історично сформований тип літературного твору (епопея, роман, повість, оповідання, поема, вірш тощо), синтез характерних особливостей змісту і форми певного виду творів, відносна художньо-композиційна сталість, здатна до постійного розвитку й оновлення. Це своєрідний акумулятор художнього досвіду, одиниця класифікації літературних творів за певними характерними для них сталими структурними ознаками» [63, т. 1, кн. 1, с. 16].

Більшість науковців вважають, що єдиного критерію класифікації жанрів немає, що типологія жанрів за родами була витримана лише в класицизмі з його

вимогою чистоти й канонічності літературних форм, а в таких літературних напрямках, як романтизм, реалізм, модернізм, жанри виникають часто на перехресті лірики, епосу та драми. «Жанри рідко виступають у чистому вигляді, а існують як вияв складної трансформації і взаємодії творів літератури і суміжних мистецтв. Жанри довговічні й проходять історичну еволюцію. Для кожної епохи характерні певні, найбільш поширені жанри», – переконаний І. Денисюк [63, т. 1, кн. 1, с. 17].

Оскільки творчість В. Стефаника більшість дослідників розглядають у дискурсі реалізму чи експресіонізму, то можемо припустити, що, згідно з наведеним вище судженням і цілком у дусі стилю епохи, на рівні генологічному вектори лірики, епосу та драми в його творчому методі перетинаються.

Безсумнівним є також Стефаникове тяжіння до жанрів малої прози, серед яких превалюють новела, оповідання та поезія у прозі. С. Микуш у дисертації «Поетика новел В. Стефаника» виокремлює у прозі покутянина такі жанрові гатунки епічного роду літератури, як образок-сценку, образок-портрет, власне образок, поезію в прозі тощо [157]. З ним солідаризується О. Казанова, стверджуючи, що «у більшості творів В. Стефаника композиційно трансформовані або іноді відсутні канонічні риси новелістичності, які виражаються у несподіваному сюжетному повороті подій, після якого розкривається нова сутність персонажів, змінюються обставини дії». На переконання дослідниці, «жанровими ознаками малої прози письменника часто є невеликий обсяг та переважна безфабульність, особлива інтенсифікація сюжетно-композиційної структури і стилю, локальність часопросторового відображення», а «незавершеність сюжету вказує на відтворення одного короткого статичного моменту у житті героя» [83, с. 32].

Загалом різновиди малої епічної прози В. Кузьмук поділяє на: 1) малу епічно-драматичну (оповідання, яке тяжіє за принципами оповіді до драми); 2) малу епічну описову (оповідання, яке тяжіє до нарису); 3) малу власне епічну форму (оповідання, яке тяжіє до роману чи епопеї) [121, с. 2]. Зазначимо, що тяжіння «за принципами оповіді до драми» радше характерне для новели, жанру,

найпопулярнішого у творчому доробку В. Стефаника. Довідкова література пропонує таке визначення цього жанру: «**Новела** (*італ. Novellus – новітній*) – невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вималюваною дією. Новелі властиві лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів. Серед різновидів епічного жанру новела вирізняється строгою й усталеною конструкцією [135, с. 510]. Щоправда, останнє твердження видається дещо контрверсійним, оскільки мають рацію і ті науковці, які стверджують, що «при всій канонічності новела – не застиглий, не закатований жанр, вона може йти за духом часу, модифікувати свою поетику, засоби освоєння нового життєвого матеріалу» і що «канонічність її проявляється у тому, що вона зберігає водночас і тисячоліттям вироблені пропорції» [63, т. 1, кн. 1, с. 41]. Аргументи на користь правильності такої тези віднаходимо і в авторитетних судженнях одного з кращих українських новелістів кінця XIX – початку XX ст. й водночас теоретика літератури – Івана Франка, який у статті «З останніх десятиліть XIX віку» пише: «Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свободний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [221, т. 41, с. 524].

Звичайно, новела має свої усталені канони, до яких більшість науковців небезпідставно зачисляють «наявність строгої та згорненої композиції з яскраво вираженим композиційним осередком (переломний момент у сюжеті, кульмінаційний пункт дії, контраст чи паралелізм сюжетних мотивів і т. д.), перевагу сюжетної однолінійності, зведення до мінімуму кількості персонажів», те, що «персонажами новели є особистості, як правило, цілком сформовані, що потрапили в незвичайні життєві обставини», що «автор у новелі концентрує увагу на змалюванні їх внутрішнього світу, переживань і настроїв» і що «сюжет новели

простий, надзвичайно динамічний, містить у собі момент ситуаційної чи психологічної несподіванки» [135, с. 510].

Сутність оригінального генологічного характеру новели у порівнянні з іншими жанрами та родами літератури виводить у жанрознавчих дослідженнях І. Денисюк: «На відміну від повільного, розлогого стилю роману, новелістичний почерк уривчастий, лапідарний, нервовий... Епіка з її модусом спомину, яка поряд з лірикою та драмою є одним із родових складників новели, вносить почуття певної дистанції між героями літературного твору і читачем (у ліриці та в драмі ця дистанція коротша). Відсутність ретардаційних елементів, притаманних романові, повісті та оповіданню, робить рисунок новели чітким, лаконічно-ефективним. Змістовне навантаження на кожне слово у новелі у зв'язку з цим більше, ніж у щойно згаданих інших жанрах. У літературах, де новелістика превалює над великою прозою, виробляється особливий сконцентрований стиль» [63, т. 1, кн. 1, с. 45]. Російський ОПОЯЗівець М. Петровський цю ключову відмінність між новелою і романом виводив із різних типів організації оповіді: інтенсивним і екстенсивним відповідно [181, с. 71].

На сконцентрованість, сконденсованість, лаконічність, лапідарність новели звертають увагу, практично всі дослідники цього жанру. Причому цю рису зазвичай пов'язують власне із проявами драматизації у загалом епічному жанрі. Навіть на рівні довідкової літератури (скажімо, у «Словнику літературних термінів» С. Серотвінського) зазначено: «Новела. Короткий епічний твір сконденсованої фабульної конструкції, близької до драматичної, з перевагою динамічних мотивів, однолінійної дії, звичайно виразно представлені позиції оповідача і сильно акцентованого закінчення, яке містить у собі пуант...» [274, с. 73]. Зазначену характеристику жанру доповнює І. Денисюк, стверджуючи: «У новелі може й не бути поворотного моменту у розумінні його несподіваності. Однак сюжетна напруга веде до драматичного загострення, до кульмінаційної вершини – пуанту. Це пояснюється законом асоціації ідей, що його відкрив І. Франко. Як один з прийомів поетичної градації, він зустрічається і в поезії, і в драмі» [63, т. 1, кн. 1, с. 39].

Що ж стосується способів класифікації самої новели, то її науковці поділяють на три пріоритетні аспекти: «1) питання про її родову приналежність; 2) встановлення специфіки жанру через порівняння його з очевидно самостійними жанрами, як от драма і роман; 3) власне розмежування новели від побратимчих жанрових форм малої прози – оповідання, образка, етюд тощо» [63, т. 1, кн. 1, с. 63].

Власне, відповідь на третє питання корелюється, ба навіть детермінується, відповідями на перших два. У зв'язку із цим І. Денисюк справедливо акцентував: «В оповіданні дещо інший, ніж у новелі, характер родового синкретизму: воно тяжіє до епосу при можливості ліричного забарвлення і не є драмоподібним. Новела ж при орієнтації на драму може мати ще й елементи епіки і лірики. Характери героїв оповідання портретує, новела ж просвічує їх, ловить їх «на гарячому вчинку», показує їх «на перевалі» життєвих доріг, відкриває у них щось незнане, нове. Час оповідання протяжніший і не такий концентрований, як у новелі. Оповідь не цурається опису, хронологічної послідовності, ретардації і часто передає приналежність подробиць, тоді коли новела підсилює функціональність деталей, які мають сюжетотворчий характер. Оповідання здебільшого трохи довше новели, хоч тут бувають і значні відхилення» [63, т. 1, кн. 1, с. 50–51]. За Н. Кравченко, «до малої епічної форми належить новела, вона є компактною, її фабульна конструкція драматична і здатна віддзеркалити духовне життя протагоністів» [117, с. 46]. На лаконічність, лапідарність новели як жанрову ознаку вказує і В. Фащенко: «Стислість – це те, що зберігається в новелі як жанрова ознака на всіх етапах її розвитку. Вона криється в самому способі бачення світу й зіткнення граней буття» [218, с. 159]. Водночас слід пам'ятати, що саме з оповіданням новелу поєднує нерозривний діалектичний і генетичний зв'язок: «У надрах оповідання поступово формується й «сестра драми» – новела. Це фабульний твір малої прози з особливою інтенсифікацією, концентрацією сюжетно-композиційної структури і стилю, з драматично напруженим конфліктом, який досягає максимальної напруги в так званому пуанті й

розряджається в несподіваному сюжетному повороті, розкриваючи нову сутність героя, незвичайність людської долі» [63, т. 1, кн. 1, с. 79], – констатує І. Денисюк.

Загалом, якщо вже торкатися історії зародження та розвитку новели, то її слід розпочинати з глибини віків. Вважається, що «новела з'явилася в XIV – XVI ст. в Італії, хоча корені її сягають стародавніх літератур Заходу й Сходу», а вже «в епоху Відродження новела – це невеличке оповідання, нерідко з гумористичним чи сатиричним забарвленням, що передавало «новини дня» (звідси назва жанру)» [135, с. 510].

Незважаючи на давню історію новели, теоретичне обґрунтування окремих її жанрових особливостей (зокрема й тих, що стосуються спорідненості новели з драмою як окремим родом і окремим жанром літератури) спробували чи не вперше дати романтики. За І. Денисюком, «майже всі романтики задумувались над проблемою схожості новели і драми». Зокрема, «В. А. Шлегель спільним у композиції творів цих жанрів знаходив *Wendepunkt* – поворотний пункт»; Т. Сторм, називав новелу «сестрою драми», вказував на подібність прийомів концентрації матеріалу, відкриваючи в композиції новели і драми «конфлікт, що стоїть у центрі й організовує ціле»; «однак теорія поворотного моменту звичайно зв'язується з іменем Людвіка Тіка, оскільки в його вченні про новелу вона стала головною концепцією» [63, т. 1, кн. 1, с. 36–39].

Стосовно історії розвитку новели як жанру важливо пам'ятати, що найбільшого розквіту вона досягає у XIX ст. Власне, тоді, як стверджують науковці, а також у XX ст. «продовжують розвиватися її різновиди – психологічна, фантастична, сенсаційна та ін. новели» [135, с. 510]. Тож саме новелістику кінця XIX – початку XX ст., на думку І. Денисюка, можна розглядати як розбудовану й цілком виразну системну єдність: «Твори фабульної прози – оповідання та новела, а також безфабульні – ескізно-фрагментарної (етюд, ескіз, лірична мініатюра, поезія в прозі і т. п.), становлять жанрово-стильову систему, яка ставить свої специфічні завдання естетичного освоєння дійсності» [63, т. 1, кн. 1, с. 78].

Чому ж саме цей період стає таким благодатним для потужного розвитку малої прози загалом і новели зокрема? Чому саме в кінці XIX – на початку XX століть на авансцену української літератури виходять геніальні письменники-новелісти – попередники й сучасники Василя Стефаника – Іван Франко, Ольга Кобилянська, Лесь Мартович, Марко Черемшина, Михайло Коцюбинський та інші, створивши відповідний дискурс національної малої прози?.. На наше переконання, причини цього явища криються у самій природі аналізованого жанру. Адже жанр, за визначенням генологів, це «своєрідна змістова форма, модель художньої структури ряду творів, у якій специфічно закодовано спрямованість на певний зміст» [63, т. 1, кн. 1, с. 16]. Зміст життя у кінці XIX – на початку XX століть не лише в Україні, але й загалом у світі, характеризується прискоренням цивілізаційного розвитку, ущільненістю часо-просторових зв'язків. Ці процеси детерміновані передусім зміною соціально-економічних формацій, досягненнями науково-технічного прогресу, винайденням швидкісних видів транспорту, розвитком і здобутками у природничих і технічних галузях наукового знання, постулатами філософії позитивізму тощо. Відтак неабиякою сконцентрованістю позначено й особливості тогочасного духовного, культурного, зокрема й літературного життя. За таких обставин саме мала проза (й новела зокрема) виявилася найбільш оперативною та продуктивною «змістовою формою». Як зазначає І. Зимомря, «коротка проза надається до більш конденсованої контекстуалізації на тлі конкретної соціально-культурної ситуації, ніж широкі епічні полотна» [69, с. 200]. А І. Денисюк і поготів стверджує: «При освоєнні нових пластів життя у своїх наймобільніших, всепроникаючих формах мала проза виявилась особливо функціональною. Вона вторгається в усі клітини складного суспільного організму, відгукується на епохальні політичні струси й катаклізми – революцію і війну, відбиває глибинні соціальні процеси села й міста, художньо досліджує прояви соціальної та індивідуальної психології нескінченної галереї типів епохи, які репрезентують усі класи, стани й суспільні прошарки, відображає ідеологічні «розпуття велелюдні», набуваючи еластичності своєї структури, удосконалюючи інструментарій пізнання людського буття. Поруч з

нею успішно плекаються роман і повість, але все ж новелістика превалує над великою прозою» [63, т. 1, кн. 1, с. 72].

Що ж стосується успішності власне української малої прози зазначеного періоду, то, крім об'єктивної затребуваності самого жанру, значну роль тут відіграла гармонійна діалектична єдність особливостей традиції та новаторства українського літературного процесу, суб'єктивні обставини, пов'язані з обдарованістю, ба навіть геніальністю, чільних представників національного красного письменства і, врешті-решт, гнучкість, експериментальність, схильність до трансформації провідних жанрів малої прози.

На експериментальному потенціалі малої прози кінця XIX – початку XX століть наголошує І. Девдюк: «Крім стильового й тематичного новаторства, письменники цього періоду активно експериментують із формою творів. З-під пера українських митців виходять численні образки, акварельки, шкіци, етюди, новели. Саме малі епічні форми дозволяли якнайкраще фіксувати уривчастість внутрішніх переживань та екзистенційних станів, що стали популярним предметом зображення» [58, с. 96].

Важливо й те, що, як зазначає І. Денисюк, «новела живилась на Україні багатою оповідною народною культурою»: «Своєрідним зразком для неї у фольклорі стала балада з її внутрішнім драматизмом та фрагментарністю демонстрацій незвичайної колізії. Твори малої прози, посилюючи свою дієвість у міцно об'єднаних композиційно та ідейно цілеспрямованих циклах, перебрали на себе функцію повісті чи роману. Новела перестала бути розважальним чи ледь іронічним жанром. Українська новелістика набула нових рис – якості суспільно-проблемного жанру. Такий тон задали їй антикріпацькі трагедійні оповідання Марка Вовчка, намагнічені в полі політичної поезії Шевченка. Іван Франко в душі своєї концепції «наукового реалізму» надає суспільно-психологічній студії аналітично-дослідницького характеру» [63, т. 1, кн. 1, с. 72–73].

Загалом ілюстрована чисельними зразками у світовій та українській літературі історія розвитку новели засвідчує, на думку І. Бурлакової, «формування двох домінантних жанрово-стильових інваріантів, що демонструють потенціал

жанру у певні історичні періоди, які співвідносні з етапами розвитку жанру»: «Перший етап асоціюється з домінуванням новели дидактичного типу з виразним анекдотичним началом, проявленим на рівні новелістичного пуанту. Другий етап можна умовно охарактеризувати як етап становлення та розвитку «психологічної» новели, де пуант виражає не стільки події, скільки силу та емоцію його переживання. Новели «дидактичного» та «психологічного» типів закономірно оформлені на рівні опису моделі буття, парадигми світовідчуження героя, авторської рецепції дійсності» [28, с. 137]. Одразу зазначимо, що це спостереження важливе для нашого дослідження, з огляду на притаманну новелістиці В. Стефаника тенденцію на поглиблення психологізму.

Важливо також, що історики й теоретики літератури не безпідставно вважають новелістику Василя Стефаника вершиною у майстерності зображення «концентрації чуття». І не біда, що на змістовому, проблемно-тематичному, образному, мовному тощо рівнях вона концентрується на селянсько-народницькому дискурсі: «Візуальна, «скульптурна» символіка стефаниківських синів землі – хлібодарів, своєрідна внутрішня драматургія діалогів і монологів, задушевний, близький до народнопісенного ліризм, лапідарність стилю, не пригладженість «музицького» говіркового слова – усе це в органічному сплаві надавало новелі особливої емоційної наснаги й полонило читача. Новела Стефаника стала своєрідним синтезом пошуків багатьох новелістів, які йшли у ритмі часу. Маючи свій індивідуальний світ і стиль, Марко Черемшина, Лесь Мартович, Михайло Яцків тяжіють до Стефаника» [63, т. 1, кн. 1, с. 79]. «Концентрація чуття» Василя Стефаника відбувалася навколо українського села як епіцентру драматичної, ба навіть трагічної, екзистенції так званої «маленької людини». Хоч, власне, вся творчість письменника, його здатність помітити Шекспірівську велич цієї трагедійності, спростовувала саму можливість означувати поняття «людини» як «маленької». Тим більше, що за цією так званою «маленькою людиною» вгадувалося велике майбутнє. В одному із листів до Кирила Гаморака Василь Стефаник пише: «Цілий наш народ 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» [207, т. 3, с. 186].

Відомий німецький славіст і популяризатор української літератури Георг Адам ще у 1899 році акцентує на специфічній змістовій значущості української новелістики: «Селянська новела в малоросійській літературі розцвіла вже в першій половині вісімдесятих років цього століття, розвинулась у ній раніше й могутніше, ніж у інших великих європейських літературах» [260, с. 853]. Як бачимо, те, що інколи викликає звинувачення в народництві й жанрово-стильовій обмеженості на адресу так званої селописної української новели з боку самих українців, європейці схильні були розглядати як запоруку її оригінальності й значущості на світовій літературній арені.

Щодо жанрово-структурних особливостей тогочасної української новели, то все їхнє різноманіття можна звести до двох основних типів: новели акції, заснованої переважно на драматичному конфлікті двох протиставлених сил, та новели настрою, прихований драматизм якої базується на внутрішньому психологічному конфлікті. Слід також пам'ятати, що «психологізм став одним із факторів жанрового новаторства». Останній «не тільки владно формує структуру новели настрою, а й оповиває новелу акції», а «особливу цінність мають літературні форми, спроможні стати інструментарієм дослідження внутрішнього світу людини в його проекції на оточення, на зв'язок з суспільством» [63, т. 1, кн. 1, с. 79].

Більш деталізована класифікація жанрових форм української новелістики реєструє також «психологічну, сенсаційну (В. Стефаник), ліричну (Б. Лепкий), соціально-психологічну, лірико-психологічну (М. Коцюбинський), філософську, історичну (В. Петров), політичну (Ю. Липа), драматичну (Г. Косинка)» та інші типи новел [135, с. 510]. Зазначене жанрове різноманіття української новелістики, відображене в умовно канонічних формах перелічених вище типів, вже само собою створює широке дискурсивне поле для пошуків найефективніших форм «життєнаповнення» літератури. І все ж, дуже часто життя примушувало митців не визнавати й цих умовних міжжанрових кордонів. Благо, як зазначає Ю. Ковальов:

«Новела завжди була і залишається певною мірою експериментальним жанром. Завдяки своїй «малоформатності» вона надає зручне поле для випробовування, апробації, перевірки нових ідей і художніх принципів» [103, с. 24]. На тому, що «у царині фрагментарної прози, яка швидко заповнила українські видання на початку ХХ ст., було безліч видатків на експерименти», наголошує й І. Денисюк: «Для літератури цього періоду взагалі характерний посилений родово-жанровий синкретизм – взаємопроникнення епічного, драматичного й ліричного начала, трансформація жанрів, «накладання» одних модифікацій на інші. Ці тенденції викликані коригуючою силою літературного розвитку, що націлював письменників на всебічне змалювання дійсності, на проникнення з якоюсь магічною лампою у всі клітини життя. Все це вимагало пошуків ефективних засобів художнього зображення. Звідси йшло й звернення, започатковане ще романтиками, до суміжних мистецтв, намагання перенести, враховуючи специфіку словесного мистецтва, малярські й музичні образи та способи світосприймання. Йдеться про пейзажну чи музичну новели» [63, т. 1, кн. 1, с. 90–91].

Для нашого дослідження, окрім доведення високого трансформаційного потенціалу новели як такої, важливо також виявити причини та характер її спорідненості з позірно «чужим» літературним родом – драмою. Методологію пошуку такої спорідненості знову-таки пропонує Іван Денисюк, екстраполюючи вчення Олександра Потебні про епічний час на конкретний твір Стефаникового попередника Івана Франка (останній сам зачисляв себе до представників «старої», а покутянина до «нової» літератури) – «Сойчине крило»: «[...]Ця епічна історія раз у раз переривається – голосу домагаються і лірика і драма, які порушують епічний час, яким є, за Потебнею, перфектний час. Ліриці, на думку вченого, властивий презенс, теперішній час події. Якщо б продовжити думку Потебні й на драму, то час зображення у ній є «найсучаснішим», тобто *present continuous*, бо події відбуваються в процесі мовлення» [63, т. 2., с. 59].

Олена Бровко зіставляє, сказати б, «діаметрально симетричні» тлумачення родо-видової спорідненості драми та новели в інтерпретації Б. Томашевського

«щодо часткового використання в побудові новели драматичних прийомів або безпосередньої організації новели як скороченого в діалогах і збагаченого описом обставин оповідання про драму» [213, с. 246]; та О. Зирянова, який вважав: «Наразі доцільніше говорити про новелістичну сцену, у якій драматизація втрачає своє самостійне значення, починаючи відігравати суто функціональну роль. Драматизація, таким чином, може бути розглянута як особливий композиційний ефект, запрограмований у самій новелістичній структурі» [70, с. 79]. Дослідниця не спростовує жодного з двох варіантів пояснення зазначеного родо-видового зв'язку, водночас пропонуючи й власне пояснення цьому феномену на основі дослідження явища новелізації кінематографу: «Останнім часом з поняттям новелізації пов'язують переробку меншої форми на більшу, зокрема на повнометражний фільм. Новелізації шляхом розгортання ремарок підлягає не тільки кіносценарій, а й власне драма», – зазначає О. Бровко [22, с. 326].

Сконцентрованість, стислість часо-просторових відношень у новелі, що поєднує останню, як уже зазначалося, із драмою вимагає відповідної прискореної динаміки розгортання описуваних подій, конфліктів і характерів: «Обмежений структурний час має бути якнайщільніше виповнений динамічними елементами. Статичні елементи, такі важливі складники повістєвої композиції, підлягають у новелі суворому обмеженню або цілковитій селекції на користь елементів динамічних». Відповідно пуант у новелі отримує дефініцію «динамічної вершини», як і в драмі, він повинен бути максимально насичений зворушенням, а вся новела має бути напруженою, внутрішньо спаяною, «пульсуючою від притаєних емоцій». Саме такий динамізм, за І. Денисюком, споріднює новелу з драмою [63, т. 1, кн. 1, с. 61].

Не лише динамізм, але й інші композиційні елементи новели, що «працюють» на ущільнення її змістоформи наближають жанр до драматичного роду й водночас диференціюють його з епічною, описовою манерою нарації, притаманною, скажімо, тому-таки оповіданню. Тож вкотре має рацію І. Денисюк: «Сутність новелістичної ущільненості не лише в лаконізмі стилю, а й у малогабаритності композиції, у специфічних, тільки цій композиції притаманних

прийомах. Теорія новели знає прийоми початкового й заключного акордів, напруги сюжету, композиційного лейтмотиву, речі-символу (прийом новелістичного «сокола» за теорією П. Гейзе), пуанту чи «клімаксу», несподіваного повороту тощо. І, головне, розвиток сюжету в новелі по-драматичному конфліктний. Все це риси класичної драмоподібної за структурою новели, яка возвеличує, поглиблює подію, коли оповідання бере її такою, як вона є. Хід оповідання спокійний, сповільнений, лінійний» [63, т. 1, кн. 1, с. 64–65].

Проектуючи наведені вище судження щодо жанрово-композиційних особливостей української малої прози кінця XIX – початку XX століть на художню творчість Василя Стефаника, можемо зробити важливі для нашого дослідження висновки.

По-перше, малу прозу покутянина слід розглядати в системі координат малої епічно-драматичної прози. Причому сама собою «новела не є чистокровним родовитим жанром – епічний рід вона збрала з драматичним» [63, т. 1, кн. 1, с. 63].

По-друге, головною детермінантою Стефаникового тяжіння до малої прози могла стати іманентна тенденція тогочасної літератури до життєнаповненості.

По-третє, домінування новели у парадигмі жанрів малої прози, до яких звертався у власній творчості В. Стефаник, пов'язане значною мірою з її експериментальним потенціалом.

По-четверте, тяжіння Стефаника до новели могло бути зумовлене «гнучкістю» жанру, його неабияким трансформаційним потенціалом, здатністю долати кордони родо-видових канонів.

По-п'яте, синхронізація експериментального потенціалу новели з індивідуальною новаторською майстерністю Василя Стефаника забезпечила значущість і оригінальність не тільки особистому творчому доробкові покутянина, але й стала значною мірою запорукою оновлення всієї української літератури.

1.3. Драматургічність як літературознавча категорія

Для створення чіткого й категоріально обґрунтованого дискурсу наукового дослідження проблеми драматургічності в літературі необхідно передусім чітко диференціювати й дефініціювати його базову терміносистему. Ключовими елементами останньої, з огляду на обрану тему, видаються терміни «драма», «драматургія», «драматизм», «драматичність», «театральність», «сценічність», «драматургічність».

Тож «драма» – це «один з літературних родів, який змальовує світ у формі дії, здебільшого призначений для сценічного втілення» [135, с. 213]; й водночас це окремий жанр, «п'єса соціального чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається в постійній напрузі», з героями – «переважно звичайними рядовими людьми», психологію, еволюцію характерів, мотивацію вчинків і дій яких і прагне розкрити автор [135, с. 214]. Зародившись ще в античні часи (згадаймо хоча б «Поетику» Аристотеля), теорія драми впродовж історичного розвитку літератури зазнавала змін і різнотлумачень, найбільш значущими з яких були погляди на цей рід і жанр Н. Буало, Ф. Шіллера, Г.-Е. Лессінга, Г.-В.-Ф. Гегеля, а серед українських мислителів – Ф. Прокоповича, М. Довгалецького, І. Франка та інших. Та, попри всі різнотлумачення поняття, є в ньому й певні константи. Науковці, наприклад, одностайні щодо поділу драми як роду на два жанрових типи: 1) «аристотелівська», або «закрита» драма, яка «розкриває характери персонажів через їх вчинки» і якій «притаманна фабульна побудова з необхідними для цього атрибутами – зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою»; і 2) «неаристотелівська», або «відкрита», в основі якої «лежить синтетичне художнє мислення, внаслідок чого до драматичного роду активно проникають епічні та ліричні елементи, створюючи враження міжродової дифузії» [135, с. 213–214]. Якщо в останньому жанровому типі переважають епічні елементи, то й сама драма дефініціюється як епічна. Такій драмі зазвичай притаманні «умовність, інтелектуалізація змісту, активне втручання письменника в дію», у ній «деформуються часові та просторові параметри, складнішою стає композиція, домінують асоціативні зв'язки» [135, с. 214]. Таким чином, драмі як

роду і (особливо) як жанру, так само, як і новелі, притаманний певний трансформаційний потенціал.

Проте, диференціюючи драму від інших літературних родів, науковці виокремлюють специфічно драматичні фундаментальні домінанти. За Т. Бовсунівською, саме розмежування трьох родів літератури засноване на «різних способах і принципах віддзеркалення дійсності», а «основним критерієм визначення трьох родів є місце авторського Я в художньому творі по відношенню до світу, що зображується в ньому»: «Цей основний критерій визнавав ще Аристотель, у «Поетиці» він розповів, що можна писати про подію як про щось окреме від оповідача – так утворюється епос. Або так, що автор залишається самим собою, не змінюючи своєї особи (лірика). Або представляючи всіх зображених осіб, як діючих або таких, якими дія керує (драма). У драмі, де зображувані персонажі представлені у дії, особа творця ніби відсутня, суб'єктивне авторське відношення приховується за зовнішнім зображенням» [17, с. 8].

На переконання М. Роздольського, «між драматичною літературою, з одного боку, й епікою та лірикою, з іншого, є велика прогалина, а саме: епіка й лірика творять разом легший і простіший рід літератури, вони звертаються лише до одного смислу, одна й друга є описовим і суб'єктивним мистецтвом», тоді як драматична література «є тяжчим, більш суб'єктивно-художнім і до того ж відносно молодшим мистецтвом; вона звертається водночас до двох смислів і є об'єктивною та постановочною літературою» [199, с. 18]. Причому остання риса, на переконання науковця, «забезпечує драматичній літературі перше місце між усіма словесними видами мистецтва» [199, с. 17]. Тож і поняттю «драма» М. Роздольський дає декілька лапідарних дефініцій – «література, яка показує» або «художнє наслідування акції за допомогою присутніх дійових осіб», або «подання дії» [199, с. 19].

Похідним від зазначеного вище розуміння драми видається й тлумачення терміну «драматургії» як особливого виду мистецтва, що «належить одночасно літературі та театру» [191, с. 91]. Водночас драматургією називають також «драму в широкому значенні слова, або ж сукупність драматичних творів певного

письменника, певної літератури, певної доби». Крім того, «термін драматургія вживається і для означення сюжетно-образної концепції театральної вистави, здійсненої режисером, чи кіносценарію» [135, с. 216].

Коли йдеться про українську драматургію як про сукупність драматичних творів певного історичного періоду, то дослідники зазвичай наголошують, що найбільшого розвитку і розквіту вона набрала у кінці XIX – на початку XX ст. «У цьому розвитку дедалі чіткіше увиразнювалися (принаймні дві повністю окреслені) кілька орієнтацій. Перша спрямована на збереження національно-культурної ідентичності (т. зв. народницька теорія, що мала свою обґрунтовану тяглисть, починаючи із п'єс І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка та ін.), друга – на загальноєвропейський драматургічно-театральний процес та його універсалізм (т. зв. теорія модерністичної всеохопності, що склалася ще в творчості П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка та ін.), – вважає С. Хороб [227, с. 93]. Науковець погоджується з тими дослідниками української драматургії цього періоду, котрі вважають, що «сприятливі умови для такого розмежування названих орієнтацій склалися ще в 70-80-ті роки XIX століття, що стали, як, врешті, й наступні десятиліття, періодом бурхливого, навіть стрімкого піднесення національних літератур і театрів у Європі» [227, с. 93].

Для нашого дослідження важливо підкреслити, що таке «розмежування орієнтацій» стало початковою детермінантою для урізноманітнення жанрових різновидів української драматургії зазначеного періоду. На переконання Н. Малютіної, «стрімкий розвиток української драматургії кінця XIX – початку XX століття засвідчив широкий спектр родо-жанрових трансформацій, що виявили не лише кількісні зміни, але і якісно новий етап жанрової зрілості». Дослідниця наголошує: «У цей період українська драма тяжіє до потужного відтворення класичних жанрових прототипів, урізноманітнених авторськими інтенціями і творчою активністю драматургічного слова. Спостерігається надзвичайна динаміка в межах жанрових парадигм близьких або й значно віддалених жанрів» [143, с. 2]. Слушними і важливими для нашого дослідження видаються також міркування Н. Малютіної про характер жанрової динаміки у

драматургії кінця XIX – початку XX століть, пов'язаний із «збагаченням змістового наповнення екзистенційно-психологічною проблематикою, міфопоетикою, зв'язком із фольклорними першоджерелами, зміною способів естетичного освоєння дійсності[...], тенденціями епізації та ліризації драми» [143, с. 12].

Ще одним ключовим елементом нашого понятійно-категоріального інструментарію є термін *драматизм*. На рівні довідкових джерел з'ясовуємо, що драматизм – це «загострена напруженість дії певного художнього твору будь-якого роду літератури» [135, с. 216]. Тобто етимологічно споріднений із драмою драматизм не має однозначної «прив'язки» до драми та драматургії, а однаковою мірою може проявлятися власне як «загострена напруженість дії» в інших родах літератури, так само, як ліризмом чи епічністю можуть бути позначені в цілому драматичні твори. Прикладом синтезованої дії трьох зазначених категорій може слугувати в цілому епічна (хоч і значною мірою розмита в жанрово-родовому аспекті) повість Івана Франка «Сойчине крило». В останній, на думку І. Денисюка, «чергування тонів листа і коментарів до нього утворює нову якість – драматизм». Причому «драматизм твору не лише в діалогічній формі викладу й зображення певних ситуацій». «Прийом щоденника, «схрещеного» з листом, дозволяє Франкові стати «майстром часу», «майстром простору», – витворити своєрідну єдність місця й часу, – зазначає науковець. – «Сойчине крило» можна поставити на сцені майже без змін тексту, адже фактично все діється в одній кімнаті протягом кількох годин новорічного вечора. І водночас, коли маємо на увазі так званий зображений час, – все діється на протязі трьох літ[...] [63, т. 2, с. 60]. За І. Денисюком, драматизм у творі «полягає і в напруженій конфліктності твору, й у внутрішньому конфлікті автора щоденника, який переживає листа, так би мовити, вголос, на виду у читача (глядача)»; «драматично напруженою є також градація почуттів героя» [63, т. 2, с. 60].

Так само «тенденції ліризації та епізації драматичної дії» дослідники виявляють у драматичному роді літератури. Зокрема С. Хороб відзначає цю рису як таку, що притаманна поетиці символістських одноактних драм [231, с. 222–

223]. Солідаризуючись із цією тезою науковця, Н. Малютіна зазначає: «Схематизація дії у одноактних п'єсах обумовила активність знакової сфери висловлювання, що позначилося на різноманітній палітрі жанрових різновидів: драматичний етюд, драматичний жарт, драматична поема, сценка, фарс-мозаїка, драматичний малюнок (ескіз, начерк), фантазія-сатира, драматична оперетка (комедія)... Цілісність драматичної дії забезпечувалась у таких п'єсах не лише суто драматургічними засобами, а помітним впливом епічної об'єктивності і ліричної суб'єктивності (зокрема, настроєвості, структурування дії за законами поетичної уяви). Очевидно це пов'язувалося з кризою драми акції, певною вичерпаністю традиційних жанрових форм драми і потребою реінтерпретації жанрових ходів» [143, с. 13]. Причини зазначеної тенденції дослідниця пов'язує «із закріпленням структурних ознак лірики у драматургічному висловлюванні, а також із неоромантичним явищем поетизації драми (театр поета виявляється питомим для драматургічного мислення Лесі Українки, Олександра Олеся, Юрія Липи)» [143, с. 25]. Крім того, в тих самих одноактних драмах науковці відзначають і тенденцію до епізації: «Новелізація одноактної драми давалася взнаки у застосуванні наративних стратегій, у прийомах новелістичної композиції, у розширенні функціональних властивостей ремарки, що набула дискурсивних ознак і нагадувала ремарку-опис, ремарку-новелу. Сама логіка структурування драматичних малюнків, сценок, картинок слугувала механізмом драматичної дії. У драматичних малюнках С. Васильченка («В холодку», «Куди вітер віє») конфлікт розгортався між живописно відтвореними реакціями героїв у їх висловлюваннях та безпосередньою авторською оцінкою у ремарках» [143, с. 24].

Щодо поняття *драматургічності* чи *драматургійності*, то, як слушно наголошують науковці, саме воно «широко експлуатується дослідниками та концентрує у собі кілька смислів, але спроби виведення дефініції цього поняття переважно відсутні» [191, с. 94]. К. Поліщук тлумачить драматургічність як поняття, «тотожне поетиці драматургії»: «Осмислення функціонування терміну драматургічність, його фрагментарних тлумачень, та визначення його сутнісних

ознак, приводить нас до розуміння, що драматургічність – це поетика драматургічного твору. У свою чергу поетика – це система виражальних засобів. Звідси слідує, що драматургічність – це система виражальних засобів драматургії як виду мистецтва. Таким чином дослідити драматургічність фактично означає зрозуміти майстерність драматурга» [191, с. 92]. Останнє твердження особливо важливе для нашого дослідження, оскільки актуалізує важливість вивчення категорії драматургічності у творчості Василя Стефаника з точки зору розкриття «секретів» художньої майстерності письменника.

Безвідносно до творчості покутянина над поетикальними «інгредієнтами» драматургічності замислюється М. Роздольський і робить цілком слушний висновок про те, що арсенал реалізації драматургічності аж ніяк не зводиться до діалогу й розмовної мови в художньому творі, бо хоч «діалог є найвідповіднішою, найбільш логічною формою драматичної літератури», все ж «це не означає що діалог є винятково прикметою драматичної літератури»: «Часто подибуємо в драмах монологи, а навіть маємо цілі драми, де виступає тільки одна особа, т. зв. монодрами. Розмовну форму часто помічаємо в епічній літературі, зокрема у віршованих епічних творах, як і в романах, повістях і новелах. Є й ліричні твори, писані в діалогах. Отже, істотна різниця між епікою, лірикою та драмою лежить не винятково у формі. А коли так, то треба її шукати у внутрішній формі – в тому, як і що подає кожна з них» [199, с. 16]. Власне, порівняльний аналіз «внутрішньої форми» трьох літературних родів спонукає дослідника зробити висновок, що всі прояви категорії драматургічності можна звести до трьох стрижневих домінант: 1) «в драмі ніде не помітна присутність письменника», «як епічна й лірична поезія є суб'єктивна (підметна), так драматична – об'єктивна (предметна)»; 2) «епіка й лірика є оповідними й описовими, драматична ж література – показово-дійова»; 3) драма «звертається до двох смислів водночас, а саме – до зору й слуху, а епіка й лірика тільки до слуху» [199, с. 17].

Г. Ключек, аналізуючи поетику драматургічності, звертає увагу на дрібніші деталі її системної побудови: «Художність драматургічного тексту має свої «секрети» і свої критерії та принципи поцінування. І стосуються вони не лише

виражальності монологів, діалогів (переважно) та полілогів, що мають озвучуватися акторами. Є в поетиці драматургічного тексту й чимало інших загальнолітературних категорій та критеріїв поцінування – таких як образ, характер, сюжет, конфлікт, мотив, підтекст, цілісність, гармонійність...» [93, с. 6].

Беручи до уваги зазначені ідентифікаційні маркери, риси драматургічності можна виявити не тільки в самій драматургії, а й у будь-якому тексті як певній семіотичній системі. С. Хороб, скажімо, акцентує увагу на певних ознаках поетики драматургії навіть у сакральних текстах Святого Письма: «У пророцьких книгах Старого Завіту (передовсім великих пророків Єремії та Єзекіїлі, а також малих пророків Даниїла та Авакума) теж знаходимо драматургічні елементи, що наче вкраплюються у тексти релігійної лірики (тут і драматизовані сцени та епізоди, приміром, такі, як Авраам жертвує Ізааком чи Савл у ворожки в Ендор, і «зримі» сценічні дієства, скажімо, Ілля на горі Кармель чи Павло перед Агриппою)» [228, с. 12]. Літературознавець погоджується з міркуваннями американського вченого Генрі Вілкока, що «художність текстів Біблії, їх мисленнєва структура включає у себе й «театральну видовищність», що чимало подій із Книг Старого Завіту цілковито надаються для інсценізації» [228, с. 12].

М. Федотова у дослідженні з промовистою назвою «Театральність і драматургічність як основа поетики «Людської комедії» О. де Бальзака» віднаходить риси театральності й драматургічності навіть у зазначеному, взірцево епічному, як прийнято вважати, творі французького автора. Науковиця аргументує це тим, що «театр займає принципово важливе місце у творчості Бальзака» («не випадково у передмові до «Людської комедії» Бальзак сам уподібнює себе до авторів драматичних творів»): «Театр і драма отримують своє втілення не в драматургії Бальзака, а в романі. Бальзак реалізує письменницькі пошуки «нової форми, нового жанру», котрий став би дією, драмою, в чому уподібнився б і перевершив життя. Ці пошуки у поєднанні з нереалізованою в драматургії театральністю Бальзака, а також із активним театральним життям епохи, на тлі якої народжується «Людська комедія», пояснюють виняткову театральність романів Бальзака, романів, що стали своєрідними виставами» [219,

с. 10–11]. Ще раз підкреслимо, що йдеться про твір, жанрова дефініція якого не просто не відповідає заявленому у заголовку терміну «комедія», але й є відверто антитетичною до нього. Бо, з огляду на задум автора охопити єдиним темпераментом абсолютно розрізнену у своєму огромі *неседність* часу, місця і дії, жанр і рід «Людської комедії» слід ідентифікувати не просто як епос, але як *найепічніший із усіх епічних жанрів жанр – «чистокровну» епопею*. Однак, як доводить ґрунтовне дослідження М. Федотової, навіть у цій жанровій «чистокровності» можна виявити «гени» драматургічності, аби розкрити «секрети» індивідуально-авторської своєрідності, неповторності й оригінальності творчої манери письменника. Для нашого дослідження такий підхід видається продуктивним і мотивуючим, оскільки, аби виявити генетичну спорідненість *новелістики* («сестри драми») із *драматургічністю* на основі аналізу творів Василя Стефаника існує значно більше природніх, логічних і переконливих підстав.

Так само важливою для нашого дослідження є спроба термінологічної диференціації понять *театральність*, *сценічність* і *драматургічність*, запропонована дослідницею: «Якщо драматургічність звертається до структури конфлікту в романі, сценічність – до візуального аспекту, то поняття театральності значно ширше, воно дозволяє розглянути зв'язок роману з театром на всіх рівнях оповіді. Аналіз робіт про театральність нетеатральних текстів дозволяє визначити театральність і драматургічність як риси художнього тексту, не призначеного для постановки на сцені. Театральність і драматургічність при цьому розглядаються як аспекти, що взаємодоповнюють твори і творчість письменника в цілому, функціонують у єдиній художній модальності та є пов'язаними із різними гранями та площинами художнього тексту. Театральність і драматургічність проявляються по-різному на різних рівнях художнього тексту, включно із побудовою окремих образів і системою образів твору, його композицією, сюжетом, просторовою і темпоральною організацією, способами репрезентації та мовленнєвої характеристики персонажів» [219, с. 10].

На важливості з'ясувати співвідношення понять *драматичний, драматургічний, театральний* тексти наголошує В. Защепкіна: «Як письмовий текст, текст драматургічний, поза тим, спираючись на дієвий зміст драми, призначений для того, щоби бути відтвореним на сцені, перейти з простору письмового мовлення до перспектив сценічного мовлення. На відміну від інших видів мистецтв, театр є синтетичним мистецтвом, окремі частини якого підпорядковуються зовсім різним законам. Розуміючи під знаком, слідом за К. Леві-Стросом, вираження «одного за посередництвом іншого», театр користується різними знаковими системами до яких належать: драма (дії персонажів і літературний текст), живопис (світло, колір, мізансцена), музика (темп, ритм і т. д.), архітектура (просторова композиція, сценографія)» [68, с. 235]. На доказ цієї тези дослідниця слушно наводить міркування Е. Бентлі про роль актора у процесі сценічної реалізації драматичного тексту: «Сценічне втілення значною мірою збагачує п'єсу – адже для нас таким важливим є безпосереднє, чуттєве сприйняття! Якщо сюжет, окреслення характерів і діалог надають плоть темі, перетворюють думку в мудрість, а картину життя – у прозріння, то хороша театральна постановка тисячами способів допомагає здійснитися цьому, але передусім за посередництвом додавання вирішальної та переконливої в своїй конкретності фігури – живого актора» [10, с. 176]. Бо й справді, «питання інтерпретації художнього тексту пов'язане з двома протилежними тенденціями: абсолютної самостійності авторського тексту і зневагою до нього, коли увагу режисера й акторів сконцентровано на виставі, тоді як текст вони сприймають лише як один із другорядних її елементів» [68, с. 236].

Відтак, роблячи висновок про диференціацію понять *драматичний, драматургічний і театральний* тексти як про елементи різних семіотичних систем, В. Защепкіна зазначає, що «більш широким поняттям є *драматичний* текст, який поглинає сфери функціонування *драматургічного* тексту, під яким розуміємо все літературне поле п'єси (текст персонажів і авторські ремарки), і театального тексту, втіленого в сценічну виставу і реалізованого за допомогою

різних театральних засобів (драми, музики, живопису, архітектури) при взаємодії з глядачами» [68, с. 236].

Повертаючись до базового для нашого дослідження терміну *драматургічність*, зазначимо, що й ми розглядатимемо його передусім як дефініцію поетикальних проявів драматургії у будь-якому роді літератури. Ці прояви можуть бути загального характеру, як базові для драматургічної поетики категорії, можуть реалізовуватися на рівні стилістичних особливостей індивідуального авторського «почерку» письменника, можуть еволюціонувати, трансформуватися, модернізуватися, зникати і відновлюватися, характеризуючи саму модель драматургічності як динамічну систему («у трактаті Н. Буало «Мистецтво поетичне» з'ясовується головна категорія класицистичної драми – єдність місця, часу і дії. Вона є обов'язковою для класицистичної драми, але не потребує обов'язкового дотримання у драмі після класицизму» [191, с. 92]). У різні часи різні літературознавці намагалися «зафіксувати» стрижневі й периферійні елементи цієї системи, а також характер структурних відношень між ними. Кінцевою метою таких розвідок завжди було пізнання загальних законів і закономірностей творення високохудожніх зразків драматургії, з одного боку, і визначення детермінант художньої майстерності авторів – з іншого. Впродовж віків виробилася навіть ціла «наука про роблення поетичних творів», метою якої став збір «правил, дотримуючись яких, нібито можна створити зразковий літературний твір» [95, с. 11]. К. Поліщук яскравим прикладом такої науки («так званої нормативно-описової поетики, яка за мету ставить навчити створювати літературні твори того чи іншого жанру») вважає «Поетику» Аристотеля та «Мистецтво поетичне» Буало [191, с. 92]. Науковець підкреслює: «На тлі даного поглибленого вивчення засобів художнього, котре відбувалося із застосуванням різних систем (структуралізм, постструктуралізм, рецептивна естетика, рецептивна поетика, та ін.), з'явилися праці, які представляють новий, вищий рівень шкільної поетики, тобто поетики пояснювально-навчальної. Подібні сучасні і відносно нещодавно створені нормативно-описові поетики можна перераховувати нескінченно. Зазначимо, що із них найбільш вдалими та

інформативними є своєрідні поради від письменників та кіносценаристів: Стівен Кінг «Як писати книги», Ян Флемінг «Як написати трилер», Майк Йогансен «Як будується оповідання», Роберт Маккі «Історія на мільйон доларів» [191, с. 93]. Особливо ж цінною «для дослідження драматургічної майстерності», на думку К. Поліщука, «є праця американського педагога та сценариста Лайоша Егрі «Мистецтво драматургії», у якій останній розробляє теоретичне обґрунтування надзвичайно важливого в драматургії поняття *посилка*: «Поняттям посилка Егрі називає синтез понять «тема, теза, ключова ідея, центральна ідея, ціль, сюжет, фабула». Ми під поняттям посилка розуміємо головну творчу установку п'єси... Посилка за Егрі – це те, що кожною дією і реплікою доводить драматург, це його переконання, яке він прагне донести до глядача чи читача; це вісь, на якій обертається дія; це те, на що працює кожен елемент у драмі, а отже, головну творчу установку п'єси можна назвати головним системотворчим чинником» [191, с. 94].

Тож, як бачимо, парадигма маркованих як *ключові* для нашої роботи термінів, як-от, *драма, драматургія, драматизм, драматичність, театральність, сценічність, драматургічність*, хоч позірно інколи і сприймається як звичайний синонімічний ряд, усе ж за ближчої й ретельнішої обсервації виявляє дослідникам індивідуальний семантичний вальор кожного з них. Власне, вище ми спробували цю *значеннєву значущість* кожної дефініції диференціювати й описати.

Що ж стосується виведеного в заголовок роботи терміну *драматургічність* (або *драматургійність*), то слід відзначити його полісемантичність і контекстуальну зумовленість. Не випадково К. Поліщук підкреслює: «У дослідженнях різного характеру серед понять, які стосуються драматургії, термін драматургічність зустрічаємо: драматургічність листів, драматургічність мислення, драматургічність поезії, драматургічність прози, драматургічність сатири, драматургічність побудови, драматургічність дії, драматургічність образу, драматургічність анекдоту, драматургічність композиції, драматургічність кіно, драматургічність стилю, драматургічність музики. Очевидно, що

драматургічність цілком природно сполучається із поняттями на позначення як словесних та несловесних видів мистецтв, так і з елементами на кшталт композиція, дія, стиль» [191, с. 91].

Однак і це поняття має своє значеннєве ядро, свої семантичні константи, які, власне, і визначають його термінологічну значущість. Це передусім його номінативна спрямованість на позначення поетики драматургічного тексту загалом і стилістичної майстерності автора зокрема. Відтак, одне з його універсальних визначень – «це система виражальних засобів драматургії як виду мистецтва» (К. Поліщук). Похідним від такого розуміння драматургічності є розгляд її структурних компонентів, які дослідники вбачають «в особливому розвитку конфлікту, в побудові інтриги, у специфіці «побудови» сцени і характеристики персонажів, їх появи і дій» (М. Федотова); в образі, характері, сюжеті, мотиві, підтексті, цілісності, гармонійності (Г. Клочек) тощо.

Висновки до першого розділу. Огляд праць українських і зарубіжних генетиків, присвячених проблемі дифузії жанрів, доводить, що це явище супроводжує розвиток літературного процесу з античності аж до сьогодення. Причому різні літературні епохи відзначаються більшою або меншою мірою інтенсифікації трансформаційних процесів генерики. Одним із найактивніших у цьому аспекті був період кінця XIX – початку XX століть. Очевидно, детермінанти цього явища слід шукати у зовнішньолітературних (історичних, політичних, економічних, соціальних, культурних); внутрішньолітературних (іманентних законах і закономірностях розвитку світової та національної літератур); та індивідуально-авторських (трансформаційній здатності творчого методу письменника) чинниках. Власне, індивідуальний творчий метод Василя Стефаника резонував із «вимогами часу», спрямованими на пошуки адекватних форм і засобів художнього зображення, здатних відобразити тектонічні зміни в культурно-історичному розвитку людства й релевантними до інтенсифікації загального розвитку світового й національного літературного процесу.

Прозу В. Стефаника слід розглядати у контексті епічно-драматичної прози, враховуючи те, що новела як жанр тяжіє до гібридного єднання із драмою. Причиною ж Стефаникового тяжіння до малої прози загалом і до новели зокрема могла стати, з одного боку, тенденція тогочасної літератури до життєнаповненості, а, з іншого – високий експериментальний і трансформаційний потенціал малоформатних жанрових гатунків.

Синхронізація експериментального потенціалу новели з індивідуальною новаторською майстерністю Василя Стефаника стала запорукою оригінальності й ідейно-естетичної значущості творчості покутянина та посприяла модернізації української літератури й оновленню її жарново-стилістичної палітри.

Для нашого дослідження важливо також акцентувати, що поняття *драматургічності* одночасно належить терміносистемам поетики і стилістики, а тому його функціональна легітимність розповсюджується як на сферу загальних іманентних законів і закономірностей розвитку і функціонування певних літературних *феноменів*, так і на особливості, що забезпечують оригінальність індивідуального художнього стилю, неповторність авторського «почерку» окремих літературних *феноменів*.

Основні положення першого розділу викладено в одноосібних публікаціях дисертантки [41], [45], [46], [47].

РОЗДІЛ 2

РОДО-ВИДОВІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

2.1. Культурно-історичні детермінанти драматургічності Стефаникової новелістики

Драматургічність як поетикальна категорія Стефаникової новелістики має власні генетико-типологічні параметри, що визначаються у тривимірній системі координат з відповідним проектуванням зазначеного феномену на осі діахронії, синхронії та особливостей індивідуального творчого методу письменника. І якщо два перших виміри здатні зорієнтувати нас у відносно об'єктивній зумовленості досліджуваного явища як логічного сегмента культурно-історичного процесу та в розрізі парадигми системотворчих типологічних елементів, то третій, суб'єктивний вимір, дозволяє зазирнути в глибину індивідуальної авторської майстерності, яка, власне, і синтезує потенціал генетико-типологічних складників у художньо реалізовану триєдину цілісність.

Скажімо, два сприятливих для «драматургізації» Стефаникової малої прози об'єктивні чинники – відкритість новелістики для експериментування з формою та тяжіння літературного процесу «на зламі віку» до пошуків гібридних жанрів можуть синтезуватися в нову художню якість літературного твору тільки у «творчій лабораторії» письменника і лише з додаванням своєрідного суб'єктивного «каталізатора» цього процесу – індивідуальної авторської майстерності письменника.

Для нашого дослідження важливо виокремити «кластер» цієї триєдиної цілісності (діахронійного, синхронійного й індивідуально-авторського), аби під обсерваційною «оптикою» розглянути категорію драматургічності як генетико-типологічну проблему.

Отже, щодо діахронійного складника важливо зазначити, що творчість Василя Стефаника припадає на дуже цікавий і насичений культурно-історичний

період. Кінець XIX – початок XX століть – час ущільненого розвитку науково-технічного прогресу, час революцій і військових протистоянь, час зміни старих і формування нових соціально-економічних відносин, світоглядно-філософських орієнтирів та ідейно-естетичних систем.

Зміни і потрясіння, які відбуваються в політичному, економічному й соціальному житті людства прямо чи опосередковано відображаються на його культурогенезисі, способах мислення та світосприйняття. Морально застарілі позитивістські цінності й орієнтири поступово втрачають свою значущість і свій вплив, оскільки ідея прогресу та поступу в світі, де проливаються ріки крові, вже не здається панацеєю від усіх суспільних вад, проблем і недоліків. Науково-технічний розвиток удосконалює не лише медицину і засоби до існування, але й нові види смертоносною зброї. Ще задовго до Першої світової війни у листі до О. Гаморак (12 лютого 1897 р., Львів) В. Стефаник висловлює недовіру до проповідей сцієнтизму й раціоналізму в морально недосконалому суспільстві: «Грішники ставляються тепер в ролю учених, філософів і артистів. Добре роблять. Прецінь іншого виходу нема. Хто видумав кулі і карабіни і силу облічив розгону олова, сей не провадить війни. Стріляють і гинуть ті, що дістали готовий карабін з кулею і силою» [207, т. 3, с. 87]. На «межі віків» усе людство не здатне знайти відповідь на актуальне філософське питання: «Яку користь може принести наука, позбавлена душі?» Від емпірично-раціональних способів пізнання дійсності акценти поступово зміщуються в інтуїтивно-емоційну сферу. Своєрідну еманацию ірраціонального в світобудові можна збагнути, лише озброївшись споріднено ірраціональними категоріями пізнання. Відтак позитивізм як провідна раціональна метрична система онтологічних координат поступово здає свої позиції на користь ірраціональної в своїй основі «філософії життя». Остання складається із кількох філософських течій, серед яких, зокрема, ніцшеанство, філософія страждання Шопенгауера, інтуїтивізм Анрі Бергсона, фрейдизм тощо. Кожна з них більшою чи меншою мірою стає підмурівком для зародження модерних тенденцій у мистецтві загалом і в літературі зокрема. Скажімо, у період пікових страждань людства під час Першої світової війни філософія страждання

Шопенгауера пропонує оптимальний категоріальний інструментарій для інтелектуального й емоційного осмислення абсурдності самовбивчої поведінки людства. Власне, у творчості Стефаника, як вважають деякі дослідники, «вглиблення у явища життя і смерті, страждання і радості, характеристичне для експресіонізму, досягається інтуїтивно-суб'єктивним, а не емпірично-позитивістичним сприйманням дійсності» [235, с. 155–156].

Митці, цей оголений нерв суспільства, реагували першими як на катастрофи глобальних масштабів, так і на особистісні, чи навіть внутрішньо-душевні, трагедії окремого мікросвіту так званої «маленької людини». Однак для емоційного підсилення художньої реакції митців традиційних засобів реалістичної чи навіть натуралістичної поетики виявляється недостатньо. Тож у всьому світі загалом і в Україні зокрема відбувається пошук нових, модернізованих форм художнього вираження. Українські письменники не були піонерами у цій справі. Вони лише продовжили розробку вже освоєних світовою і західноєвропейською літературою тем і мотивів, серед яких, зокрема, «правда ідеї і правда життя, притлумленість, незахищеність людської особистості в середовищі дисгармонії соціальних протиріч і конфліктів, емоційно-вибуховий протест усамітненої людини супроти хаосу світу, езотеричні, нерідко фанатичні пошуки смислу буття тощо» [229, с. 121].

О. Казанова не безпідставно вважає: «Кінець XIX – початок XX століття в українській літературі був періодом оновлення змісту та форми художньої творчості, переосмислення традиційних способів світозображення. Найбільш придатною для формально-змістових модифікацій виявилася мала проза, в якій спостерігається динаміка в межах жанрових парадигм, виникнення нових жанрових різновидів» [82, с. 3]. Саме мала проза стала зручним майданчиком для апробації нового змісту в нових літературних формах.

Загалом модернізації підлягають найпопулярніші та найвпливовіші види мистецтва – малярство, література, театр. Як зазначає С. Хороб, «експресіонізм «особливо «вибухає» у період Першої світової війни з її жорстокою реальністю і спричиняє оновлення образної, експресивної стилістики. Надто увиразнено це в

драматургії Володимира Винниченка та Миколи Куліша» [229, с. 154]. О. Черненко теж вважає, що, хоч і «з деяким запізненням», та все ж «у загальному розвиток української літератури проходив тими самими шляхами, що й європейський», а «добу панування експресіонізму» визначає між 1901 і 1925 роками [235, с. 9–11]. До галицької когорти українських експресіоністів дослідниця зачисляє театр «Березіль» Леся Курбаса, драматургію Миколи Куліша, малярську школу Олекси Новаківського, але «найвизначнішим представником експресіонізму в українській прозі», на її думку, «є визначний галицький новеліст Василь Стефаник» [235, с. 23].

За С. Хоробом, «якщо протягом першого десятиліття ХХ ст. відбувався перехід до модерної художньої свідомості, до змін образних структур та моделей всередині самого явища», то «вже у другому й третьому десятиліттях модерні європейські традиції, своєрідно проростаючи на українському національному ґрунті, не просто заперечували народницьку тенденцію розвитку української драми, а витворювали таку стильову синтетичність, яка впливала на оновлення самих літературно-гуманістичних основ драми і театру» [229, с. 156]. Причому «експресіонізм і символізм розвивалися в українській драматургії 20-30-х років як особні художні явища», а «українська драма, таким чином, не лише уникала небезпечної замкненості в своєму існуванні, однобокості у принципах відображення дійсності, а набирала нової мистецької сили» [229, с. 136]. Важливо звернути увагу на ту деталь, що поетика експресіонізму, «найвизначнішим представником» якого в українській прозі деякі науковці не безпідставно вважають новеліста В. Стефаника, мала безпосередній вплив на розвиток не лише епічного, а й драматичного роду літератури.

Щодо творчості В. Стефаника в реаліях тогочасного українського літературного процесу О. Черненко переконана: «Щасливим збігом обставин стихійно вроджені нахили Стефаника збіглися з тією модерністичною течією експресіонізму, яка в той час приходила до голосу в західноєвропейських і в польській літературах, але була чужа панівній в українській літературі реалістичній традиції, за якою стояв позитивістично-народницький світогляд з

обов'язковою вимогою служити своєю творчістю інтересам народу» [235, с. 48–49]. Натомість бажанням Стефаника було «дати Україні велику, справжню літературу, і в цьому полягало його служіння народові, а не літературу тенденційну, позбавлену через цю тенденційність своєї мистецької вартости» [235, с. 38]. На доказ останньої тези – висновки сучасних літературознавців, які аргументовано доводять: «...Дослідження поетики новел і ліричних мініатюр Стефаника виявило збільшення експресивності оповіді, сюжет «потoku свідомості», важливу роль у їх ідейно-художній структурі образів-символів, що зближувало його твори із модернізмом» [195, с. 128].

Так само правдоподібною виглядає теза про «вроджені нахили Стефаника» до відчуття всієї експресії болю, який, за невблаганною примхою долі, оточував його усе життя. У листі до В. Морачевського (травень 1897 р.) В. Стефаник пише: «Так мене жите розбиває та так опоясує горем, що ледве, ледве тримаюся. Я не годен ступити, аби не вчути страшної мелодії смерті, та й в моїй моці не є, аби смерть прогнати, а жите наново привернути» [207, т. 3, с. 102].

С. Процюк витoki цього болю вбачає у непростих стосунках із батьком: «...Здається, що Стефаникові стосунки з батьком (як я називаю, комплекс Франца Кафки) значною мірою спричинилися до драматизму, а то й трагізму письменникової долі і творчості. Батькові деспотичність і примітивна зажерливість у стяганні маєтку залізною ступнею пройшлися по вразливій синовій душі» [196, с. 4].

Якою б не була причина, але Стефаник справді був чутливий до болю. І не тільки до свого, але й до чужого. Причому цю свою рису він самоусвідомлював. У промові на свій ювілей (1926) письменник зазначає: «Я писав те, що серце співало. І половину цього, що написав, я, коли б міг, зачеркнув би. Кажуть, що я песиміст. Але це неправда. Я оптиміст. Я представив ваше темне життя і представив ваш настрій. І все те страшне, що є в ньому, а що так болить мене, писав я, горіючи, і кров зі сльозами мішалася. Але коли я найшов у ваших душах такі слова, що можуть гриміти як грім, і світити як зорі – то це оптимізм. Більше описати не можу, бо руки трясуться і кров мозок заливає. Приступити ще ближче

до вас – значить спалити себе» [207, т. 2, с. 167]. Як бачимо, тут Стефаник не тільки констатує свою відкритість до чужого болю і горя, але й заперечує закиди, які доволі часто лунали на його адресу ще за життя, щодо песимізму й декадентства. І з цими спростуваннями в цілому можна погодитися, якщо відділити песимізм і декаданс від трагізму й експресіонізму. Бо саме останні категорії є найбільш когерентними до творчого методу письменника. У листі до К. Гаморака про цю свою здатність поетизувати чужий біль Стефаник пише: «Для мене села співають таку могучу пісню та гарну, що я мушу забути за «почини» інтелігенції. Як я селові читаю свій образок з єго життя, – то воно плаче, перлами мене обкидає... Як тепер я вижу, що організм мужицкий 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» [207, т. 3, с. 154]. І далі: «Для мене нині емігрант, що летить світом як брудна, вандрівна птаха, оставша від громади, – і біль і поезія» [207, т. 3, с. 154]. На жаль, природи, як і естетичної потреби, цього єднання болю і поезії під поетикальну матрицю трагізму й експресіонізму не розуміла значна частина тогочасної інтелігенції. Письменника це обурювало: «Треба, аби придуркувата інтелігенція заразилася тими болями і котлети свої не могла спокійно травити. Треба, аби довести до того, аби всіх наших гарних людей обсипали ті сльози і кроваві крики народу, аби вони запалилися і горіли як жертвеник перед богом» [207, т. 3, с. 186].

З'ясування світоглядно-філософських детермінант Стефаникової релевантності з модерними тогочасними інтелектуальними й естетичними тенденціями духовного розвитку людства видаються одною з найбільш актуальних проблем сучасного стефаникознавства. Має рацію С. Процюк: «Нині європейський культурний світ дослідив до найменшого відруху трагічні дисонанси у душах Достоевського і Пруста, Кафки і Камю. Стефаника у цьому ряду поки що немає. Стефаника, який кожноденно воскресав і вмирав із свіжо написаним рядком чи реченням» [196, с. 4].

Визначити систему онтологічних координат, у якій, власне, і відбуваються дії глобальної «Людської комедії», яку Василеві Стефанику вдалося спроектувати на порівняно невеликий простір локалізованої межами покутського села життєвої «сцени» важливо ще й тому, що у Стефаника, як справедливо акцентують дослідники, спостерігаємо «природне розмірковування», «органічну медитацію» героїв Стефаникових творів «над одвічними екзистенціальними проблемами життя і смерті, гріха і покути, добра і зла, над іншими цінностями людської особистості та філософськими питаннями» [224, с. 51].

Науковці неодноразово звертали увагу на екзистенціалістські мотиви творчості В. Стефаника, як і на те, що й інших українських письменників ці мотиви цікавили: «Як і Василь Стефаник, Агатангел Кримський виводить своїх персонажів на сцену життя в межових ситуаціях. Тому вони, герої новеліста й романіста збагненні для нинішнього читача, надто того, що дивиться на життя з позицій екзистенціальної філософії. Межові ситуації приреченості, смерті, страждання, боротьби за існування, провини, безвиході й безнадії, врешті покинутості людини перед лицем смерті – становлять моменти неминучого трагізму буття для героїв Стефаника і Кримського» [195, с. 138–139]. Варто звернути увагу на те, що саме «макроконцепт смерті» І. Набитович вважає «одним із наймаркантніших релігійно маркованих концептів, який уповні виражає фрактальну природу категорії *sacrum*’у»: «В ньому присутні усі інгредієнти як ірраціональних переживань сакрального, так і раціональних, релігійно маркованих концептів, образів та символів, що виражають найсокровеннішу присутність *sacrum*’у як у людському бутті загалом, так і в кожній людській екзистенції зокрема. Епоха Модернізму як у культурі, так і в письменстві зосібна шукає нових форм і засобів вираження ірраціональних та раціональних складових цього макроконцепту» [167, с. 216].

Однак не всі дослідники схильні розглядати окремі екзистенціалістські мотиви у межах цілісної філософської доктрини. «Для Стефаника життя, страждання і смерть на землі не є абсурдом. На відміну від екзистенціалістів, вони для нього є позитивним явищем, потрібним для перетворення і духовного росту

людини. А по суті, для Стефаника смерть взагалі не існує. Людина, що вміє чесно жити, «іде по сонцеві» до свого Творця» [235, с. 174], – стверджує О. Черненко. На її переконання, «його (Стефаника, – Н. Г.) глибока віра в Бога дала йому можливість створити на тлі європейського експресіонізму своє власне, пройняте українською духовністю експресіоністичне сприймання дійсности» [235, с. 173–174].

Власне, віру в Бога деякі дослідники вважають тим ідентифікаційним маркером, який диференціює світоглядні засади В. Стефаника від моральних імперативів інших видатних новелістів світового рівня, з якими теж неодноразово порівнювали українського письменника. Скажімо, О. Черненко, порівнюючи світоглядні переконання В. Стефаника та Ф. Кафки, віднаходить між ними збіги (опора на світоглядно-філософську концепцію близького в ідеях до буддизму Шопенгауера) і відмінності («у Стефаника переважає християнський, а в Кафки юдейський світогляд») [235, с. 108]. Якщо «єдине спасіння для людини Кафки – це усвідомлення своєї колективної провини, свідоме самоосудження та прийняття кари» [235, с. 108], то герої Стефаника, хоч і також «несуть кару за свої та за колективні провини своїх предків», проте «віра в молитву дає їм надію на ласку прощення» [235, с. 109]. «Герої Кафки, – вважає дослідниця, – позбавлені ласки очищення від первородного гріха і віри в Христа через молитву, це постаті трагічніші, ніж герої Стефаника. Для Кафки нема на світі невинних людей, нема навіть невинних дітей, бо той первородний гріх, що його вчинив Адам, існує вже в новонародженій дитині... Така настанова на безнадійну долю людини у світі витворила його переконання про те, що все земне життя є інкарнацією зла. На думку Кафки, такого сатанічного зла ніде більше нема, як у світі» [235, с. 109].

О. Черненко також робить доволі аргументовані спроби обґрунтувати естетико-філософські засади Стефаникового звернення до болів і страждань «маленької людини». На її переконання вони криються не так у філософії екзистенціалізму, як у філософській концепції Артура Шопенгауера: «Філософія Шопенгауера мала, без сумніву, сильніший відгук у світогляді експресіоністів, ніж новіша від неї філософія Фрідріха Ніцше..., чия ідея «надлюдини» з

виключною вищою моральністю та змаганням до зовнішньої й внутрішньої сили і до героїзму радше ожили в неоромантичному світогляді. Навпаки, експресіоністи прагнули віднайти в т. зв. «новій людині» усе цілком просте і навіть примітивне, бо воно спільне усьому людству й усій природі. Це прямування виявляється в їх творах частим зверненням до селянських та робітничих тем, бо там ця простота і примітивність не замасковані професійними, куртуазійними або утилітарними вимогами. Саме тому Поль Гоген виїхав із Франції до Таїті, щоб там малювати тубільців. Так само вислови Василя Стефаника, що, мовляв, йому краще відповідає селянська тематика, ніж інтелігентська, є виразом цього самого переконання» [235, с. 16–17].

Література в класичному розумінні слова – наповнена високими ідеалами, пафосними проповідями і трафаретним тиражуванням естетичних канонів – була не цікавою Стефаникові. «Я всяку літературу маю за ніщо. Я пишу тому, що люблю мужиків, і пишу для приятелів. А більше для нічого і нікого» [207, т. 3, с. 166], – зізнавався він друзям. А в «Листі до редакції «Літературно-наукового вісника»» письменник конкретизує власне бачення справжньої літератури: «Як ми маємо стати на якусь оригінальну і сильну літературу, то треба писати безлічно голі образи з життя мужицького. І хоть вони сирий матеріал, то все-таки не декламація. Бо всякі речі надто прибрані і ще з життя нашої інтелігенції, серед котрої нічо не дієся, мусять вийти на декламацію. А серед мужиків так багато дієся, що відти і сирий матеріал має хосен» [207, т. 2, с. 73].

Подібну думку письменник висловлює і в листі до О. Кобилянської (листопад 1898 р., Русів): «Для неї, інтелігенції, я не маю серця. Писати для неї не буду. Не можна любити то, що вродилося тому п'ятдесят років і є маленьке та до того миршаве. Оправдати я годен, але любити не можу». І далі: «Минуле єї чорне, ще від 48 р. чорне. В'язала поляків повстанців, доносила до поліції. Кільканадцять років несла просто в поліцію Франка, Павлика і єго сестру. Нині стала хитрійша. Краде Франкови голоси при виборах і рівночасно святкує єго 25-літню працю, хоче Франкови конче закинути, що б'є мужиків по лиці, і радуєся єго прологом на представленю Наталки Полтавки». Тож «любити єї – значить

заболотитися, ненавидіти – значить любити чистоту лючку. Для неї лише той серце має, хто її хоче в кусні розбити» [207, т. 3, с. 155]. Натомість, у цьому ж листі, Стефаник вкотре декларує свою повагу і зацікавлення життям селян: «Я люблю мужиків за їх тисячлітню, тяжку історію, за культуру, що витворила з них людей, котрі смерті не бояться. За того, що вони є, хоть пройшли над ними бурі світові і повалили народи і культури. Є що любити і до кого прихилитися. За них я буду писати і для них». Відтак письменник резюмує: «Буду писати для своїх приятелів. Хочу їм подобатися. Хочу їм заплатити за то, що вони приятелі. Кожда моя новелка – подяка для них» [207, т. 3, с. 153].

Тож цілком прийнятною видається теза, що «це ідеологічне спрямування раннього експресіонізму на примітивні мотиви щасливо збіглося з особистим досвідом і органічною приналежністю Стефаника до селянського середовища» [235, с. 39]. Навіть більше, у двох словосполученнях Стефаникового кредо – «люблю мужиків», і «буду писати для приятелів» власне й заковано його тяжіння до теми отієї так званої «малої людини» (хоч, власне, творчість В. Стефаника якраз і доводить, що «маленьких людей» не існує, що в горі чи в радості будь-якої людини відображається еманція божественної волі творця, а тому й справді доречніше в цьому контексті говорити про феномен «нової людини») і до елітарної модерної форми художньої реалізації цієї теми, зрозумілої та прийнятною у вузькому колі найближчих приятелів. У цьому поєднанні, на перший погляд, непоєднуваного – демократизму змісту й аристократизму форми – криється, на нашу думку, генокод значущості Стефаникової творчості. Власне, ця формально-змістова збалансованість і гармонійність вирятовувала письменника від численних спокус порвати із грішною землею і поринути *ins Blaue* чистої абстракції чи, навпаки, зануритися в *mare tenebrarum* соціально заангажованої тематики. Завдяки цій гармонійній налаштованості на сприйняття загальнолюдського крізь призму індивідуально трагедійного письменнику вдалося уникнути вузько ідеологічних лекал і трафаретів як на змістовому, так і на формальному рівнях творчості.

2.2. Діалектика народництва і модернізму в ідейно-естетичній концепції

Василя Стефаника

Зважаючи на важливість, навіть знаковість, постаті Василя Стефаника в історії української літератури, стає очевидним бажання представників різних літературознавчих концепцій «підкріпити» авторитетом письменника власні погляди і переконання. Тож не дивно, що дослідникам Стефаникової творчості не завжди вдавалося уникати категоричності й тенденційності у своїх оцінках. Їхні висновки часом вражають своєю діаметральною антитетичністю, доведеною до абсурду. Скажімо, О. Черненко «одну з головних вад традиційних інтерпретацій» творчості покутянина справедливо вбачає в тому, що «вони не розглядають дорібку Стефаника на тлі духовності його власної, себто сучасної йому європейської доби». «Стефаник, – вважає дослідниця, – був емоційно глибоко зв'язаний з українським селом, з якого він вийшов, (підкреслення наше, – Н. Г.) але водночас його світогляд був співзвучний з тим світоглядом, що оволодів Європою на переломі 20 сторіччя, себто з течією експресіонізму. Цей експресіоністичний світогляд наближував Стефаника до передових літературних і мистецьких кіл Заходу, але відчужував його від тодішньої галицької інтелігенції, якій часто було важко зрозуміти його творчість» [235, с. 8].

З іншого боку, озброївшись соціологічною методою, і, звісно ж, не заперечуючи тезу про відчуження В. Стефаника від тодішньої галицької інтелігенції, М. Грицюта нарікає: «Але одразу «вийти з міста» (підкреслення наше, – Н. Г.) Стефаникові не вдалося. На перших порах нове в свідомості Стефаника, як і у свідомості його краківського літературного оточення, пов'язувалося з декадентською абстрактно-символічною поетикою» [52, с. 30–31]. У цьому контексті літературознавець цілком прогнозовано критикує негативний «вплив модернізму» на письменника і не зовсім переконливо (більшість науковців розглядає натуралізм у дискурсі реалістичного, а не модерністського типу творчості) як доказ цього впливу наводить приклад із «нагнітанням відштовхуюче натуралістичних образів» у новелі «Сама саміська»: «Образ конаючої старої викликає відразу, а не співчуття. А це ж людина праці, селянка, за яких так

вболівав, так побивався письменник!» [52, с. 39], – дещо розгублено констатує дослідник.

Пересічному читачеві, який би намагався визначити напрям еволюції естетичної свідомості письменника, було б важко це зробити, оскільки, за версією шановних дослідників, він вийшов водночас і з села, і з міста і рухався одночасно у протилежних напрямках.

Насправді релятивізм у характеристиці тих чи тих особливостей творчого методу письменника пояснюється не так пошуком об'єктивних аргументів у творчості письменника (вони очевидні й сумніву, зазвичай, не підлягають), як залежністю вектору тлумачення цих очевидних особливостей від ідеологічної точки зору, яку щодо них займає інтерпретатор. Бо прихильники модернізації української літератури початку ХХ століття переконані: «Віденський імпресіонізм, польський експресіонізм, російський і французький символізм, неоромантизм скандинавських літератур здебільшого переломлювалися через українську національну традицію. Як справедливо зауважують дослідники українського модернізму, він формувався в Україні у своїх найхарактерніших виявах не на рівні загальної стильової манери або «школи», а через творчу самотність та еволюцію окремих художників слова» [55, кн. 1, с. 9–33]». Цей процес настільки відповідав іманентним законам і закономірностям розвитку світового літературного процесу, що «відповідно до завдань часу модернізувалося саме народництво». Однак «навіть ті автори, які намагалися протистояти його тискові (яскравим прикладом тут може слугувати драматургія Івана Карпенка-Карого, який написав власне тоді кілька п'єс з життя інтелігенції, чи Бориса Грінченка, герої якого – найчастіше інтелігенти – всіляко вишукують шляхів зближення з сільським простолудом), не могли позбутися почуття зобов'язаності або вини перед народом, яке розвивав у всіх народницький комплекс» [229, с. 148–149].

Звісно, що в «Історії української літератури» радянського зразка акценти було розставлено діаметрально протилежним чином. Наприклад: «Поезії в прозі Стефаника слід розцінювати як щире бажання внести в українську літературу

щось свіже, оригінальне, що вважалось тоді вищим досягненням художнього мислення. У них відбилась некритична наслідування молодим письменником чужих зразків, що виявилось у використанні творчого досвіду модерністів, зокрема їх абстрактно-символічної поетики» [31, т. 5, с. 228].

Тобто сам факт впливу творчо самобутньої особистості Василя Стефаника на процес модернізації української літератури початку XX століття в оксюморонному поєднанні з прихильністю до селописності та «хлопоманії» не заперечують адепти жодного з таборів. Різниця полягає лише у векторах інтерпретації цього факту.

Зняти суперечності між наведеними вище «тезою» та «антитезою» покликана позиція тих літературознавців, які, шукаючи «синтез» між протилежно спрямованими концепціями, звертають увагу на те, що в українському літературному процесі початку XX століття, попри тяжіння до традицій, домінувало оновлення естетичних доктрин і художнього мислення загалом – «аж до виникнення такого явища, як модернізм» [249, с. 14]; «український модернізм постав унаслідок взаємодії двох традицій: новітньої, «чисто модерної», та старшої, збагаченої, однак, новими виражальними засобами» [124, с. 86]; «традиційне і нове йшли поряд, і чимало письменників, які вирости на класичних зразках літератури XIX ст., суттєво оновлювали свою манеру письма, поєднуючи індивідуальне художнє бачення з історично сформованим [107, с. 63]. Причому, як слушно відзначає О. Колінько, «дихотомія «традиція – новаторство» як одна із центральних структурних основ модерністського дискурсу позначилася й на генологічній системі, де відбувалися значні зміни в її внутрішній організації, запроваджувалися нові засоби відображення дійсності» [107, с. 64].

Попри задекларовану любов до мужиків, Стефаник не ідеалізує зображуваних селян. Навпаки, позірно він починає розмову про них, аби фактографічно (часто з натуралістичною скрупульозністю) зафіксувати трагічні прояви вічної гріховності людства, що так чи так впливають на поведінку кожного окремого індивідуума цього соціуму. Тема покарання за злочинну сутність прихованого в людині світового зла була актуальною на зламі століть в

інтелектуально-мистецькому середовищі. «Як земні прагнення нищать душу людини, найкраще показав Достоевський у своєму романі «Злочин і кара»... Достоевський хотів довести шляхом закидів сумління свого героя, Раскольнікова, що людина, це не всемогутня «надлюдина», яка може робити, що тільки забажає. Людина, яка ще не цілком умертвила свою душу, має сторожа – свою совість, що не дозволяє їй втекти від свого божественного коріння. Така людина мусить добровільно прийняти на себе заслужену кару» [235, с. 122], – зазначає О. Черненко. Пильний обсерватор мужицької душі Стефаник теж не може оминати тему втраченого раю в земному житті людини й у людській душі. Однак, за влучною характеристикою С. Процюка, «гуцульський аркан Стефаника із силами зла спрямований на тотальний катарсис у людській душі» [196, с. 4]. Тому-то й образи мужиків у творчості покаянина не можна сприймати з натуралістичною буквальністю як *documents humains* (людські документи) недосконалості світу в нас і довкола нас. У реаліях тогочасного літературно-мистецького процесу «людина Стефаника не є жадною мірою типовим образом українського селянина, натомість зображенням людини взагалі», а «кожне найдрібніше явище, незалежно від того, чи воно було випадкове чи загально типово, але давало нагоду для експресивного виразу, потрапляло на полотно живописця або на папір письменника» [235, с. 199]. Відтак цілком очевидно, що «із Василя Стефаника неприпустимо робити ортодоксального адепта як соціальної, так і національної ідеї. Він був адептом людини» [196, с. 4]. До того ж, хоч «Стефаник любив безмежно свій народ, любив своє село, болів економічною кривдою селян, проте у своїй творчості він прагнув бути вільною людиною» [235, с. 39].

Зрештою, Стефаникова любов до села і прагнення бути вільною людиною – не такі вже й опозиційні чинники. Як не парадоксально, вони, як і увага письменника до болю і страждань селянства, мають спільну детермінанту, пов'язану з біографією покаянина, а саме – його соціальним походженням із того-таки селянського середовища. Не випадково О. Черненко наводить багато фактів із біографії (своєрідний реєстр страждань) Стефаника, коли йому було

важко в житті, «що коштувало йому великого психічного напруження і тяжкої праці», і робить висновок: «Але сильна, стихійно тверда селянська вдача завжди перемагала, і Стефаник залишився вірним віднайденій в собі правді» [235, с. 40–41]. Подібний висновок щодо відпірності письменника на трагедійні сюжети особистого життя робить і С. Процюк: «Од відчуття життєвого програшу Стефаника утримувала все ж здорова селянська кров, ясне вроджене духовне начало, хоча вітаїстичні концепції творів письменника часто утверджуються крізь призму трагічного, вінцем якого виступає смерть» [196, с. 4].

«Виходячи з села», Стефаник справді зберіг ту здорову кров, яка дозволяла йому зберігати, словами одного з Франкових героїв, віру «в движучу міць народа». До речі, соціальне походження – проблема, яка вважалася визначальною для характеристики творчості будь-якого письменника в дискурсі радянського літературознавства і яка несправедливо абсолютно ігнорується в сучасній науці про літературу, видається детермінантою духовної єдності двох велетнів української літератури – Василя Стефаника та Івана Франка. Не випадково Стефаник називав себе «малим наслідником» Франковим, а в автобіографії писав, що з Франком «удержував ціле життя найдружніші взаємини» і, «може єдиного з українських великих письменників найбільше любив» [207, т. 2, с. 17].

Під кожним словом палкого імперативу Франка («Як син селянина русина, вигодований чорним селянським хлібом, працею твердих селянських рук, почуваю обов'язок панщиною всього життя відробити ті шеляги, які видала селянська рука на те, щоб я міг видряпатись на висоту, де видно світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали» [221, т. 31, с. 31]) міг би, абсолютно не кривлячи душею, підписатися Стефаник. Він, як і Панич з Франкової поеми «Нове життя», усвідомлював: «Щоб вірить, треба кров здорову мати в жилах». І це усвідомлення не тільки єднало його з «цілим чоловіком» Франком, а й дозволило, «в місто йдучи», впевнено проголосити галасливій краківській богемі, умовно кажучи, ще одну актуальну репліку Франкового героя-селянина: «Отим-то, бач, мені з всіх песимізмів смішно».

Безперечно, краківська літературна громада мала вплив на формування естетичної свідомості В. Стефаника. Ф. Погребенник щодо цього впливу зазначає: «Найбільше зв'язаний був Стефаник з групою краківських письменників, розквіт творчості яких припадає на кінець XIX початок XX століття: В. Орканом, С. Виспянським, Я. Каспровичем, К. Тетмаєром. У приятельських взаєминах певний час він був також із С. Пшибишевським – одним з провідних письменників і критиків краківської «Молодої Польщі»» [189, с. 131]. Підтвердження цієї тези знаходимо у самого Стефаника: «З польських письменників і поетів я найближче жив з Станіславом Пшибишевським і Владиславом Орканом. З Виспянським, Каспровичем, з Тетмайєрами я був добре знайомий і сходився з ними в редакції «Życia»» [207, т. 2, с. 17].

Однак цей вплив не виявився фатальним щодо оригінальної творчості українського письменника. По-перше, крім краківських літературних авторитетів, В. Стефаник мав симпатії чи, принаймні, зацікавлення і до творчості інших літераторів світового рівня. У листі із того-таки Кракова до Л. Бачинського (04. 12. 1893) він іронічно пише: «Я сам живу добре. По 7 год. сижу між мерцями, потім спасаю мир політикою, етикою (Спенсера, Золя, Дюма), бігаю по всяких Kółkach Literackich, схожуся з Невестюком (робит коло 15/XII. с. р. докторат) і йду до кофейні на шклянчину» [207, т. 3, с. 27].

Ще до Кракова, в гімназійні роки Стефаник захопився творчістю російського письменника Гліба Успенського: «В 4 класі ми на спільні гроші спровадили два величезні томи писань Гліба Успенського по-російськи. Не знаю, чи хто з моїх товаришів перечитав Успенського, але я через два роки з ним не розлучався і, хоч дуже тяжко було зразу розуміти жаргон його «Растеряевой улицы», то все я його перечитав, і він мав на мене в гімназії найбільший вплив» [207, т. 2, с. 17]. Схоже, що російський письменник-натураліст мав таки певний вплив на Стефаника упродовж усього життя. Принаймні, покутянин навіть перекладав твори Гліба Успенського, зокрема повість «Разорение». Крім того, ведучи мову про «впливи», не зайвим буде згадати і про творчість інших письменників, що за генетико-типологічними показниками виявляє схожість із

жанрово-стилістичними особливостями прози видатного українця. О. Черненко, наприклад, знаходить «деякі світоглядові подібності» цієї прози з «творчістю Франца Кафки (1883 – 1924), мистцями Ван Гогом, Е. Мунком і О. Роденом, а образно-стилістичні передусім з відомим німецьким поетом-експресіоністом Георгом Траклем (1887 – 1914)» [235, с. 9]. Щоправда, порівнюючи творчість В. Стефаника і С. Пшибишевського, О. Черненко висловлює думку, що Стефаник у краківському середовищі «Молодої Польщі» «був дуже відпорний на сторонні впливи і шукав свого власного органічного творчого вияву». [235, с. 28].

По-друге, український письменник справді нерідко скептично ставився до концептуальних засад «Молодої Польщі» та морально-етичних принципів, що їх сповідували окремі учасники угруповання. У листі до О. Гаморак (січень 1899) про настрої в середовищі краківських артистів він пише: «Говориться багато о голій душі, ще радше о голих жінках, а найрадше о нічім. Всі хотять вигонити розум за десятий поріг, але розум то почув і сам утік. Лишилася гола душа, але гола. Скука. Один Kasprowicz подобався мені дуже» [207, т. 3, с. 165]. А в іншому листі із Кракова (червень 1899) тій самій адресатці повідомляє: «Був-єм у Пшибишевського на єго запросини. Говорили п'ять годин без перерви. Чоловік він сердечний, але до решти запитий. Я єго 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 єму, що землю цілює. Неприємно було. У него пізнав-єм дуже багато всяких світових пройдох літературних» [207, т. 3, с. 185].

Прикметними в аспекті з'ясування меж «впливів» є, на наш погляд, компаративні характеристики творчих методів В. Стефаника та С. Пшибишевського, які пропонує О. Черненко: «І не зважаючи на те, що вони обоє були експресіоністами і кожний по-своєму старався зобразити т. зв. «голу душу» людини, Стефаник залишився все своє життя ліриком з високоморальними принципами, в той час коли Пшибишевський відійшов дуже скоро від ліризму своєї ранньої творчості і неодноразово заглиблювався в зображення макабричних ситуацій і сексу, шокуючи католицькі кола польського суспільства» [235, с. 65].

Тож, хоч би як зневажливо новітні представники культу «чистої краси» не звинувачували Стефаника чи Франка у селописності, хлопоманії чи недомодернізмові, насправді саме ця «селописність» стала запорукою того, що «модернізм Стефаника (як, між іншим, і Франка, – Н. Г.), зберігаючи свій органічний українсько-національний характер, був водночас поєднаний з тим світовим напрямом, що визначав тогочасну епоху» [235, с. 73]. Тож має рацію Н. Яцків: «Творчо сприймаючи й переосмислюючи мистецько-культурний досвід інших народів, В. Стефаник виробляв свою неповторну стилістичну манеру, що виявляє типологічну спорідненість з творчістю тогочасних митців-модерністів» [258, с. 9]. А О. Черненко у зв'язку з цією синтезійною особливістю творчого методу покутянина зазначає: «Велич творчости Стефаника саме в тому, що він зумів створити синтезу національного первня з уселюдським, отже, поєднати любов до української людини з модерним світоглядом та з модерними на той час засобами мистецького впливу. Точніше: він прищепив експресіонізм на український ґрунт, втілив його в українську народну тематику, до того ж надихав його чаром української природи та фольклору» [235, с. 8].

Це поєднання пієтету до народу і бажання знайти модерні форми реалізації цього пієтету стало стрижневим елементом всього українського літературного процесу на кілька десятиліть на початку ХХ століття. На відміну від тих самих поляків, українські письменники не могли собі дозволити знехтувати народницькою ідеологічною основою творчості, і в цьому проглядається чітка логіка: «...Ніколи не було потреби вважати польського селянина остаточним рятівником національного організму. Натомість українські селянські маси, цілком ще пригнічені панщиною, зберігали рідну мову, ліквідовану вже в нижчих і вищих школах та в міській адміністрації, і ставали носіями національності. Також з тих причин дуже важко було українській літературі поруч із впливом романтичного мислення позбутися ідеалізації селян і перебільшеного сентименту до них». Водночас «тим важче було прищепити на український ґрунт нові течії модернізму, який гостро засуджував утилітарність мистецтва» [235, с. 32].

За Франком, нова генерація письменників намагалася «цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу» [221, т. 33, с. 42]. Ця тенденція, зокрема, проявилася й у драматургії: «Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття, на відміну від своїх попередніх періодів, розвивалася в цілковито специфічних умовах. Насамперед її прикметною рисою стає, з одного боку, усвідомлення драми і театру як певного національного та історичного типів художньої творчості, а отже, акцентування їх зв'язків із традицією (приміром, п'єси М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка, Г. Хоткевича, С. Васильченка), з іншого боку, її важливою характеристикою є радикальна переоцінка, вибір самої традиції, боротьба різних, нерідко взаємовиключаючих тенденцій, зумовлених новітнім, передовсім західноєвропейським літературно-естетичним контекстом (скажімо, драматургічні твори Лесі Українки, О. Олеся, В. Винниченка, В. Пачовського, С. Черкасенка, М. Куліша)» [227, с. 93]. Тож закономірно, що «на початку XX століття західноукраїнська драматургія, синтезуючи творчі традиції Івана Франка, Ольги Кобилянської, Василя Стефаника з тенденціями модерної літератури «Молодої музи», несла в своєму розвитку певні художні імпульси» [229, с. 3]. На думку С. Хороба, на межі 20-30-х років «західноукраїнська драматургія почала розвиватися зовсім іншими шляхами, як довоєнна». Її творці всіляко прагнули європеїзувати зміст і форму, саму сутність драми як оригінального естетичного явища, а перекладаючи або ж пропагуючи найвищі новітні зразки п'єс – досягнень західноєвропейської модерністської драматургії, знайомити в такий спосіб широкий загал із справжніми мистецькими витворами. При цьому йшлося в основному про поєднання тривких національних традицій з новаторськими європейськими тенденціями» [229, с. 3–4].

Роль драматургії в загальному оновленні, модернізації національного культурного процесу важко переоцінити, оскільки саме драматургія і театр виявилися на початку XX століття видами мистецтва, які найбільш жваво й об'єктивно реагували на «злобу дня», на всі еволюційні й революційні зміни, що нерідко супроводжувалися підвищеною експресивністю, драматизмом і навіть

трагедійністю. До того ж, «взаємодія театру і словесного мистецтва в культурі Нового часу характеризується активним впливом естетики театру на літературу (як, звісно ж, і впливом літератури на театральну естетику)», а «процес транспортування театральної семантики і лексики у сферу літератури можна назвати вербалізацією засобів театральної виразності, або театралізацією літератури» [219, с. 9]. М. Федотова у зв'язку з цим зазначає: «Театралізація літератури можлива завдяки «асиміляційному» характеру словесного мистецтва. Літературний твір, зокрема, роман як домінантна форма поетики Нового часу, здатний засвоювати і переробляти «елементи художнього змісту будь-якого мистецтва»: ця здатність закорінена в самій природі мистецтва слова» [219, с. 9].

О. Казанова, аналізуючи літературознавчі праці О. Вальцеля, Отто Людвіга, Р. Печа, Ф. Шпільгагена щодо поетики гібридних текстів, а саме – функцій «сценічної» оповіді як об'єктивного зображення подій у формі прямого мовлення персонажів, робить висновок, «що одним із важливих і, водночас, малодосліджених чинників жанрової динаміки в літературі кінця XIX – початку XX ст. стає процес взаємопроникнення родових ознак епосу та драми» [82, с. 8].

Тенденція до театралізації літератури в Західній Європі проявилася ще в XIX столітті. За М. Федотовою, «вказівка на театральність французької літератури і в цілому західноєвропейської літератури XIX віку – загальне місце, без якого обходиться мало яке дослідження прози цього століття». При цьому як «яскравий і репрезентативний зразок прояву театральності як характерної риси літератури століття» дослідниця розглядає творчість О. де Бальзака [219, с. 3]. Літературознавиця переконана, що оскільки «XIX вік як історико-культурна епоха позначений яскраво вираженою театральністю життя і мистецтва», а театр здобуває важливу роль у культурному житті Франції XIX віку, то «це не могло не відобразитися на тому значенні, яке мають сцени, так чи так пов'язані з театром, у «Людській комедії», що претендує на епічність, на максимально широке охоплення всіх боків французької дійсності» [219, с. 3].

Культурно-історичні реалії Галичини, в яких жив і творив Василь Сефаник, теж позначені небувалим розквітом театально-сценічного мистецтва:

«Своєрідним мистецьким імпульсом до створення західноукраїнськими авторами нових драматичних творів також слугували сформовані наприкінці 20-х – початку 30-х років такі сценічні колективи, як Новий Львівський театр, театр ЗУНР, Національний театр у Львові під художнім керівництвом Олександра Захарова і Йосипа Стадника... Протягом 1920 – 1924 років у Луцьку при Драматичній секції «Просвіти» існував театральний гурток, актори й режисери якого пізніше влилися до колективу Волинського Постійного українського театру під орудою Миколи Певного, – зазначає С. Хороб. – Тоді ж із Наддніпрянщини в Галичину повертається режисер й актор Володимир Блавацький, який, натхненний реформаторськими ідеями Леся Курбаса, організовує одну за одною сценічні трупі, котрі згодом, протягом 1928 – 1929 років, переростають у Станіславський театр імені Тобілевича і театр «Заграва» з потужним акторським і режисерським складом. Поряд із українською класичною драматургією вони виставляють п'єси сучасних галицьких авторів, здійснюють інсценізації прозових творів західноукраїнських письменників, приміром, новел Василя Стефаника «Земля», роману Богдана Лепкого «Батурин» та інших» [229, с. 5]. Крім того, «Починаючи з 1933 аж до 1940 року, при «Драматичній Секції Товариства Буковинський Кобзар» існував стаціонарний театр, який нерідко гастролював у довколишніх містечках і селах, незважаючи на заборону місцевої влади і перепони поліції» [229, с. 6].

Усе це буяння театального життя, звичайно ж, не обминуло Стефаника. З особливим хвилюванням письменник переживав постановку на сцені театру власних творів. «Я боявся, що страчу і ту невеличку публіку, яку дотепер мав, а найбільше непокоїв мене покуцький діалект» [207, т. 2, с. 83], – описує власний стан «під вражінням вистави «Землі»» покутянин. Переживання ще довго не полишали вразливу душу письменника: «По виставі, їдучи додому, вставляли переді мною інші герої моїх оповідань, особливо Іван Дідух з «Камінного хреста». А ще – Іван з «Кленових листків», який «розпливався все по моїй уяві, я не міг нагадати собі його обличчя»; старий Федір з «Палія», Тома Басараб з «Басарабів». «Більше я не міг нагадати собі моїх персонажів, тому що, мабуть,

вони нахапані зі всіх усядів, а я вже забув про них» [207, т. 2, 84–85], – описує свій стан зворушений автор.

Театральний контекст творчості В. Стефаника й О. де Бальзака проявляє значною мірою схожість. Для нашого дослідження з методологічної точки зору важливо звернути увагу на міркування М. Федотової щодо специфіки драматургічності у прозі О. де Бальзака, оскільки за цим критерієм проглядаються чіткі аналогії між творчістю французького й українського письменників. Тож звернімося до ще одного судження дослідниці творчості О. де Бальзака: «Театр і драма отримують своє втілення не в драматургії Бальзака, а в романі. У Бальзака реалізуються письменницькі пошуки «нової форми, нового жанру», котрий став би дією, драмою, у чому уподібнився би і перевершив би життя. Ці пошуки у поєднанні з нереалізованою в драматургії театральністю Бальзака, а також із активним театральним життям епохи, на тлі якої народжується «Людська комедія», пояснюють виняткову театральність романів Бальзака, романів, які стали своєрідними спектаклями» [219, с. 10–11].

Тенденцію «уподібнитися і перевершити життя» мала й проза В. Стефаника. Всі ті драматичні й трагічні сцени з реальної дійсності, історії, яких «так багато дієся по селах, що вони, як опирі, кров випивають» [207, т. 3, с. 161], просилися на сторінки своєрідної Стефаникової епопеї селянського життя. І хоч, як зазначає М. Грицюта, «Стефаник не мав заздалегідь обдуманого наміру всебічно малювати трагедію сучасного йому села і селянської сім'ї, подати щось на кшталт мужицької «Людської комедії» чи галицьких «Ругон-Маккарів»» [52, с. 66], все ж «великий гуманіст писав тоді, коли не міг не писати, коли біль за людину ставав таким сильним, що його треба було вилити, коли треба було повідати світові ті історії» [52, с. 66]. У листі із Кракова до О. Кобилянської (квітень 1899 р.) В. Стефаник пише: «Я свою душу пустив у душу народу і там я почорнів з розпуки і слів не маю, аби-м все міг сказати, бо страшно за себе, а я ще трошки хочу жити» [207, т. 3, с. 179]. Тобто драматичні історії селянського життя письменник пропускав крізь власну душу. До того ж, усі ці трагедії, болі і драми, були тільки умовно селянськими. Насправді вони служили письменникові

своєрідними провідниками до вічного, позачасового і позапросторового абсолютного страждання і болю, що на них приречене земне існування грішної людини. Чи не вперше на цю особливість Стефаникової творчості звернув увагу Іван Франко, який, полемізуючи з С. Русовою, зазначає: «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, власне, в тім лежить їх велика сугестійна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача» [221, т. 35, с. 109]. Тож мають рацію ті науковці, які стверджують: «Життя селян було тільки тло, на якому письменник показав життя всього людства, а тема була тільки приводом, бо суттю його творчості була філософія» [235, с. 64]).

Очевидно, що цю філософію Василя Стефаника можна дефініціювати не так «філософією життя», як «життєвою філософією», філософією, побаченою, підглянутою, висвітленою, вихопленою з реального життя реальних живих селян із плоті і крові. І від цього філософська система Стефаника набирає надуніверсального характеру, бо вона не просто ставить собі за мету «уподібнитися і перевершити життя». Вона подає життя у формах самого життя, а отже й істину подає у формах самої істини.

Щоби втілити цю універсальну філософію екзистенції людини у позачасових і позапросторових вимірах всесвіту, жодної епічної панорамності не вистачить. Ніяка описовість не здатна пізнати сутність замкнутих в собі речей, без її (сутності) спотворення авторською точкою зору. Відтак, якщо канонічні епічні форми виявляють свою неспроможність, то не залишається нічого іншого, як деканонізувати, деформувати, модернізувати їх. Цю тенденцію в розвитку літературного процесу спостерігаємо не лише у Стефаника. Нова культурно-історична ситуація спонукала до пошуків нових художніх форм прогресивне письменство у всьому світі.

Проаналізувавши «теоретично-практичні розвідки, присвячені загальнолітературним тенденціям «драматизації» висловлювання в українській

літературі кінця XIX – поч. XX ст. (І. Денисюка, І. Ліпницької, А. Музички, С. Панченко, В. Сірук, М. Ткачука, В. Фашенка, С. Хороба, А. Юриняка)» [82, с. 8], О. Казанова робить висновок, що «найпомітнішими чинниками модифікації жанрів малої прози стають процеси драматизації та ліризації епічних текстів, які були пов'язані не лише зі зміною ідейно-художніх орієнтирів, конфліктного та сюжетного розвитку, а також виявились у видозмінах структурно-композиційного рівня тексту, специфіки оповіді, способах вираження авторської свідомості та функцій персонажів» [82, с. 3]. Причому «специфіка «драматизованої» оповіді», в якій «виявляється синтез епічних і драматичних ознак поетики», полягає в особливостях «лінгвостилістики й прагматики діалогів, засобів характеристики персонажів, способів сюжетного впорядкування подій, локалізації часопростору» [82, с. 8]. Використовуючи весь цей інструментарій художнього впливу на читача, автор не нав'язує йому власних поглядів на світ, а намагається допомогти цей світ побачити своїми власними очима і відреагувати на побачене власними емоціями. Тим-то має рацію В. Лесин: «Стефаникові новели пройняті глибоким ліризмом. Але цей ліризм прихований: автор принципово уникає виявлення у прямій формі оцінок зображуваного, своїх симпатій і антипатій... Переживання персонажа і письменника буквально зливаються» [130, с. 97]. Таким чином письменник виявляв своєрідну повагу до читача: він ставив його поряд із собою, аби на одному рівні з ним, із одного оглядового майданчика чи під одним кутом зору з партеру великого життєвого театру спільно спостерігати за дією, що розгортається на сцені художніх творів письменника. При цьому своє тяжіння до мінімалізму в описах Стефаник коментував так: «При довгих оповіданнях треба багато зуживати сили на то, аби читача тягнути дальше. Отак вислугуватися я дуже не люблю, і буду старатися «льокайство» зредувати до minimum» [207, т. 3, с. 206].

І коли бажання «дати побачити» (а не «дати прочитати»!) у В. Стефаника проявляється у пошуку форм гібридного поєднання епосу та драми, то бажання «дати пережити» спонукає до синтезу епічного та ліричного літературних родів. Останні тенденції детермінували «поширення таких жанрових різновидів, як:

поезії в прозі, ліричні автобіографії, етюди, образки (пейзажні малюнки), новели-рефлексії, новели-візії, які також спостерігаються у творчості інших письменників цього часу, але мають своєрідну поетику, стиль, рецептивні ознаки тексту тощо» [82, с. 17–18]. Зрештою, і ця тенденція стосувалася не винятково творчості покутянина, а була об'єктивно зумовлена іманентними закономірностями розвитку національного літературного процесу. Не випадково С. Хороб звертає увагу на те, що «певний вплив на модернізацію української драми і театру мали представники інших родів літератури, зокрема поетичної лірики, що презентувалася «молодомузівцями» та «хатянами»» [229, с. 149].

Для таких «ліризованих творів», на думку О. Казанової, «характерною є динаміка часових зміщень, рух сюжету від констатації нинішнього стану ліричного оповідача до філософського узагальнення минулого». Дослідниця вважає, що в структурі ліричної прози В. Стефаника присутні «жанрові інтенції елегії («Чарівник», «Ользі присвячую»), поезій-візій («Вночі», «Вечір», новела-візія «Вістуни»)). Причому «формування нових жанрових різновидів малої прози В. Стефаника зумовлене синтезуванням родових ознак або функціональною переорієнтацією способів висловлювання, що стає однією з характерних рис оновлення та розвитку літератури зламу століть» [82, с. 17–18].

С. Хороб звертає увагу на «начеб 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.» [226, с. 102]. Проблема ліризації Стефаникової прози не менш важлива для усвідомлення «секретів» поетикальної майстерності письменника, ніж проблема драматургічності в його новелістиці, тому вважаємо її перспективною для майбутніх досліджень. Тим більше, що, як зазначає О. Зирянов, «говорити про те,

що жанр ліричної новели отримав належне теоретичне осмислення, не доводиться», оскільки у більшості наукових робіт згадки про ліричну новелу або епізодичні, або мають емпіричний характер» [70, с. 78]. А щодо драматургічності прози покаянина погодимося зі слушною думкою М. Федотової: «Театральність і драматургічність проявляються по-різному на різних рівнях художнього тексту, включно з побудовою окремих образів і системою образів твору, його композицією, сюжетом, просторовою і темпоральною організаціями, способами репрезентації та мовленнєвої характеристики персонажів» [219, с. 7–8]. Тож оперативне поле для майбутніх досліджень генерики Стефаникової творчості усе ще не перестає нас дивувати своєю широтою, перспективністю для апробації нових методологій і плідністю на нові відкриття та здобутки.

Висновки до другого розділу. Творчість Василя Стефаника припадає на надзвичайно цікавий, ущільнений, насичений в історичному і культурно-мистецькому аспекті період. Кінець XIX – початок XX століть – час науково-технічного розвитку і прогресу, час бурхливих революцій і Першої світової війни, час зміни соціально-економічних формацій, а відтак – оновлення світоглядно-філософських та ідейно-естетичних орієнтирів і цінностей.

Безперечно, тектонічні зсуви в історичному розвитку людства не могли не відобразитися на його (людства) культурному, етичному, ідейно-естетичному способах самопізнання і самооцінки. Світоглядні цінності позитивізму поступово втрачають свою значущість і свій вплив на інтелектуальну еліту, оскільки ідея прогресу та поступу в озброєному й агресивному світі вже не здається панацеєю на всі недоліки й недосконалості людського співіснування. Відповідно емпірично-раціональні, сциєнтичні методи пізнання дійсності та природи людського єства поступово зміщуються в інтуїтивно-емоційну сферу. «Філософія життя» стає панівною світоглядною доктриною в інтелектуальній атмосфері людства. Відповідно, важливим складником зазначеної світоглядної доктрини стає філософія страждання Шопенгауера, яка у період пікових страждань людства під час Першої світової війни пропонує оптимальний категоріальний інструментарій

для інтелектуального й емоційного осмислення абсурдності самовбивчої поведінки соціуму. Власне, тема страждання й емоційного болю за все людство і за трагедію окремої людини, яка раз у раз проявляється у прозі В. Стефаника, читається цілком у річищі філософії Шопенгауера. Однак європейські світоглядно-філософські підмурівки власної ідейно-естетичної доктрини український письменник зумів поєднати з традиційними для українського культурного процесу народницькими тенденціями до емпатії у сприйнятті проблем так званої «маленької людини». Як не парадоксально, а саме цей синтез модернізованого європейського світосприйняття з традиційним українським народницьким співчуттям до принижених і ображених забезпечив «інакшість» ідейно-естетичної доктрини покутянина, дистанціювавши її від численних декадентських і модерністських естетичних систем, спрямованих на культ «чистої краси» і принцип «мистецтва для мистецтва». Умінню В. Стефаника поєднувати непоєднувані ідейно-тематичні й світоглядно-філософські категорії на змістовому рівні відповідало вміння шукати відповідні гібридні жанрові утворення на рівні формальному. Показовим у цьому аспекті є тяжіння до драматургізації його новелістики.

Основні положення другого розділу викладено в одноосібних публікаціях дисертантки [44], [265].

РОЗДІЛ 3

КАТЕГОРІЇ ДРАМАТУРГІЧНОСТІ ЯК ФЕРМЕНТИ МОДЕРНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

3.1. Когерентність драматизму й експресіоністичності у прозі

Василя Стефаника

Проблема когерентності категорій драматизму й експресіоністичності лише на перший погляд може здатися малозначущою в літературознавчому дискурсі. Адже позірно складається враження, що формальними театральнo-сценічними засобами з їхнім тяжінням до візуальної конкретики важко передати ірраціональний зміст абстрактних, деформованих, безпредметних тем, ідей, мотивів і образів експресіоністичного мистецтва. Однак при глибшому вникненні у проблему ці сумніви легко спростовуються самою історією розвитку світової та національної драматургії. Щодо останньої, то наведемо авторитетну думку С. Хороба, який стверджує, що «експресіонізм – повною мірою властивість української новітньої драми», і «саме 20-і і 30-і роки її розвитку чи не найбагатші в історії національної драматургії і театру» [229, с. 130]. Вивчаючи проблему феномену експресіонізму та символізму в новітній українській драмі, дослідник зазначає: «Навіть при першому, бодай побіжному знайомстві з творчістю В. Винниченка та М. Куліша впадають у вічі характерні ознаки у них експресіонізму: «загострено-увиразнене відтворення довколишнього світу і його протиріч, ірреальна, здебільшого фантасмагорична ситуативність драматичного дійства, його короткокартинний і стрибкоподібний ритм, швидкоплинна зміна епізодів сюжету, надміру збуджена емоційність, екзальтованість головних героїв, метаморфозність їх вчинків, їх політично активний, але індивідуалістичний протест тощо» [229, с. 121].

На те, що експресіоністична українська драма – явище контекстуальноєвропейське вказує зокрема порівняльний аналіз концепцій героїв українських і зарубіжних авторів. Героїв В. Винниченка і М. Куліша (зокрема, Малахія, Амара), у яких простежується «проблема надто загострених відчуттів та

надто складних суперечностей, а перш за все проблема зраненої душі і розтерзаної, розчахненої свідомості», дослідник порівнює з «експресіоністськими героями А. Стріндберга (приміром, Жан і Юлія з «Фрьокен Юлії», Чоловік і Дружина з «Танцю смерті», Король з «Еріка XIV», Христина з «Христини» та ін.)», які теж є людьми «з беззахисною, роздвоєною душею і свідомістю» [229, с. 123].

Зрештою, хибне враження про несумісність театрального мистецтва й експресіонізму спростувала художня практика геніальних постановок Леся Курбаса в театрі «Березіль». Тож, тим паче, коли йдеться про такий синтетичний вид мистецтва, як література, і навіть не про драматургію, а про елементи драматургічності в епічному роді, не повинно насправді бути жодних застережень щодо сумісності, і навіть резонованості поетикальних засобів експресіонізму та жанротворчих – драматургічності. Адже емоційна напруга експресіонізму, підсилена новелістичною надривністю пуанта і драматургічною спрямованістю до зображення дії «тут і зараз», навіюванням читачеві ефекту присутності, дозволяє автору досягнути неабиякої концентрації чуття, такої бажаної і для експресіонізму, і для драматургічності.

Власне, щодо Василя Стефаника, то, зрозуміло, він не ставив собі за мету відповідати вимогам того чи того канону поетикального, стилістичного чи жанрового. Якраз найвищий рівень концентрації чуття у творі – це той ефект, якого письменник намагався досягнути усіма можливими засобами художнього зображення. Благо модернізм на початку XX століття такі засоби пропонував у необмеженій кількості. Різні поетикальні доктрини у той період з'являлися і зникали, аби поступитися місцем новим, ще більш радикальним і нерідко епатажним, підкреслюючи цією шаленою динамікою та калейдоскопічним різноманіттям ущільненість і динамічність загальних культурно-історичних процесів. Можливо, саме через цю ущільнену динамічність літературного процесу «на зламі віку» літературознавцям так складно визначити поетикальну домінанту у прозі В. Стефаника. На цю загальну особливість літературно-критичної рецепції новелістики покутянина звертає увагу І. Девдюк, зазначаючи: «Творчість

В. Стефаника справедливо характеризують як експресіоністську. А втім, у його творах частіше виявляється взаємопоєднання ознак різних течій модернізму» [58, с. 96]. Зрештою, сам Стефаник у листі до В. Морачевського (3 березня 1896 р.) пише: «...Я маю раз вийти з ліса ріжних напрямів літературних, котрі тепер мене на роздорожю напали і кожний тягне на свій бік» [207, т. 3, с. 58].

Якщо врахувати, що однозначної впевненості в тому, який саме із «ріжних напрямів» перетягне його на свій бік, не було в самого Стефаника, то й не дивно, що тим більше немає одностайності стосовно напряму-переможця у цій боротьбі за Стефаника в претендентів на арбітражне тлумачення цього полівекторного міжпоетикального протистояння. І тут укотре спостерігаємо залежність висновків тлумачів творчості письменника від базового дискурсу їхніх (тлумачів) власних ідейно-естетичних уподобань чи переконань. І якщо для О. Черненко В. Стефаник – настільки експресіоніст, що це навіть відобразилося на його зовнішності («впадає в око його експресивне обличчя з правильними рисами, гарне й інтелігентне» [235, с. 40]), а його чутливість до болю і страждань людства читається у контексті загальноєвропейських модерністських тенденцій у літературі («Стефаник був мучеником у тому сенсі, що він творчо переживав у собі самому те все, про що писав. Цю солідарність з усім людством бачимо також у Кафки») [235, с. 139]; то для М. Грицюти все, що пов'язане з модернізмом, навпаки, спотворює світлий образ Стефаника-реаліста. Літературознавець із «ідеологічним» сумом констатує: «Та, на жаль, не бракує й інших прикладів. У злитті реального і нереального уже таїлась небезпека змішування раціонального та ірраціонального, абсурдного поєднання життєво-правдивих самих по собі деталей, епізодів, думок для зображення гнітючих, безпросвітно-песимістичних ситуацій. Одним словом, для модернізму в усіх його іпостасях декадентської пошесті, яка зачепила краєм і молодого Стефаника»; а в контексті розмови про очевидні типологічні збіги у творчості українського автора й Ф. Кафки намагається довести, що «новели Стефаника, «Сон» в тому числі, були могутньою ідейною і естетичною противагою подібній літературі» [52, с. 163].

Однак із незаангажованої точки зору новела «Сон» видається якраз не спростуванням, а підтвердженням Стефаникового тяжіння до модерних форм у літературі. Твір цікавий передусім своєю експериментальною жанрово-стилістичною спрямованістю. Автор відмовляється в ньому від традиційної, за термінологією І. Денисюка, багатометражності епосу (науковець вважає, що «новелісти «нової генерації» почали сміливо «обрубувати» фабулу», а «багатометражність старого оповідання» у них «змінив один сповільнений кадр, але дуже напружений» [65, с. 154]), натомість сконцентрувавши увагу читача на окремо вихопленому кадрі – розповіді про сон, який бачить головний герой твору. Власне, поетика сновидіння – прийом, до якого часто вдавалися митці-сюрреалісти (той-таки Ф. Кафка), або ж ті автори, які намагалися крізь оніричні образи проникнути в глибини підсвідомої діяльності людини. За використанням поетики сновидіння аналізований твір Стефаника близький також і до Франкового – «Син Остапа». Парадоксально, але Франко, який, за його ж самооцінкою, дефініціюється як представник «старої», порівняно з «новою», Стефаниковою, літератури, у новелі «Син Остапа» проявив себе як значно радикальніший, ніж покутянин, модерніст. Від творів того-таки Кафки, новела Франка відрізняється тільки кінцівкою, з якої стає зрозумілим, що все нагромадження описаних у творі абсурдних ситуацій і сцен є лише сон, з якого оповідач врешті-решт пробуджується і повертається до реальності (у творах Кафки поетика сновидіння є самодостатньою і самоцінною безвідносно до площини реальності). Очевидно, це один із тих випадків, коли не Стефаник був Франковим «наслідником», а Франко – Стефаниковим (твір останнього побачив світ у 1901, а першого – у 1908 році). І твір Стефаника, і Франка за жанром – безсюжетні ліро-епічні мініатюри, з очевидними ознаками драматургічності (автори навіюють читачеві ефект присутності «тут і зараз», а за своєю композиційною будовою і рівнем драматичної напруги нагадують не так новели, як одноактові монодрами). Щодо поетикальних особливостей, то, безумовно, обидва твори зберігають тонку нитку зв'язку з реалістичною традицією (обидва герої у фіналі прокидаються і повертаються від сну до реальної дійсності). Однак, якщо у Стефаника домінує

поетика експресіонізму (на що вказують, наприклад, незвичні, сказати б, оксюморонні, тропи: «ліс стогнав»; «тонкі шепти рвалися з маленьких галузок і падали разом із змерзлим інеєм. Так, якби маленькі дзвоночки падали»; «вітер вив як гнаний пес»; «спав твердо»; «чорне волосся посивіло від інею»; «лице, спалене вітром, поцегліло»; «закашляв як у великі труби заграв»; «аді, як скатерть рівна, лиш чорна. Я тобі накрию у полі цев скатертев стіл, а ти меш їсти і бога молити, шо-с такого тата мав...»); то в Івана Франка абсолютизація поетики сновидіння (аж до самого фіналу твору) радше оприявнює присутність у творі елементів сюрреалізму, на пряму, який сформувався в самостійну ідейно-естетичну систему вже після смерті Каменяра.

І все ж є концептуальні речі у творчості В. Стефаника, які настільки очевидні, що їх не можуть поминути представники будь-яких ідеологічних спрямувань. І. Денисюк, наприклад, переконливо доводить, що «джерелом творчості Стефаника були не книжні впливи, а живі власні спостереження над життям» [63, т. 1, кн. 2, с. 114]. О. Черненко має слушність, стверджуючи: «Вразливість на голос сумління була теж характеристичною прикметою самого Стефаника. Болі інших людей він переживав як свої власні» [235, с. 138]. Схожу думку висловлюють автори статті про покутянина в «Історії української літератури» (1968): «Стати впритул до людини в самий момент її «самовираження», виявити тайну її душі – чи не найбільший творчий ідеал Стефаника. І він досягав його, хоч сам від цього мучився і страждав» [31, т. 5, с. 237]. Як зразковий у цьому контексті твір згадується Стефаників «Камінний хрест»: «Василь Стефаник у зв'язку з новелою «Камінний хрест» писав у листі К. Гаморакові, якому й присвятив цю «сердечну роботу»: «Вони, ті мужики, були дітьми невинними, із-за достатку землі вони могли щось любити і носити повні пазухи ясного ідеалізму. Тепер вони не сміють нічого любити. Хіба лишень їди, одежі вони прагнуть, аби душу погодувати. За сими брутальними вимогами пропадає їх ідеалізм або тікає в саму глибину душі. Зо дна душі я єго винесу на світ божий, і я буду його показувати яко силу і спасення для нас» [207, т. 3,

с. 186]. На цю новелу К. Гаморак відреагував: «Не пиши так, бо вмереш» [31, т. 5, с. 237].

Суттю несправедливо проскрибованого в наш час народництва і був пошук ідеалізму, пошук, за Франком, «іскри божественного вогню» навіть в осіб, «які впали найнижче». І для цієї місії, яку в часи Стефаника усвідомлювали найкращі представники національної еліти, письменникові теж потрібно було бути ідеалістом, потрібно було стати поруч зі своїм народом, стати його частинкою, добровільно взяти на себе частину його болів і страждань, добровільно допомагати нести людям їхні «камінні хрести» з викарбуваними на них їхніми «наменами». Як зазначає в «Автобіографії» (1903) О. Кобилянська, «наколи читателя моїх писем вразить болісно смутна струна моєї поезії, то нехай згадає, що в ній відбивається лише віковичний смуток утисненого народу» [98, с. 217]. В. Костащук звертає увагу на те, як проникливо О. Кобилянська відчула одну з найхарактерніших стилістичних рис Стефаникової прози – її надзвичайний лаконізм і стислість. Адже після ознайомлення з «Камінним хрестом» буковинка писала: «Між слова Ваші там... тиснулись великі сльози, мов перли. Страшно сильно пишете Ви. Так, якби-сти витесували потужною рукою пам'ятник для свого народу... Гірка, пориваюча, закривавлена поезія Ваша... котру не можна забути... В мене нема тої сильної мужицької руки Стефаника – тої залізної сили, котра кількома рисами ставляє пам'ятники...» [Цит. за: 113, с. 76].

Власне, це вміння кількома штрихами, сказати б, скупими засобами, описати яскраву емоцію, передати експресію відзначали у Стефаника й інші дослідники. А О. Черненко цілком аргументовано вкладає це вміння у притаманну експресіоністам манеру письма: «У Стефаника сам біль, страх, помста, докори сумління, заздрість, гнів і т. д. говорять до нас зі сторінок оповідань своїми зматеріалізованими образами. Як на малюнках Ван Гога або Е. Мунка, обличчя людей без індивідуальних рис, часто тільки у формі білої овальної плями, – так і в творах Стефаника нема докладної характеристики зовнішнього вигляду героїв» [235, с. 137].

У «Камінному хресті» авторську нарацію зведено до мінімуму. Короткі коментарі письменника нагадують ремарки в драматургічному тексті, однак у поєднанні з зазначеним вище експресіоністичним лаконізмом вони акумулюють високий заряд драматичної напруги. Ось як передає письменник експресію образу Івана Дідуха, який прощається з селом і людьми, що прийшли його провести на довгу дорогу до еміграції: «Стояв перед гостями, тримав порцію горівки у правій руці і, видко, каменів, бо слова не годен був заговорити» [207, т. 1, с. 64]; «Не договорював і не пив до нікого, лиш тупо глядів навперед себе і хитав головою, як би молитву говорив і на кожде її слово головою потакував» [207, т. 1, с. 64]; «Отак Іван дивився на людей, як той камінь на воду. Потряс сивим волоссєм, як гривною кованою з ниток сталевих...» [207, т. 1, с. 65]; «Іван задумався. На його тварі малювався якийсь встид» [207, т. 1, с. 68]; «Очі замиготіли великим жалем, а лице задрожало, як чорна рілля під сонцем дрожить» [207, т. 1, с. 68]; «Одна сльоза котилася по лиці, як перла по скалі» [207, т. 1, с. 69].

Новела «Камінний хрест» за нараційним характером і жарново-композиційними особливостями теж нагадує монодраму, бо, незважаючи на велику начебто кількість персонажів, усі вони виконують роль людського тла, на якому відбувається дія. І хоч головний герой, начебто спілкується із багатьма присутніми на проводах, однак це спілкування відбувається у формі монолога, чи, радше, одностороннього діалогу. На авансцені ж постійно перебуває один персонаж – Іван Дідух – як живий символ болю і туги за ще не покинутим, але вже втраченим рідним пекельним раєм.

Особливо плідно Стефаникові вдається посилити поетикальний потенціал експресіонізму жанровими потужностями драматургічності у творах на мілітарну тематику. Власне, первісно експресіонізм і зародився в літературі як антимілітарна реакція митців на жахіття Першої світової війни. Дослідники звертають увагу на те, що, «створюючи художню картину світу», Стефаник виявляв «її глибинні властивості – абсурдність, жорстокість, що є ворожими людині. Власне таким є воєнне лихоліття» [232, с. 95]. Зокрема, про новели на стрілецьку тематику О. Слоньовська й О. Хрущ зазначають: «Кожна новела наче

волає: справа програна, ми лягли під ноги завойовникам, незважаючи на відчайдушній опір і дуже дорогу ціну крові. Але цей крик не є агонією вмираючих. Цей крик – волення у безвість майбутнього, волення до тих, хто мусить знати про поразку до найменших подробиць і, знаючи, починати нову боротьбу» [232, с. 96].

Це волення Стефаникових персонажів, яке, на жаль, як і «крик» Е. Мунка, не здатні почути сучасники, зумовлене не тільки відповідними культурно-історичними обставинами, але й певною філософською концепцією: «Страх, який переживає протагоніст Стефаника, перегукується зі страхом людини, що його зображував не раз Е. Мунк на своїх літографіях і дереворитах «Крик». Таким метафізичним жахом займався К'єркегор у філософських розвідках, чиї твори читав також Стефаник», – зазначає О. Черненко [235, с. 127]. Інші дослідники теж виявляють збіги між Стефаниковою творчістю й живописом норвезького художника. Зокрема у тому, що «печаттю фаталізму позначені в новелах Василя Стефаника і портретні деталі, натуралістично-гіперболізовані, виконані... у тій же манері, що її в живописі репрезентувала картина Е. Мунка «Крик»» [150, с. 69].

Схоже, *idea fix* експресіоністичного малярства – намалювати крик – теж захопила українського письменника. Причому зробити це літературно-мистецькими засобами виявилось навіть легше, ніж засобами питомо малярськими. Ціла «фонотека» експресивно насичених звукових образів крику і лементу підвищує драматичну напругу в низці творів письменника на мілітарну тематику. Це роздратований крик батька «забирайся мені з цим байстрюком» у новелі «Пістунка» і несправжнє голосіння у цьому ж творі дітей під час гри в похорон («Дівчата голосять по звичаю жінок, вигін заливається похоронним співом» [207, т. 1, с. 202]), що нагадує репетицію можливої у майбутньому реальної процесії, адже чоловік вимагає у дружини будь-яким способом позбутися «нагуляного» гусарського байстрюка. І хоч, на перший погляд, це ігрове дитяче голосіння здається пародійним і навіть дещо кумедним, все ж уміння Стефаника навіяти читачеві драматургічний ефект присутності серед дійових осіб, примушує реципієнта відчувати глибину драматичного конфлікту і

навіть контекстуальний трагізм ситуації, коли тоненькі дитячі голоси волають до нашого слуху і сприйняття голосніше, ніж єрихонські труби. Це вічний крик у новелі «Сини» Максима, який «галасував, лютився, а люди з сусідніх нив говорили до себе:

– Старий пес, все лютий, але молоді коні ще міцно тримає; богатир із-замолоду добре годований, та втратив обох синів і від тогди все кричить і на поли, і в селі» [207, т. 1, с. 203].

І навіть коли старий Максим замовкає, то тиша «кричить» до нас ще більш промовисто, ніж досі звучали слова: «До самого вечора Максим водив коні по ниві та не кричав уже, геть замовк. Діти, що вівці гнали; люди, що плугами попри нього дзвонили, з ляку не поздоровляли його. Замазаний грязюкою, обдертий, кривий, він неначе западався в землю» [207, т. 1, с. 207]. Експресивності образу самотнього старого додає театральний прийом контрастного звучання підвищених тонів крику і повної тиші.

Усі розрізнені крики окремих дійових осіб Стефаникової «мужицької людської комедії», чи то пак «воєнної людської трагедії», зливаються в єдиний хоровий лемент усієї України в новелі «Марія», «бо вона, тая Україна, плаче й голосить за своїми дітьми; хоче, щоби були всі вкупі.

Те голосіння вплакується в небо; його покров морщиться і роздирається, а пісня стає у бога коло порога і заносить скаргу...» [207, т. 1, с. 198].

Еволюція естетичної свідомості Василя Стефаника поступово вела письменника до усвідомлення трагедійної приреченості на страждання не конкретних людей із найближчого оточення (не родичів, не селян конкретного населеного пункту і навіть не представників якогось конкретного суспільного класу), а Людини як такої у глобальних масштабах макрокосму. За О. Черненко, «в другий період творчості у Стефаника теж відхід від терпіння за свої власні провини і провини роду до терпіння за провини свого народу чи за провини вселюдського характеру», а «зло в творах Стефаника є невід'ємною частиною життя на землі» [235, с. 141].

В. Стефаник на світоглядному рівні глорифікує і страждання. У зв'язку з цим О. Черненко стверджує: «Відчутним терпінням людина спонукана до пізнання сенсу свого існування, до збагнення суті буття і вглиблення в себе саму. Для експресіоністів це єдиний можливий контакт Бога з малою свідомістю людини, бо абсолютного розуму не може збагнути обмежена істота. Таким чином страждання і біль стають конечністю життя. Цей аспект страждання, морального чи фізичного, не тільки став у центрі творів Стефаника – як і всіх експресіоністів, – але на цьому тлі виросла в них і його глорифікація, яка не має нічого спільного з садистичними тенденціями, що їх деякі критики не раз закидали експресіоністам» [235, с. 150–151].

Зізнання самого Стефаника теж заперечують будь-яку можливість проявів «садистичних тенденцій» у його світоглядному сприйнятті болю й страждань, однак спонукають замислитися щодо «мазохістичних тенденцій». У листі до С. Морачевської (грудень 1896) письменник пише: «Як хто дуже терпить, то хоче, щоби тим мукам ні кінця, ні початку не було і аби все були більші, страшніші. Се одинокі радість» [207, т. 3, с. 84]. А в листі до О. Гаморак (грудень 1897) стверджує: «А хоть би у житю самі болі, то все ті болі є найбільше щастє, бо то вершок житя. Правда, треба мати болі або радости. По-моєму, то так само тяжко, біль великий найти як радість. Але обоє вони сходяться і є майже то само – є найвисшим виразом житя». І далі: «Житє, ой яке воно фayne у своїм болю і радости! Хіба хто не чує ані болю, ані радости, – то лиш тому тяжко, і повинен умерти, бо все одно, що жити» [207, т. 3, с. 130].

Як би там не було, та все ж має рацію О. Черненко, стверджуючи: «Для Стефаника радість і біль не можуть існувати одне без одного, без них життя на землі не було б таким, яким ми його знаємо. Тому Стефаник не радить нарікати і втікати від життя, а, навпаки, бажати ще більшого болю та ще більшої радости, щоб відчувати повністю інтенсивність існування» [235, с. 151]. А М. Коцюбинська, коментуючи наведені вище зізнання В. Стефаника, зазначає: «Якась внутрішня потреба причаститися чужим болем, пізнати його, потреба

очиститися болем. У цій здатності спалювати себе чужим болем Стефаник вбачав своєрідне щастя...» [114, с. 171–173.].

С. Хороб і З. Гузар Стефаникову увагу до людського болю і страждань пояснюють ще й проблемно-тематичною спрямованістю прози письменника, адже «Василь Стефаник зображував ситуації найбільш болючі, стражденні, розбурхані, навіть апокаліптично-катастрофічні (на чому, власне, й вирослав його експресіонізм) в межах ситуацій людської долі» [224, с. 54].

Саме в експресіоністській світоглядно-філософській і поетикальній системі координат пропонує розглядати глорифікацію болю і страждання у творчості В. Стефаника й О. Черненко, вписуючи цю індивідуально-авторську рису в загальноєвропейський контекст: «Подібно висловлювалися інші експресіоністи з переконанням, що, хоч життя є повне страждання та жаху, воно і навіть заради цього є гарне. Глорифікація страждання дійшла в творчості деяких німецьких експресіоністів до такого екстрему, що в одному зі своїх віршів Йоганнес Бехер (Johannes R. Becher, 1891 – 1958) називає біль святим і нареченою людини, бо він породжує чин та запалює стримані сили й одружує нас зі смертю...» На переконання дослідниці, «страждання виконує ще іншу функцію, бо воно завершується у смерті», тоді як «сама ж смерть не є кінцем людського життя»: «Вона є конечною передумовою для переходу в нове життя. Як Фенікс відроджується вічно зі свого власного попелу, так само існування людини на землі мусить бути знищене дощенту, щоб перетворитися в нове, краще життя» [235, с. 152].

Р. Піхманець пов'язує Стефаникове тлумачення проблеми життя і смерті з особливостями національної ментальності, адже «розуміння життя і смерті як одвічних єдностей основоположних засад людського буття – у самій вдачі українців», у чийй міфопоетичній свідомості «ще надibuємо релікти тих прадавніх уявлень» [182, с. 17]. Тож науковець вважає, що «у Василя Стефаника все це йшло скоріше не від естетики експресіонізму, якого в час, коли він починав свій творчий шлях, як такого не було, а від народних уявлень про життя і смерть як одвічний круговорот» [182, с. 18–19]. Схожої думки в розмірковуваннях про образ

смерті у творчості Василя Стефаника дотримується й М. Зубрицький: «У його (Стефаника, – Н. Г.) новелах виразно простежується фольклорна стихія, деякі з них («Катруся», «Похорон», «Межа») за своєю структурою нагадують голосіння. На Покутті збереглося багато фольклорних традицій, де смерть і народження пов'язані в один цикл. Досить згадати новелу М. Черемшини «Грушка», у якій яскраво зображено сцену забави молоді коло мертвого тіла Ілашки. З одного боку – жалоба та сум у хаті, а з іншого – сміх і забава в сінях. У Стефаникових творах наявні циклічні елементи космосу: народження, розвиток, вмирання, у яких присутнє єднання світла та темряви, миттєвості й вічності, трагізму і життєрадісності... Стефаникові герої не бояться смерті, вона є буденним елементом їхнього життя» [71, с. 176].

У принципі, останнє твердження не заперечує, а навпаки, доводить міркування О. Черненко: «Не дивно, отже, що Стефаник не раз підкреслював, що любить селян тому, що вони не бояться смерті. Інтелектом цю істину не можна збагнути; її можна відчуту й пізнати інтуїцією – селяни, які живуть серед природи і стоять до неї ближче, інтуїтивно сприймають смерть як частину життя» [235, с. 152].

Справді, усвідомлення приреченості земного життя людини на біль і терпіння й у кінцевому результаті на смерть, як на звільнення від страждань не призводить письменника до песимізму, відчаю чи мізантропії, а радше навіть настрій умиротвореної меланхолії. Стефаник розуміє, що за законами теодицеї добра у світі стільки ж, як і зла, що його потрібно тільки навчитись розпізнавати, як ідеалізм на дні душі селянина і що навіть те, що видається абсолютним злом – смерть – теж урівноважується вітаїстичним духом. Таке ставлення до концепту смерті, на переконання дослідників, також читається в ідейно-естетичній системі координат експресіонізму: «Частою прикметою експресіоністичного зображення була «віталізація смерті», себто зображення смерті, що постійно перетворюється на життя. Таким чином смерть для експресіоністів є частиною життя, його незмінно-природним явищем і раз-у-раз новим початком вічного становлення» [235, с. 149].

Про ставлення до смерті сам Стефаник писав у листі до О. Кобилянської (5 червня 1899 р.): «Часом я думаю про смерть, як про якусь гарну жінку, що дотулиться рукою і все минеться, все, все. Лиш під вишнею на могилі, лиш гріб зелений, чорний і білий – лиш спокій і гріб» [207, т. 3, с. 184].

Образ смерті – немов незрима, але надзвичайно важлива дійова особа багатьох Стефаникових творів. Саме з її чорних жнив розпочинається («Стратився», «Діточа пригода», «Новина», «Похорон») чи завершується («Сама саміська», «Басараби», «Кленові листки», «Мати») дійство у Стефаниковому театрі життя. Найчастіше герої його творів зустрічають смерть стоїчно, умиротворено і спокійно. Часто на неї очікують, як на звільнення від земних болів і страждань. До її приходу готуються заздалегідь, як-от стара Тимчиха та її чоловік у новелі «Ангел». Перебираючи приготовлений на смерть одяг, жінка веде односторонній діалог із уявними співрозмовниками:

– Все ще нашого старання, нитки діточої нема. Все-м собі налагодили д'смерти. Як старий умер, то лиш дошок на деревище купила. Ей, де, коби і мене так файно ховали. Були люди та було і для людей. Вже-м тьи, старий, поховала як газду! Ніхто не писнув, аби-м чогос жбилювала» [207, т. 1, с. 42];

– Не журітси, дітоньки, я вам кошту не нароблю, ще й вам лишу. Мене старий добре постарав. Коби так усіх. Лиш не дайте бабі без свічки умерти. Я так коло старого страждувала ночами, що лиш один бог знає, але таки не вмер без свічки» [207, т. 1, с. 42].

Страшною в розумінні Стефаника є не смерть, а самотність, як-от у безіменної баби у творі «Сама саміська». Експресивність і драматизм в описі конання старенької самотньої жінки підсилено натуралістичною поетикою потворного. Як результат – від образу смерті – «гарної жінки, що дотулиться рукою і все минеться» – не залишилося й натяку: «Кров потекла, баба схлипала та й умерла. Голову перекинула коло ніжки від стола і широкими, мертвими очима дивилася з укуса на хату. Чорти перестали гарцювати, лишень мухи з розкошею лизали кров. Позакервавлювали собі крильця і щораз більше їх було у хаті червоних» [207, т. 1, с. 44]. Попри скрупульозний натуралістичний дрібнопис в

зображенні останніх миттєвостей життя старенької, її безіменність звільняє цей трагічний образ від часо-просторової конкретики і виводить його на вищий рівень художнього узагальнення не тільки як прояв уселюдської приреченості на страждання в земному житті, але і як символ екзистенційної самотності людини у ворожому до неї макрокосмі.

М. Теплінський у зв'язку з тяжінням модернізму до абстрактності зазначає: «Експресіонізм по суті своїй уникає конкретики, він прямує до метафізичного узагальнення, до «голої душі». Національна специфіка для нього (принаймні в теорії) не існує» [208, с. 44]. Із цією думкою можна частково погодитись, зацентрувавши те, що науковець виніс за дужки – «в теорії», бо на практиці український модернізм загалом і експресіонізм зокрема не поривали кардинально ні з потужною романтичною традицією, ні з фольклором (це загалом характерно для національних літератур так званих бездержавних народів), ні з ідеалами народництва. Тож наведене вище міркування Р. Піхманця про національну специфіку основних екзистенційних концептів творчості В. Стефаника видається більш переконливим. До особливостей Стефаникового індивідуально-авторського варіанту модернізму належить також і те, що, як справедливо відзначає С. Процюк, у нього «при змалюванні тайнства і жаху смерті не знайдемо епатажу та позерства, котрі зустрічаються у представників модерної поезії чи прози того часу» [196, с. 4].

Пошук «голої душі» чи, за Винниченком, «чесності з собою» («пошук за «правдою в собі» це теж одна з тез експресіоністичного світогляду» [216, с. 40]) вимагав від митця об'єктивізму і особистої незаангажованості, нейтральності, навіть відстороненості від описуваних подій. І в цьому аспекті натуралістична техніка фактографічної фіксації *documents humains*, як і увага натуралістів до естетики потворного, демократична спрямованість на пряму, його запрограмованість на епатаж, неодноразово ставали в нагоді В. Стефанику. Щоправда, на відміну від власне натуралістичного тяжіння до описовості задля наукового емпіричного вивчення («науковий реалізм» Івана Франка), натуралістична техніка у Василя Стефаника покликана сприяти нарощуванню

експресії, підсиленню драматичної напруги, створенню візуально сприйнятливою й емоційно відразливого образу, здатного своєю епатажністю і драстичністю подолати всі обгортки «закутаної душі» найбільш байдужого до чужого болю читача. У цьому аспекті слушною видається думка О. Черненко, що «не краса, експресія – сила духового виразу, стала характеристичною властивістю естетики експресіонізму» [235, с. 16]. Бо тільки повна бездушність може втримати від емоційної реакції реципієнта, що спостерігає сцену «діточої пригоди» в однойменній епічній монодрамі письменника, у якій діти їдять замащений кров'ю вмираючої матері хліб:

– Е, то не куля тебе вбила, то хліб замочивси в крові, в мамині пазусі. А то погана дівка, все їст, як свиня, о, замазала лице і руки кров'ю... Як я тебе рано буду провадити в село таку закровавлену? Але чикай, я буду йти попри потік з тобов та обмию тебе в такі студені воді, то меш ревіти не своїми голосами, а я ще й наб'ю [207, т. 1, с. 201].

Щодо можливості абсорбції такого важливого складника доктрини натуралізму, як поетика потворного, ідейно-естетичною доктриною експресіонізму О. Черненко слушно зазначає: «Експресіонізм викликав ще більшу революцію понять естетизму в мистецтві та в літературі. Бридота має в експресіонізмі не тільки, як в імпресіонізмі, рівно рядні права з красою, але, щобільше, вона поставлена в кінцевому, постійному, полярному напруженні з красою. Всі експресіоністи бачать справжню земну реальність роздвоєною на два суперечні полюси, кінцеві для смислового сприймання дійсності. Без темряви світло було б невидимим, а без зла і бридоти людина не могла б відчувати добра і краси» [235, с. 178–179]. Тож літературознавиця переконана: «Бридота тріумфувала в естетичному, етичному та вітальному сенсі, – включно з описами огидних агоній, тління і смерті, – як найсильніший творчий засіб для експресії внутрішніх почувань і сутності явищ...» [235, с. 179].

Естетика потворного гармонійно поєдналася в експресіонізмі з притаманним для наряду тяжінням до ірреальності, до деформації дійсності, використання безпредметних форм, оніричним образотворенням тощо. І вся ця

«вибухова» експресивна суміш вимагала ефективного жанрового оформлення. Найбільш конгруентною в цьому аспекті, не лише для творчості В. Стефаника і української літератури, але й загалом для світової літератури, виявилася категорія драматургічності. Ще задовго до кристалізації ідейно-естетичної доктрини експресіонізму синтез вказаних вище жанрово-стилістичних компонентів проявлявся у творчості класиків світової літератури, як-от в О. де Бальзака, про що М. Федотова зазначає: «Прагнення до виразності, до драматичного ефекту, яке втілює дуже важливу інтенцію бальзаківського тексту, впливає на просторово-часові характеристики тексту, проявляючись на рівні сюжету і композиції. Романний час у творах Бальзака надзвичайно стискається, що призводить до прискорення дії, максимального скорочення чи навіть зникнення проміжків між сценами. Великого значення при цьому набирає мотив таємниці» [219, с. 7–8].

Так само дослідники відзначали парадоксальні прояви таємничої краси, що постає із поєднання неестетичних складників, як-от естетики потворного, драстичних описів, деформації дійсності, безпредметних форм, епатажних сцен і драматичних ефектів, у прозі Стефаника. О. Черненко звертає увагу на те, що в останнього «з експресивно бридких образів агонії й смерти впливає на поверхню денного світла таємнича краса, реальність, що є більша за зовнішню» [235, с. 180], додаючи, що, зрештою, «в кожній бридоті захована краса таємничого змісту» [235, с. 181]. Цілком передбачувано ці прояви дослідниця розглядає в річищі постикальних особливостей експресіонізму: «Не зважаючи на те, що малюнки експресіоністів у загально прийнятому розумінні краси є негарними, у них відчувається ритм і вічний рух життя. А цей вияв руху життя, так само, як у творчості Стефаника, є власне ота «краса таємничого змісту» [235, с. 181]. До того ж, «бридота і краса мають в експресіоністичній творчості, як також і в Стефаникових творах, цілком релятивне значення, а їх естетичний аспект перебирає експресія» [235, с. 188].

Про зумисну деформацію дійсності у творчості як один із улюблених експресіоністських художніх прийомів В. Стефаника пише Р. Піхманець. Щодо особливостей деяких художніх структур у творах письменника він переконаний:

«Вони дещо втрачають у зовнішній правдоподібності, та ніскільки – у художній правді. Особливо якщо зважити на експресіоністичні принципи творчого освоєння дійсності новеліста. Експресіонізм, як відомо, свідомо вдається до деформації життєвої правди задля досягнення вищих сутностей і досягнення певних естетичних вражень та ефектів» [182, с. 9].

О. Черненко навіть дає чітку дефініцію цього прийому на конкретному прикладі із Стефаникової творчості. Про образ хати в «Камінному хресті», котра заридала, «як би хмара плачу, що нависла над селом, прірвалася, як би горе людське дунайську загату розірвало – такий був плач» [207, т. 1, с. 71], літературознавиця зазначає: «Дослідники експресіонізму називають цю методу творчості «дереалізацією», себто нищенням зовнішнього вигляду реальних речей і явищ, щоб вони у зміненій формі знову стали приступними нашому емпіричному та смисловому сприйманню... Таким чином експресіоністи досягали понад часової та понад просторової єдності, поєднання об'єкта з суб'єктом» [235, с. 185].

Наскільки до цієї «методи творчості» письменник тяжів свідчить зокрема той факт, що він вдавався до неї не лише в художній прозі, але і в епістолярії. Пояснюючи в одному з листів до В. Морачевського (25 лютого 1896 р., Краків) причини своєї любові й відданості мужицтву В. Стефаник пише: «Я почув у собі силу велику і пішов шукати великана. І найшов. Але спить він, спить, все спить. Не хоче кинути ні рукою, ні ногою. Не хоче встати сила народна, не хоче затопити сіл і міст і піль! А я втопився в тій силі і часом руки мені ув'євають, часом плачу, що великан спить. Я би хотів, аби пробудився, аби рукою махнув і розбив усілякі програми і катехизми і розбігся по полях» [207, т. 3, с. 55].

Доволі часто безпредметність форм, деформація дійсності, абстрактність образів, динамізм і драматичність композиції реалізуються у творчості експресіоністів завдяки несподіваному застосуванню особливої кольористичної гами, у якій чисті, нерозбавлені кольори своїм драстичним контрастним поєднанням підкреслюють значущість і символічність один одного. Гра кольорів, світла й тіні підсилює візуальність описуваних подій. Щодо художньої

майстерності Стефаника-кольориста науковці підкреслюють: «Дуже часто в творчості Стефаника, так само, як в експресіоністичному малярстві, колір стає самотійним висловом експресії. Те саме можна спостерігати в поезіях Георга Тракля, де вставлений, особливо визначений колір поступово визволяється від предметів і досягає своєї самотійної значимости» [235, с. 218].

Похмура кольористика допомагає письменнику створити відповідний настрій, налаштувати читача на трагедійне сприйняття тексту навіть у його епістолярії, як-от у листі до В. Морачевського (травень 1897 р.): «Шумить коло голови моєї рій чорних мотилів, шумить у безконечну мелодію і закриває сине небо, ясне сонце, очі затемнює. Чорна хмара настала, і я рвуся, пручаюся і, відай, утоплюся в чорних хмарах» [207, т. 3, с. 103]; або до О. Гаморак (червень 1897 р.): «Отже в самотности приходя до голови усякі гадки. І хочеся їх виговорити, бо не дають спокою, і чим більше їх тримати під ключем зубів, то тим більше вони чорніють і стають гірші...» [207, т. 3, с. 110].

Що ж стосується художньої творчості, то, цілком у дусі графічного мінімалізму експресіоністського малярства, Стефаник, наприклад, описує безрадісну буденщину селянського життя. За В. Лесиним, «Стефаник обмежувався небагатьма кольорами, які відтіняли сірість життя бідноти» [130, с. 122].

Характерним у цьому аспекті є опис присілчанського похорону в чернетках твору «Присілок»: «От сунеся такий присілчанський похорон. Коні по черева в болоті, дяк ледви бриньчить під носом, гудзувата, мало що обстругана трунва лежить на плечах чотирьох мужиків, і здаєся, що туй, туй і впаде в болото і забулькотить за нею, обдерті крєвні і знайомі йдуть боками, дощик січе в очі, зісхле бадилє мокре, пожовкле тягнеся за ногами. А понад ними, тими бідними людьми, тими злодіями і понад змоклими нивами і обскубаними межами повівають дві хоругви і ніби окєрвавлюють собою смутну, непевну дорогу. Вони подерті, полиняні, з куснями святих служать віддавна присілкові, бо господар з села їх не схоче» [207, т. 2, с. 127]. Або: «А сам присілок виглядає, якби в болото понакидав великих якихось птахів і вони там поздыхали і на них пір'є облазить. А

як сонце загіріє, то ті трупи ховаються в буйну, мочарувату зелень і пропадають з ока поважному сільському господареві» [207, т. 2, с. 128]. Як бачимо, в епізоді вжито три слова на позначення кольороназв: «пожовкле», «червоні», «зелень». І жодного разу не вжито слово «сірий», «чорний» чи «темний», однаке контекстуально після прочитання уривка складається асоціативне враження сірості й темряви як символу приреченості героїв твору на безрадісне життя у майбутньому.

Підвищеної експресивності й драматичного ефекту письменник часто досягав, поєднуючи контрастність кольорів із естетикою потворного й драстичними описами кривавих сцен. Ось як дослідники характеризують подібне поєднання в новелі «Стратився»: «Такі ж контрастні, експресивні і символічні фарби, якими намальовано портрет загиблого сина: білий колір мармурової плити, на якій лежить труп у морзі, і його сорочка різко контрастує з червоною вишивкою і кров'ю, у якій плаває його волосся. Остання картина зумисне антиестетична, що також є характерною рисою експресіонізму» [195, с. 128]. «У дусі поезії експресіонізму виконано також пейзажні малюнки». Зокрема, в новелі «Виводили з села» відчувається «тяжіння до насиченості кольорів, їх контрастності» і вираження таким чином «своєрідної «шифrogramи» невідворотного» [150, с. 69], – підкреслюють стефанікознавці.

Невід'ємним складником і художнім засобом утілення театральності, сценічності й драматичності у конгруентній єдності з експресивністю є система вербальних і невербальних засобів мовлення персонажів. Те, що «Стефанік, як і більшість письменників-експресіоністів, використовує «мову» жестів і міміки» [150, с. 72], що він часто вдається до різноманітних повторів, інверсії, парадокса [150, с. 73], до нагромадження і хаотичності думок – прийому, близького до «потoku свідомості», що використовує «відповідні лексично-стилістичні засоби: діалектизми, демінутиви («лакiтки», «днинка»), елементи кодизованої мови, пейоратив, тобто слово із суфіксом, що надає йому образливого змісту («танцига»)), що в синтаксисі для нього характерна «гемінація, тобто повтор ключових слів циклічного характеру, еліпсис, оклик, риторичне запитання», – все

це сприяє високій експресивності вислову й одночасно є «яскравою ознакою експресіоністичного стилю» [150, с. 74].

Усі зазначені прийоми і засоби художнього зображення покликані були створити у читача враження присутності «тут і зараз» при реальній розмові не опереткових селян, одягнутих у святкове вбрання і з мовою «у стилі святого Томи Аквінського», а реальних, вихоплених із життя, візуально сприйнятливих, «мужиків» із плоті і крові, що виходять із своїм неспальшованим словом у моменти найбільшої драматичної напруги їхнього життя на авансцену Стефаникових творів. Знамените тяжіння до діалектної говірки теж покликане реалізовувати цю правду життя навіть на рівні мовлення персонажів і аж ніяк не зумовлене Стефаниковим незнанням мовно-літературної норми. Як зазначає В. Грещук, «мова епістолярної спадщини В. Стефаника з усією очевидністю свідчить про те, що він володів тогочасною українською літературною мовою, витвореною на базі говірок південно-західного наріччя, норми якої відбиті в граматиках О. Огоновського, С. Смаль-Стоцького, В. Сімовича та ін.» [51, с. 168]. Подібної думки дотримувався і такий авторитетний мовознавець, як Іван Ковалик: «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 літературного оточення» [102, с. 98–99].

Слід зауважити, що і діалектизми, і всі перелічені вище прийоми і засоби художнього зображення автор майстерно використовував не тільки щоби акумулювати експресію і створити драматичний або трагічний ефект. Не менш ефективно комплекс зазначених вище мовних і мовленнєвих елементів забезпечував і створення комедійного контексту. Ось характерний у цьому аспекті уривок діалогу дійових осіб із новели «Побожна»:

– Аді, насадився, та й льягає, як колода, ану-ко, ци він вікаже де носа? Гніє отак кожного свьита та й неділі.

– Чьо ти собі гудза зо мнов шукаєш? Як я тобі зав'єжу гудз, то ти єго не розв'єжиш, я тобі дам гудза!

– Я би тебе шонеділі живого кусала.

– Коби то свиня мала роги...

– Стоїть у церкві, як баран недорізаний. Інші газди як газди; а він такий зателепаний, як колера. Мені аж лице лупаєси за такого газду [207, т. 1, с. 33].

Підсумовуючи, зазначимо, що всі перелічені вище формальні прийоми та засоби художнього зображення «працювали» на максимально ефективне втілення змістового наповнення Стефаникових творів. І хоч мають рацію науковці, які стверджують, що «елементи драматизації новелістики В. Стефаника виявляються не лише на формальному рівні творів, але й на ідейно-пафосному» [82, с. 12], все ж для нашого дослідження важливо наголосити, що, Василь Стефаник майстерно володів експресіоністичною технікою письма і демонстрував справжню винахідливість у пошуку оптимальних жанрових форм (нерідко гібридних) для найефективнішого втілення власних художніх задумів. Порізно ці важливі складники його індивідуальної авторської майстерності свідчили б про хорошу школу письменника чи навіть про його обдарованість. Про геніальність Василя Стефаника як «абсолютного майстра форми» свідчить уміння відчутти когерентний зв'язок між відповідними жанровими, поетикальними і стилістичними елементами і максимально мобілізувати їхні «потужності» для створення гармонійної цілісності на якісно вищому рівні художнього узагальнення.

3.2. Драматургічність художнього конфлікту та способи реалізації психологізму у прозі Василя Стефаника

Пишучи про культурно-історичні реалії періоду кінця XIX – початку XX століть, і наголошуючи, що «історична доба зламу століть ніколи не відбувається безконфліктно» [34, с. 7], Т. Вірченко намагається розмежувати поняття життєвого та художнього конфліктів, вбачаючи сутність останнього в тому, що «це модель життєвого конфлікту, яка

- 1) має антропоцентричний характер, тобто учасниками виступають конкретні характери, позбавлені однозначного трактування, або узагальнені образи, що піддаються різноінтерпретуванню,
- 2) виступає іманентним художньо-конструктивним елементом твору,
- 3) для дослідника має домінантними оцінну та естетичну, а для читача – дидактичну та катарсистичну функції» [34, с. 23].

На важливості такого розмежування в контексті вивчення категорії конфлікту як невід'ємного складника художнього мислення В. Стефаника наголошує й С. Хороб: «Адже скільки б 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, політичним кутами зору створене Василем Стефаником, йтиметься в кінцевому результаті 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» [226, с. 108].

У процесі аналізу генетико-типологічних параметрів художнього конфлікту як драматургічної категорії, міркування більшості науковців збігаються лише стосовно визнання множинності інтерпретацій цього поняття (від критеріїв диференціації національних і авторських – до хронологічних і стильових), а також щодо відсутності загальноприйнятої типології його варіантів. У цьому різноманітті тлумачень самої категорії найбільш прийнятним видається підхід, запропонований Т. Вірченко, яка, усвідомлюючи, що «сформульовані ще в часи античності чіткі правила типологізування в сучасному літературознавстві не витримуються, передусім через значну кількість самих типів конфліктів і їхніх тісних взаємовпливів», а також «у зв'язку з тим, що один і той самий тип конфлікту може функціонувати на кількох рівнях твору, які також знаходяться в тісному переплетенні», слушно стверджує: «Типологія за змістом і формою –

оптимальна первинна установка для класифікації художнього конфлікту, оскільки завдяки змістовим ознакам можна розкрити обсяг поняття художнього конфлікту, а завдяки формальним – підкреслити його сутнісну вираженість та індивідуальність. Знаючи формальне вираження художнього конфлікту, зможемо детальніше окреслити його якість...» [34, с. 73–74].

Безперечно, жанрова типологізація й забезпечує класифікацію художнього конфлікту за змісто-формовими критеріями (діалектична єдність змісту та форми, власне, й реалізується у відповідних ґатунках). Ефективність такого підходу до вивчення суті художнього конфлікту оприявнюється у процесі аналізу основних жанрів драматичного роду літератури, оскільки дозволяє спрямувати вектори дослідницької уваги на обсервацію передусім комедійного, трагедійного й власне драматичного типів конфліктів із подальшим подрібненням предмета й об'єкта вивчення на видові, підвидові й міжвидові ґатунки драматичного роду. Немає сумніву, що більшість із цих жанрових типів конфліктів (від комедійного у «Побожній» – до драматичного у «Марії», «Лесевій фамілії», «Синій книжечці» – чи трагічного у «Новині», «Діточій пригоді», «Кленових листках», «Стратився») більшою чи меншою мірою присутні у творчості Василя Стефаника. Однак власне у процесі проектування жанрової класифікації художніх конфліктів на творчість Василя Стефаника й з'являється додаткова проблема, яку важко вирішити за допомогою заздалегідь підготовлених ґенологічних лекал. Суть цієї проблеми полягає у міжродовому (ліро-епічному й епічно-драматичному) характері значної частки художнього доробку письменника. Відтак не дивно, що «про жодну іншу ідейно-естетичну категорію новелістичної поетики прозаїка не висловлено стільки суперечливих, навіть прямо протилежних думок» літературознавців, як про конфлікт [225, с. 411]. Пошук простого вирішення зазначеної проблеми приводив деяких дослідників до висновку про те, що епічний конфлікт у Василя Стефаника переходить у драматичний [224, с. 51–65]. У зв'язку з чим С. Хороб слушно уточнює: «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» [225, с. 419]. На переконання науковця, «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. ...» [225, с. 419].

Справді, новелістика Василя Стефаника, як уже неодноразово зазначалося, за генеалогією належить до епічного літературного роду, і цей очевидний факт не варто ставити під сумнів. Однак будь-яке новаторство і будь-яка модернізація неодмінно пов'язані більшою чи меншою мірою з умінням виходити за межі, за рамці, за норми та за канони. Посутньо, новеліст Василь Стефаник розширив формально-змістові горизонти епосу, збагативши його виражальні можливості драматургічними категоріями (зокрема й категорією конфлікту) так само, як чільні письменники-драматурги розширили виражальні можливості драми, внісши в неї елементи наративних стратегій епосу. Щодо особливостей реалізації художнього конфлікту у «новій драмі» Г. Ібсена, А. Чехова, Б. Шоу на зламі XIX – XX століть Т. Вірченко солідаризується з міркуваннями науковців, які помічали «спільний конфлікт» у творчості зазначених драматургів, коли «неможливість розв'язання зовнішнього конфлікту призводить до того, що внутрішній конфлікт стає центром дії»; коли драматург має уникати тих сюжетів, які глядач може передбачити, оскільки «цікавою може вважатися тільки та п'єса, в якій порушені і обговорені проблеми, характери і вчинки героїв, які мають безпосереднє значення для самої аудиторії»; і які полягають у наявності «дискусії між персонажами, під час якої автор стежить за розвитком тієї чи іншої думки» [34, с. 90]. Про зміни,

які відбулися у контекстуальному функціонуванні художнього конфлікту на межі XIX – XX століть С. Хороб зазначає: «Відомо, що у 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» [225, с. 414–415]. Схожі міркування висловлює й Т. Марчук, яка у дисертаційному дослідженні на тему «Типологія та поетика драматургії М. Куліша та Ю. О'Ніл» оцінює роль Генріка Ібсена як «першопрохідця та режисера європейської драматичної революції», якого називають «першим новим драматургом та останнім продовжувачем французького класицизму водночас» (чим не аналогія до Стефаника, який зумів *поєднати непоєднувані* ідейно-естетичні принципи народництва й модернізму в українському літературному процесі!), наголошуючи: «Справді революційним нововведенням драматурга стала композиційна побудова драм, яка містила дискусію та відкритий фінал, замінивши традиційний Аристотелівський катарсис... Така побудова несла в собі важливе ідейне наповнення, демонструвала злам суспільного мислення: персонажі мали змогу озвучити критичні погляди щодо злободенних тем, які раніше замовчувались. Дискусія також слугувала провокацією, адже, на відміну від Аристотелівського підкреслено неминучого фіналу, Г. Ібсен примушує читача задуматись над моделями поведінки у конкретній, взятій з життя ситуації» [147, с. 12–13].

Очевидно, що дія універсальних іманентних законів і закономірностей історичного, культурно-історичного, історико-літературного розвитку людства призводила якщо й не до тотожних результатів, то, принаймні, до тенденцій односпрямованого руху як у географічно розділених національних літературах,

так і у розділених канонічними кордонами родах і жанрах. Тож і не дивно, що, як на змістовому, так і на формальному рівнях творчості вплив цих об'єктивних чинників розвитку світового й національного літературного процесу позначився на прозі В. Стефаника. І, звичайно ж, «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, як слушно зауважує С. Хороб, «тут радше треба говорити про своєрідність художнього мислення Василя Стефаника, синтез у ньому таких типів авторської естетичної свідомості, як символізм, імпресіонізм та експресіонізм», а також «вести мову і про специфіку літературного процесу, особливості його розвитку кінця XIX – початку XX ст.» [225, с. 414]. На контекстуальну зумовленість типології Стефаникового художнього конфлікту тенденціями у розвитку тогочасного літературного процесу звертає увагу й І. Московкіна: «У західноєвропейській і російській літературах на рубежі століть сталася кардинальна зміна типу художнього конфлікту. Конфлікт між різними характерами – типовими представниками відмінних соціальноісторичних груп – поступився конфліктові між кожним персонажем і ворожою йому дійсністю. Причому він не так відтворювався епічно, як відображався у свідомості героїв, вимагаючи ліричного способу побудови. Саме такий тип конфлікту лежить в основі прози Стефаника. Герої його новел ставляться в такі умови, які спонукають їх замислитися над своєю Долею. Тому за всієї побутовості й буденності, здавалося б, антиновелістичних сюжетних ситуацій, його герої насправді завжди на порубіжжі зі смертю» [162, с. 93].

Власне, специфіка тогочасного літературного процесу, принаймні у драматургії, полягала у тому, що, як зазначає Т. Марчук, «увага до щоденних проблем пересічного індивіда, який відчуває тиск зовнішнього світу та власну невлаштованість, була підхоплена новодраматичним рухом наприкінці XIX століття, представники якого поставили завдання кардинально реформувати традиційну драму, а відтак продемонструвати її можливості на новому етапі розвитку людства» [147, с. 32–33]. Подібні тенденції, на переконання дослідників,

проявилися і в новелістиці В. Стефаника: «Межові ситуації приреченості, смерті, страждання, боротьби за існування, провини, безвиході й безнадії, зрештою, покинутості людини перед лицем смерті – становлять моменти неминучого трагізму буття. І це має пряме відношення до конфлікту в творах прозаїка...» [225, с. 415]. Досліджуючи екзистенційний дискурс в українській та британській прозі міжвоєнного періоду (зокрема й у творчості В. Стефаника), І. Девдюк стверджує: «У гостропсихологічній прозі В. Стефаника «мужики» нагадують Сізіфа А. Камю, який, попри свою важку ношу, все ж робить вибір і тягне її на гору. Такими є Іван Дідух із «Камінного хреста» чи Гриць Летючий з новели «Новина»: опинившись у ворожому світі, на самоті зі своїми злиднями, Гриць знаходить лише один вихід – убивство власної дитини» [58, с. 96].

Ці межові ситуації породжують відповідну драматичну напругу у творах письменника, що й позначається на відповідній типологізації представлених у них конфліктів. Про «своєрідну, цілковито стефаниківську епічну розповідь з особливою конфліктною конструкцією» [225, с. 407] С. Хороб пише: «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 в глибини світу внутрішніх переживань («Дорога», «Скін», «Озимина») і т. д.» [225, с. 418].

Загалом драматична категорія художнього конфлікту тісно пов'язана з концепцією героя у прозі В. Стефаника. І конфлікт героя із ворожим йому зовнішнім середовищем можна вважати тим стрижневим епічним елементом, що наскрізно пронизує всю новелістику письменника, стаючи одночасно і змісто-, й формо- утворювальним компонентом його творчості. Не випадково І. Московкіна

звертає увагу на те, що «персонажі його новел були піднесені на рівень надтипів, співвідносних із подібними героями світової літератури і навіть античної трагедії» [162, с. 92], а С. Хороб вважає, 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 корчмі» та «Лесева фамілія»), існує якась дивовижна органічна єдність, тривка тяглість характерів, образів, подій тощо» [226, с. 107]. Бо й справді, має рацію дослідниця, стверджуючи: «Однак усупереч існуючим уявленням герої Стефаника не наділені оригінальними характерами, оскільки майже не відрізняються один від одного ні особливостями світосприйняття, ні долями. По суті, у Стефаника один герой, узятий в різні періоди свого життя. Його новели утворюють єдине ліро-епічне полотно, яке можна було б назвати «Життя Людини». Якщо бути точним, то його персонажі – це члени сім'ї, роду людського – Батько, Мати, Син, Дочка, Сестра, Брат та їхні односельці. Сюжетні ситуації, на яких засновані новели Стефаника, відтворюють основні етапи життєвого шляху його героя: народження («Кленові листки», «Пістунка» і т. п.), дитинство («Мамин синок», «Катруся», «Осінь», «Новина», «Лан», «Діточа пригода» та ін.), весілля («Суд»), проводи в армію («Виводили з села»), виснажлива праця (більшість новел), самотня старість («Ангел», «Сама-саміська», «Шкода», «Портрет», «Святий вечір», «Скін» тощо)» [162, с. 92]. Єдине застереження щодо цього оригінального судження могло би стосуватися дефініції «ліро-епічне», оскільки означення «епіко-драматичне» цьому полотну підходило б не менше. Адже умовне Стефаникове «Життя людини» сприймається як стиснутий змістово-емоційний концентрат Бальзакової «Людської комедії», Золівських «Ругон-Маккарів» чи Франкового циклу творів на бориславську тематику. Тобто в цьому разі маємо справу, за С. Хоробом, із «генетично закладеним в новелістиці, надто кінця XIX – початку XX ст. її розвитку, прагненням до циклізації оповіді, що чи не найбільше виразилося саме в творчості Василя Стефаника» [225, с. 410].

Ще однією важливою особливістю нової європейської драми кінця XIX – початку XX століть була, на думку М. Роздольського, її зорієнтованість на

«акцію, концентровану в душі головних осіб» [199, с. 65]. Т. Марчук про курс на психологізацію драматургії Г. Ібсена пише: «Таким чином збільшується психологічна складова, мета якої передати глибину душевних переживань героїв, що додає драмі досі не знаних напруженості та емоційної гостроти» [147, с. 13]. Щодо п'єс Стріндберга ця ж дослідниця відзначає присутність у них незначної кількості дійових осіб, що теж слід вважати, на її думку, «важливим чинником інтенсифікації психологічного компоненту». Причому сам драматург вважав своїх героїв «безхарактерними, хаотичними та розтерзаними», підкреслюючи таким чином «їхню безпомічність у боротьбі зі злом, яке їх оточує та виснажує життєві сили» [147, с. 14–15].

У цьому аспекті доречно буде зазначити, що однією з найхарактерніших ознак новелістики Василя Стефаника є її поглиблений психологізм. Власне, психологізація притаманна для всього літературного процесу, як у світі, так і в Україні, і її можна вважати своєрідною загальнокультурною і загальномистецькою вимогою часу у кінці XIX – на початку XX століть. Завдяки провідним майстрам слова (І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, В. Винниченко та багато інших) українська література має неабиякі здобутки у цій царині.

Стефаникові пошуки шляхів інтенсифікації психологічного змістового наповнення власних художніх творів у цілому збігалися із загальними тенденціями розвитку літературного процесу. О. Казанова, підсумовуючи наукові висновки В. Агеєвої, Т. Гундорової, І. Денисюка, Ю. Кузнєцова, М. Наєнка, С. Павличко, С. Панченко, О. Реви, Н. Шумило щодо родо-жанрових модифікацій української малої прози у зв'язку із стильовими змінами у літературі кінця XIX – початку XX ст., підкреслює, що саме «загальнохудожніми тенденціями психологізації та суб'єктивізації літератури, що позначилось на змінах способів зображення, творення образів, психологічного розкриття характерів героїв», зумовлені процеси диференціації жанрових різновидів прози зазначеного періоду [82, с. 9].

В. Лесин, визначаючи роль і значення Стефаникового покоління у цих загальнолітературних процесах, наголошує: «Зрозуміло, людська душа завжди цікавила літературу. Та попередня соціально-побутова проза розкривала психологію персонажів головним чином через зовнішні дії, через вчинки та поведінку, через портрети, описи фізичного стану тощо... Для Стефаника ж і його соратників у творенні психологічної прози головним стає не опис самих по собі подій, а психологічний процес, відтворення того, як зовнішні події позначаються на почуттях персонажів, на плинності й зміні настроїв і переживань» [130, с. 93]. Такий погляд мало чим відрізняється від ґрунтового порівняльного аналізу, який свого часу здійснив стосовно «старої» і «нової» літератури Іван Франко. Себе критик зачислив до покоління «давніших епіків», до яких також належали, на його думку, Панас Мирний, Анатолій Свидницький, Іван Нечуй-Левицький, Іван Карпенко-Карий. Ці письменники «клали собі метою описати, змалювати такі чи інші громадські чи економічні порядки, ілюструючи їх такими чи іншими типами, або змалювати такий а такий характер, як він розвивається серед такого чи іншого оточення». Тоді як нові письменники, до яких належав і Василь Стефаник, «кладуть собі іншу задачу»: «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 противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення» [221, т. 35, с. 108]. Цікаво, що «нових» письменників, Іван Франко називає ліриками, але водночас наголошує, 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» [221, т. 35, с. 108]. Із цим Франковим міркуванням перегукується судження сучасної дослідниці Стефаникової творчості О. Казанової: «Глибоке знання душі селянина – його

психологічних настроїв, мови і поведінки – дало змогу письменникові відтворити якомога точніше, адекватніше форми мовлення в новелах. Це спрямовує асоціативне мислення читача в тому ж руслі, що й мислення автора, який перевтілюється, розчиняється в душах своїх героїв майже до повного злиття з ними» [84, с. 86].

Науковці по-різному визначали і визначають поетикальні координати творців цієї «нової» літератури. Хтось, як-от О. Черненко, вважає домінантними в їхній творчості модерністські ноти. Дослідниця, наприклад, переконана, що «Стефаникова майстерність полягає в його непересічній здібності творити багатоплощинні образи, що розкривають безліч захованих таємниць людської душі і висвітлюють сутність нашого життя», що творчість письменника «є дійсно «здоров'ям для України», бо вона приводить до пізнання психічного безсилля і психічної сили в людині», що «своїм оптимізмом і вірою в людину» В. Стефанік «дав нам надію, що можна знайти шлях до душевної досконалости» [235, с. 143] і що серед прийомів і засобів художнього зображення, які дозволяють митцю реалізувати психологізм на рівні конкретних художніх творів, є типово модерністські, зокрема, «вживання гіперболі для матеріалізування психічних переживань, дуже характеристичний творчий засіб експресіоністів – знаходимо постійно в усіх оповіданнях Стефаніка» [235, с. 16].

Хтось, як-от М. Зубрицький, навпаки, доводить: «Реалізм Кобилянської, Коцюбинського, Мартовича, Стефаніка, Марка Черемшини та інших прогресивних письменників уособлював новий етап у розвитку критичного реалізму. Ці письменники писали здебільшого новели й були, по суті, творцями соціально-психологічної новели в українській літературі. Досліджуючи внутрішній світ людини, вони спиралися в основному на розвиток науки, зокрема природознавства та психології. В їхніх творах відчувається поглиблення інтелектуалізму» [71, с. 168–169].

А хтось поміж крайнощами тези й антитези намагається знайти синтез. В. Лесин, скажімо, звертає увагу на те, що «багато зробили для поглиблення психологізму в українській літературі Панас Мирний та І. Франко, але їм властива

була широка описовість». Тоді як В. Стефаник «відмовився від докладних описів, дуже мало уваги приділяв зображенню етнографічно-побутових обставин життя персонажів, звичаїв та обрядів. Йому невластивий натуралістичний фактографізм і моралізаторство» [130, с. 94–95]. Літературознавець, посутньо, солідаризується з наведеним вище міркуванням І. Франка, коли стверджує щодо особливостей творчої манери В. Стефаника: «Він будує сюжети не стільки на розвитку зовнішніх подій, скільки на змінах почувань і переживань. Тих зовнішніх подій мало, майже нема докладних і поданих у причинно-часовій послідовності історій життя персонажів, деталізованих портретів, традиційних зачинів. Авторські описи дуже стислі й нагадують ремарки в драматичних творах, а подаються вони переважно на початку чи в кінці новели... Новеліст нещадно викреслював фрази, в яких слова глухли й німіли. Він прагнув, щоб кожне повнозначне слово було немов матеріалізованим згустком людського болю й звучало повноголосом... Речення стислі, прозорі за побудовою, іноді уривчасті, з пропущеними окремими членами, які самі собою зрозумілі. Особливо важливі слова не раз виділяються за допомогою інверсій. У новелах багато дієслів і порівняно мало означень. Письменник не захоплювався творенням тропів. Їх мало, але вони влучні, яскраві» [130, с. 95]. Бо й справді, те, що Франко означає як «лірику зовсім не суб'єктивну», а «далеко об'єктивнішу» від тої, що подавали «давні оповідачі», бо представники «нової» літератури «за своїми героями щезають зовсім», є, власне, не так характеристикою ліризації, як драматизації епосу. Як бачимо, оцінка творчості В. Стефаника, яку дає В. Лесин, теж ґрунтується на акцентуванні драматургічного складника в прозі письменника. До речі, схожі характеристики щодо окремих стилістичних деталей у новелістиці В. Стефаника дають і інші літературознавці. С. Крижанівський, наприклад, у праці «Життя і творчість В. Стефаника» визначає такі особливості індивідуальної творчої манери письменника: а) стислість і лаконізм, б) ліризм, в) драматизм [119, с. 28]». З таким висновком солідаризується М. Зубрицький: «Його (Стефаника, – Н. Г.) новелам не властива прямолінійність і часова послідовність подій. Вона могла починатися відразу з кульмінації чи розв'язки. Після цього, як правило, йде зображення

психологічного стану героя, наводяться мотиви того чи того вчинку. У Стефаника немає тих довгих експозиційних описів, які в Івана Нечуя-Левицького чи Панаса Мирного готували читача до розуміння конфлікту твору. Замість докладного портрета персонажа, Стефаник подає якусь характерну деталь, яка підкреслює чи вказує на психологічний стан героя або його соціальне становище.

На місці описів природи у Стефаника є лише вказівка на якусь характерну ознаку пори року чи частини дня, яка викликає переживання в персонажа. Проте в новелах усі компоненти взаємопов'язані, взаємозумовлені та «зцементовані» у гармонійну цілість» [71, с. 180–181].

«Такий своєрідний композиційний прийом – зумисний відхід від канонів жанру» науковці схильні пов'язувати зі Стефаниковими пошуками можливості «повніше зреалізувати своє філософське бачення світу: винятково трагічну приреченість кожної людини на цілковиту самотність», адже «Стефаник не шукає «новелістичної кінцівки», не ставить мету вразити читача несподіваністю, непередбаченістю розв'язки, його більше цікавить поведінкова структура індивідуума, що переживає душевне сум'яття від хаосу світу, фаталізм приреченості людини». Причому «прозаїк акцентує не на трагізмі фізичного кінця, а на самотності своїх героїв, індивідуальному протесті проти тотального відчуження» [150, с. 66–67]. У цьому контексті дослідники пов'язують реалізацію психологізму в конкретних прозових творах письменника з модерними тенденціями літературного процесу, в яких переплітаються експресіоністичні й сюрреалістичні художні практики: «Часто для відтворення психічного стану своїх героїв Стефаник використовує галюцинуючі видіння («Сама-саміська»): «Відси летіли на бабу їздці. У зелених кабатах, із люльками в зубах, на червоних конях. Вже наступили, вже бабі амінь!

Замкнула очі. Земля у хаті розпукалася, а баба в розколібину скочувалася і падала у долину». Інколи такі передсмертні видіння монтуються також за принципом сюрреалістичного колажу. В новелі «Скін» смерть підкрадається до старого Леся у вигляді химерних дзвонів: «Горлаті дзвони над ними дзвонять, крисами голови доторкають. Голова йому розскакується, зуби з рота вилітають.

Дзвонів серця відриваються від них, і падають йому на голову і ранять» [Цит. за: 150, с. 69].

Поглибленню психологічної рецепції описів межових станів свідомості Сефаникових героїв сприяє також вибір відповідних прийомів мовленнєвої комунікації. Адже, як зазначає А. Швець, «зображення ірраціональних форм внутрішнього мовлення (властиво, форми «потoku свідомості») дає письменникові змогу простежити дію психічних феноменів, проаналізувати стани згасання свідомості, природу хворобливої психіки» [243, с. 198]. Наприклад, в образку «Скін» описано останні миттєвості життя старого Леся. Щодо авторської манери письменника в описі цієї межової ситуації героя твору О. Казанова пише, що «це становить особливість багатьох творів В. Стефаника, сюжет яких відтворюється крізь суб'єктивне сприйняття певної короткочасної миті», оскільки «через канву слів героїв письменник передавав експресивно-динамічний розвиток внутрішніх психологічних конфліктів, що «роздирали» їх душі». У таких творах «сюжет як ланцюг зовнішніх подій поступається місцем настроєвості, синкретизму чуттєвих вражень, сфер сприйняття» [83, с. 133].

Загалом тема смерті, як уже зазначалося, є наскрізною в художній прозі Василя Стефаника. І саме глибина психологічного аналізу проблеми сприйняття і ставлення Стефаникових героїв до смерті дозволяє розглядати цей концепт у творчості письменника в системі онтологічних координат філософії екзистенціалізму. За М. Зубрицьким, «герої Стефаникових новел двояко сприймають феномен смерті, їх умовно можна поділити на два типи: на тих, хто безпосередньо зазнає впливу смерті, відчуває її наближення, і тих, хто спостерігає за процесом вмирання. Спільним для обох типів є те, що смерть залишається таємницею, чимось незнаним» [71, с. 171]. Пильну увагу В. Стефаника до теми смерті, його тяжіння до драматизації нарації довкола смертельного випадку як композиційного пуанта твору дослідники схильні пояснювати передусім біографічними чинниками, зокрема тим, що «смерть матері важко вплинула на молодого письменника, він на п'ятнадцять років відійшов від літературної творчості через важкий депресивний стан» [71, с. 171]. Так само «війна, розруха,

смерть дорогої дружини важким тягарем лягла на плечі письменника», тож «якщо взяти усе це до уваги, можна ствердити, що у його творах постійно домінують мінорні трагічні тони, мотиви смерті». Зокрема, «стара Митриха з новели «Осінь» звертається до Бога з проханням: «Боже, Боже, не тримай мі більше на світі, бо видиш, що нема як жити»» [71, с. 171–172].

Відтак мотив смерті є невідступним у творах письменника на антимілітарну тематику. Слід зазначити, що в цій тематичній групі психологічна глибина драматично напруженого очікування смерті або трагедійної смертельної розв'язки нерідко втілюється в художній образності експресіоністичної поетики.

Ось як «скупий» на пейзажні описи В. Стефаник застосовує прийом паралелізму, аби передати через змалювання важкого, дискомфортного пейзажного опису психологічну напругу під час проводів у військо рекрута: «Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма, і подобала тота хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися лучі сонця» [207, т. 1, с. 15]. У річищі експресіоністичної стилістики читаються прийоми та засоби художнього зображення в цьому описі: «червона хмара закаменіла» апелює до зорових і тактильних відчуттів одночасно; чисті нерозбавлені кольори, контрастно нанесені на «полотно»: «червона хмара», «біляві пасма», «закервавлена голова»; гра світла й тіні: «із-за тої голови промикалися лучі сонця»; тяжіння до безпредметних форм зображення: «і подобала тота хмара на закервавлену голову якогось святого». А весь образ у цілісності створює ефект драматичної психологічної напруги.

Коментуючи цей пейзажний опис, М. Зубрицький зазначає: «Письменник знаходить надзвичайно точні слова, вирази, які з вражаючою силою передають настрій батьків, які проводжають свого єдиного сина до війська. У всіх настрій похмурий, наче на похоронах. Усі впевнені, що якщо Николай Чорний і повернеться, то – калікою.

Червоне проміння осіннього сонця, що заходить, падає на обстрижену голову рекрута і людям здавалось, що та голова, що тепер буяла у кервавім світлі, то має впасти з пліч, – десь далеко на цісарську дорогу [...].

Похоронним голосінням звучать слова матері: «А ти ж на кого нас покидаєш?». Вона в горі б'ється головою об одвірок, батько «впав на віз і трясся, як лист», сестри заломили руки, заливалися слізьми сусіди» [Цит. за: 71, с. 171–172].

Опис природи в іншому Стефаниковому творі – «Озимина» – дає нам приклад використання прийому паралелізму вже у річищі імпресіоністичної художньої системи, про що О. Казанова слушно пише: «В образку «Озимина» експозиційні пейзажні описи набувають виразного психологічного наповнення. Природа виступає елементом того настрою, в якому перебуває герой твору. Це не механічне відтворення краєвидів села, а їх психологічне переживання, візія. В основі наративу – принцип «враження», що сприяє подальшому проникненню у сферу думок та свідомості героя...» [83, с. 135]

Навіть за усієї філософсько-споглядальної умиротвореності й байдужості Стефаникових селян у ставленні до проблеми неминучості власної смерті, ми усвідомлюємо, що від їхньої душевної рівноваги не залишається й сліду, коли йдеться навіть про саму ймовірність загибелі їхніх дітей. Нема що й казати про глибину психологічних переживань і трагізм образу батька – Гриця Летючого – змушеного заподіяти смерть власній дитині у новелі «Новина». Аби драматизм конфлікту героя з самим собою «не потонув» у зайвих словах і описах, Стефаник, як на це неодноразово звертали увагу дослідники, передає весь тягар душевної муки батька-душогубця завдяки вдалої фокусації деталі: «Важкий психологічний стан Гриця дуже вдало переданий за допомогою такої деталі: чоловік увійшов босими ногами у воду і «задеревів». Холодна вода, яка стала могилою для молодшої дочки, нагадала йому про те, що він вчинив. І Гриць, шепчучи молитви, повертається до берега і йде до моста» [71, с. 177].

В. Стефаник не культивує у творах психологізм заради психологізму. Глибина душевних конфліктів і переживань його героїв зумовлена правдивістю детермінант їхньої поведінки. Дуже часто ці детермінанти криються в соціальному підґрунті. Письменник примушує читача замислитися: яким несправедливим і нелюдським має бути світ, якщо він спрямований проти

невинних дітей – символу самого життя. «Діти завжди приносили у сім'ю радість, щастя. День народження дитини – свято для батьків. Але коли нема що їсти, у що вдягнутися, то поява ще одного рота в сім'ї сільських злидарів приносить лише горе. Батьки проклинають дитину, шкодують, що хвороби обминають їхню хату та діти не вмирають. У «Кленових листках» (1900) письменник надзвичайно сильно передає настрій заробітчанина Івана, якому жінка в самі жнива народила ще одну дитину, а сама важко захворіла [71, с. 174], – зазначає М. Зубрицький. – Художньо переконливо В. Стефаник зобразив поведінку дітей біля хворої матері. Перший варіант новели називався «Мужичка», у якій мати корчилася в муках, а діти їли борщ і «билися ложками по чолі». Коли мати попросила найстаршого шестирічного Семенка колихати Василька, той пообіцяв і одразу ж утік із хати. Але його вчинки були психологічно не вмотивованими і малоймовірними. Тому письменник докорінно змінив цю частину новели» [71, с. 175]. Семенко своєю дитячою інтуїцією неначе відчуває наближення чогось страшного і невідворотного, і перед обличчям цієї небезпеки починає вдавати з себе дорослого: «Семенко все бігав, все робив, що мама казала, і раз по раз потручував молодші сестри і казав, що дівки не знають нічого, лишень їсти» [207, т. 1, с. 141]. Цей «дорослий» господарний заклопотаний справами Семенко звертається за порадою до матері, не усвідомлюючи, скільки трагічної правди містить його невинне безпосереднє запитання: «– Дьидя зсукали ще свічку та й казали, що як би-сте умирали, аби вам дати у руки і засвітити. Коли я не знаю, коли давати...» [207, т. 1, с. 143]. Саме такий оксюморонний образ дорослої дитини вражає драматизмом читача значно глибше, ніж дитяча поведінка, що психологічно відповідає віковій категорії. Власне, завдяки цьому поєднанню драматизму й поглибленого психологізму, науковці відзначають, що «новела нагадує маленьку психологічну драму на чотири дії, де все розставлено на свої місця» [71, с. 174].

О. Казанова досліджує «наративні особливості, засоби розкриття характеру героя та поєднання його із суб'єктивними інтенціями автора-оповідача у психологічних етюдах, новелах-рефлексіях В. Стефаника («Роса», «Діти», «Сини», «Вечірня година», «Нитка»))» [82, с. 15]. «Головною ознакою цих

жанрових різновидів» дослідниця вважає «відтворення потоку переживань героїв, спогадів, логічно не пов'язаних між собою, навіяних певним настроєм мовця». Літературознавиця визначає «хронотопічні особливості суб'єктивованої оповіді, позначеної динамікою часових зміщень «теперішнє – минуле», що нагадує сповідь-роздум, в якому або відсутній адресат, або ототожнюється з суб'єктом висловлювання». «Схожі сюжетно-композиційні властивості, поглиблення психологічного зображення» О. Казанова віднаходить також у творах І. Вільде, Г. Григоренка, Т. Зіньківського, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Н. Кибальчич [82, с. 15].

Роздумуючи над феноменом стирання кордонів між різними родами літератури, над об'єднанням епічних, ліричних і драматичних елементів у прозі, над посиленням у ній ритмічного мовлення, що інколи починало нагадувати метричні особливості віршів, І. Денисюк дефініціював такий тип новели «верлібром у прозі». Внаслідок залучення у таких творах художніх практик інших видів мистецтв – живопису, архітектури, музики – у літературі почали з'являтися нові жанрові різновиди: акварелі, етюди, ескізи, образки, замальовки, арабески, ноктюрни, студії, силуетки (силуети) тощо, які вказують або на обсяг (мініатюра, образок), або на специфіку і форму художнього викладу (студія, імпровізація, етюд, шкіц тощо), тяжіють до «певної форми стилізації зображеного», а отже, читач «вже чогось іншого шукатиме у творі з підзаголовком «акварель», ніж «шкіц вугіллям» чи «ноктюрн» [65, с. 214]. Відтак епічне начало в новелі, хоч і залишається присутнім, все ж воно поступається частиною «суверенітету» на користь ліричному і драматичному складникам [65, с. 127].

Новела за своєю іманентною структурою надавала майданчик для експериментування з формою настільки, наскільки це було необхідно для синтезу міжродових і міжвидових гібридних жанрів, адже в ній самою пам'яттю художньої структури закладено не лише епічне, а й драматичне і ліричне начала, на відміну, скажімо, від оповідання, в якому епічна домінанта не викликає сумніву [13, с. 32].

Власне, всі зазначені вище чинники (формальні та змістові), співпрацюючи, резонуючи і підсилюючи один одного на вищому рівні художньої образності, відкривають можливість автору об'єктивізувати нарацію, «щезнути за своїми героями зовсім». Таким чином письменник, з одного боку, досягає правдоподібності в зображенні характерів, ефекту власної незаангажованості щодо оцінок дій протагоністів і антагоністів, а з іншого – викликає у реципієнта відчуття присутності й інколи навіть участі у вирішенні певного драматичного конфлікту, навколо якого відбуваються центральні події та розвиваються основні характери.

М. Зубрицький солідаризується із В. Лесиним щодо того, що доля селянина Антона з «Синьої книжечки» нагадує долю Миколи Трача з оповідання І. Франка «Сам собі винен»: «Тут маємо змогу порівняти двох письменників, дві манери писання. І. Франко досить докладно описує людей, обстановку, розгортає події в часовій послідовності. Для Стефаника основна не сама подія, а ті переживання, що нею викликаються» [71, с. 178]. І вкотре літературознавець підкреслює тісний зв'язок між індивідуально-психологічними та соціальними детермінантами поведінки героя, які, поєднуючись, створюють додаткову драматичну напругу у творі: «Новеліст зразу ж знайомить читача з головним персонажем твору, причому робить це дуже стисло, за допомогою прямої мови Антона. Із того часу, коли в нього померла жінка та двоє хлопців, він почав пити. Антон усе пропив, а тепер продав і хату, щоб назавжди піти з села «на край світа». Письменника найбільше цікавить саме оцей болісний момент повного й остаточного розриву селянина зі своїм класом і перехід у пролетарі» [71, с. 178]. Тож не дивно, що висновок про жанрову специфіку твору знову стосується внесення драматургічного елементу в загалом епічний жанр: «Новела дуже схожа на драму, у якій лише одна діюча особа. Це своєрідна новела-монолог, що починається після короткого авторського вступу. Цей монолог п'яного Антона зрідка переривається вказівками на ті жести, котрими супроводжуються слова. Це своєрідні прозові ремарки» [71, с. 178].

Щодо впливу емоцій на формування акту внутрішнього мовлення та його функціонування у психогенних ситуаціях комунікації Н. Кравченко слушно зазначає: «Експресивність засобів мови та мовлення відтворюють усю повноту переживань протагоніста, його різноманітні психічні стани і відбивають інтенсивність експресивності вираження афекту в його внутрішньому промовлянні» [117, с. 41]. Безперечно, драматизації Стефаникового епосу сприяє також і мовна організація його художніх творів. Не випадково дослідники звертають увагу на те, що, «створюючи своєрідні мовні конструкції, В. Стефаник формує особливий емоційно-експресивний тон новел, відповідно й відчуття надзвичайної напруженості внутрішнього життя героїв», адже «вкладаючи зміст у мінімальну кількість слів і часто вживаючи розмовну форму висловлювань героїв (наближену до народно-розмовного мовлення), В. Стефаник досягає найбільшої інтенсивності у втіленні складних психологічних переживань» [84, с. 87]. Тож не дивно, що й стосовно аналізованої вище новели М. Зубрицький відзначає: «Внутрішній стан персонажа досить добре передається за допомогою його мови. Говорить Антін короткими, уривчастими фразами, окремі слова розтягує чи обриває. Мова позбавлена логіки, наявна хаотичність. Це показує, що у нього важкий психологічний стан» [71, с. 178].

На мовно-стилістичні засоби втілення психологізму в драматизованій прозі Василя Стефаника звертає увагу О. Казанова: «У багатьох образках-сценках через діалогічне (монологічне) мовлення передаються не лише акціонально гострі протистояння персонажів, а й психологічні конфлікти, які втілюють динаміку внутрішніх почуттів, переживань діючих осіб. Мовностилістичні властивості діалогів (монологів) в образках-сценках В. Стефаника увиразнюють драматизм відтворених ситуацій, позначених градаційним наростанням психологічної напруги, емоційністю конфліктів. У таких діалогах (монологів) наряду із артикуляцією властивостей драматичного висловлювання проявляються пафосно-стильові тенденції ліризації мовлення» [82, с. 17].

Отже, як бачимо, в новелістиці Василя Стефаника проявилася тенденція, характерна для розвитку сучасної йому драматургії, тенденція, в якій гармонійно

поєдналися традиції національного літературного процесу із модерною спрямованістю літератури кінця XIX – початку XX століть на поглиблення психологізму й інтелектуалізму. Суть її тезово схарактеризував С. Хороб: «На зламі століть в українській драматургії поєднуються риси, що визначають народницько-позитивістські уявлення, етнографічно та дидактично заокруглену стилістику драматичного дійства й характеротворення, притаманних традицій українській драмі і театрові, і такі форми та структури європейського творчого досвіду, як інтелектуалізовано індивідуальна і культурна рефлексія, міфологічні форми неофольклоризму і символізму, елементи психоаналізу, що стають ґрунтом для виникнення згодом психологічної драми» [229, с. 146].

3.3. Сценічність, театральність, візуалізація та інші жанрово-стилістичні «секрети» поетикальної майстерності Василя Стефаника

Оскільки драматургія поєднує в собі такі види мистецтва як література і театр, то цілком природно, що вона володіє цілим арсеналом прийомів і засобів художнього зображення, здатних впливати як на читача, так і на глядача. Але якщо драма – окремий літературний рід, то похідна від неї драматургічність може бути притаманною як епосу, так і ліриці. «За активної взаємодії драматичних та епічних елементів відбувається трансформація епічного жанру: проза перетворюється на епізовану драму. – вважає Анастасія Речка. – Сюжетом, добором героїв, широтою обсягу життєвого матеріалу така драма близька до своєї літературної першооснови. Вона, як і епічний твір, докладно характеризує героїв, розкриває їх внутрішній світ, а композиційно вільніша за звичайну драму, їй властиві ліричні (епічні) відступи, розгалужений сюжет, вільне варіювання часопросторовим матеріалом...» [198, с. 12].

При вивченні творчості будь-якого письменника літературознавці більшою чи меншою мірою звертають увагу на присутність у ній драматургічності як важливої характеристики індивідуально-стильової манери автора. Із драматургічністю тісно пов'язана категорія сценічності, за якою в літературі

функціонально закріплюються пошуки шляхів візуалізації сюжету чи образної системи твору.

Як і драматургічність, сценічність не є винятковою характеристикою суто драматургічного роду. Тяжіння до сценічності текстів може простежуватися і в ліриці, і в епосі. З іншого боку, проблеми із сценічністю можуть виникати навіть у творах драматургічних жанрів у авторів із всесвітньо відомими іменами. Так, Ю. Полякова у праці «Поетичний театр Лесі Українки: проблема сценічності» зазначає: «В п'єсах Лесі Українки відбувається зіткнення не характерів, а життєвих позицій, реалістична умовність театру порушується на користь лірики, сповненої метафор та символів. А насиченість, сконцентрованість тексту та афористичність, амбівалентність закладених у ньому думок, які, у більшості, можна осягнути лише перечитавши його декілька разів, роблять драматичні поеми складними для сценічного втілення» [193, с. 143].

Натомість інші автори, які, позірно, до драматургії жодного відношення не мають, можуть бути схильними до драматургічності й сценічності куди більше, ніж «офіційні» драматурги. Ці категорії в художньому творі (не обов'язково драматичному) проявлятимуться, на думку режисера В. Василька, як «знання законів сцени, вміння проникнути в секрети акторської майстерності, в психологію сприймання вистави глядачами, знання законів сценічного часу, вміння бути яскравим, лаконічним, «ударним» у своїх виражальних засобах. До поняття сценічності входить уміння розвеселити чи розчулити глядачів, захопити їхню увагу і тримати її в напруженні до самого кінця вистави» [30, с. 112]. Зазначена характеристика, зокрема, цілковито стосується епіка за формальною родо-видовою дефініцією, але драматурга і лірика за глибиною емоційно-змістового наповнення творчості – Василя Стефаника. Вміння розгорнути перед читачем, неначе перед глядачем у виставі, «конденсовані картини життя, сповнені внутрішньої дії та спрямовані на створення образів героїв, які не тільки несуть якісь думки, але мають власну індивідуальність, діють з конкретною метою»; вміння довести читача до катарсиса, візуалізуючи реальні страждання реальної

людини з плоті та крові «з усіма своїми вадами та чеснотами» [193, с. 142–143].
завжди належало до безперечних чеснот літературного генія покаянина.

Отож, третім основоположним складником драматургічності, поряд із конфліктом і драматизмом, у новелістиці Василя Стефаника є сценічність та взаємопов'язані з нею категорії, як-от театральність, кінематографічність чи будь-які інші елементи художнього мислення та творчого методу письменника, реалізація яких у структурі тексту передбачає створення візуалізованого (авдіалізованого) ейдологічного ряду. При цьому слід звернути увагу на думку О. Зирянова, який стверджує: «Справді, неможливо не помітити, що сцена в новелі – з усіма її драматичними атрибутами – подається не просто як «показ», а відображено, в специфічно оповідальній манері викладу. В такому разі доцільніше говорити про новелістичну сцену, в якій драматизація втрачає своє самостійне значення, починаючи відігравати суто функціональну роль. Драматизація, таким чином, може бути розглянута як особливий композиційний ефект, запрограмований у самій новелістичній структурі» [71, с. 79]. Зазначене судження абсолютно обґрунтоване логікою двовимірного генетико-типологічного літературознавчого контексту, однак третій вимір, у якому явище драматургічності проектується ще й на особливості індивідуального творчого методу письменника, дає підстави стверджувати, що саме тяжіння до візуалізації й авдіалізації на рівні художнього мислення В. Стефаника робить можливою реалізацію сценічності, як «ефекту, запрограмованого у самій новелістичній структурі». У зв'язку з цим, солідаризуємося зі слушним міркуванням С. Хороба: «Коли заходить мова про такі вузлові категорії драми, як драматизм, конфліктність та 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 передусім 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 стихій,

синтезований тип художнього мислення, і лише осмислення всієї динамічної структури новелістики Василя Стефаника дає можливість оцінити її справжній сенс і її справжню роль» [226, с. 105–106].

Зрозуміло, що при цьому не можна втрачати з поля зору історико-літературознавчий аспект. Те, що грізний критик Іван Франко вважав Василя Стефаника «абсолютним паном форми», а Стефаник вважав себе «малим наслідником» Франка, свідчить не тільки і не стільки про суб'єктивну приязнь між двома геніальними представниками красного письменства, скільки про спадкоємний зв'язок між близькими поколіннями «старої» та «нової» (за термінологією Франка) українських літератур. Відтак «панформалізм» Стефаника очима Франка складається «із секретів поетичної творчості», які не тільки забезпечують оригінальність індивідуального авторського «почерку» покутянина, але й сприяють поступальному рухові вперед усієї української літератури. Тож спробуємо дослідити окремі складники цієї системи поетикальної майстерності Василя Стефаника, зокрема ті, що вносять в епічні за визначенням твори письменника елементи сценічності, театральності, кінематографічності й візуалізації. Адже, як слушно стверджує Я. Муравецька, «аналіз особливості «візуальної стратегії» письменника може бути одним із перспективних способів, який дає змогу декодувати індивідуальне бачення в його текстовій репрезентації» [165, с. 35].

Порівняння творчих методів І. Франка та В. Стефаника спонукало І. Денисюка до висновку про поступовий перехід покутянина від епічно-розповідної до картинно-демонстраційної манери оповіді [65, с. 156]. Ця ідея своєю чергою спонукала науковців до розмови навіть не про драматургічність, а про кінематографічність мислення Василя Стефаника. Принагідно зазначимо, що саме кінематографічність як характерна ознака Стефаникової творчості впливала, як вважає Л. Петренко, на стилістику творів представників наступних поколінь українського письменства, зокрема на новелістику Ю. Яновського: «Продовжуючи традиції В. Стефаника, новеліст запозичує в нього характерну для експресіоністичного стилю «параболічну методу вислову» (за стислою

розповіддю приховується глибокий зміст). Розвиток фабули нерідко заступає хаотичне нагромадження сцен, подій, фрагментів розмов, які змінюються в нестримному калейдоскопічному русі. Особливої цінності набувають психологізація оточення і динамічні діалоги, які розкривають душевні стани людини на тлі швидкоплинних подій («На золотих богів», «В житах», «Анархісти», «В хаті Штурми»)) [180, с. 17–18]. Дослідниця аргументовано доводить: «У ранніх новелах письменника історичні події, соціальна конкретика (відповідно до експресіоністичних засад художнього мислення) витіснені на межу граничного стану, що виражається в особливій мовній організації слова, виказує єдність експресивного стану світу і людини. Майже всі твори Ю. Яновського зазнали впливу кінематографу, що особливо відчутно в «монтажній розкадровці», телеграфному «репортажі», драматургічному оформленні діалогів, нагнітанні дієслів, які динамізують дію. Суто кінематографічна розчленованість та укрупненість динамічних картин спостерігається в новелах «Мамутові бивні», «Історія попільниці», «Туз і перстень» [180, с. 18].

Важливо зауважити, що спільним знаменником для елементів драматургічності та кінематографічності в художніх творах є категорія «візуального». Г. Клочек звернув увагу на таку закономірність: «чим яскравіша візуальність художніх текстів, тим більше в них «кінематографізму», тим значущішою є їхня семіотичність» [94, с. 23]. Тому-то, за Т. Вірченко, «аналіз кінематографічного мислення письменників, шляхів досягнення візуальності образів, інтермедіальні студії все більше набувають популярності серед літературознавців», а «переведення літературного твору на іншу систему знаків допомагає глибше пізнати його підтекст, побачити приховані сенси» [33, с. 168].

Саме крізь призму кінематографічності Л. Горболіс розглядає Стефаникову майстерність у створенні візуально сприйнятливих образів у новелі «Камінний хрест». Літературознавиця переконана: «Камінний хрест» В. Стефаника належить до тих творів світового письменства, які засвідчують ефективність застосування кінематографічних прийомів. Написана 1899 р. новела за різноманітністю художніх ресурсів випереджала першу у світі кінострічку братів Люм'єрів 1895 р.

«Прибуття потяга на вокзал Ла Сьота» (фільм, як відомо, знятий із позиції однієї точки, тобто знімальна камера не рухалася, фіксувалася на одному місці) та фільм О. Бородіна 1908 р. «Москва під снігом» (тут під час знімання камера рухлива; застосовується монтаж). Наведені факти з історії світового кінематографа хронологічно «обрамляють» новелу В. Стефаника «Камінний хрест» і дають підстави говорити про широту й різноманіття використаних українським письменником кінематографічних ресурсів» [48, с. 32]. Вважаючи В. Стефаника «митцем із промовистим талантом режисера і сценариста селянського життя» [48, с. 34], Л. Горболіс віднаходить в арсеналі його «кінематографічних ресурсів» прийоми асоціативного, міжкадрового, перехресного монтажу, монтажного ритму, прийоми «лінзування словесного матеріалу», наведення крупних планів, стоп-кадру, глибини кадру, перемикання світла, трансформації звуку в зображення тощо [48, с. 38]. Резюмуючи, літературознавиця зазначає: «Запропонований аналіз новели В. Стефаника «Камінний хрест» не претендує на вичерпність (позаяк накреслені лише вектори осмислення твору в кінематографічному аспекті), проте дає підстави стверджувати, що кінематографізм у синтезі з оптимальним доббором деталей у цьому творі допоміг письменникові художньо розгорнути філософію розуміння українським селянином світу, свого буття і своєї ідентичності. Прозаїк успішно застосував різноманітні засоби і прийоми кінематографізму, що сприяло індивідуалізації його стильової манери, увиразненню національних рис українського модернізму, інтеграції його творчості у світове письменство» [48, с. 39]. Як слушно зазначає С. Кирилюк, ««кадр» за «кадром» В. Стефаник різьбить світ і людину в ньому»; «в кадр потрібно вдивлятися, зміна кадрів залежить від того, хто влаштовує їх у тому чи тому порядку, надає «руху»» [90, с. 213].

Апробовану Л. Горболіс методику успішно використовує у власній дослідницькій практиці Т. Вірченко. Аналізуючи з позицій тієї ж кінематографічності інший Стефаників твір – «Осінь», про який О. Гнідан зазначала, що в ньому «авторська «режисура» до примітиву проста, досконала й чітка, як у маленькій драмі. Для кожного персонажа вибране місце, заняття,

емоційний стан» [39, с. 104], науковиця відзначає уважність письменника до кольору («сивий як відтінок сірого і власне сірий колір увиразнюють безрадісне існування цієї сім'ї» [33, с. 171]), а також те, що в зазначеному образку «атрибути-характеристиками бідного життя є світ речей (шкураття, дрантя, дранки, січка, пороздиране полотно) і згадка дуже обмеженого кола продуктів харчування (бараболя, сіль, вода, сухий хліб, навіть бевка є мрією)» [33, с. 172]. Підсумовуючи, Т. Вірченко робить висновок: «Отже, В. Стефаником майстерно використаний прийом асоціативного та перехресного монтажу. Слова-атрибути функціонують у контексті і тому набувають нових призначень: виражають не тільки матеріальний стан родини, а й душевний стан персонажів. Фокус зображення в першій частині розташований усередині хати і тільки у фіналі переміщується на вулицю, щоб натякнути на майбутнє та відразу ж повернути до реальності. У першій частині кадри так щільно з'єднані один з одним, що автор позбавив себе можливості висловити між ними свою позицію. Для стильової манери В. Стефаника властиве, щоб деталі слугували для створення монументальності образу. Цей образок не виняток. У творі письменник використовує тільки загальний і крупний план. Відсутність панорами, де зазвичай подаються краєвиди, також характерна для стилю В. Стефаника. Кінетичність в образку переважно досягається за рахунок зміни кадрів, а не власне руху персонажів. Така обмежена рухливість увиразнює стагнацію життя Митра і його дружини» [33, с. 173].

Звичайно, аналіз Стефаникової творчості в дискурсі прийомів і художніх засобів кінематографічного мистецтва, з огляду на хронологію виникнення останнього, може здатися навіть безпідставним. І все ж підстави, нехай і опосередковані, але все ж є. Вони, зокрема, полягають і в тому, що, як зазначає В. Божович, «кінець XIX ст. – це час народження на світ нового мистецтва рухомих зображень» [19, с. 6], і в тому, що, за М. Федотовою, таке явище, як «театралізація літератури» можливе «завдяки «асиміляційному» характеру словесного мистецтва», а «літературний твір, зокрема, роман як домінуюча форма поезики Нового часу, здатний засвоювати й переробляти елементи

художнього змісту будь-якого мистецтва: ця здатність закорінена в самій природі мистецтва слова» [219, с. 9]. Подібної думки дотримується й дослідниця інтермедіального дискурсу художньої літератури Н. Мочернюк: «У сфері інтермедіальності художній простір є одним з важливих чинників, що розкриває позиції літератури як найбільш універсального виду мистецтва, здатного конвертувати у слові інші його види, зокрема візуальні. Варто нагадати, що інтермедіальність передбачає організацію тексту через взаємодію мов різних видів мистецтва й визначається як особливий спосіб організації тексту та специфічна методологія аналізу й окремого художнього твору, і мови художньої культури в цілому» [164, с. 219].

Зрештою, між кінематографічністю й драматургічністю чи театральністю не така вже й неподоланна прірва саме завдяки згадуваній вище візуалізації, яка й об'єднує ці дві жанрові мистецькі категорії. При цьому науковці доводять: «Видовищність як прояв театральності забезпечується створенням «ефекту присутності», що досягається завдяки зображенню обстановки крізь призму сприйняття того чи того персонажа. У цьому разі надмірність, детальність опису, завдяки якій читач перетворюється у глядача, що розглядає театральні декорації, поєднується з можливістю спостерігати ефект, який ця обстановка справляє на персонажа, що опиняється, таким чином, уміщеним у декорації актором» [219, с. 7].

Саме таким чином, на думку М. Федотової, вибудовував власну наративну стратегію один із найвизначніших класиків світової епічної літератури – Оноре де Бальзак: «Романи Бальзака побудовані за принципом драматичного твору, що проявляється в особливому розвитку конфлікту та побудові інтриги, у специфіці «вибудовування» сцени та характеристики персонажів, їхньої появи та дій у романі, який перетворюється у своєрідний величезний сценічний майданчик, де читач перетворюється у глядача, а автор – передусім у режисера» [219, с. 7].

«Ефект присутності» передбачає таке зображення подій чи характерів, коли в реципієнта складається враження, що він спостерігає за ними без суб'єктивного посередництва автора. Тобто притаманний реалістичному типу творчості загалом

і О. де Бальзаку як одному з його представників зокрема, об'єктивізм, власне, й створював необхідне для зазначеного ефекту художнє середовище.

Не чужою натуралістична техніка протоколювання фактів життя, *documents humains* (людських документів) була і для В. Стефаника. Щоправда, в останнього натуралістичні «вкраплення» абсорбувалися не так реалістичною, як експресіоністичною поетикою. На цю властивість творчого методу покутянина звертали увагу ще радянські дослідники, стверджуючи, що В. Стефаник «збагатив українську прозу гранично точним, суворо об'єктивним, максимально-індивідуалізованим малюнком дійсності, нібито схопленим об'єктивом фотоапарата і водночас піднесеним до рівня високого мистецтва», та що, «керуючись власними ідейно-естетичними принципами, Стефаник зводив «присутність» автора у творі до мінімуму» (показовою у цьому аспекті вважалася новела «З міста йдучи») [31, т. 5, с. 230–231]. Саме в драматургічних творах, на переконання А. Юриняка, «автора ніби зовсім нема: діють і розмовляють самі герої твору»; «такі твори призначені не для читання і слухання, а для сприймання їх через гру на сцені, тобто в ЖИВІЙ ДІЇ (грецьке слово ДРАМА – по нашому ДІЯ)» [251, с. 8]. Автори «Історії української літератури (1968)» вбачали секрети індивідуальної авторської майстерності В. Стефаника у тому, що «письменник умів поглянути на життя очима свого героя, відчувати його душу. Саме цією позицією визначалася і образна виразність, і психологічна ємність, і влучність слова, і ефективність художнього засобу, і вдала тональність розповіді тощо» [31, т. 5, с. 231]. До того ж, «Стефаник не любив давати прямих, авторських оцінок зображуваному. Ідеалом для нього було – зробити читача не тільки свідком події, а й учасником її, людиною, яка здатна самостійно розібратися в ситуації, збагнути її соціальний і психологічний зміст, пов'язати з тими чи іншими обставинами і, пройнявшись відповідним настроєм, зробити, нарешті, належний висновок з прочитаного» [31, т. 5, с. 231]. На цю ж рису індивідуальної творчої манери письменника звернув увагу О. Солецький: «Власні тексти письменник оцінював з різних позицій, що постійно змушували його зміщувати наративний фокус – від автора до реальних прототипів художнього світу, від прототипів до персонажів

власних новел, від персонажів до реципієнтів його творів. У всіх цих проекціях однаково важливим було певне оптичне уявлення, що вказувало на вагомість візуальних ефектів та їх роль у смислостановчих процесах та передаваннях» [206, с. 280]. М. Грицюта стосовно Стефаникового тяжіння до «маскувань» авторської позиції у творі зазначає, що «автор умів настільки вдало відособлюватись у своєму творі, вдавано відсторонюватись від зображуваних подій, що декому міг здаватися холодним спостерігачем». Однак, на думку науковця, «у виключній об'єктивності його (Стефаника, – Н. Г.) розповіді якраз і нема того безкрилого об'єктивізму, яким уславились натуралісти», ба більше – «він ніколи не висловлює своїх симпатій чи антипатій прямо і безпосередньо», «письменник весь в підтексті свого твору» [52, с. 79].

Схожі висновки роблять й інші науковці, досліджуючи мовно-стилістичні засоби в окремих художніх творах письменника. Скажімо, В. Полєк і О. Цівкач вважають, що «у синтаксичній структурі твору («Виводили з села», – Н. Г.) переважають прості, непоширені речення, з допомогою яких Стефаник ніби просто називає події, перераховує факти, залишаючи за межами новели саме коментар, надаючи право тлумачення читачеві» [190, с. 198]. О. Черненко вважає, що «іншим засобом вилучення суб'єктивного «я» автора є часте використання внутрішніх монологів та різноманітних діалогів, у яких Стефаникові герої висловлюють його власні думки, погляди і спостереження» [235, с. 217]. В. Лесин стверджує, що В. Стефаник уникав у творах зайвої описовості, і, як у драмі, «змушував своїх персонажів саморозкриватися», тож «важливого значення у нього набували діалоги й монологи», «письменник свідомо прагнув до якнайбільшого лаконізму». [130, с. 42]. Про новелу «Злодій» літературознавець зазначає: «За діалогічною формою й гостротою конфлікту новела Стефаника є немов «сестрою драми», що розкриває своєрідну філософію провини й покарання за неї. Їй властива велика сконцентрованість змісту, драматизм зображеної події, фрагментарність і лаконізм у розкритті її» [130, с. 106].

О. Черненко, як і М. Грицюта, не схильна розглядати Стефаникове тяжіння до об'єктивізму в контексті натуралістичної доктрини. Однак, на відміну від колеги, О. Черненко не визнає також приналежності письменника до реалістичного типу творчості. На її переконання, у Стефаніка найчастіше «сказано тільки те, що діється і відчувається, без ніяких коментарів автора. Такий спосіб вислову деякі теоретики експресіонізму називають «камінним стилем», що є неособовою, виготовленою, немов для сценічного зображення, перспективною оповідання» [235, с. 220–221].

Зрештою, бажання «свій світ різьбити як камінь» [207, т. I, с. 174] декларує у поезії в прозі «Мое слово» сам Стефанік. До мовно-стилістичних засобів реалізації «камінного стилю», на думку О. Черненко, належать, зокрема, жести і міміка героїв, а, крім того, «письменник переплітає цей т. зв. «камінний стиль» діалогами, або частіше внутрішнім монологом, куди попадаються неодноразово афоризми» [235, с. 220–221].

Дослідниця впевнено «вписує» Стефаніків «камінний стиль» у дискурс експресіоністичного мистецтва, підкреслюючи в ньому ті характерні риси, які теж цілком уписуються в парадигму кінематографічних ресурсів, зокрема у багатоплановість візуальної картини: «Характеристичною рисою експресіоністичного стилю є ще параболічна метода вислову. Вона визначається тим, що за стислою розповіддю «камінного стилю» про якусь одну подію чи явище або появу приховується два або три й більше інших планів змісту» [235, с. 222]. Зрештою, цілком очевидно, що «малюнок Мунка «Крик» зображує не крик настрашеної людини, але жах людства перед утратою свідомості і злиттям її з несвідомістю природи» [235, с. 195].

Чи ж не такий самий за глибиною експресії та за резонансним злиттям із фізикою та метафізикою, здатним деформувати предметні форми й упізнавану дійсність у чорній дірі емоційного «світоНЕсприйняття», є крик душі старого Максима в «Синах»:

«— Або приходи хоть ти, коханко, без дитини та на твоїй шиї я вздрю єго руки, а на твоїх губах зачервоніют єго губи, а з твоїх очей, як з глибокої кириці, я

віловую его очи і сховаю їх в моє серце, як у коробку. Я, як пес, занюхаю его чупер на твої долоні... Коханко, приходи і ратуй старого» [207, т. I, с. 206].

Власне, візуалізація Стефаникового «камінного стилю» справді нагадує візуалізацію експресіоністичної картини, яка устами не автора, а зображених на ній образів апелює не лише до зорових, але й нюхових, смакових, тактильних відчуттів. Той-таки Максим у «Синах» кричить від душевного болю, і цей емоційний односторонній діалог звернений не до конкретного адресата, а до підсвідомості читача:

«— [...]Насипте студеної роси на мій сивий волос, бо він мене пече кожний, як розжарений дріт. Моя голова палитси від того вогню.

І рвав з голови сиве волоссе та кидав на землю.

— Сиве волоссе, пали землю, я не годен вже тебе двигати» [207, т. I, с. 206].

Однак тенденція до візуалізації місця події виникла ще в доекспресіоністичну «еру». М. Федотова стверджує: «Незалежно від того, як починається роман Бальзака, він містить детальний опис обстановки, що перетворює місце дії у своєрідні декорації, на тлі яких і розгортаються події і є надзвичайно важливим проявом сценічності твору. При цьому пластичність і візуальність простору в романах Бальзака абсолютно не перешкоджають тому, що простір отримує і символічний характер» [219, с. 15–16]. Так само й у Стефаника, навіть якщо твір написано на документальній основі, це аж ніяк не збіднює його полісемантичну змістову структуру. Скажімо, в основі Стефаникової новели «Новина» (1899) – «дійсний факт, що стався восени 1898 р. у селі Трійця»: «бідняк – удовець Михайло, жахливо бідуючи з дітьми, вирішує їх утопити: меншу втопив, а старша – Катруся – випросилася» [71, с. 175]. Однак М. Зубрицький справедливо акцентує: ««Новина» – це не зовсім газетна замітка про конкретну подію, яка трапилася у конкретному місці. Це майстерний соціально-психологічний твір мистецтва. Факт лише примусив письменника звернути увагу на цей бік людського життя. Зміна імен батька та дівчинки, місця події надає написаному узагальненого значення» [71, с. 175–176].

Щодо В. Стефаника, то його майстерність як новеліста значною мірою базується власне на цьому вмінні автологічними засобами, без зайвої афектації в описах буденного життя і побутових реалій в обмеженому часо-просторовими рамками стопкадрі віднайти приховані сенси та символічний зміст. І. Денисюк у зв'язку з цим зазначає: «Мистецькі постаті новел Стефаника вражають великою сугестивною силою не тільки своєї «філософії землі» (про неї можна б написати окреме дослідження), а й певними чисто візуальними скульптурними чи малярськими ефектами. Ось закам'яніла від горя фігура батька, син якого «стратився» у війську. Селянин сидить у вагоні, зігнувшись, сховавши голову в писану тайстру (торбу). Тайстра наповнюється слізьми, що безупинно пливуть з очей батька. Яка природна і водночас символічна скульптура людського горя! Це не абстрактний надуманий глек сліз у гауптманівському «Затопленому дзвоні», а єдина в новелі етнографічна деталь, піднесена до мистецького узагальнення» [63, т. 1, кн. 2, с. 108].

Науковці неодноразово звертали увагу на здатність письменника лаконічними засобами створювати чіткі візуально сприйнятливі образи. М. Зубрицький, наприклад, наголошує: «Новеліст здебільшого малює подію чи переживання персонажів у момент найвищого психологічного напруження. При цьому письменник зовсім не вживає довгих описів побуту, зовнішньої обстановки. У цьому – лаконізм новел Стефаника» [71, с. 180].

Ця здатність творчого методу письменника в умовах обмеженого часопросторового локусу лаконічними мовно-стилістичними засобами створювати зриму й візуально впізнавану картину людського буття зберігається, навіть якщо письменник апелює до елементів сюрреалістичного сприйняття дійсності: «Хоч місця дії у Стефаника зазвичай «гранично локалізовані», письменник уміє вийти за рамки часопростору. В новелі «Святий вечір» – ціла історія життя, страждань старої проходить перед нами на неотопленій печі протягом одного вечора. У цьому ж творі вдало використовує навіть просторові елементи сюрреалістичного колажу...: грушка, що простягла до шибки гілку, самотня баба на печі і (замість місяця в сюрреалістів) гіркі спогади старої,

мережені колядкою» [150, с. 69]. Відтак не викликає сумнівів теза про те, що «на прикладі життя одного села, одного закутка митець такого рангу, як Стефаник, зумів поставити деякі вічні і вселюдські проблеми душезнавства» і що «у цьому теж виявився нахил до монументальності й мініатюрності» [63, т. 1, кн. 2, с. 109].

За М. Федотовою, «прагнення до виразності, до драматичного ефекту, що є надзвичайно важливою інтенцією бальзаківського тексту, безумовно впливає на просторово-часові характеристики тексту, проявляючись на рівні сюжету і композиції. Романний час у творах Бальзака надзвичайно стискається, що призводить до прискорення дії, до максимального скорочення чи навіть зникнення проміжків між сценами» [219, с. 13].

Що ж стосується іншого епіка – В. Стефаника – то дослідникам і погонів доводилося доводити (як не парадоксально!) присутність епічного часу у його творах. І. Денисюк, наприклад, зазначає: «Дослідники Стефаника не звертали ще уваги на епічний елемент у його творах, на поетику часу. Поруч з сучасним ліричним та драматичним часом використовує новеліст і епічний минулий та давноминулий час». Науковець вважає, зокрема, що «на часовій змінності будується образок «З міста йдучи»», «цілком епічним є оповідання «Давнина»», а проблема ущільненості часу, наповненості його добрими справами поставлена у новелі «Нитка» [63, т. 1, кн. 2, с. 112].

Водночас має рацію М. Зубрицький, коли наголошує: «Стефаник-новеліст ніколи не ставив собі за мету підготувати читача до події, яка відбудеться, розв'язки твору. Він не розгортає подій у строгій часово-причинній послідовності, а зразу ж, з перших рядків уводить читача в курс подій. Новеліст часто починає свою оповідь з кульмінації чи розв'язки» [71, с. 176]. Тож «Стефаникові не властиве послідовне викладення подій, – він іде за логікою переживань персонажа твору» [71, с. 179]. Саме за таким принципом побудовано, наприклад, наративну стратегію новели «Палій», яка, попри її досить великий розмір, «не багата на зовнішні події, та й ті, що є в ній, подаються переважно крізь призму переживань, спогадів головного героя в довільній причинно-часовій послідовності» [31, т. 5, с. 247].

Відчуття умовності й релятивності часопростору у творах В. Стефаника пов'язане з прагненням письменника перевести емпіричне осягнення цих категорій у площину емоційно-інтуїтивну. Відтак фактографічно точна візуалізація деталей життя, побуту і праці Стефаникових героїв цілком у річищі експресіоністичного мистецтва екстраполюється у візуалізацію емоційної реакції на ці деталі з боку персонажів твору. «Образ світу, нефальшований і в чистій формі, є лише в нас самих. Тільки такий образ повинен мистець показувати в своїх творах. Таким чином вся творчість мистців-експресіоністів стає візією», – вважає О. Черненко [235, с. 14]. Дослідниця вкотре наголошує саме на експресивному, а не імпресивному, характері Стефаникової візуалізації: «На противагу до фіксування моментального враження від дійсності, себто імпресії, та цілковитої пасивності суб'єкта, якому цей Eindruck має розкрити суть даного явища або речі, ми маємо тепер динамічний вияв активного суб'єкта, – його експресію, себто Ausdruck сутності даного явища чи речі, створений інтуїтивною візією суб'єкта» [235, с. 16].

Відтак візуалізація художньої правди у творах Василя Стефаника реалізується розширеним спектром засобів: від предметних до безпредметних і деформованих образів дійсності, адже «здеформована реальність натякає на іншу, заховану дійсність» [235, с. 190], а «наявність постійних взаємоперескоків з фізично видимого, логічним мисленням і зміслами відчутного світу в іраціональний світ, що сприймається інтуїтивно, натякає на його єдність і водночас на його багатоскладову множинність», «це неначе дух і матерія у своїй постійній взаємогрі виконують космос творчості письменника» [235, с. 219]. Тому й драматизм у прозі В. Стефаника має дуалістичний характер. За С. Хоробом, йому притаманні, «з обного боку, емоційне розуміння й прийняття життєвої гармонії, що зв'язане з урівноваженістю і спокоєм людини («Мамин синок», «Майстер», «Портрет», «З міста йдучи» та ін.); з другого – пасивна примиренність з дисгармонією («Стратився», «Шкода», «Камінний хрест», «Вечірня година», «Скін» та ін.)» [224, с. 53].

«Взаємоперескоки» раціонального й ірраціонального у творчості В. Стефаника не залишалися непоміченими радянськими літературознавцями й викликали у них певну стурбованість: «Правда, певна хаотичність асоціацій, неясність ідеалів, хвороблива самозаглибленість у внутрішній світ, штучне нагнітання трагічного – все це наявне в таких мініатюрах Стефаника, як «Чарівник», «Ользі присвячую», «У воздухах плавають ліси»» [31, т. 5, с. 229]. Однак для adeptів модернізму зазначені характеристики мали винятково позитивні маркування, оскільки пов'язувалися з тяжінням письменника до інтуїтивістського світосприйняття: «Незнищенну енергію життя, що пронизує все, називає Бергсон *élan vital*. Цей французький мислитель, який мав великий вплив на світовідчуття експресіоністів, твердив, що тільки інтуїцією можна досягнути пізнання життя, суттю якого є вічний рух» [235, с. 162].

Навіть там, де часо-просторові межі створеного Стефаником художнього світу максимально локалізовані, як-от у згадуваній вже новелі «Святий вечір», де єдність часу, місця і дії описаної драми стиснуті до простору неотопленої печі, або як у творі «Сама-саміська», де «сценічний простір» втиснуто у внутрішній простір хатини, що подобала «на якусь заляту печеру з великою грішницею, що каралася від початку світа та до суду-віку каратися буде» [207, т. 1, с. 44], письменник усе ж знаходить можливість зобразити якщо й не повноцінну рухливу (у фізичному розумінні) картину драматичного дійства, то, принаймні, надати відповідний психо-емоційний темпоритм, що передає динаміку відповідних психологічних процесів. За І. Денисюком, це «кривавий імпресіоністичний ритм тла, на якому виписана картина смерті старої баби («Сама-саміська»)» [63, т. 1, кн. 2, с. 108]. Квінтесенція релятивного сприйняття руху як фізичного явища в «Самій-саміській», на думку О. Черненко, міститься у фразі «У тій хатині, що лізе під горб, як перевалений хрущик, лежала баба»: «Дієсловом «лізе» зображене сповільнення руху, а ногами догори «перевалений хрущик» – це те саме, що хрущик, призначений на смерть або вже мертвий». Важливо, що «дієсловом «лізе» автор нам ще хоче сказати, що абсолютної смерті – абсолютного застою і нерухомості – взагалі нема...» [235, с. 162].

Слід також звернути увагу на драматургічний характер самого руху, як і будь-яких дій, до яких вдаються персонажі Стефаникових творів. На відміну від епічних розповідей про рух чи вчинок героя десь і колись, персонажі Стефаникових творів діють тут і зараз. Кожен їхній рух значущий і сконцентрований, оскільки спрямований на розвиток чи на розв'язання драматичного конфлікту у творі. Л. Горболіс у зв'язку з цим зазначає: «Триєдність «слово-рішення-вчинок» чи не найяскравіше в кінематографічному розрізі ілюструє репліка Івана Дідуха на початку шостої частини новели («Камінний хрест», – Н. Г.): «Стара, гай, машір – інц, цвай, драй! Ходи, уберемося по-панцьки та й підемо панувати» [...]. Показова мовна партія героя сформована зі спонуки «Ходи, уберемося по-панцьки...» і наслідку-перспективи «...підемо панувати». Трагізм Іванової спонуки-рішення підсилює репліка Михайла, який «ймив Івана за барки, і шалено термосив ними, і верещав як стеклий. – Мой, як-єс газда, то фурни тото катранє з себе, бо ті віполичкую як курву!» [...]» [Цит. за: 48, с. 38].

Цікаво, що рух у творах Стефаника дуже рідко описується як звичайний фізичний процес. Це або своєрідний аналог метроному, що задає певний ритм хвилям експресії: «Не міг сісти, так єго щось гнало від стіни до стіни. Ходив та ходив по хаті» («Вечірня година») [207, т. I, с. 99]; або маркер відповідного психологічного стану героя: «Взяла мішок на плечі та й поволіклася додому з дітьми, як пришиблена курка» («Лесева фамілія») [207, т. I, с. 25]; сугестивний засіб для створення імпресивного контексту: «Йдуть всі помучені, зів'ялі, сіру мраку хрестом прорізують» («Похорон») [207, т. I, с. 146]; засіб експресивного впливу на читача: «Він ішов зі старою, згорблений, в цайговім, сивім одінню і щохвиля танцював польки» («Камінний хрест») [207, т. I, с. 72]. Інколи рух передається за допомогою поетикальної техніки, що більш характерна для футуристів, з їхньою *idea fix* – намалювати рух як процес: «Колія летіла у світи» («Стратився») [207, т. I, с. 17]; чи в сюрреалістичній манері: «Коло довгого стола сидів Іван та й Проць. Котили по столі завзяті слова і схиливши слухали, що стіл говорить. Нарікали та й пили» («В корчмі») [207, т. I, с. 20]; «Плач жінок

вибіг з хатчини далеко на село» («Палій») [207, т. I, с. 129]; «її очі віпали і покотилися як мертве каміне по землі» («Сини») [207, т. I, с. 207]; чи з елементами готики: «Тої зими його хатина заповнилася опирями, привидами і марами. Вони гуляли по хаті, як збиточні діти. Вилітали до сіній і вистуджували хату, вибігали крізь піч на стрих і товклися аж стеля лупалася, дзвонили у вікна, аби його заманити надвір» («Палій») [207, т. I, с. 131].

Звичайно, реалізувати візуалізацію в межах декартової системи координат і евклідового простору за допомогою співвідносних з емпірікою кожного реципієнта категорій, упізнаваних предметних форм і образів – це багатовікова, більшою чи меншою мірою в різні мистецькі епохи актуалізована, традиція мімезисного (відображального) мистецтва. Естетика нового, виражального, мистецтва ускладнювала візуалізацію тяжінням не так до емпіричного, як до асоціативного, інтуїтивного, ірраціонально-емоційного способу художнього освоєння дійсності. За О. Черненко, «основним засобом Стефаникової стилістики є широке використання експресії у формі часто навіть дуже динамічної гіперболі» [235, с. 213]. Призначенням цієї «гіперболічної деформації зовнішнього світу» було «допомогти людині в її самопізнанні та спонукати катарсис її серця, себто очистити його від перебільшеного прив'язання до проминальних земних появ» [235, с. 213]. І саме «ця радикальна спроба нищити ілюзорно хибне сприймання зовнішньої дійсності, щоб викликати розчарування нею, виносить творчість Стефаника понад усякий сентименталізм і звичну народницьку ідеалізацію дійсності» [235, с. 213–214].

Немає сумніву, що такий новаторський підхід до форм утілення візуалізації в художньому просторі Стефаникових новел вимагав відповідної підготовки не лише масового читача, але й професійного редактора чи критика. Ця манера була настільки несподіваною для тогочасного літературного процесу, що її «не зразу зміг сприйняти й оцінити навіть такий вдумливий літератор, як О. Маковей, що тоді дотримувався традицій попередньої соціально-побутової белетристики» [130, с. 42]. Тож не дивно, що Стефаникові неодноразово доводилося боронити й відстоювати власні естетичні переконання і принципи перед несправедливими

нападами консерваторів. Так, у «Листі до редакції «Літературно-наукового вісника»» він пояснює, що «будовою своєю вони, мої оповідання, не кривдять естетики і штуки» [207, т. 2, с. 72–73], що «не шлюфував я їх з того powodu, що, правду кажучи, я не маю тепер часу творити делікатних фабрикатів», бо «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» [207, т. 2, с. 73]. Дивує, наскільки впевнено і свідомо письменник, присутньо, кидає виклик ретроградним смакам: «Одно ще скажу Вам щиро, що мої образки, аби їх хто-небудь прочитав, то чув би естетичне вдоволенє. Я таких оповідань буду сотки писати, я буду і повісті писати, але ніколи не буду давати їх публіці заокруглених. Як ме їх прожирати, най чує, що дре або скобоче» [207, т. 2, с. 73–74].

Тож літературознавці, безсумнівно, мають рацію, коли стверджують, що «Стефаник своєю практикою поставив питання урізноманітнення форм літератури, виходу за межі класичної заокругленості дев'ятнадцятого віку[...]» [63, т. 1, кн. 2, с. 110]. І. Денисюк переконаний: «У світлі такого розуміння новаторських тенденцій у літературі стає зрозумілим, чому Стефаник обстоював правомірність «сирого шкіца», тобто безсюжетного ескізу чи образка, чому так гостро виступав проти «заокругленості» як вияву штучності, фальшу й певного віддалення від життя. Це не значить, проте, що він був за якусь жанрову деструкцію малої прози. Ні, він був лише за її розмаїття. Є в нього фабульні так звані новели акції, «сестри драми» («Новина»), які віртуозною технікою передачі трагічного нагадують народні балади (їх можна б назвати новело-баладами); є наближені до оповідань детальні соціально-психологічні студії («Камінний хрест», «Палій»), трапляються подібні до новел «потоків свідомості» мікростудії... А поруч з ними – ескізи, образки» [63, т. 1, кн. 2, с. 110–111].

Стефаник не просто відмовляється «шлюфувати» власні твори, він зумисне загострює в них естетику потворного, аби читача «дерло» і «скоботало» прочитане, але аж ніяк не залишало байдужим. «При цьому видна ще одна характеристична прикмета експресіоністичної творчості Стефаника, що в ній із бридкого в естетичному та етичному аспекті майстерно виринають краса,

доброта, любов і чистота почувань як основні й глибинні прикмети людської душі» [235, с. 203], – вважає О. Черненко.

Справді, деякі Стефаникові описи більше нагадують навіть не експресіоністичні, а натуралістичні за домінантністю естетики потворного образу на зразок описів міського ринку як черева Парижа в однойменному романі Еміля Золя. На такий образ, наприклад, натрапляємо у творі В. Стефаника «Такий панок»: «Аж надвечір маса розлізаєся і лишає пустий гідкий ринок, аби зівав на ціле місто, як велика стайня» [207, т. I, с. 166].

Або: «На ринку стоїть комедіянська буда; якісь страшні музики вигравають у ній, страшні бестії вишкірюють зуби з полотен буди і якась панна воскова гримає в брязкучі тарелі. А перед будою стоять сільські люди у всіляких строях і дивляться» («Такий панок») [207, т. I, с. 166].

Тож має рацію О. Черненко: «...Важливим фактором стилістики Стефаника є використання дисонансу на зміну гармонійності в постійному контрасті краси з бридотою, щоб виявити повну їх ілюзорність. Тоді гарне виявляється бридким, а бридке гарним... Все в творчості Стефаника насичене напругою контрастів і суперечностей» [235, с. 215].

Схожі висновки робить і Р. Піхманець, який характерними ознаками Стефаникової творчості вважає «трагічне як головну категорію естетики Василя Стефаника», «домінування в його творах вічних екзистенціальних проблем, як-от: життя і смерть, гріх і покута, добро і зло тощо», «непомірну драматичну напругу думки, тривогу, знервованість і приреченість», «загущеність на різних рівнях образотворення та архетипний характер різних структурних компонентів твору». Важливо, що «все це йшло у поєднанні з тонким естетичним чуттям і властивим, либонь, лише Стефаникові художнім тактом» [182, с. 19].

Науковець вважає ключовою для розуміння формально-змістової конгруентності прози В. Стефаника новелу «Басараби»: «Є ще в доробку письменника новела, яка видимо виявляє відзначену вище тенденцію його творчої природи (архетипний образ долі як основа внутрішньої форми). Це – «Басараби». Можна сказати, що вони є прямим, найбільш адекватним вираженням даної

тенденції» [182, с. 18]. Аналізуючи іншу новелу письменника – «Виводили з села» – дослідник демонструє, як «мовні партії» персонажів твору виконують «трагічну симфонію болю й розпуки, викликаних пануванням над людським життям могутніх невідворотних ірраціональних стихій, приреченості фатуму» [182, с. 13].

Заради справедливості відзначимо, що не всі науковці погоджуються з ідеєю фаталістичної природи трагізму Стефаникової прози. І. Денисюк, наприклад, зазначає: «Найвищі точки вияву трагічності – ці «крайні границі ефекту» (І. Труш) в монументальному образному мисленні Стефаника символізують найінтенсивніші моменти життя. Трагічне в естетиці Стефаника не має нічого спільного з моторошною філософією Шопенгауера чи Кіркегора, із зденерованою розпачливістю Плюща чи з «мудрою» зневірою сучасного екзистенціалізму». Літературознавець переконаний, що «вибір трагічних ситуацій зумовлений стефаниківською концепцією новелістичної концентрації, а не песимістичним світоглядом митця»: «За своїм настроєвим тембром деякі стефаниківські новели, без сумніву, трагічні. Але вони трагічні за ситуацією, а не за приреченістю героя, фатальністю долі» [63, т. 1, кн. 2, с. 106].

М. Зубрицький і поготів Стефаникове тяжіння до трагедійного схильний розглядати в контексті не тільки і не стільки епічного чи драматичного, як ліричного роду літератури: «Із погляду лірики, він більше поет, аніж прозаїк. Ще Марко Черемшина зазначав, що Стефаник не пише новел, а переживає їх. Картини смерті, голоду, злиднів займають у його новелах головне місце. У них (новелах) ми знаходимо поєднання трагізму навколишньої обстановки, дійсності з нахилом до трагічного в характері самого митця» [71, с. 180].

Хай там як, але для того, аби зображені на сторінках Стефаникових творів з такою візуальною виразністю картини людського болю та страждань ще й кричали до читача сповненим експресії Мунковим «криком», покутянин вдається до різних прийомів і засобів. Це, наприклад, згаданий вже погляд на розвиток драматичного конфлікту у творі очима персонажів твору. В. Лесин, скажімо, про Стефаникову «Діточу пригоду» слушно зазначає: «У цьому творі письменник відтворив жахи війни через призму дитячого світосприймання – і сила впливу

його на читача стократ зросла, стала потрясаючою» [130, с. 73–74]. Це і вибір відповідної кольористики, про яку О. Черненко зазначає: «Письменник часто вживає червоного кольору для окреслення віталізації, так само, зрештою, як це часто зустрічаємо в майже всіх поезіях німецьких експресіоністів. Ван Гог у своїх картинах використовував для цієї самої мети темножовтий, часом навіть помаранчевий колір» [235, с. 162]. Як один із прикладів експресіоністичної кольористики дослідниця наводить образи із оповідання «Палій»: «кров розлилася по хаті», а «віконце червоніло, як свіжа рана» [235, с. 156].

У гротескно-символічному контексті роль червоного кольору в новелістиці В. Стефаника розглядає І. Московкіна: «Образи «червоної хмари» і «закривавленої голови святого» набувають символічного значення і, забарвлюючи всі події в лиховісний колір, пророкують трагічний фінал діалогії – закривавлену голову усміхненого мертвого Миколая («Стратився»)». За своєю структурою образи-символи Стефаника гротескові й динамічні. Вони складаються з деталей, узятих з різних, почасти далеких одна від одної сфер дійсності. У цьому процесі важливу роль відіграють асоціації, до яких автор підводить читача. Так, гротесково сполучаються колір і обриси хмари з ликом святого на іконі, а вони, своєю чергою, з портретом Миколая, голова котрого у промінні заходу теж здавалась закривавленою» [162, с. 87–88].

Додамо, що часте вживання червоного кольору служить втіленню не лише віталізації, але й візуалізації Стефаникових образів, які, попри всю свою метафоричність, абстрактність, розмитість, безпредметність, деформованість тощо, чітко апелюють до асоціативного мислення реципієнта, викликають у нього потрібний автору візуальний ефект, передають необхідну емоцію: «червоні промені сонця вбігли через вікно, як на ратунок, аби зв'язати всі сили до купи», «портрет і фортеп'ян зачервонілися» («Портрет») [207, т. I, с. 56]; «очі єго горіли як грань від червоних язичків, що тисячами огників розбігалися по тілі і смажили єго на вуголь», «віконце червоніло як свіжа рана і ляло кров на хатчину» («Палій») [207, т. I, с. 136]; «в неділю пополудні приходили до баби всі невістки з внуками. Такі чорнобриві, як гвоздики, такі червоні, як калина» («Давнина») [207,

т. I, с. 114]. Червоний колір у Стефаніка поєднується із чорним, символізуючи діалектичну єдність життя і смерті, еросу й танатосу, крові та землі: «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») [207, т. I, с. 191]. Так само чорний колір поєднується із жовтим: «– Вертаюси додому, а мені то чорно, то жовто перед очима, вітер ні із ніг згонит» («Майстер») [207, т. I, с. 31]; синім: дитя «б'є ніжками, дуже пручаєся і поволеньки синіє», а мама – «прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь» («Лан») [207, т. I, с. 95]; сивим: «десь то і не ніч, але чорна жура, що голосила по вуглах хати і дивилася на него сивавим немилосердним оком» («Палій») [207, т. I, с. 125], «чорний хрест обвився сивими цяточками мраки» («Похорон») [207, т. I, с. 146]; та іншими кольорами: «Марійка вишивала собі рукави, такі у фасольки. Фасольки вишивала на червоно, хвостики синьо, а межі поміж фасольками обкидала чорною волічкою» («Вечірня година») [185, т. I, с. 99], «хмара очий синіх, і сивих, і чорних» («Скін») [185, т. I, с. 109], «і він спав спокійно, а чорні ноги і чорні руки виглядали як прироблені до єго цеглястого тіла» («Май») [207, т. I, с. 123], «Чорне волосся посивіло від інею, руда сардачина побіліла, моцні руки не чули зимна, а лице, спалене вітром, поцегліло» («Сон») [207, т. I, с. 147]. Часте звернення письменника до чорного кольору у процесі створення та візуалізації образів читається цілком у дусі стилістики експресіоністичного малярства, де грубим вугільним абрисом художники досягали ефекту своєрідної візуальної «ваготи» зображуваних форм, акцентували центральні фігури й сюжети, виокремлюючи їх із загального тла. Стефанікове тяжіння до чистих, нерозбавлених і незмішаних кольорів – теж загальноєвропейська експресіоністична тенденція. Зокрема, прихильність письменника до чорного кольору («чорний ворон знявся, облітає та й кранче» («Лан») [207, т. I, с. 95]; «образи на стінах почорніли» («Сини») [207, т. I, с. 204]) нагадує схожу тенденцію у графіці німецького художника-експресіоніста Г. Гроса. І в українського, й у німецького митців чорна барва нерідко додає натуралістичності й естетики потворного у візуалізацію відповідної експресії: «то не очи, то така чорна рана в чолі, що жиє і гниє» («Басараби») [207, т. I, с. 150];

«село курилося, почорніло, чорні люди голосили, а він сидів коло води добу, чорний, мокрий, склонився та й заснув в болоті» («Гріх») [207, т. I, с. 253]. Інколи чорне протиставляється білому цілком відповідно до принципів романтичного та неоромантичного тяжіння до контрасту:

«Я сотворив собі свій світ.

Праворуч мене синє поле і чорні скиби, і білий плуг, і пісня, і піт солений.

Ліворуч чорна машина, що з червоного рота прокльони стогне.

А в серці моїм мій світ шовком тканий, сріблом білим мережаний і перлами обкинений.

У своїм царстві» («Моє слово») [207, т. I, с. 174].

Інколи білий колір, як, зрештою, і чорний, набуває символічної візуалізації: «Я пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий» («Моє слово») [207, т. I, с. 173].

Та частіше (як би це не опротестовували прихильники тези про винятково експресіоністичний характер Стефаникової творчості) чистий білий колір візуалізує миттєві враження від дійсності, передає емоційно-настрєві образи відповідно до поетикальних принципів імпресіонізму:

«Вітер здував з вишень білий цвіт. Цвіт падав на гріб і на нас. Здавалося, що той цвіт зростає з маминим білим волоссям і що роса з цвіту спадала на мамине лице» («Вечірня година») [207, т. I, с. 102].

Нерідко відповідно підібрана колористика допомагає письменникові створити емоційно-настрєвий портрет героя. Скажімо, щодо образка «Озими́на» О. Казанова слушно зауважує: Образ вмираючого селянина передано лише кількома короткими штрихами. Письменник не вдавався до деталізованих описів чи характеристик героїв. Автору достатньо було лише однієї виразної деталі, аби передати діалектику внутрішніх переживань та почуттів героя. У творі виявляється тип «колористичного портрета», за яким образи змальовуються гамою кольорів, колористичними деталями зовнішності або оточення. Семантика та експресія кольору характеризує внутрішній стан героя, який знаходиться на межі до смерті. Спостерігається прийом контрасту кольорів, символічне значення яких втілює ідею невідворотності кінця життя. На тлі зеленого поля як

асоціативного початку життя, зародження чогось нового рельєфно опуклим є образ «білого, як молоко, мужика» [83, с. 135–136].

На користь версії про присутність елементів імпресіонізму у творчості В. Стефаника і багата кольористична палітра письменника («мама дала Катрусі квітки сині, білі, зелені, червоні» («Катруся») [207, т. I, с. 37]; «синя як пуп сиділа на печі посеред купи дрантя» («Святий вечір») [207, т. I, с. 85]; «сам сивий вже, в сивім капелюсі і сивім одінню» («Такий панок») [207, т. I, с. 166]), і синкретичне поєднання зорових, слухових і тактильних відчуттів («мої ниви на весну зелені, із вітром шепчуть» («Межа») [207, т. I, с. 229]; «Романісі зробилося горячо, жовто в очах, і закервавлена впала» («Шкода») [207, т. I, с. 50]; «небо чисте, задубіле, а місяць такий на нім ясний, як на різдво» («Сон») [207, т. I, с. 147]).

Окремими пейзажними описами у пленері Стефанік може конкурувати з імпресіоністичними картинами природи Михайла Коцюбинського:

«Біла хмарка, казав, з золотими берегами сунеся по небі та лишає поза собою білі лілії, а сама йде далі та сіє, сіє того цвіту по синім небі – та й за годину нема ні хмарки, ні лілій. Лиш голубе небо морщиться, як голубе море» («Вечірня година») [207, т. I, с. 99].

Зрештою, мистецтвознавці не завжди можуть провести чітку межу між малярським реалізмом та імпресіонізмом або між імпресіонізмом і експресіонізмом, або між експресіонізмом і сюрреалізмом. Тож, мабуть, і щодо Стефаникових образів не завжди можливо (та й чи потрібно?!) однозначно визначати поетикальну домінанту імпресіонізму чи експресіонізму. Як ось у цьому епізоді, де імпресія й експресія гармонійно переплітаються і підсилюють одна одну: «Сперла голову до стіни, сиве волосся вилискувало до сонця, як чеpecь із блискучого плуга; чорні очі відсували чоло вгору. Воно морщилося, тікало під залізний чеpecь від тих великих, нещасних очей, які шукали на дні душі скарбів її цілого життя» («Марія») [207, т. I, с. 192].

Важливими візуальними компонентами, що належать до арсеналу як імпресіоністичних, так і експресіоністичних художніх засобів і впливають на створення загальної драматургічної картини в окремих творах письменника є

світло-тіньові ефекти, вміння автора «підсвітити» вихід на авансцену головного героя, саму сцену подій чи певні сценічні «декорації»:

«Мури подавалися один д одному, світила сходилися всі до купи і грали барвою як дуга. Замкнули мужика, аби єго добре оглянути, бо він з дуже далеких країв сюда завандрував» («Стратився») [207, т. I, с. 18].

Із майстерністю театрального світлооператора В. Стефаник вихоплює із темряви й візуально увиразнює на сцені міську вулицю:

«На улиці лишився сам. Мури, мури, а межі мурами дороги, а дорогами тисячі світил в один шнур понасилювані. Світло у пільмі потопало, дрожало. Ось, ось впаде, і чорне пекло зробиться.

Але світила пускали корінне у пільму і не падали» («Стратився») [207, т. I, с. 18].

Освітлює місячним світлом річкову долину:

«У місячним світлі розстелилася на долині ріка, як велика струя живого срібла» («Новина») [207, т. I, с. 54].

Зменшує інтенсивність світлового потоку, аби «намалювати» моторошну тишу сільської хати перед стратою впійманого злодія:

«Мовчали довго. Тухлий каганець не міг продертися через темряву по кутах, а мухи почали гудіти несміливо» («Злодій») [207, т. I, с. 159].

Створити тьмяне ретроспективне середовище для вихоплення із нього призабутих образів:

«Обстановка хатня і кути замазувалися і пропадали в вечірнім сутінку, а в голові зарисовувалися давні образи щораз виразніше» («Вечірня година») [207, т. I, с. 99].

Зобразити імпресіоністичними засобами «переддень» як символ ледь освітленого майбутнього:

«Старий Лазар досвітком сапав грядки. Досвітні пасма витягали сонце на землю, а Лазар потрясав сивим волоссям і, спершися на сапу, усміхався, бо дуже любив цей ярий переддень. В сутінках світанку він все малював будучність своїх дітей, внуків і правнуків.

Тихо, птахи співають, а роса їсть ноги. Але цю росу кожна стеблинка так радо двигав на собі, мов божий трунок» («Роса») [207, т. I, с. 238].

Дати плернерну картину враження від заходу сонця:

«У хаті було так ясно, що баба Грициха виділа кождий палець Іванків, де він до стіни притулювся.

Сонце спускалося насамперед на ліс, що стояв на горі перед хатою, на его галуззю лишало всі свої дорогі камені блискучі, а ліс бив проміннями у вікна хати» («Лист») [207, т. I, с. 96].

Або просто погратися зоровими враженнями від відблисків його м'якого світла:

«Сонце лупає з него черепочки давнього намулу і малює по нім маленькі фосфоричні звізди. Блимає той камінь мертвими блисками, відбитими від сходу і заходу сонця» («Камінний хрест») [207, т. I, с. 65]

Так само й посилення інтенсивності світла покликане створити відповідний урбаністичний («місто, що вилискувалося проти сонця, як змії блискучий» («Палій») [207, т. I, с. 126]) чи польовий плернерний («пшениці і жита, як золоті і срібні гаї, під легким вітром до себе клонилися», «по золоті і по сріблі плавали легенькі чорні хмарки, як тонка шовкова сіть», «море сонця у морю безмежних ланів», «земля під колосом ляцїла, співала, словами говорила» («Палій») [207, т. I, с. 128]) пейзажі. Поєднання зорових і слухових вражень укотре виказує Стефаникове тяжіння до імпресіоністичного синкретизму. Зрештою, так само, як використання світло-тіньових ефектів для передавання відповідного настрою: «По гостях мигнула ясність щастя, як часом сонце замиготить по чорнім, глибокім ставі» («Басараби») [207, т. I, с. 152]; «але світло на її чолі вже погасло» («Сини») [207, т. I, с. 207].

Інколи, за режисерським задумом В. Стефаніка, значущість сонячного світила зростає завдяки його персоніфікації і наданню йому окремої ролі, як одному із персонажів твору. У такому разі сонце може сприйматися як адресат звернених до нього драматургічних односторонніх діалогів («— Ти, сонце, не захмурюйся на старого, що заборзо робит полудне; старий не має чим ходити...»

(«Сини») [207, т. I, с. 204]) чи, власне, як дійова особа, суб'єкт певної дії («Сонце радо би цілу міць свою на її лиці покласти. Не може її підвести та й за хмару заходить») («Лан») [207, т. I, с. 95]).

Загалом для втілення драматургічності в малій прозі В. Стефаника не меншу, ніж візуальні образи, відіграють роль образи слухові. Адже «при всій лаконічності Стефаник був майстром психологічного мікроаналізу», а тому «при всій сконцентрованості на миті, що є «вершком життя», постаті Стефаникових новел не є лише профілями і масками, а й певним музичним процесом, тією мелодією Бетховена, яку прагнув поет слова видобути з наструнченої душі селянства» [63, т. 1, кн. 2, с. 108].

Справді, в листі до редакції журналу «Плужанин» (1 серпня 1927 р.) В. Стефаник декларує: «Я писав тому, щоби струни душі нашого селянина так кріпко настроїти і натягнути, щоби з того вийшла велика музика Бетховена. Це мені вдалося, а решта це – література» [207, т. III, с. 249]. Щоправда, сприйняття «великої музики Бетховена» у словесному виконанні Стефаника, за всіма законами герменевтики, у кожного реципієнта індивідуальне. Зрештою, як і індивідуальне інтерпретування цієї «музики» літературознавцями. М. Грицюта, вивчивши попередній досвід дослідників, які «вже не раз звертали увагу на спорідненість слова Стефаника і музики великого Бетховена», робить висновок: «Перш за все вражає тональна подібність цих митців, їх тяжіння до мінорних, трагедійних інтонацій, що були виявом не хворобливості й безсилля, а вибухом могутньої життєствердної енергії... Твори одного і другого позначені різкими динамічними і тональними контрастами... Зближує мови Бетховена та Стефаника ритмічна гострота, рваність фрази, груба, різка та уривчаста інтонація, відраза до елегантного стилю, сентиментальної декламації». Відтак, «бундючному, солодкавому стилю велемовності, «делікатним фабrikатам» Стефаник протиставляв мускулісту, енергійну, недомовлену фразу...» [52, с. 113].

Натомість О. Черненко не помічає в музичності творів В. Стефаника «відрази до елегантного стилю». Дослідниця переконана: «Атмосферою музичності, яка є безпосереднім виявом душевної наснаги, Стефаник майстерно

відтворює весь чуттєвий та духовий світ людини, разом з його змінами, ваганнями та зударами конфліктів, що також являються рухом душевної енергії. Для висвітлення цього руху, крім інших засобів, письменник зручно використовує ритм і таким чином виносить свою творчість у сферу музичної композиції» [235, с. 228]. Літературознавиця також не безпідставно вважає, що «музика в творчості Василя Стефаника є основною віссю, що порушує взаємопереходи духовних проявів у фізичні форми і навпаки» [235, с. 226]. Як саме ці «взаємопереходи» відбуваються за допомогою звукових образів у світі художніх творів В. Стефаника О. Черненко демонструє, аналізуючи фразу з оповідання «Скін», де у вмираючого «повіки впали з громом»: «Для побільшення експресивної гіперболі Стефаник 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» [235, с. 157].

Гіперболізація звукових ефектів – це теж очевидний прояв експресіоністичної поетики. Стефаник, немов спеціальними сценічними засобами підсилює відповідні звукові ефекти для потужнішого впливу на реципієнта: «Гриць скреготав зубами, аж гомін лугом розходився, і чув на грудях довгий огневий пас, що єго пік у серце і в голову» («Новина») [207, т. I, с. 54]; «Горлаті дзвони над ним дзвонять, крисами голови доторкають. Голова єму розскакуєся, зуби з рота вилітають. Дзвонові серця відриваються від них і падають єму на голову, і ранять...» («Скін») [207, т. I, с. 110]. Дивовижно, але не менш вражаючий вплив на слухача має сповнена вибухової драматичної напруги у стилі Мункового «Крику» поетика мовчання: «Жінки мовчали. Від цієї тиші оглух би навіки дзвін» («Гріх») [207, т. I, с. 253]; «...Вона лишила слова свої на вікнах та на золотих образах в свої хаті, то вони як пташечки б'ються по порожній хаті, як сироти. Молитви щебечут по вуглах, а баба без них німа буде...» («Вона – земля») [207, т. I, с. 187]; «Чую тоту музику, як моя стара йшла за мене, дуже бистрі голоси позалітали в уха. Дотепер були, як оловом залляті. Мука бути глухому, слова в'янут на язиці...» («Дід Гриць») [207, т. I, с. 216].

У типово експресіоністичній манері деформації у творах Стефаника підлягають не лише предметні форми світу речей, але й звукові образи, якщо вони, скажімо, покликані передати ірраціональні імпульси експресії хворобливого стану психіки. Тома Басараб описує нав'язливі стани психіки: «Та й чую як дзоркотять коло мене... Дзорк, дзорк, дзінь, дзінь. Як зачнуть дзінькати, то голова пукає начетверо і уха десь так утворюються, як рот, і так люблять слухати той бренькіт» («Басараби») [207, т. I, с. 154]. Створюючи оніричні картини та описуючи гарячкові стани психіки, письменник часто поєднує голосові образи з експресіоністичною і навіть готичною стилістикою знову-таки аби підвищити рівень драматичної напруги у творі: «Поконець стола сидить єго небіжка мама та й пісню співає. Потихо та сумно голос по хаті стелеться і до него доходить» («Скін») [207, т. I, с. 110].

Так само у типово експресіоністичній манері серед звукової поліфонії виділяється й підсилюється окрема домінантна партія, аби акцентувати відповідну емоцію: «Бувало станемо як ліс під вікном. Колідуємо, а скрипка плаче межи нами, як дитина. Ми ще дуще, а скрипка рівно плаче, і ніколи ми її не могли переколідувати» («Лист») [207, т. I, с. 97].

Лейтмотивна партія несе в собі максимальне експресивне наповнення:

«Ліс шумів, стогнав, тонкі шепти рвалися з маленьких галузок і падали разом із змерзлим інеєм. Так, якби маленькі дзвоники падали» («Сон»).

Вітер вив як гнаний пес» («Сон») [207, т. I, с. 147].

Однак у звуковому багатоголосі Стефаникової звукорежисерської роботи вгадується не лише експресіоністична, а й імпресіоністична манера. Як управний диригент, письменник зводить у єдиний симфонічний оркестр усю поліфонію багатого на звукові враження буденного сільського ранку: «З дооколичних сіл припливуть на ниву звуки дзвонів і будуть стелитися разом з росою по стернях, по дорогах заблеють вівці, і загукають пастухи» («Вістуни») [207, т. I, с. 119].

Це різноголосся налаштовується на єдиний камертон авторської майстерності письменника, гармонійно сплітається у єдину мелодію, набирає єдиного ритму й починає звучати в унісон:

«По селі сотаєся, пливе тоненькими струями, розпадаєся на мацінькі крапельки один голос, осінній, сільський звук. Обіймає він село, і поле, і небо, і сонце. Протяжна, тужлива пісня вилискуєся по зораних нивах, шелестить зів'ялими межами, ховаєся по чорних плотах і падає разом з листем на землю. Ціле село співає, білі хати сміються несміливо, вікна ссуть сонце» («Озимина») [207, т. I, с. 157].

Як і сонячне світло, голос у творах Стефаника часто персоніфікується і стає одним із дійових осіб описуваної драми: «По межі, по межі та й дідів голос цілим полем вандрував, та й всі оберталися в сторону за дідом. А він скаржився, не переставав» («Діти») [207, т. I, с. 89]; «Голос єго йшов з вітром до ліса і бився довго від одного дерева до другого» («Сон») [207, т. I, с. 147].

У процесі драматизації епосу важливим чинником розкриття драматичних характерів, їхньої індивідуалізації та ідентифікації є мова персонажів. На цю особливість літератури «кінця віку» звертає увагу М. Федотова: «Слова персонажів перетворюються в театральні репліки завдяки опису інтонації, який нагадує авторські ремарки, вказівку акторам на те, як потрібно вимовляти ту чи ту фразу, репліку. Якщо характеристикою супроводяться слова не одного, а декількох співрозмовників, балачка перетворюється у справжню театральну сценку, в якій розмічені всі репліки і всі рухи персонажів; ба більше, сама ця сценка наповнюється внутрішнім драматизмом» [219, с. 18]. Інакше кажучи, сократівський афоризм «Заговори, щоб я тебе побачив», якнайкраще відповідає вимогам синкретичного доповнення візуалізації образів героїв творів відповідними впізнаваними звуковими характеристиками їхнього мовлення.

І тут знову слід згадати одну з найоригінальніших стильових ознак прози Василя Стефаника – використання у мові персонажів його творів сповненого експресії колоритного покутського діалекту. Як зазначає О. Черненко: «Василь Стефаник мав глибоке відчуття музики слова. Для відтворення життя у всій його поліфонічності покутський говір допомагав йому посилювати зображення своєрідності персонажів» [235, с. 267].

Експресивність покутського діалекту значно посилювалася відповідною комунікативною формою його подання. Особливо експресивно діалектні форми «вибухали» у формі внутрішнього монологу чи одностороннього діалогу:

«— Оцеї мій старий любив колідувати. Видиш, старий, а я собі без тебе п'ю та гуляю та й колідую. Твоя грушечка зо мнов колідує. Ой, я вже с тобов ні, ой, ні! Я не твоя вже газдиня...» («Святий вечір») [207, т. I, с. 87].

Однак і в діалогічних, й у полілогічних формах діалектизми не лише додають драматизму, але й суттєво збагачують неповторним покутським колоритом мову героїв Стефаникових творів:

«— Це, люди добрі, покаяніє, та ви, вийте, робіт що з цим чомбараном. Та він нам діти розволочує. Та дивітси, як він мрігає очима, він нас всіх на сміх побирає. О, який з себе контетний!..» («Шкільник») [207, т. I, с. 247].

Або:

«— Мой, таже цего ще ніхто не видів, відколи світ! Аді, як б'ют, ще цицка коло рота не обісхла. Покаяніє на увесь мир!» («Лесева фамілія») [207, т. I, с. 24].

Або:

«— Пиймо, брьи, бо гони наші короткі! Що будемо собі жалувати?» («Morituri») [207, т. I, с. 214].

На думку М. Грицюти, ефекту максимального ототожнення автора з персонажами твору В. Стефаник досягає саме завдяки вибору відповідних мовно-стилістичних засобів: «Отже, Стефаник міцно тримався рідного покутського діалекту і охоче передавав нитку повісткування своїм персонажам з принципових міркувань. Уже в новелі «Синя книжечка» автор майже не заступає свого героя. Подібну картину спостерігаємо в новелах «Ангел», «В корчмі», «Святий вечір», «Засідання», «З міста йдучи», ще деяких. У тих же випадках, коли автор говорить від свого імені, його мова в своїй основі не відрізняється від мови героїв. Письменник міцно стоїть на фундаменті рідного покутського діалекту» [52, с. 164]. Загалом, як слушно зауважує О. Солецький, «В. Стефаник тонко відчував і, як письменник, переживав дихотомізацію творення та рецепції, складну процесуальну взаємоузгоджувальність візуального та вербального, яка, з одного

боку, спричинювала відтворювальні зображальні «втрати», з іншого, продукувала активізацію читацької уяви, визнання його суб'єктивної творчої співдії у смисловій розгеметизації тексту» [206, с. 284].

Вкотре згадуємо про цю особливість індивідуального авторського стилю письменника лише для того, щоби підкреслити: звукові образи (включно з мовленням персонажів творів) теж «працювали» на створення візуально сприйнятливої «картинки» чи настроєвого «образка» як цілісної асоціації в уяві реципієнта. І в цьому теж проявляються елементи драматургічності у прозових текстах В. Стефаника.

Рідний діалект Стефаник поважав, любив і відтворював у власній прозі як часточку загального колориту рідного краю. Тож не дивно, що й фольклорні вкраплення теж спрямовані на створення відповідного драматургічного ефекту присутності автора, читача й персонажів на умовній сцені умовного театру життя покутського селянина. Все це потрібно автору не для створення опереткового образу ідеалізованих і святково вдягнутих місцевих мешканців, які тільки те й роблять, що співають і танцюють у народному стилі. Всі ці елементи потрібні Стефаникові для відтворення на тій-таки умовній сцені максимальної правдивості зображуваного, для досягнення ефекту впізнаваності й візуалізації відповідних типів персонажів і сценок з життя. Цей факт видавався неспростовним навіть для критиків-модерністів, які назагал вважали будь-які прояви етнографізму в літературі поступками на користь ретроградному народництву, однак не наважувалися робити подібні закиди В. Стефаникові, визнаючи, що він «дуже любив свій рідний народ і його культуру; тому творчість його пронизана красою і багатством української фольклористики» [235, с. 188]. Тож має рацію І. Московкіна, коли стверджує, що «художній досвід модернізму», В. Стефаник «поєднав з національними фольклорними й літературними традиціями». Саме внаслідок такого поєднання «народжувались оригінальні жанрові форми, що синтезували новелу плину свідомості з жанрами голосіння, молитви, трагедії, соціально-психологічного реалістичного оповідання», а це, своєю чергою, дозволяло автору «ставити й розв'язувати найбільш злободенні проблеми свого

часу на високому морально-філософському рівні» [162, с. 96]. Схожі міркування щодо оригінальних, новаторських рис у новелістиці В. Стефаника, «зумовлених поліфонічністю та синкретизмом», висловлює і Н. Яцків: «Акумулюючи в собі західноєвропейську генеалогічну константу новели, всуціль переплетену з українською, зокрема фольклорною (українська пісня, балада), творча індивідуальність письменника витворила цілком оригінальні жанрові форми, абсолютно не схожі до творів ні своїх попередників, ні сучасників» [258, с. 12].

Та й неможливо, маючи елементарне естетичне чуття, оминати увагою надзвичайно важливий елемент індивідуальної авторської майстерності В. Стефаника, що забезпечив оригінальність і неповторність його творчому методу не лише в контексті українського, а й світового літературного експресіонізму. Бо саме етнографічні деталі роблять біду звичайного покутського селянина впізнаваною і рідною, повертають її з шекспірівських трагедійних сюжетів до сердець звичайних земних людей:

«Плачучи, убрав сина на смерть. У біленьку мережану сорочку, у пояс вишиваний та в капелюх з павами єго убрав. Писану тайстру поклав під голови, в головах поклав свічку, аби горіла за страчену душу.

Такий годен та гарний парубок у павах!» [207, т. I, с. 19].

Про те, що В. Стефаник добре знав і любив усну народну творчість, свідчать численні фольклорні вкраплення зі згадкою відповідних календарно-обрядових пісень і звичаїв:

«Вінчую тебе щьистьим здоров'єм, повій,

Повійяв не вйтер, похилив явір стихенька» («Святий вечір») [207, т. I, с. 87];

«Іде коляда про лицаря, як йому дорікає його вірний кінь.

— Продаш ти мене, згадаш ти мене...» («Браття») [207, т. I, с. 225];

«— «Ой рано-рано пан Василь устав, при першій свічці личенько вмивав, при другій свічці суконки вбирав, при третій свічці коника сідлав»» («Браття») [207, т. I, с. 225];

«А в зимі, то мами прядуть кужіль та й співають свої дівочькі співанки, але так сумно, якби банували за молодим віком» («Вечірня година») [207, т. I, с. 99];

«Ой не коси, бузьку, сіна,
бо ся зросиш по коліна,
Та най тота чайка косить,
шо на бакир шапку носить» («Вечірня година») [207, т. I, с. 101].

Загальновідомою є також Стефаникова любов до народної пісні, якій нерідко знаходилося місце в канві його прозових творів:

«Лишень моя мила,
Як голубка сиза,
Вона спати не лягає!
Дитину колише,
Дрібне листє пише,
З буйним вітром розмовляє...» («Вона – земля») [207, т. I, с. 190].

Поряд із діалектним мовленням і фольклоризмами, ще одним, не менш важливим, елементом драматургічності, спрямованим на створення візуально сприйнятливих образів у творах письменника є описи невербальних засобів мовлення його персонажів. І це так само риса індивідуального стилю письменника, яка цілковито вписується в тенденції розвитку тогочасного літературного процесу, про який науковці зазначають: «Важливим засобом театралізації зображуваного стає... часта згадка чи навіть опис жестів протагоністів. Ледь не кожна репліка того чи того персонажа супроводжується згадкою відповідного жесту, в результаті чого всі діалоги, всі сцени стають зримими, видимими, наглядними, і читач отримує можливість не тільки усвідомити, але й саме побачити те, що відбувається. У романах... міміка, жести, опис погляду, поз, інтонації, тембру та гучності голосу, тобто елементи, що сприяють створенню «ефекту присутності», займають дуже важливе місце, підсилюючи драматичний і трагедійний ефект твору та сприяючи створенню атмосфери театральності» [219, с. 7–8].

У Стефаника жестикуляція дійових осіб його творів теж підсилює драматургічність загалом епічно описуваних картин дійсності й портретів героїв:

«Великий фотель тулив у собі старого пана. Голова его хиталася, як галузка від вітру, – раз-по-раз без упину. Губи все щось жували. Руки дрожали – не хотіли нічого держатися» («Портрет») [207, т. I, с. 56].

Або:

«Оба діди прощалися, цілували себе в чорні руки» («Вона – земля») [207, т. I, с. 191].

Але, «крім доволі детального опису чи просто позначення жесту персонажа, важливу роль у створенні ефекту театральності відіграють також опис виразу обличчя персонажа та детальна характеристика міміки», адже «акцентований експліцитний опис виразу обличчя служить, так само, як вказання жестів, для розкриття почуттів і емоцій, що їх переживає герой» [219, с. 18].

Міміка Стефаникових персонажів здатна виразити емоції широкого спектру: від абсолютного вдоволення («Старий Лазар досвітком сапав грядки. Досвітні пасма витягали сонце на землю, а Лазар потрясав сивим волоссям і, спершися на сапу, усміхався, бо дуже любив цей ярий переддень» («Роса») [207, т. I, с. 238]; «Ходив, а очі его ставали такі добрі, як у дитини» («Вечірня година») [207, т. I, с. 99]) й умиротворення («Обличчя бабине подобріло і прояснилося. Глянула на образи. Там був голий ангел, що тримав у товстих руках дві червоні рожі» («Ангел») [207, т. I, с. 42]) – до виразу погрози («Всі три газди обернулися до злодія. Завзяті чорні очі віщували ему згубу» («Злодій») [207, т. I, с. 161]); старечого безсилля («Лице зморщене, сині губи, сухі руки, сивий волос – отака баба» («Лист») [207, т. I, с. 96]); втоми і рабського упокорення («Стоять тихонько, тварі їх поволеньки бовваніють і застигають, а вираз з лиця зсувається десь на плечі під сорочку»; «шепти стихають, лиця деревіють, слина впливає з губів, а голови падають у долину» («Май») [207, т. I, с. 120]).

Навіть на рівні одного твору Стефаник вдається до контрастного протиставлення протилежних експлікацій емоційного стану героїв, тим самим, знову-таки, підвищуючи «градус» драматичної напруги. Портрет Семенихи у

«Басарабах» виказує мудрість і владність берегині роду: «Вона стояла перед столом висока і сива, і проста. Очі мала великі, сиві і розумні. Дивилася ними так, якби на цілім світі не було такого кутика, аби вона его не знала і, закотивши довгі білі рукави, не зробила в нім того, що порядна господиня робить, аби вона не спрятала, не прихарила і не звела всего до порядку» («Басараби») [207, т. I, с. 151]. Натомість обличчя Томи виказує повну протилежність характеру: «Тома, чоловічок маленький, сухий, з довгим, чорним чупром, що спадав лагідними, гладкими пасмами на широке чоло. Очі темнокарі блукали під чолом, як по безкраїх рівнинах, і дороги по них найти собі не годні. Лице смагляве, застрашене, якби діточе» («Басараби») [207, т. I, с. 153].

Крім того, Василь Стефаник, цілком у дусі та на вимогу часу, особливу увагу надає інтонаційним особливостям мовлення своїх героїв, усвідомлюючи, що інтонація теж постає важливим «засобом вираження експресивного й емоційного відтінку». Тож його вказівки щодо інтонаційних нюансів теж нерідко «вибудовуються як вказівки драматурга для читача, постановника чи актора» [219, с. 18]. Показовим у цьому аспекті є опис мінливого тембру голосу вмираючої матері у «Кленових листочках»: «У слабім, уриванім голосі виливалася її душа і потихоньки спадала межи діти і цюлувала їх по головах. Слова тихі, невиразні говорили, що кленові листочки розвіялися по пустім полю і ніхто їх позбирати не годен і ніколи вони не зазеленіють. Пісня намагалася вийти з хати і полетіти в пусте поле за листочками...») [207, т. I, с. 144].

Режисерські здібності Василя Стефаника проявляються не лише у візуалізації, освітленні та озвученні «авансцени», головних «дійових осіб» і центральних «декорацій» описуваних подій. Неабияку увагу письменник надавав також тлу, на якому відбувається дійство. Щоправда, остання риса загалом притаманна українській малій прозі початку XX століття. І. Денисюк у зв'язку з цим зазначає: «Спостерігається активізація тла в оповіданні. Цим тлом звичайно бувають «голоси» маси, які коментують подію, виражають іскрометні дотепні судження, увиразнюють ідейну спрямованість твору. Класичним зразком такої структури може бути «Мужицька арифметика» Степана Васильченка. Але хіба ж

не такі активні «голоси» у Стефаника («Засідання», «Morituri» та інші новели)» [63, т. 1, кн. 1, с. 82–83]. Оригінальність індивідуального авторського стилю письменника проявляється у незвичному описі цих «голосів тла», у створенні сповнених експресії синтезованих образів, які поєднують зорові й слухові ефекти. Це, наприклад, плач, який «від жіночого стола надбіг», немов «вітер, що спомежи острих мечів повіяв і похилив всі голови мужиків на груди» («Камінний хрест») [207, т. I, с. 67], або той плач, що «з сіний бухав», «як червона луна» («Суд») [207, т. I, с. 180]. Або коляда арештантів, які «як заколідують, то аж сирий мур розипаєси, аж ржа із ґратів опадає», «як поведут голосом, то аж дозорці наслухають», бо «така кольида в неволи сумна та страшна!» («Лист») [207, т. I, с. 97]. Або образ села, що співає сумну пісню довкола старого: «Сідає серед зеленої озимини, підпираєся палицею і мовчить. Він мовчить, а село сумно довкола него співає, а верби кидають у него зісхлим листем...» («Озими́на») [207, т. I, с. 158].

Звичайно, ми розглянули тільки частину прийомів і засобів художнього зображення, якими послуговувався В. Стефаник, аби візуалізувати й авдіалізувати на умовній сцені умовного театру епопею з життя галицького селянства. Однак навіть цих, далеко не повних, матеріалів вистачає, аби впевнено стверджувати, що письменник справді заслужив титул «абсолютного пана форми», бо володів величезним арсеналом прийомів і засобів художнього зображення, які не просто синхронізували його творчу діяльність із передовими тенденціями у розвитку світового літературного процесу (йдеться зокрема і про візуалізацію, театралізацію, сценізацію, драматизацію епосу), але й давали можливість випереджати його (на доказ – кінематографічні ефекти, елементи сюрреалізму та футуризму у творчості письменника). І. Денисюк щодо Стефаникових літературних інновацій зазначає: «Усі жанрово-композиційні пошуки Стефаника були наслідком його прагнення наблизитись до життя. Скоротити віддаль між автором, читачем і героєм – тенденція всієї нашої реалістичної літератури, але Стефаник у цьому аспекті досягає особливих успіхів. Звертаючись до селян, героїв своїх новел, на ювілеї 1926 року він скаже: «Приступити ще ближче до вас

– значить спалити себе»» [63, т. 1, кн. 2, с. 111]. Воно й не дивно, бо це ж письменник «з їх губів злизав слова, з чолів вичитав мислі, а з серць висав чувства» («Дорога») [207, т. I, с. 106].

3.4. Діалог і монолог як чинники структурної організації новелістики

Василя Стефаника

До найважливіших засобів втілення категорій драматургічності та сценічності в художній творчості у В. Стефаника, як і у багатьох інших авторів, належали такі форми мовлення, як діалог, монолог, полілог. Причому науковці наголошують, що у справді майстерного автора (а саме таким і був В. Стефаник) «діалоги (або монологи) мають бути не просто емоційно забарвлені, але й вкладатися у наскрізну думку та наскрізну дію вистави, формувати у глядача особистісне ставлення до персонажа» [193, с. 142]. Власне, значною мірою секрети майстерності В. Стефаника пов'язані з ефективним використанням діалогів і монологів як засобів динамізації дії та візуалізації характерів і емоцій у новелістиці.

Н. Слюсар у праці «Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів» до основних рис діалогічного мовлення зачисляє: а) динамічність; б) лаконізм, природність, реалістичність і доступність мовного акту; в) широкі можливості передачі багатства емоційних відтінків мови того, хто говорить [204, с. 10]. Тяжіння до діалогу, на переконання І. Денисюка, характерне і для новели: «Як і драма, новела любить діалог. Однак у новелі він не такий гострий та колючий, як у драмі, – у прозі на нього накинута певний серпанок, він облямований епічною рамкою» [63, т. 1, кн. 1, с. 45], – вважає дослідник.

Обравши функціональність за критерій класифікації, Н. Слюсар виділяє також основні типи монологічних висловлень персонажів у п'єсах українських драматургів-класиків. Відтак науковець дефініціює «монолог – роздум»; «монолог сюжетно-характеристичний (як засіб розгортання сценічної дії)»; «монолог – опис певного природного явища»; «монолог – полеміка з відсутнім у просторі сцени опонентом»; «соціально-характеристичний монолог»; «монолог –

висновок із ситуації, що склалась у взаємостосунках персонажів»; «монолог – оцінка»; «монолог – спогад»; «монолог – психологічне самозаглиблення, самохарактеристика»; «монолог – реакція на екстремальні обставини, в які потрапляє персонаж»; «монолог – моделювання персонажем майбутньої ситуації з його участю»; «монолог, за допомогою якого відтворюється мовлення персонажа в стані афекту, іноді – мовлення у хворобливому стані»; «монолог, що функціонально співвідносний з внутрішнім монологом прозового твору»; «монолог – звернення до відсутнього в просторі сцени уявного персонажа»; «монолог інтимного самовираження»; «риторично-патетичний монолог»; «монолог – характеристика іншої дійової особи твору»; «монолог – розповідь про ситуацію, що мала місце поза простором сцени» [204, с. 11–12].

На значущості монологу як важливого засобу драматизації у новелістиці Василя Стефаника наголошує В. Барчук: «Монолог у В. Стефаника – один із ключових засобів тексто- та образотворення, несе часто визначальне ідейно-художнє навантаження, є центром новелістичної драми, яка здебільшого має форму драматичного тексту» [5, с. 12].

У типологічній характеристиці монологічного мовлення персонажів Стефаникової прози важливе значення має внутрішній монолог як певна модель комунікації між автором і реципієнтом. З. Лецишин, досліджуючи історію теоретичного усвідомлення цього поняття, звертає увагу на кілька етапів його наратологічного сприйняття і тлумачення, зокрема у рецепції французького літературознавця Едуарда Дюжардена, за яким внутрішній монолог – це «мовлення без слухача (*sans auditeur*) і невимовлене вголос», у якому той чи той персонаж висловлює інтимну, близьку до несвідомого думку, передане за допомогою максимально синтаксично скорочених речень, щоби створити враження правдивості [134, с. 148]. Дослідниця також наголошує на необхідності розмежовувати поняття «внутрішній монолог» і «потік свідомості» і враховувати, що, згідно з теорією діалогізму М. Бахтіна, будь-яке висловлювання містить у собі «діалогічні обертони», і передбачає обов'язкового адресата [134, с. 148].

С. Авраменко у статті «Потік свідомості як засіб зображення внутрішнього світу персонажів (на матеріалі роману Вірджинії Вульф «Хвилі»)» теж звертає увагу на те, що поняття «потік свідомості є терміном, який часто плутають з внутрішнім монологом». У зв'язку з цим прийнятною для дослідниці видається точка зору Джеральда Принса, згідно з якою конструкт потоку свідомості не відзначається чіткою логічною побудовою, на відміну від внутрішнього монологу який є добре вербально організованим і звучить логічно [1, с. 241]. С. Авраменко приймає також визначення терміну «потік свідомості» у розумінні В. Кухаренко, як «віддзеркалення ментальних процесів», представленого у формі внутрішнього мовлення, що не зазнало лінгвістичної обробки, необхідної для кращого розуміння читачами [1, с. 241]. Дослідниця погоджується з тими науковцями, які «у суть цього терміну вкладали основу самосвідомості, а пізніше вживали в таких типах оповіді, в яких автор чи оповідач, або зовсім був відсутній, або знаходився в тіні, щоб дати можливість вести розповідь через свідомість, підсвідомість, чи пре-свідомість одного чи більше персонажів оповіді» [1, с. 241–242]. При цьому справедливо наголошується, що «часто в оповідях, написаних цією технікою не буває різниці між різними рівнями реальності – такими, як сновидіння, спогади, вимріяні думки чи реальні сенсорні сприйняття» [1, с. 241–242].

М. Легкий звертає увагу на те, що ««потік свідомості» актуалізує мисленнєво-емоційні процеси людини, цілковито або частково неоповідальні, свідомість у них зафіксовано немовби у зачатковій стадії, перш ніж вона знайде вираження в осмисленому мовленні», і що саме цим «потік свідомості» «відрізняється від драматичного і сценічного монологу, а також від монологу оповідача, розрахованого на слухача» [126, с. 99].

Н. Кравченко акцентує не лише на диференціації аналізованих комунікативних форм, але й на їхній діалектичній єдності: «На противагу потоку свідомості, внутрішній монолог відтворює більш логічне і послідовне, граматично оформлене мовлення. Однак, коли внутрішній монолог збільшується в обсязі і фіксується відсутність логічної послідовності, семантичних зв'язків мисленнєвого процесу, то у такому випадку він набуває форми потоку свідомості» [117, с. 33].

У зв'язку з функціональним призначенням прийому «потоків свідомості» А. Швець доречно фокусує увагу на тому, що ця «викладова форма», «заснована на техніці психоаналізу, дає змогу зображати діалектику, плинність людських почуттів і думок, процесів зіткнення свідомого й несвідомого, досліджувати людську поведінку в екстремальних психічних ситуаціях, – властиво, розкривати характер через прихований і недоступний світ внутрішнього, не завжди збагненого, буття людини» [243, с. 201].

Що ж стосується присутності «діалогічних обертонів» у будь-якому монологічному мовленні, то З. Лецишин підтримує думку М. Бахтіна про те, що «висловлювання з самого початку будується з урахуванням можливих реакцій відповідей, заради яких воно, по суті, і створюється» і що «роль іншого, для якого будується висловлювання, особливо важлива» [134, с. 150]. У цьому контексті К. Олексій слушно стверджує, що «категорія адресатності в художньому тексті виражається не лише в діалогічній інтерперсональній взаємодії, а й в монологічному мовленні через маркери діалогічності» [174, с. 31]. Тож має рацію З. Лецишин, зазначаючи, що «сама орієнтація на адресата висловлювання значною мірою визначає його стиль, експресивність, логіку побудови, стратегію й тактику тощо». Причому «іноді адресант та адресат висловлювання можуть «персонально збігатися»: бути однією й тією самою особою, тобто Я тотожне Ти» [134, с. 150]. Зрештою, дослідниця слушно підсумовує: «Вокалізований внутрішній монолог трактуємо як мовлення, виголошене на самоті чи в атмосфері психологічної ізоляції мовця від присутніх. Зазвичай таке мовлення триває, коли персонаж перебуває сам-один у текстуальному просторі. Тоді така розмова із собою набуває тієї ж щирості та відвертості, що й у внутрішньому монологі». Прикладами таких вокалізованих внутрішніх монологів, на думку З. Лецишин, може бути «бурмотіння під ніс, звернення до себе з необачності чи через особливу напругу» [134, с. 153].

Н. Кравченко теж звертає увагу на те, що «внутрішній монолог як вид внутрішнього мовлення характеризується діалогічністю». Дослідниця виокремлює такі типи внутрішнього монологу, як медитативний, розповідний,

спонукальний. А крім того, «у емоціогенній обстановці, для якої характерний надмірний емоційний спалах, фіксується афективний внутрішній монолог» [117, с. 36–37].

На думку О. Казанової, «реплікація монологічного мовлення», як-от у Стефаниковому образку-сценці «Святий вечір», який «своєю поетикою нагадує драматичний замальовок», де основним предметом зображення стає мовлення-мислення старої хворої селянки», оприявнює інтенції до його (мовлення) діалогізації, «тобто орієнтацію героїні на уявлюваного співбесідника». Дослідниця вважає, що «це дає можливість читачеві глибше осмислити конфлікт твору та збагнути суть представленої ситуації» [81, с. 71–72]. Водночас З. Лецишин наголошує, що не кожний так званий «односторонній діалог» можна визначати як «внутрішній діалогізований монолог»: «Риторичний і односторонній характер такого діалогу має давнє коріння і пов'язаний із пантеїстичним світобаченням людини. Діалогізованість внутрішнього мовлення цілком органічна, адже зумовлена діалогічною природою мислення людини, її світосприйняття, а відтак і мовлення» [134, с. 154].

Розглядаючи діалог і монолог як потенційні засоби драматизації епосу, слід звернути увагу на ще один важливий вид мовленнєвої комунікації між автором і реципієнтом у драматичному творі – авторський монолог. Н. Слюсар у зв'язку з цим наголошує, що «авторський монолог у драматичному тексті виступає у вигляді ремарки», яка «є суттєвим орієнтувальним засобом для режисера та актора у їх роботі над матеріалізацією тексту п'єси у просторі сцени» [204, с. 12].

Що ж стосується діалогу та монологу як засобів втілення категорії драматургічності в малій прозі В. Стефаника, то на майстерність письменника в цьому аспекті частково вже звертали увагу дослідники. «Діалоги без ремарок», на думку В. Фащенко, – «це новина в літературі». Такі діалоги науковець вивляє у різних авторів: від В. Шекспіра – до Л. Толстого, А. Чехова, О. Довженка і, власне, В. Стефаника. Щодо творів цих авторів В. Фащенко зазначає: «У них промовляють самі репліки. Тоді потреба в поясненнях зайва. Із безремаркових розмов у епосі виникло особливе «злите» мовлення героїв. Важко сказати, хто дав

його перші взірці. В українській прозі воно зустрічається у М. Коцюбинського» [217, с. 129–130]. Найповніше зазначена проблема висвітлена в дисертації Ольги Казанової «Новелістика В. Стефаника і родо-жанрові особливості української малої прози кінця XIX – початку XX століття», другий розділ якої має промовисту назву – «Драматизація мовлення як чинник родо-жанрових модифікацій малої прози В. Стефаника». Дослідниця переконана, що «родо-жанрові модифікації у новелах В. Стефаника зумовлені взаємодією епічного та драматичного первнів», оскільки «письменник, змінюючи композиційно-мовленнєву структуру творів, інтуїтивно прагнув створити ілюзію «інсценізації» подій (хоча б в уяві реципієнта), що пов'язано з природою неоднозначного художнього мислення митця. Невипадково В. Стефаник пізніше звертається до написання драми «Палій», створює драматичну сценку «Санчата»» [82, с. 9].

На основі аналізу новел «Побожна», «Злодій», «Лесева фамілія», «У корчмі», «Вона – Земля», «Засідання», «Шкільник», «Святий вечір», «Суд», «Воєнні шкоди», «Дурні баби», «Moritury», «Синя книжечка», «Лист» О. Казанова робить висновок, що «драматизовані твори В. Стефаника набули жанрової специфіки образків-сценок із властивою їм концентрацією сюжетно-композиційної структури, часопросторового відображення, іноді відсутністю новелістичної логіки розвитку подій»; «діалог в образках-сценках В. Стефаника стає засобом сюжетного зображення, яке майже не позначено авторською оцінкою»; «діалогічне мовлення «вводиться» у текст експозиційним описом ситуації розповідачем, в якому умовно визначається місце та час подій, окреслено образи персонажів, розкриваються причини виникнення подальшої комунікації» [82, с. 9–10]. Про «діалогічне оповідання-сценку» А. Юриняк пише: «Це ніби п'єса-одноактівка, але не призначена для постановки на сцені, а таки для читання, з мінімальною акцією, натомість з великою наснагою і ядерністю вислову» [251, с. 22]. У творах «Побожна», «Святий вечір», «Засідання», «Шкільник», «У корчмі» О. Казанова відзначає присутність «конструкту «рамкової композиції», що дозволяє письменникові відтворити смислову та формальну цілісність діалогічної ситуації» [82, с. 10].

Головна мета, до якої, мабуть, підсвідомо змагав В. Стефаник як автор новел і режисер-постановник образків-сценок в одній особі, – це не тільки дати реципієнту можливість прочитати, але й «побачити» візуалізовані картини описуваних подій, інтриг, конфліктів і характерів. Адже, як зауважила К. Олексій, «діалоги між персонажами створюють динамічність оповіді, передають внутрішню напругу тексту, віддзеркалюють внутрішньотекстову комунікацію» [174, с. 28]. Тож діалоги в такому контексті ставали важливим художньо-стилістичним засобом. Вони могли виконувати роль двигуна сюжетного розвитку подій, генератора діалектичного протистояння ідей, ідентифікатора характеристик персонажів, детонатора конфліктних ситуацій. Кожна з цих функцій більшою чи меншою мірою містить у собі потенційну енергетику драматичної напруги.

Класичним зразком драматизації епічного твору завдяки застосуванню діалогічного комунікативного дискурсу є Стефаникова новела «Побожна». «Рамкова композиція» твору полягає в концентрації авторських «ремарок», у яких подається коротка, майже документальна інформація про місце (проста селянська хата), час (неділя, обідня пора дня), головних персонажів (подружжя селян), в одному короткому абзаці на початку твору та кількох реченнях у середині та у фіналі твору. Лаконічно, використовуючи переважно автологічні лексичні засоби, автор вже на початку твору розгортає перед нами комічну сценку із життя селян: «Семен та Семениха прийшли з церкви та й обідали – мачали студену кулешу у сметану. Чоловік їв, аж очі вилазили, а жінка почтиво їла. Раз по раз втиралася рукавом, бо чоловік кидав на ню цяточками слини. Таку мав натуру, що цьмакав і пускав слиною, як піском, у очі» [207, т. 1, с. 33]. Згідно з класифікацією Н. Слюсар, вже у цьому коротенькому пасажі можна виділити одразу декілька функціональних типів ремарки: 1) «ремарка-персоналія (перелік дійових осіб на початку п'єси)»; 2) «ремарка – вказівка на місце дії»; 3) «ремарка – портретна характеристика дійових осіб»; 4) «ремарка, яка відтворює дію персонажів у просторі сцени»; 5) «ремарка, що вказує на обставини чи умови висловлення персонажа»; 6) «ремарка з темпоральним змістом (хронологічно-часова ремарка)»; 7) «ремарка, що відтворює картину побуту, соціального середовища

(характеризує обставини, ситуацію, в якій будуть діяти персонажі)»; 8) «ремарка, що передає настрій та психологічний стан дійових осіб» [204, с. 12–13].

Сприйняття слів автора в діалогізованому тексті епічного твору як своєрідної ремарки (одна з ознак драматизації епосу) видається дзеркальним відображенням тенденції епізації драми, коли «ремарка використовується не лише як службовий коментар, а і як істотний засіб розкриття змісту твору, внутрішнього світу героїв». Така ремарка «долає свою лаконічність, стає розгорнутою, складною, набуває стильової оригінальності і в такий спосіб розширює свої функціональні можливості». За А. Речкою, «стирання меж між головними і допоміжними елементами драми сприяє появі ремарок, які перебирають на себе функції сюжетобудови, ремарок, які так органічно вплітаються в драматургічну канву, що посилюють розкриття ідейного змісту твору» [198, с. 13].

У новелі «Побожна» ремарки фіксують певні взаємопов'язані фази перебігу подій, змін настроїв героїв і поступового наростання драматичної напруги. Тож у поданні ремарок автор цілком доречно застосовує прийом градації. Від експозиції – «Семен та Семениха прийшли з церкви та й обідали – мачали студену кулешу у сметану...» [207, т. 1, с. 33]; зав'язки – «Семен їв і не припирав башти. Трохи єго жінка вколола отим словом, але він возив далі сметану з миски» [207, т. 1, с. 33]; розвитку дії – «Семен ще мовчав. Трохи був і винен, а по-друге, хотів добре попоїсти...» [207, т. 1, с. 33]; кульмінації – «Семениха аж заплакала, аж затремтіла»; і до розв'язки – «Семениха втікала на двір, але чоловік ймив у сінях і бив. Мусив бити» [207, т. 1, с. 35].

Уся ж міжфазова динаміка розвитку конфлікту безпосередньо пов'язана у творі з його наративною спрямованістю на діалогічну комунікативну модель. Відсутність довгих авторських коментарів і пояснень, фактографічна точність, правдивість і реалістичність діалектного мовлення персонажів, переданого прямою мовою, створюють у реципієнта враження підслуханого чи й підглянутого сімейного конфлікту від його зародження:

«— Аді, насадився, та й льигає, як колода, ану-ко, ци він вікаже де носа? Гниє отак кожного свита та й неділі.

— Чьо ти собі гудка зо мнов шукаєш? Як я тобі зав'єжу гудз, то ти єго не роз'єжиш, я тобі дам гудка!» [207, т. 1, с. 33];

аж до драматичного завершення:

«— Мамко, мамко, то-с ні дала за кальвіна, тото-с ми світ зав'єзала! Аді, в неділю береси бити!

— Аді, аді, мой, а то ж я розчинав сварку? Та міркуйте собі, що це за побожна? Ей, небого, коли ти так, то я тобі трохи прикоротаю, я тобі писочок трохи припру. Та же через цу побожну траба би хату покидати! Спи біда, але буду бити!» [207, т. 1, с. 35].

Як зазначає О. Казанова, «сміслова, синтаксична, інтонаційна і експресивно-емоційна закінченість, цілісність діалогу дозволяє говорити про надзвичайну діалогічну побудову новел, де діалог являє собою також і архітектонічну одиницю художньої тканини тексту». Причому «діалоги героїв новел В. Стефаника такі ж спонтанні, непідготовлені, експресивні та непродумані заздалегідь, як і розмовна мова людей» і це власне й «надає вислову відчуття об'єктивної реальності» [84, с. 88].

За допомогою класичного діалогічного механізму у творі — «репліка-стимул ↔ репліка-реакція» — довідуємося характеристики, які дають персонажі один одному. І хоч авторські й читачеві характеристики можуть суттєво розходитися з карикатурними словесними портретами, які дають один одному дійові особи твору, все ж вони правдиво передають емоційну атмосферу сімейної сварки і містять у собі потужний експресивний заряд суб'єктивного сприйняття реальних чи й гіперболізованих вад один одного:

«— Бо не стій у церкві, як слуп. Лиш ксьондз стане з книжки читати, а ти вже очі випулиш, як цибулі. Та й махаєш головов, як конина на сонце, та й пускаєш нитки слини, як павук, такі тоненькі — лиш шо не захаркотиш у церкві[...]

— Агій на тебе, та же най твої голови дідько причепитси, не мої! Ото побожна?! Мой, та ти написаласи у якес архиризмске братство та гадаєш, шо-с вже

свита? Та я тобі так шкіру спину, як у книжці, такими синими рьидами... Зійшлиси газдині у братство! Ніхто такого не чув та й не видів. Одна мала дитину дівков, друга одовов, трета найшла собі без чоловіка – самі порьидні газдині зійшлися! Аді, які міні побожні, лиш фоста на заді хибує! Книжки читают, образи купують, таки живі до раю!» [207, т. 1, с. 34].

Як бачимо, розвиток конфлікту в аналізованій новелі, наче за класичною драматургічною схемою, безпосередньо пов'язаний із розкриттям характерів персонажів. Діалог при цьому стає механізмом реалізації умовного сюжетного «саморуху» твору. Незважаючи на формальну епічність новели, для її наративної стратегії притаманна риса, яку Лайош Еґрі відзначає у драматургічній літературі, де «діалог виростає з характеру і конфлікту і – своєю чергою – розкриває характер і розвиває дію». У цьому, на переконання дослідника, полягають основні функції діалогу й водночас це – лише необхідна умова існування драми. «Однак діалог має бути діалектичним і сам по собі, тією мірою, якою його можна відділити від характерів і конфліктів. Його внутрішній механізм повинен працювати за принципом конфлікту, що поступово розвивається», – вважає мистецтвознавець [67, с. 87–88].

У контексті проблеми засобів драматизації новели «Побожна» слід також звернути увагу на «прагматичну функцію діалогів, властиву драматичному мовленню – подвійну адресацію реплік, спрямованих не лише на існуючого опонента героя, але й на читача (глядача) через діалектику контекстуальних смислів висловлювання, вставні синтаксичні конструкції»; на те, що «діалогічне мовлення набуває надзвичайної виразності, часом – риторичності та емоційності» у творі [82, с. 11]. Прикладів реплік подвійної адресації в аналізованому творі не бракує: «Аді, які міні побожні, лиш фоста на заді хибує!»; «Мамко, мамко, то-с ні дала за кальвіна, тото-с ми світ зав'єзала! Аді, в неділю береси бити!» [207, т. 1, с. 34–35].

Новела «Побожна», на наш погляд, є показовою в аспекті демонстрації потенційних можливостей класичного діалогічного мовлення як засобу драматизації епічного у цілому твору. З деякими жанрово-стильовими й

нараторологічно-композиційними модифікаціями подібне функціональне навантаження діалоги виконують і в інших творах В. Стефаника. «Смисловизначальну та структурну роль діалогів, що виявляється у формі контекстуального протиставлення висловлювань героїв» науковці відзначають також у творах «Злодій», «Мамин синок», «Засідання», «Шкільник». Діалоги тут функціонують «не лише як мовленнєвий засіб, а й як певний «дієвий» акт, пов'язаний із прагненням мовців вплинути один на одного» [82, с. 10]. «Перформативний аспект висловлювання» виявляється в образках-сценках «Лесева фамілія», «Злодій», у яких «сама прагматика реплік виявляє приховану інтенцію дії у слові, що зумовлює певне цільове спрямування діалогу («Лесева фамілія»)); «діалогічні репліки виявляють ілокутивну прагматику наказовості, спонукання, вимоги»; а «дієслівні лексеми помітно посилюють значення процесуальності мовлення і ритмізують його». [82, с. 10]. Присутність згаданого вже прийому градації «що втілюється системою експресивних висловлювань, які відбивають поступове наростання психологічної напруги» відзначають також у структурі діалогів у новелах «Злодій», «Святий вечір», «Синя книжечка» [82, с. 10].

Аналізуючи поетикальну майстерність В. Стефаника на матеріалі його новели «Суд», Н. Мафтин слушно наголошує: «Драматичне сприйняття світу, засвідчене навіть і в зовнішній будові новел Стефаника згущеним діалогізмом (талант «двоматрьома 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»))» [149, с. 224–225].

О. Казанова, даючи загальну характеристику функціональності діалогічного мовлення, як засобу драматизації у прозі В. Стефаника, справедливо зазначає: «Емоційність зображення виявляється не стільки через динаміку подій, скільки у

вербальній реалізації настроїв, почуттів героїв, їх реакцій на складні життєві ситуації. Висловлювання героїв стають засобом самохарактеристики та саморозкриття. Діалоги втілюють інформаційно-оцінну функцію (через висловлювання дізнаємося не лише про наміри, вчинки діючих осіб, але й про сприйняття та оцінку власного життя, подій)» [82, с. 10–11].

Тож має рацію А. Островська: «Діалогічна свідомість і породжені нею діалогічні відносини між автором і героєм у художньому творі накреслюють зовсім інше, більш глибоке розуміння усієї творчої спадщини видатного новеліста» [176, с. 6]. Подібні до Стефаникових сюжетно-композиційні та прагматичні функції діалогів О. Казанова виявляє в образах інших українських митців: О. Авдіковича, Г. Веретельника, М. Левицького, Д. Лукіяновича, Д. Марковича, М. Мочульського, Лесі Українки, І. Франка, А. Чайковського, Є. Ярошинської, М. Яцкова [82, с. 10].

Схоже до діалогічного функціональне навантаження виконують у творах В. Стефаника полілоги. У застосуванні цього виду комунікації для драматизації загалом епічних творів покутянин теж не був цілковитим новатором. О. Казанова звертає увагу на схожі до Стефаникових за змістовим наповненням і формальними ознаками поетики образки у творчості Д. Марковича, В. Стебника, А. Чайковського, О. Юркевича [82, с. 11].

Лаконічні, зазвичай експресивно марковані, репліки багатьох учасників комунікативного акту, передані прямою мовою, створюють візуальний образ певного скупчення людей, котрі безпосередньо реагують на ситуативні зміни перебігу сюжетних подій. Щоправда, збільшення кількості персонажів-мовців часто обернено пропорційно впливає на ступінь деталізації персональних характеристик кожного учасника полілогу. Навіть більше, адресат і адресант висловлювання у полілозі вгадуються абстрактно, оскільки автор нерідко ставить собі завдання візуалізувати не конфлікт ідей, не протистояння протагоніста й антагоніста, а створити образ колективної ментальності, передати стереотипи масової свідомості чи атмосферу настроїв натовпу. Як і в контексті діалогічного мовлення, слова автора у полілогічному дискурсі виконують роль ремарок, що

вказують на місце, обставини, фази сюжетних змін подій, на настрій і в загальних рисах на головних учасників комунікації. Характерний приклад віднаходимо в новелі «Палій»:

«Пани гуляли, мусіли, мужики їх колесом обступали і реготалися, аж коршма дудніла.

— Гопа дзісь!

— Єще раз!

— Полігоньки, плавно враз!

— Гов, доста! Тепер пийте горівку, забирайте свої панцкі воші по кишнях та й марш із коршми, бо мужики хоти собі самі межи собов погуляти!

І пани як зайці висувалися» [207, т. 1, с. 127].

Дослідники слушно звертають увагу на «драматизовані образки В. Стефаника, утворені на основі зображення масових сцен, полілогів героїв, психології натовпу («Засідання», «Злодій», «Moritury», «Суд», «Шкільник», «Воєнні шкоди», «Дурні баби»)). У структурі та функціональних властивостях тексту таких образків-сценок В. Стефаника відзначаються «інтегровані драматичні та епічні ознаки поетики, що виявляються у драматичних властивостях сюжетно-композиційної будови та в епічному змістовому наповненні ситуацій («Шкільник», «З міста йдучи», «Майстер», «Такий панок»))» [82, с. 11]. Окремо, на думку О. Казанової, слід розглядати «образки-сценки В. Стефаника, які мають ознаки «драматизованої» оповіді з елементами іронічного відсторонення («Moritury», «Мамин синок», «У корчмі», «Підпис»))» [82, с. 11]. У них дослідниця виявляє «певну подібність до жанру драматичного анекдоту образків-сценок за стильовими ознаками, типами й структурою діалогічного висловлювання, наявністю комедійної інтриги». Ці комічні образки-сценки В. Стефаника не містять «відтворення напруженої драматичної дії, гострих конфліктних зіткнень персонажів, однак спосіб упорядкування зображених подій (прямою мовою героїв) надає творам сценічного характеру»; «у структурі діалогічного мовлення реалізується конструкція мовленнєвої гри — взаємодія протилежних за змістом та комунікативною прагматикою

висловлювань»; «виявляються характерні ознаки ситуативного комізму, дріб'язковості конфлікту побутових сценок із життя сільських людей»; «семантичні та стилістичні особливості мовлення відтворюють узвичаєний спосіб спілкування селян, їхні погляди та сприйняття життя»; «в образках-сценках В. Стефаника відтворено конкретний проміжок часу із життя героїв, усі ситуації реалізуються в локалізованому просторі, на що вказується в ремарках-коментарях розповідача» [82, с. 11].

Як переконаємося, драматургічний потенціал діалогів і полілогів абсолютно гармонійно реалізується у прозі В. Стефаника. Однак найчастіше вживаною комунікативною формою мовлення в структурі новелістики письменника є монолог. Останній, своєю чергою, теж наділений потужною енергією драматизації. До того ж, як відомо, пафос трагедійності в класичних драматургічних жанрах теж головно артикулювався у монологічних мовленнєвих формах. Усе це, найвірогідніше, й детермінувало частотність Стефаникового звернення до монологу. У зв'язку з цим О. Казанова доводить: «Превалюючою формою мовлення героїв у новелах В. Стефаника є монолог, а точніше його формальний різновид – внутрішній монолог. Композиційна структура монологу стає тим формотворчим чинником, що зумовлює стиль В. Стефаника. У новелі «Катруся», наприклад, оповідач фокусує увагу на одному людському нещасті, концентруючи засоби психологізму в сюжетній колізії, де крізь монологи та діалоги перед читачем постає межова ситуація усвідомлення героїнею власної приреченості. Письменник так майстерно збудував твір, що найсильніше драматичне напруження вияскравлюється у феноменології мовлення» [84, с. 86].

Монологічна наративна стратегія реалізована, зокрема, у творах «Стратився», «Святий вечір», «Ангел», «Похорон», «Синя книжечка», «Майстер», «Катруся», «Вечірня година», «Камінний хрест», «Кленові листки», «Діточа пригода», «Лист» та інших. У деяких з них монолог домінує, у деяких – поєднується з діалогічною та полілогічною формами, однак об'єднує всі ці твори підвищена драматична напруга, що акумулюється власне завдяки градаційному

нагнітання експресії у кожній новій репліці героя, зверненій не так до інших персонажів, як до самого читача.

Прикладом використання монологічного мовлення героя задля градаційного нагнітання психологічної напруги може слугувати новела «Мати». Одностороннє спілкування старої Верижихи з донькою починається з нейтрального, ба навіть привітного: «— Слава-йсу» [207, т. 1, с. 236]. Ніякої небезпеки на початку твору «не віщують» і авторські «ремарки», що обрамлюють привітання: «Стара Верижиха ішла до своєї доньки і підпиралася довшим костуром від себе, і думала: Осінь богата, всі горобці, як грудка масла, а бідні діти також товстіють» [207, т. 1, с. 236]; «Сіла на лаву в доньки і глянувши на неї подумала: але ж файна» [207, т. 1, с. 236]. Тільки речення про ситих горобців і підпухлих від голоду дітей може натякнути на історико-політичне тло, на якому розгортаються події (незважаючи на врожайний рік, люди голодують через лихоліття Першої світової війни). Але й ця обставина не може налаштувати читача на очікування якоїсь конфліктної ситуації у спілкуванні двох рідних людей.

Письменницька «магічна лампа» лише поступово починає освітлювати можливе джерело напруги через наступну «репліку» Верижихи: «— Та що ти, донько, поробляєш. Забулась за нас та за свого хлопця, що дідові не злазить з рук і не дає робити» [207, т. 1, с. 236]. І хоч подальші репліки матері, начебто знову цілком нейтральні і не марковані підвищеною експресивністю: «— Донько, підпали вогонь та звари мені тої московської гарбати, чую, що ця гарбата дуже помічна»; «— А покажи мені, доню, ті дарунки, що тобі надарував тот великий москаль»; та відчуття конфліктності ситуації підтримується на цьому композиційному етапі авторськими «ремарками»: «Лиш зелений листок перед бурею так тріпочеться, як її Катерина»; «Дріжачими руками, гарними почала складати перед мамою шовкові хустки, спідниці, перли, найтонші черевики і багато ще панського краму» [207, т. 1, с. 236]; «Вогонь розгорівся добре. Стара Верижиха сіла перед печею і з подолка кидала у вогонь дорогий крам»; «Катерина коло постелі біла, як стіна, стояла перед мамою, як перед опирицею» [207, т. 1, с. 236].

Врешті-решт, використовуючи жанрові можливості новели, яка передбачає несподіваний композиційний поворот у творі, у кульмінації (найвищій точці градації емоційного мовлення Верижихи) автор підсилює вплив на читача експресивним вибухом – криком душі матері, яка не здатна далі зберігати спокій: «– Ти, курво, то твій чоловік тепер витягає гармати з болота, то ти дитину кинула в мене на постіль, як сука, що песята покидає. Ти з офіцером щодня їдеш як пава бричками. Люди ховаються від твоїх поїздів. Колеса твоїх колясок їдуть моїм серцем і розрізують його. Ти, курво, заткала у мій сивий волос захляпану квітку ганьби» [207, т. 1, с. 236].

Шекспірівською глибиною трагізму вражає запропонована матір'ю доньці розв'язка драматичної ситуації: «– Тобі, набого, жите скінчилося серед нас, я дорого заплатила за це тріло, насип його в московську гарбату, випий і зараз спокутуєш гріхи. Я тебе файно вберу, я тебе файно поховаю і змажеш ганьбу з нас старих і свого хлопця» [207, т. 1, с. 237].

Складається враження, що цей страшний монолог матері промовляє до Катерини навіть не схований за своєю героїнею автор, а саме невблаганне життя, яке тисячами своїх явних і таємних законів і присудів прирікає жінку до невідворотного фіналу.

Так само життю, всьому світові, а не конкретним людям, що «обминали» її біля церкви, адресовано й останній монолог Верижихи в епілозі твору: «– То як моя Катерина жила, то вас приходило сто на день і приповідали-сте: а вона ганьбить нас, а вона забирає найліпші коні з москалем до міста, а вона каже у кого гроші, у кого худоба, а вона спить у жидівських перинах, а вона дзюркотить жидівськими перлами... Мій старий тижнями не входив до хати, аби не дивитися на святі образи. А тепер, коли я її післала на смерть, то чого ви, бестії, ще хочете від мене? Лиш підховаю її хлопця і піду тою самою дорогою, що вона» [207, т. 1, с. 237].

Формально (синтаксично, пунктуаційно) всі наведені вище «репліки» мають ознаки діалогічного мовлення: пряма мова передається без лапок, кожне нове висловлювання героїні подається з абзацу і починається з тире. Та й адресат

мовлення, хоч і не бере участі у розмові, та все ж відомий. Однак за своєю суттю – це таки монолог, оскільки двосторонній обмін інформацією, чергування висловлювань у тексті відсутні; діалогічний механізм, коли «репліка-стимул» вимагає «репліки-реакції» не працює. Функціонально наведені вище репліки героїні відповідають одразу декільком типам монологічних висловлювань: «монологу – висновку із ситуації, що склалась у взаємостосунках персонажів»; «монологу – реакції на екстремальні обставини, в які потрапляє персонаж»; «монологу – моделюванню персонажем майбутньої ситуації з його участю»; «монологу, за допомогою якого відтворюється мовлення персонажа в стані афекту»; «монологу – характеристиці іншої дійової особи твору»; «монологу – розповіді про ситуацію, що мала місце поза простором сцени» [204, с. 11–12].

Зазначений монологічно-діалогічний спосіб подання інформації, який, по суті, можна дефініціювати як псевдодіалог, – без перебільшення претендує на означення улюбленого стилістичного прийому В. Стефаника. О. Казанова про цю характерну рису індивідуальної авторської манери письменника зазначає: «Стан тривоги, напруження у творах В. Стефаника сугерується через схвильовані інтонації, синтаксичну структуру монологу, розбитого на короткі абзаци. Реплікація монологічного мовлення виявляє інтенції його діалогізації». Тип такого діалогізованого монологу дослідниця визначає як «монолог-звернення, що втілює безпосередню апеляцію до наявного слухача, який залишається мовчазним» [82, с. 12]. Розглядаючи загалом внутрішнє мовлення як «особливу форму пульсації думки, зміст якої приховано у глибинах позасвідомого», А. Швець слушно звертає увагу на його функціональне призначення та на детермінанти його виникнення: «Психічним ферментом внутрішньо-вербальних актів є ситуація духових потрясінь, інтенсифікація мовленнєвих процесів. Власне тому внутрішня сфера мовлення, що особливо активізується під час вирішальних, критичних моментів людського життя, у періоді межової ситуації, внутрішньої боротьби чи пошуку рішень, приводить у дію цілий психічний механізм» [243, с. 192–193].

І. Денисюк, порівнюючи жанрову специфіку творчості І. Франка та В. Стефаника, різницю між «старою» та «новою» літературами бачить у тому, що

останній у новелістиці поступово відходить від епічно-розповідного і наближається до картинно-демонстраційного способу викладу: «Новелісти «нової генерації» почали сміливо «обрубувати» фабулу. Багатометражність старого оповідання змінив один сповільнений кадр, але дуже напружений» [65, с. 154–156]. У цьому «сповільненому кадрі» Стефаник прагне не так дати прочитати, як дати побачити не саму подію, а її наслідки в категоріях психологічного переживання конфлікту. За О. Казановою, «особливістю синтетичної природи поетики «драматизованих» новел В. Стефаника стає те, що умовність епічного первня (фабульної основи) зумовлена значним впливом драматичних (висловлюванням персонажів властиві наративні функції, завдяки чому відбувається розвиток конфлікту) та ліричних ознак (сповідальні інтонації, суб'єктивність переживань)» [82, с. 12]. У таких творах «домінує не повідомлення про події, а реакція на них героїв, динаміка думок, почуттів, внутрішньої дії у свідомості персонажів»; «референтне начало у діалозі втрачає свою актуальність»; а «про обставини, умови існування, що стають причиною душевних страждань селян, читач довідується більше через монтажне зчеплення експресивно насичених реплік, ніж із розповідей героїв про своє минуле» [82, с. 12].

Оскільки «один сповільнений напружений кадр» вихоплюється із потоку життя, то в жанровому аспекті домінує фрагментарна форма з атрофованою сюжетною лінією. У новелі «Стратився» експозиція нагадує початок драматичного твору. Це короткий (всього чотири рядки) опис того, що відбувається «у кадрі». Із «ремарки» стає зрозуміло, що перед нами сцена, вихоплена із життя. Як і будь-який фрагментарний твір, новела раптово починається і раптово, навіть не закінчується, а обривається. Щоби підкреслити, що «кадр» вихоплений із потоку життя, Стефаник акцентує на двох деталях, які мали би налаштувати реципієнта на думку про діалектику «вічності» та швидкоплинного «моменту»: 1) «Колія летіла у світи» – як символ вічного руху життя; 2) «Сльози падали, як дощ. Як раптовий, падали, що нараз пуститься, та й незабавки уймається!» – поєднання понять «сльози» (біль окремої «маленької людини») і «дощ» (вічне явище природи, в якому губляться «сльози»). Ця ремарка

дає слабе освітлення «сцени», на якій будуть відбуватися подальші події. Із декорацій на ній лише лавка; із дійових осіб «світло» вихоплює лише селянина, який, «аби его ніхто не бачив, що плаче, то ховав голову у писану тайстру». Принагідно зазначимо, що мінімалізм у засобах візуалізації – характерна риса сучасної модерної драми.

Письменник не вводить читача поступово в хід подій, а дає можливість, наче випадковому свідкові, почути розмову селянина із його невідомими візаві, які залишаються «за кадром». Зрештою, весь твір побудований як діалог із невідомими співрозмовниками, персонажами, які залишаються «в тіні». Це розмова селянина з самим собою. О. Казанова, досліджуючи «вплив процесів драматизації монологічного мовлення на родо-жанрові модифікації новелістики письменника», наголошує на схожості «драматичних сценок-монологів (монодрам) та образків письменника за принципами композиційно-мовленнєвого упорядкування текстів, засобами художнього зображення подій, образотворення» [82, с. 12]. Тобто дослідниця підкреслює типовість Стефаникового звернення до жанру «монодрами», а також наголошує, що в «образках-сценках» письменника («Святий вечір», «Ангел», «Похорон», «Синя книжечка», «Кленові листки», «Діточа пригода», «Лист») «монологічне мовлення (за своєю будовою, модальністю, рецептивними властивостями) наближається до принципів конструювання драматичних монологів та сповнено драматичного пафосу» [82, с. 12].

В новелі «Стратився» ознаки справжнього діалогу виникають тільки тоді, коли селянин передає розмову із сином у сні або розмову із дружиною, яку він змушений був залишити вдома. Про присутність інших людей при розмові ми здогадуємося лише з додаткової інформації, як-от: «виходив з людьми»; «поліціян надійшов»; «вояк пішов даліше вартувати». З усіх цих персонажів один лише вояк відповів селянинові:

– Пані вояк, а то тутечки умер Николай Чорний?

– Він повісивси у вільхах за містом. Тепер лежить у трупарні. Йдіт цев вулицев у долину, а там хтос вам покаже [207, т. 1, с. 18].

Як будь-який драматичний твір, аналізовану новелу можна умовно поділити на кілька дій із своїми окремими локаціями: 1-ша дія – поїзд; 2-га дія – село; 3-тя дія – місто; 4-та дія – у трупарні. На початку кожної – своя експозиція в авторських «ремарках».

Самотність селянина особливо відчувається у місті: «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. Ось-ось впаде, і чорне пекло зробиться» [207, т. 1, с. 18]. У цій «дії» маємо пряму вказівку автора на слабе освітлення. Світла, «що в пільмі потопало», світил, які «пускали корінне у пільму», наче тільки на те й вистачає, щоби вихопити з пільми вселюдського болю і горя самотню трагічну постать батька, який втратив єдиного сина: «Мури подавалися один д одному, світила сходилися всі до купи і грали барвою, як дуга. Замкнули мужика, аби єго добре оглянути, бо він з дуже далеких країв сюда завандрував» [207, т. 1, с. 18]. Чоловік поряд із людьми, він говорить до людей, але вони йому не відповідають, принаймні, ми не чуємо, що вони відповідають, бо вони не знають «мови» його болю, бо вони розчиняються у пільмі.

У цій, формально діалогізованій, комунікації практично відсутнє «двоголосне слово», яке, за М. Бахтіним, і є «одиницею» діалогу. Такий тип монологічного діалогу чи одностороннього діалогу, чи псевдодіалогу, з одного боку, драматизує епічну жанрову природу новели, а з іншого – читається у дискурсивному полі поетики експресіонізму. Крик болю маленької людини, огорнутої пільмою, крик, якого ніхто не чує, цей «голос, що волає у пустелі» знову-таки асоціюється з образом крику, створеним в однойменній картині класика малярського експресіонізму Е. Мунка.

Щодо особливостей індивідуального авторського стилю письменника, що оприявнюється на рівні мовленнєвої комунікації його персонажів, О. Казанова зазначає: «Формально внутрішні монологи новел В. Стефаника не мають чіткої структури, становлячи невимушений, спонтанний потік свідомості героїв. Адже внутрішній монолог розуміють як мову персонажа, наявну в його думках і не

розраховану на висловлення та сприйняття. Проте для творчої манери В. Стефаника типовим є саме виголошення персонажами внутрішньої мови, не призначеної для слухачів. Автор створює надзвичайно органічні та природні структури монологічного мовлення, незважаючи на виключність ситуацій, в яких вони проголошуються» [84, с. 87].

У новелі Стефаника селянин постійно знаходиться поміж людьми, але він трагічно самотній у своєму горі. Монолог наодинці, коли герой говорить так, ніби він один, вважається одним із класичних прикладів драматичної умовності. Квінтесенція цього, умовно кажучи, одностороннього спілкування – це розмова старого з трупом сина:

– Синку, синку, та й ти стративси!.. Скажи міні, синку, що тебе у гріб загнало? Нащо ти душу стратив?! Ой привезу я розрадоchu мамі від тебе. Марне пропадем [207, т. 1, с. 18].

З метою візуалізації створених у новелі образів, а також для підсилення їхнього експресивного впливу на реципієнта автор вдається до контрастного опису трупа самогубця:

1) із натуралістичними подробицями описано картину, яка постала перед очами батька («У трупарні на великій білій плиті лежав Николай. Гарне волосся пливало у крові. Вершок голови відпав, як лупина. На животі був хрест, бо навхрест пороли та позшивали» [207, т. 1, с. 19]);

2) образ зібраного на похорон сина («Сльози падали на трупа та на білу студену плиту. Плачучи, убирав сина на смерть. У біленьку мережану сорочку, у пояс вишиваний та в капелюх з павами єго убрав. Писану тайстру поклав під голови, в головах поклав свічку, аби горіла за страчену душу.

Такий годен та гарний парубок у павах! Лежав на студеній мармуровій плиті та гейби усміхався до свого тата» [207, т. 1, с. 19]).

Контрастне поєднання красивого і потворного підвищує напругу між різними полюсами естетичного сприйняття дійсності, підсилює трагізм описаної сцени. Естетизація смерті, культ мертвої краси у дусі Бодлерових «Квітів зла», –

все це частково відображає модерні тенденції у розвитку світової літератури початку XX століття.

О. Казанова слушно зауважує, що Стефаникові притаманний своєрідний спосіб відображення подій, пов'язаний із наративною перспективою так званої «драматизації свідомості» героїв (за П. Лаббоком). У творах письменника «минулі події реалізуються як візійні картини у свідомості персонажів, які переживають їх заново («Лист», «Похорон»)); «спостерігається композиційний прийом «сцени на сцені»»; «переоповідування подій персонажами створює ефект достовірності, завдяки чому згадувані картини й ситуації сприймаються як окремо розіграні сценки» [82, с. 12].

Цікавим прикладом такого образка-візії є Стефаникова новела «Роса». Оригінальність твору пов'язана і з його жанровою, і з поетикальною специфікою. За жанром твір близький до настроєво-емоційної етюдної замальовки, тож цілком гармонійно на рівні поетикальному домінує м'яка лірична імпресіоністична манера. Автор не намагається вплинути на читача гостротою вираження емоції, як у попередньо аналізованому творі, а дає можливість настроєво подивитися на світ очима головного героя – старого Лазаря. Крізь призму душі селянина ми відчуваємо повноту вражень, що охоплюють його у час народження нового дня. Йдеться про новий день у прямому (фізичному) та переносному (духовному) значенні слова. Схід сонця приносить тепло, випаровує росу, що так дошкуляє своїм холодом усе життя селянинові. Так само надія на Україну і на внуків, які тою Україною марять, надає селянинові відчуття оптимізму й умиротворення, віру в продовження свого роду і народу. Оптимальним для втілення творчого задуму автора природньо виявився особливо популярний у романтичній літературі та у фольклорі (однак не чужий і для імпресіонізму) прийом психологічного паралелізму, коли ліризація художнього твору здійснюється завдяки уподібненню пейзажних картин і настроєво-емоційних переживань героя.

Окрім ліризації, у творі присутні й ознаки драматизації епічного жанру. Навіть більше, саме синкретизм елементів трьох літературних родів забезпечує підсилення і поглиблення кожного з них за рахунок двох інших. Скажімо,

згаданий прийом паралелізму реалізується завдяки використанню типово драматургічного засобу – у репліках старого Лазаря, звернених до роси:

– Ей, ти, росо, їла ти мене від дитини; я коло овець плакав від тебе. А як був молодий, то мусив підкочувати білі штани, йдучи від дівки, щоб мама не сварила, а як став газдою, і заходив в збіжжя косити, то ти жерла мене і кусала, і боронила перед косою кожде стебло, аби їх ще завтра напоїти своїм різким напитком, але восени ти найгірша, бо забирають від тебе все, кому ти щодня лице мила. Ти так, як мама, що не дає своїх дітей [207, т. 1, с. 238];

до сонця:

– Ти, вічне сонце, ти знов благословиш мене на сніданок. Та-м слабий; роса, твоя донька, не має вже на мені що пити, самі кості. Але в мене внуків багато. Роса має кого обливати своїми перлами. А ти, мамо наша, ясне сонечко все благослови їх до сніданку [207, т. 1, с. 239];

до Бога:

– [...]Мій ласкавий Боже, чим я годен відплатити твоєю ласку? Ти мене своїм сонцем, дощем і бурею тримав у силі довгі роки, аби мої діти і їх діти жили і росли [207, т. 1, с. 239].

Як слушно зауважила О. Казанова, «у малій прозі письменника спостерігається синкретизм родових первнів (драматичного, ліричного та епічного), однак у деяких творах очевидно є драматично-сценічна домінанта поетики, що зумовлює виникнення жанрового різновиду образка-сценки» [82, с. 12]. Власне, під таку жанрово-родову дефініцію і підпадає аналізований твір.

Важливо також зазначити, що наведені репліки засвідчують присутність у творчості В. Стефаника такого різновиду мовленнєвої комунікації, як «односторонній діалог». Свого часу І. Денисюк зазначав: «Ще не досліджені секрети одного з головних засобів стефаниківської новели – діалога. Вкажемо тільки на той суто його тип викладової форми, який можна б назвати одностороннім діалогом. Це щось таке, як імітація телефонної розмови – голосу лише одного співрозмовника. Зародки такої форми були вже в Куліша, Стороженка, Франка, але там другий персонаж був просто німим слухачем

епічної історії, не втручаючись в оповідь, переривану подекуди звертанням до слухача. У Стефаника, як і в Камю, це монтаж вражень співрозмовника, що невинно напливають ззовні, проходячи через криштал духовності оповідача, вбираючи в себе й репліки другого співрозмовника («Діточа пригода»)) [63, т. 1, кн. 2, с. 110].

Однією з проблем, які науковці розглядають у контексті «внутрішньо-зовнішнього монологу», є проблема синтезу елементів автокомунікативного й псевдокомунікативного дискурсів. Щодо останнього, то його Флорій Бацевич виділяє «у межах зовнішнього» й окреслює «як «спілкування» з тваринами, рослинами, артефактами тощо» [9, с. 106]. З. Лещишин пропонує дифеніціювати форму комунікації, коли персонаж «спілкується» з твариною, рослиною, «звертається до сил природи, Бога тощо» саме як «односторонній діалог». При цьому дослідниця усвідомлює: «Діалогічність такого мовлення, що зазвичай чітко виявляється у структурі монологу, значною мірою формальна, адже мовець свідомий того, що його мовлення одностороннє і не очікує мовлення у відповідь, звертається радше до себе» [134, с. 154]. І. Денисюк звертає увагу на необхідність умовного співрозмовника-слухача для персонажа, що промовляє: «Правда, у Стефаника інколи ще залишаються другорядні персонажі, але вони зливаються вже з тлом новели, стають закамінілими слухачами вражаючої історії. Внутрішній монолог у стефаниківській новелі складається з окремих вибухів чуття, оформлених у репліки, відмежовані одна від одної графічним знаком тире, який означає певний антракт у болевій напрузі. Герой Стефаникової новели ще потребує якогось слухача. У новелі «Гріх» жінка, знеможена муками совісті (колись вона з чоловіком спалила село), закликає для свого каяття у передсмертну хвилину багато людей, але всі вони німіють з жаху. У своєму діалого-монологі, більш фіктивному, ніж реальному, у цьому поетичному екстракті батьківської муки старий Максим («Сини») точку опори для своїх пекучих дум знаходить у конях, у пташці, у полі, у Богові» [63, т. 1, кн. 2, с. 109–110]. Однак науковець також зауважує, що кінцевим адресатом такого мовлення може бути й сам мовець: «Можливо, він таки сам до себе говорить, адже у великому зворушенні,

як показав досвід воєнних лихоліть, люди починають говорити самі до себе» [63, т. 1, кн. 2, с. 110].

Джерела походження художнього діалогічного спілкування персонажа з явищами природи, навколишнім світом, Богом, учені пов'язують із фольклорною традицією: «У фольклорних пісенних текстах знаходимо чимало відповідних прикладів діалогів, в яких тісно переплітаються особливості світосприйняття і мистецька метафоричність і символічність. Найчастіше вони побудовані за принципом паралелізму: наратор звертається з питанням до персонажа рослини чи тварини (поля, верби, тополі, калини, сокола, коня тощо), згодом до персонажа-людини (дівчини, парубка тощо) і отримує відповідь від того й іншого» [134, с. 154–155]. Тож новела «Роса» засвідчує ще одну, надзвичайно важливу, рису індивідуальної авторської майстерності В. Стефаника: уміння синтезувати жанрово-родові, поетикально-стилістичні елементи на фундаментальному дискурсивному полі діалектичної взаємодії традиції та новаторства в літературному процесі.

Резюмуючи результати власних досліджень жанрово-композиційної та стилістичної функціональності комунікативних форм мовлення у новелістиці В. Стефаника, О. Казанова справедливо констатує: «Кожне слово монологічної чи діалогічної мови героїв або невластива мова оповідача в новелах письменника вражають інтенсивністю розкритої правди. Монолог – особливо внутрішній монолог – дає можливість авторові глибоко розкрити внутрішній світ, психологію героя, зберігаючи при цьому об'єктивну форму оповіді. Саме монологічне мовлення спричиняє органічний перехід від дійсності до мрій, дає змогу не тільки зрозуміти динаміку сюжету, а й внутрішні почуття персонажів. Діалог, як головний стильотворчий чинник у новелах В. Стефаника, виконує ряд специфічних завдань: служить засобом створення характерів персонажів, засобом активізації дії, розкриває авторську ідею, яка міститься в мовленні персонажів, виражає специфічність, несхожість, суперечливість внутрішнього світу героїв» [84, с. 87].

Звичайно, діалогічно-монологічне мовлення – не єдиний засіб драматизації у Стефаникових новелах. Проте одне з основних функціональних призначень діалогу та монологу в структурній організації новелістики В. Стефаника пов'язане саме з намаганням візуалізувати описані в ній конфлікти, характери, емоції, образи, дати можливість автору будувати нарацію крізь призму світосприйняття його героїв, а читачу сприймати описане не як відстороненому спостерігачеві, а як одному з учасників розгорнутих «на сцені» чи «в кадрі» Стефаникового твору подій. Власне, у вмінні гармонійно синтезувати елементи різних родів і жанрів літератури і полягає, на наше переконання, один із основних секретів новелістичної майстерності покутянина.

Висновки до третього розділу. Проблема когерентності категорій драматургічності й експресіоністичності у творчості Василя Стефаника вписується у ширшу проблему пошуку найбільш ефективних форм відображення життєвої правди і найбільш релевантних форм вираження емоційної реакції на цю правду, а також виказує вписаність Стефаникових індивідуально-авторських модерністських пошуків у загальноукраїнський і західноєвропейський літературний контексти. Гармонійна сумісність поетики експресіонізму та категорії драматургічності не тільки дозволяла Василю Стефанику досягати найбільш ефективного способу втілення творчого задуму, але й у цілому сприяла розвитку й інтенсифікації літературного процесу в Україні.

Драматургізація новелістики постає важливим способом поглиблення психологізму у творчості письменника. Уміння «засісти у душі» своїм героям і звідти «магічною лампою» освітити їхнє оточення виявилось значно зручніше реалізовувати засобами драми, а не епосу. Саме театральні-сценічні засоби розкриття характерів героїв відкрили Стефаникові можливість об'єктивізувати нарацію, «щезнути за своїми героями зовсім». Саме так письменник, з одного боку, зберігає правдоподібність у зображенні характерів, створює враження нейтрального авторського ставлення до дій протагоністів і антагоністів, а з іншого боку, – викликає у реципієнта враження присутності, а інколи навіть участі у

вирішенні драматичного конфлікту, навколо якого відбуваються центральні події, розвивається сюжет і розкриваються характери у творі.

Важливо, що завдяки неперевершеному вмінню В. Стефаника візуалізувати й авдіалізувати створені його творчою уявою художні світи, сучасний читач може не тільки прочитати, але й «побачити» та «почути» створену новелістом галерею образів, типів і сюжетів у всій духовній розкоші поставленої геніальним режисером покутської «людської комедії». Перехід від епічно-розповідної до картинно-демонстраційної манери оповіді вимагав від письменника ефективного застосування відповідної кольористики, гри світла й тіні, певних кінематографічних прийомів (багатоплановості оповіді, «монтажної розкадровки», телеграфного «репортажу» тощо), звернення до невербальних засобів спілкування (жестів, міміки). Візуальний ряд доповнювався також відповідною авдіалізацією за допомогою вербальних (діалектне мовлення), невербальних (інтонація) засобів, а також завдяки ефективному застосуванню поетики мовчання у дусі Мункових експресіоністичних малярських робіт.

Важливим засобом драматургізації прози В. Стефаника є організація діалогічно-монологічного мовлення його персонажів. Увесь спектр мовленнєвої комунікації – від полілогу, до діалогу, псевдодіалогу, одностороннього діалогу, монологу, внутрішнього монологу, потоку свідомості, тощо – допомагає письменнику візуалізувати описані у творі конфлікти, характери, емоції, образи, відкриває авторові можливість будувати нарацію крізь призму світосприйняття його героїв, рецептивно орієнтує читача на сприйняття описаного не з байдужістю стороннього спостерігача, а з відчуттям співучасті у розгорнутих «на сцені» чи «в кадрі» Стефаникового твору подій.

Основні положення третього розділу викладено в одноосібних публікаціях дисертантки [40], [42], [43], [46].

ВИСНОВКИ

Літературознавство, як і будь-яка інша наука, двоєдина у своїй діяхронійно-синхронійній сутності. З одного боку, ця галузь знань збирає, описує, аналізує та узагальнює найбільш значущі літературні явища, аби впорядкувати й кодифікувати їх у певні понятійні категорії та «гатунки», фіксуючи таким чином кількісно-якісні характеристики літературного процесу на певному етапі його історичного розвитку. З іншого боку, за елементарними законами діалектики, світова, національна чи індивідуально-авторська літературна творчість відбувається як явище лише за умови порушення рівноваги, внесення у вже сформовану метафізичну систему категорій і правил чогось нового, певного дисбалансу, здатного згенерувати в цій-таки системі рух, розвиток, процес пошуку нової рівноваги, нової гармонії, нового порядку й кодифікації. Цей процес народження нових форм і сенсів у літературі сфокусовано проєктується на діалектичну єдність і боротьбу традиції та новаторства у творчості окремо взятого автора, який змушений враховувати попередній розвиток літератури, мислити і творити загальноприйнятими категоріями, аби спілкуватися з реципієнтом однією метамовою, й водночас може створити щось справді оригінальне, новаторське й значуще, лише порушуючи встановлені традицією правила і норми.

Власне, найвизначніші новотвори літератури зароджуються там і тоді, де і коли об'єктивне тяжіння літературного процесу до порушення усталеного попередньою традицією канону збігається і резонує із суб'єктивним, індивідуально-авторським тяжінням письменника до деканонізації, до пошуку оригінальних новаторських форм і засобів художнього зображення. Прикладом такого щасливого поєднання зовнішніх об'єктивних впливів і внутрішніх іманентних налаштувань письменника є художнє мислення Василя Стефаника. У низці діалектичних бінарних опозицій, що художньо реалізувалися у прозі письменника, важливу роль відігравало поєднання протилежних за своєю генологічною суттю епічних і драматургічних категорій. Саме Стефаник відчув культурно-історичну вимогу епохи віднайти у мистецтві кінця XIX – початку XX

століть форми і засоби, які могли б передати характер її (епохи) ущільненого розвитку. Адже завдяки відкриттям у науці, техніці, суспільному будівництві цей період змінив попереднє сприйняття часо-просторових, морально-етичних, суспільно-політичних, а відтак і власне естетичних категорій. Тож для адекватного зображення динамічного духу часу необхідно було віднайти такі жанрово-поетикальні форми, які могли б цю ущільнену динаміку передати засобами мистецької образності. Цілком природно, що найбільш релевантною до таких об'єктивних потреб виявилася новела – жанр, який завдяки своїй малоформатності *традиційно* виконував у літературі функцію експериментального поборювання літературної *традиції*. Новела (за замовчуванням епічний жанр) не випадково отримала своєрідний літературознавчий псевдонім – *сестра драми*. Здатність новели сконцентрувати увагу читача на найважливішому, найяскравішому, найнапруженішому переламному пункті оповіді – пуанті – відкривала письменникові оперативний простір для візуалізації описуваної драматичної напруги, навіювання читачеві ефекту присутності й участі в дії *тут і тепер*, підсилення психологізації прози. Ця об'єктивна здатність новели до внесення в її жанрову структуру драматургічних елементів резонувала із суб'єктивним індивідуально-авторським тяжінням Василя Стефаника до драматизації, психологізації описуваної розповіді, підсилення її експресивного впливу на читача. Завдяки цій особливості творчого методу письменника українська література кінця XIX – початку XX століть отримала не лише одного з найяскравіших за всю свою історію авторів, але й надійний дороговказ у майбутнє, орієнтир для *шліфування* (хоч як би цього слова не любив сам Стефаник!), відточування власної художньої майстерності для численних «малих» і «великих» наступників покутянина.

Тому вивчення функціонального призначення й жанрово-стильових прийомів і засобів художньої реалізації категорії драматургічності має на меті пошук відповідей на низку питань, важливих не лише для пізнання глибин художнього мислення й авторської майстерності Василя Стефаника, але й для розуміння ключових моментів історії розвитку всієї української літератури.

Отже, за результатами проведеного дослідження маємо підстави дати відповіді на поставлені у роботі завдання.

1. Генологічна проблема дифузії жанрів складна і багатогранна. Це явище має власну історію розвитку, позначену періодами підвищеної та пониженої інтенсивності процесів жанрової модифікації. Генерика навіть виробила власний понятійно-категоріальний апарат, покликаний канонізувати, «узаконити» й систематизувати новостворені на межі різних родів і жанрів гібридні форми. Детермінанти виникнення нових жанрових модифікацій криються у зовнішньолітературних (відповідні соціально-економічні процеси, ментально-психологічні трансформації, розвиток нових видів мистецтва); внутрішньолітературних (системна сутність генерики як діалектичної єдності процесів канонізації та деканонізації, традиції та новаторства, ідентифікації та диференціації окремих типів літературних форм); та індивідуально-авторських чинниках (письменницький пошук найефективніших форм утілення відповідного творчого задуму). Інтенсифікація процесів жанрової дифузії у кінці XIX – на початку XX століть резонувала з інтенсифікацією загального розвитку світового й національного літературних процесів.
2. Драматургічність як поетикальна категорія Стефаникової новелістики має власні генетико-типологічні параметри, що визначаються у тривимірній системі координат з відповідним проектуванням зазначеного феномену на осі діахронії, синхронії та особливостей індивідуального творчого методу письменника. І якщо два перших виміри здатні зорієнтувати нас у відносно об'єктивній зумовленості досліджуваного явища як логічного сегмента культурно-історичного процесу та в розрізі парадигми системотворчих типологічних елементів, то третій, суб'єктивний вимір, дозволяє зазирнути в глибину індивідуальної авторської майстерності, яка, власне, і синтезує потенціал генетико-типологічних складників у художньо реалізовану триєдину цілісність. У цьому аспекті два сприятливих для «драматургізації» Стефаникової малої прози об'єктивні чинники – відкритість новелістики для

експериментування з формою та тяжіння літературного процесу «на зламі віку» до пошуків гібридних жанрів – можуть синтезуватися в нову художню якість літературного твору тільки у «творчій лабораторії» письменника і лише з додаванням своєрідного суб'єктивного «каталізатора» цього процесу – індивідуальної авторської майстерності письменника.

Водночас новелістику Василя Стефаника слід розглядати в системі координат малої епічно-драматичної прози. Причому сама собою «новела не є чистокровним родовитим жанром – епічний рід вона збрала з драматичним» (І. Денисюк). Стефаникове намагання синтезувати елементи епосу та драми у власній творчості історично вписується у загальну тенденцію тогочасного літературного процесу, який прагнув до модернізації та оновлення форм мистецтва релевантно до нових викликів життя. Типологічно цей процес дефініціюється як *жанрова дифузія*, а його результатом нерідко стає зародження *гібридних жанрів* у літературі. Третя площина, на яку проєктується феномен драматургічності Стефаникової прози – це особливості індивідуально-авторського налаштування творчого методу письменника на пошуки жанрово-стильових форм, які найбільш адекватно втілюють у творчості тяжіння до експресивності, психологізації, візуалізації описуваного.

3. Творчість Василя Стефаника припадає на дуже цікавий і насичений культурно-історичний період. Кінець XIX – початок XX століть – час ущільненого розвитку науково-технічного прогресу, час революцій і військових протистоянь, час зміни старих і формування нових соціально-економічних відносин, світоглядно-філософських орієнтирів та ідейно-естетичних систем. Зміни і потрясіння, які відбуваються в політичному, економічному й соціальному житті людства прямо чи опосередковано відображаються на його культурогенезисі, способах мислення та світосприйняття. Морально застарілі позитивістські цінності й орієнтири поступово втрачають свою значущість і свій вплив, оскільки ідея прогресу та поступу в світі, де проливаються ріки крові, вже не здається панацеєю від

усіх суспільних вад, проблем і недоліків. На «межі віків» усе людство не здатне знайти відповідь на актуальне філософське питання: «Яку користь може принести наука, позбавлена душі?» Від емпірично-раціональних способів пізнання дійсності акценти поступово зміщуються в інтуїтивно-емоційну сферу. Своєрідну еманацию ірраціонального в світобудові можна збагнути, лише озброївшись споріднено ірраціональними категоріями пізнання. Митці як оголений нерв суспільства реагували першими як на катастрофи глобальних масштабів, так і на особистісні, чи навіть внутрішньо-душевні, трагедії окремих мікросвітів так званої «маленької людини». Тож головною детермінантою Стефаникового тяжіння до малої прози могла стати іманентна тенденція тогочасної літератури до життєнаповненості й життєвідповідності. Домінування ж новели у парадигмі жанрів малої прози, до яких звертався у власній творчості В. Стефаник, пов'язане значною мірою з її експериментальним потенціалом. Тяжіння письменника до новели могло бути зумовлене також «гнучкістю» жанру, його неабияким трансформаційним потенціалом, здатністю долати кордони родо-видових канонів. Власне новела виявилася найбільш сприятливим жанровим середовищем для вживлення в її структуру драматургічних елементів, а відтак і для реалізації авторської налаштованості на експресивне, драматичне, візуалізоване й авдіалізоване зображення події тут і тепер, надаючи читачеві можливість відчувати себе дійовою особою описуваного.

4. Проблема когерентності драматизму й експресіоністичності у творчості Василя Стефаника вписується у ширшу проблему пошуку найбільш ефективних форм відображення життєвої правди і найбільш релевантних форм вираження емоційної реакції на цю правду та виказує вписаність Стефаникових індивідуально-авторських модерністських пошуків у загальноукраїнський і західноєвропейський літературні контексти. Гармонійна сумісність поетики експресіонізму і категорії драматизму не тільки дозволяла Василю Стефанику досягати найбільш ефективного способу

втілення творчого задуму, але й у цілому сприяла розвитку й інтенсифікації літературного процесу в Україні.

5. У новелістиці Василя Стефаника проявилася тенденція, характерна для розвитку сучасної йому драматургії, тенденція, у якій гармонійно поєдналися традиції національного літературного процесу із модерною спрямованістю літератури кінця XIX – початку XX століть на поглиблення психологізму й інтелектуалізму. Стефаникові пошуки шляхів драматизації художнього конфлікту, інтенсифікації психологічного змістового наповнення власних художніх творів у цілому збігалися із загальними тенденціями розвитку літературного процесу. Завдяки «драматургізації» новели письменник, з одного боку, досягає правдоподібності в зображенні характерів, настроїв і переживань героїв, ефекту власної незаангажованості щодо оцінок дій протагоністів і антагоністів, а з іншого – викликає у реципієнта відчуття присутності, психологічної співучасті у вирішенні певного драматичного конфлікту, навколо якого відбуваються центральні події та розвиваються основні характери.
6. Детермінанти індивідуально-авторської майстерності щодо використання засобів драматизації та сценічної візуалізації у новелістиці Василя Стефаника полягають у релевантності творчого методу Василя Стефаника загальній тенденції української та світової літератури кінця XIX – початку XX ст. до сценізації та театралізації, до стирання міжродових і міжвидових кордонів у мистецтві. Письменникові притаманне унікальне вміння візуалізувати на ейдологічному рівні художню картину світу власної новелістики. Елементи кінематографізму і театралізації реалізуються у прозі письменника завдяки рецептивній стратегії, спрямованій на створення «ефекту присутності» у реципієнта. Драматургічна (за своїм родовим походженням) категорія трагічного в епічній (за панорамністю охоплення матеріалу і домінантними наративними стратегіями) новелістиці Василя Стефаника отримала додаткові виражальні можливості для сценізації, театралізації, візуалізації описуваних конфліктів, подій і характерів завдяки майстерному поєднанню в художній

практиці письменника лаконічності «камінного стилю», потенціалу експресіоністської поетики, безпредметних форм, деформації дійсності, поетики потворного тощо. До основних засобів візуалізації та авдіалізації образної картини світу в новелістиці Василя Стефаника належать також колір, світло, звук, вербальні та невербальні мовні й мовленнєві компоненти.

7. Специфіка художнього мислення Василя Стефаника, його здатність синтезувати у творчій уяві елементи різних поетикальних систем і жанрових структур не тільки позитивно вплинули на тогочасний літературний процес, суттєво оновивши форми, прийоми та засоби зображення в українській і світовій літературі, але й заклали основи для подальшого пошуку ефективних новацій у нашому красному письменстві. Завдяки неабиякій авторській майстерності у створенні «ефекту присутності», тяжінню до «картинно-демонстраційної манери оповіді» Василю Стефаникові вдалося освоїти засади рецептивної естетики та віднайти форми художнього зображення, що стали провідними впродовж усього XX століття, частково зберігаючи свою актуальність і в наш час. Письменник володів величезним арсеналом прийомів і засобів художнього зображення, які не просто синхронізували його творчу діяльність із передовими тенденціями у розвитку світового літературного процесу (йдеться зокрема і про візуалізацію, театралізацію, сценізацію, драматизацію епосу), але й давали можливість випереджати його (на доказ – кінематографічні ефекти, сюрреалістичні елементи у творчості письменника). Резонування експериментального потенціалу новели з індивідуальною новаторською майстерністю Василя Стефаника, з одного боку, забезпечувало оригінальність і неповторність авторського почерку покутянина, а, з іншого боку, сприяло оновленню, модернізації всієї української літератури, налаштовувало її на тенденції та естетичні реєстри світового літературного процесу.

Загалом проведене дослідження доводить, що драматургічні категорії були невід'ємним складником естетичної свідомості Василя Стефаника. Саме Стефаникове вміння *побачити самому* й уміння *дати побачити читачеві*

відкрило письменникові шлях до оновлення індивідуального творчого методу, а українській літературі – можливість модернізуватися й розвиватися в унісон із тенденціями світового літературного процесу. Як драматургічність стала однією з ключових категорій новелістики Василя Стефаника, так новелістика Василя Стефаника стала ключовим елементом української літератури кінця XIX – початку XX століть. Тож не дивно, що, деканонізуючи жанрово-стилістичну специфіку давнішої літературної традиції, покутянин, присутньо, встановлював нові канони і «гатунки» гібридного жанру драматизованої новели (нехай і в зародковій формі) у сприятливій і життєтворній для всього подальшого розвитку літератури атмосфері жанрово-стилістичної дифузії.

Секрети поетикальної майстерності Василя Стефаника криються у системі його художнього мислення, здатній абсорбувати в собі діаметрально протилежні й водночас діалектично об'єднані категорії високого і низького, трагічного і комічного, красивого і потворного, об'єктивного і суб'єктивного, раціонального й емоційного, загального й індивідуального, традиційного і новаторського, народницького і модерністського, національного і світового тощо. Аби синтезувати нові форми художнього життя, письменник гармонійно поєднував у єдине естетичне ціле ланцюжок бінарно опозиційних категорій, у якому категорії епічного й драматургічного – лише одна із ланок. Водночас саме ця ланка в своєрідному ДНК-коді Стефаникової творчості виявилася чи не найважливішим, ключовим складником її формо-змістової *іншості*, елементом, що забезпечив оригінальність, неповторність і впізнаваність індивідуального авторського стилю покутянина, а відтак і всієї української літератури кінця XIX – початку XX століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко С. Потік свідомості як засіб зображення внутрішнього світу персонажів (на матеріалі роману Вірджинії Вульф «Хвилі»). *Вісник Львівського університету*. Серія : Іноземні мови. Львів, 2014. Вип. 22. С. 241–247.
2. Аристотель. Поетика. Київ : Мистецтво, 1967. 134 с.
3. Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Ленинград : ЛГУ, 1990. 320 с.
4. Баран Є. Краківський контекст Василя Стефаника (на матеріалі листів Василя Стефаника до Левка Бачинського). *Вісник Прикарпатського університету*. Серія : Філологія. 2012. Вип. 34–35. С. 42–47.
5. Барчук В. М. Монолог у новелах Василя Стефаника: образно-стилістичний та структурний аспекти. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2017. № 3(39). С. 11–19.
6. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. 504 с.
7. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
8. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. Москва : Сов. Россия, 1979. 320 с.
9. Бацевич Ф. С. Нариси з комунікативної лінгвістики : монографія. Львів : Видавничий центр Львівського національного університету ім. І. Франка, 2003. 281 с.
10. Бентли Э. Жизнь драмы. Москва : Айрис-пресс, 2004. 416 с.
11. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія. Київ : Академвидав, 2004. 368 с.
12. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. Київ : Либідь, 1998. 408 с.
13. Білецький Ф. Оповідання. Новела. Нарис. Київ : Дніпро, 1966. 89 с.
14. Білоус П. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія художньої творчості : лекції. Житомир : Рута, 2009. 336 с.
15. Блідченко-Найко В. Розвиток малих та фрагментарних літературних форм на початку ХХ ст. *Науковий вісник Миколаївського державного університету ім.*

- В. О. Сухомлинського* : збірник наукових праць. Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2012. Т. 4. Вип. 10. С. 19–22.
16. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. 180 с.
 17. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
 18. Бовсунівська Т. В. Форми міжжанрових трансформацій у сучасній літературі. *Мова і культура* : наукове видання. Київ : Видавничий Дім Дмитра Бурого, 2009. Т. 123. С. 211–216. URL: www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mik/2009_11.pdf (дата звернення: 27.04.2020).
 19. Божович В. Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XIX – начало XX в. Москва : Наука, 1987. 319 с.
 20. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Київ : Четверта хвиля, 2006. 512 с.
 21. Ботнарченко Н. М. В. Стефаник та дискурс «народництва-модернізму» в українському літературному процесі часу *fin de siècle*. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Серія : Літературознавство. 2011. Вип. 4(2). С. 3–9.
 22. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції : монографія. Луганськ, 2011. 399 с.
 23. Бровко О. О. Особливості вставних новел в українській прозі другої половини 20-х – початку 30-х років XX століття. *Наук. зап. НаУКМА*. Серія : Філол. науки. 2009. Т. 98. С. 47–52.
 24. Бройтман С. Н. Историческая поэтика : учебное пособие. Москва : РГГУ, 2001. 320 с.
 25. Буало Н. Мистецтво поетичне. Київ : Мистецтво, 1967. 134 с.

26. Будний В. Між дисциплінами: розширення контекстів літературознавчої галузі чи зміна статусу? *Вісник Львівського університету. Серія : Філологія.* Львів, 2008. Вип. 44. Ч. 1. С. 22–31.
27. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підручник. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
28. Бурлакова І. В. Поетика новели в рецепції сучасного літературознавства. Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах : зб. наук. праць. Київ : Вид-во Європейського університету, 2010. Вип. 20. С. 129–148.
29. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
30. Василько В. С. Фрагменти режисури. Київ : Мистецтво, 1967. 384 с.
31. Василь Стефаник. *Історія української літератури* : у 8 т. Київ, 1968. Т. 5. С. 223–258.
32. Вівчарик Н. «Син землі»: Василь Стефаник у рецепції Григора Лужницького. *Вісник Прикарпатського університету. Серія : Філологія.* 2012. Вип. 34–35. С. 57–61.
33. Вірченко Т. Кінематографічне мислення В. Стефаника (на матеріалі образка «Осінь»). *Прикарпатський вісник НТШ. Слово.* 2016. № 2(34). С. 168–174.
34. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990-2010-х років: Дискурс, еволюція, типологія : монографія. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. 336 с.
35. Гаєвська Л. Морально-етична проблематика української новели кінця ХІХ - поч. ХХ ст. Київ, 1981. 21 с.
36. Гегель Г. Лекции по эстетике : в 2 т. Санкт- Петербург : Наука, 1998–1999. Т. 1. 1998. 622 с.
37. Гегель Г. Лекции по эстетике : в 2 т. Санкт-Петербург : Наука, 1998–1999. Т. 2. 1999. 603 с.
38. Гиршман М. Литературное произведение: теория и практика анализа : учеб. пособие. Москва : Высшая школа, 1991. 160 с.

39. Гнідан О. Д. Василь Стефаник. Життя і творчість : посібник для вчителя. Київ : Радянська школа, 1991. 222 с.
40. Голод Н. С. Діалог і монолог як чинники структурної організації новел Василя Стефаника. *Василь Стефаник: наближення* / за ред. С. Хороба. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2017. С. 341–366.
41. Голод Н. С. Драматургійність як літературознавча категорія. *Мова і культура*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго. 2020. Вип. 22. Т. VI (201). С. 64–70.
42. Голод Н. С. Засоби драматизації та сценічної візуалізації у новелістиці Василя Стефаника: діалог і монолог. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2017. Вип 3(39). С. 444–457.
43. Голод Н. С. Конгруентність драматургійності й експресіоністичності у малій прозі Василя Стефаника. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 29. Том 1. С. 83–89.
44. Голод Н. С. Культурно-історичні детермінанти драматургійності Стефаникової новелістики. *Українське літературознавство* / Львівський національний університет імені Івана Франка. 2020. Вип. 85. С. 180–189.
45. Голод Н. С. Проблема дифузії жанрів у літературно-критичній рецепції українських та зарубіжних дослідників. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2017. Вип. 4(40). С. 490–499.
46. Голод Н. С. Проблеми конгруентності жанру та стилю у новелістиці Василя Стефаника. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2020. VII (69). Issue 234. Sept. Budapest, Hungary. P. 19–22.
47. Голод Н. С. Трансформаційний потенціал малої прози в історико-літературному процесі (на матеріалі художньої творчості Василя Стефаника). *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2019. № 3(55). С. 425–437.
48. Горболіс Л. Кінематографічний арсенал «Камінного хреста». *Слово і час*. 2014. № 6. С. 32–39.

49. Горболіс Л. Міжмистецькі контакти українського тексту : монографія. Суми: Вид-во СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2021. 312 с.
50. Горболіс Л. Свій простір як маркер духовних зв'язків героя зі світом (на матеріалі новели В. Стефаника «Виводили з села»). *Вісник Прикарпатського університету*. Серія : Філологія. 2012. Вип. 34–35. С. 184–187.
51. Грещук В. Листування в лінгвістичному аспекті. *Василь Стефаник – художник слова* / Прикарпатський ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ : Плай, 1996. С. 165–176.
52. Грицюта М. С. Художній світ В. Стефаника. Київ : Наукова думка, 1982. 200 с.
53. Гром'як Р. Т. До вивчення джерел розвитку літературних видів і жанрів. *Давнє і сучасне* : вибрані статті з літературознавства. Тернопіль : Лілея, 1997. С. 42–45.
54. Гуляк А., Скоробагатько Н., Хропко П., Цуркан І. Деякі аспекти аналізу літературного твору. Київ : Наук. світ, 2000. 131 с.
55. Гундорова Т. Початок ХХ ст.: Загальні тенденції художнього розвитку. *Історія української літератури ХХ століття* : у 2-х кн. Кн. 1. Київ, 1993. С. 9–33.
56. Гундорова Т. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 300 с.
57. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ століття). *Слово і час*. 1993. № 1. С. 55–61.
58. Девдюк І. В. Екзистенційний дискурс в українській та британській прозі міжвоєнного періоду : монографія. Івано-Франківськ : Видавець Кушнір Г. М., 2020. 484 с.
59. Девдюк І. В. Основні тенденції розвитку світової літератури першої половини ХХ ст. *Зарубіжна література в школах України*. 2012. № 7-8. С. 68–71.
60. Девдюк І. В. Критична рецепція екзистенційної прози міжвоєнних десятиліть в українському літературознавстві. *Філологічні трактати*. 2020. Т. 12. № 1. С. 17–28.

61. Денисенко О В. До інтерпретації жанру новели у світовому літературознавстві. *Культура народів Причорномор'я*. 2004. № 49, Т 2. С. 109-111.
62. Денисюк І. О. Жанрові проблеми новелістики / відпов. ред. М. Т. Яценко. *Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початку XX ст.* : зб. наук. пр. Київ : Наукова думка, 1986. С. 6–49.
63. Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3-х томах. 4-х книгах. Львів, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Кн. 1. 432 с.
64. Денисюк І. О. Поетика новели. *Жовтень*. 1969. № 10. С. 127–134.
65. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття. Львів, 1999. 280 с.
66. Дуб К. Життєва конкретика жанру новели в теоретичному аспекті. *Роди і жанри літератури* : зб. наук. праць. Одеса : Astroprint, 1997. С. 18–19.
67. Эгри Л. Искусство драматургии. На основе творческой интерпретации человеческого характера. URL: http://teatre.com.ua/upload/all/lib/iskustvo_dramaturgii.pdf (дата звернення: 05.08.2020).
68. Защепкина В. В. Соотношение понятий драматический, драматургический, театральный текст. *Молодой ученый*. 2011. № 12. Т.1. С. 234–236.
69. Зимомря І. Конструкт традиції у процесі розвитку жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2015. Вип. 13. С. 197 – 209.
70. Зырянов О. В. Лирическая новелла как жанр русской «поэзии сердца». *Изв. Урал. гос. ун-та. Серия : Гуманитарные науки: Филология*. 1997. Вып. 1. № 7. С. 77–90.
71. Зубрицький М. Психологізм соціальних новел Василя Стефаника. *Проблеми гуманітарних наук. Серія : Філологія*. 2013. Вип. 32. С. 168–183. URL: http://dspu.edu.ua/filol_gum/wp-content/uploads/2016/04/2013_15.pdf (дата звернення: 11.06.2020).

72. Ермоленко С. Границы жанра и жанровый синтез в лирике. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. 2013. № 4(2). С. 49–53.
73. Іванишин П. Основні аспекти національно-духовної диференціації (На матеріалі прозового дискурсу В. Стефаника). *«Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX століть* : матеріали наукової конференції. Дрогобич : Вимір, 2001. С. 126–150.
74. Іванюк Б. Жанровий синтез. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 203–204.
75. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Антологія світової літературної критичної думки XX ст.* Львів : Літопис, 1996. С. 136–163.
76. Інгарден Р. Художні цінності та естетичні цінності. *Філософська думка*. 2005. № 6. С. 65–87.
77. Казанова О. В. Драматизація діалогічного мовлення в малій прозі Василя Стефаника. *Літературознавчі обрії* : праці молодих учених / наук. ред. М. М. Сулима. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2006. Вип. 11. С. 207–211.
78. Казанова О. В. Драматизація новелістики В. Стефаника у фокусі наратологічної методології. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2016. № 2(34). С. 431–455.
79. Казанова О. В. Драматичність мислення прозаїка як художній феномен перехідної доби кінця XIX – початку XX століття (На матеріалі новелістики В. Стефаника). *Питання літературознавства* : наук. зб. / відп. ред. О. В. Червінська. Чернівці : Рута, 2005. Вип. 12 (69). С. 9–15.
80. Казанова О. В. Жанрово-наративні стратегії у новелах-сценках В. Стефаника. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)* : зб. наук. праць / наук. ред. Н. І. Заверталюк. Дніпропетровськ : Пороги, 2007. Вип. 7. С. 138–151.
81. Казанова О. В. Композиційна та смислова роль монологічного мовлення у творах В. Стефаника. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2017. Вип. 24. С. 70 – 77.

82. Казанова О. В. Новелістика В. Стефаника і родо-жанрові особливості української малої прози кінця XIX – початку XX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Одеса, 2008. 22 с.
83. Казанова О. В. Проблема жанрового визначення малої прози В. Стефаника. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2015. Вип. 20. С. 129–137.
84. Казанова О. В. Стилiстичнi функцiї форм мовлення в новелах В. Стефаника. *Вiсник Запорiзького державного унiверситету*. Серiя : Фiлологiчнi науки / голов. ред. В. В. Савiн. Запорiжжя : Запорiзький державний унiверситет. 2004. № 3. С. 86–90. URL: <https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2004/2004-fil-3.pdf#page=86> (дата звернення: 15.06.2019).
85. Калениченко Н. Л. Українська література кінця XIX – початку XX ст.: напрями, течії. Київ : Наукова думка, 1983. 256 с.
86. Калениченко Н. Л. Українська проза початку XX століття. Київ : Наукова думка, 1964. 450 с.
87. Качуровський І. Генерика і архітектоніка : в 2-х кн. Кн. 2. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 376 с.
88. Качуровський І. Новела як жанр. Буенос-Айрес, 1958. 31 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/literaturoznavstvo/15698-kachurovskiy-i-novela-yak-zhanr-naukovo-populyarna-dovidka/> (дата звернення: 24.03.2019).
89. Квіт С. Герменевтика стилю. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 143 с.
90. Кирилюк С. Людина в чорно-білому «кадрі» прози Василя Стефаника. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2016. № (34). С. 207–216.
91. Кирилюк С. Психоаналітична парадигма особистості в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. як проблема сучасного літературознавства. *Біблія і культура : збірник наук. статей / за ред. А. Є. Нямцу*. Чернівці : Рута, 2005. Вип. 7. С. 58–63.

92. Кленовий Ю. Моїм синам – моїм приятелям. Едмонтон, Торонто. 1981. 616 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/literaturoznavstvo/2371-klinoviy-yu-moyim-sinam-moyim-priyatelyam/> (дата звернення: 21.05.2019).
93. Клочек Г. Д. «Божественний текст» Івана Тобілевича (Карпенка-Карого). *Філологічні діалоги* : збірник наукових праць. Ізмаїл : РВВ ІДГУ, 2013. Вип. 2. С. 3–13.
94. Клочек Г. Д. Драматургічно-театральне і «кінематографічне» в поемі «Катерина». *Дивослово*. 2012. № 11. С. 19–23.
95. Клочек Г. Д. Енергія художнього слова : збірник статей. Кіровоград : Кіровоградський держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка, 2007. 448 с.
96. Клочек Г. Д. Так що ж таке поетика? Поетика / відповід. ред. В. С. Брюховецький. Київ : Наукова думка, 1992. С. 5–16.
97. Клочек Г. Синергія літературного твору. Навчальний посібник з теорії літературного твору. Дніпро : «Середняк Т.К.», 2020. 240 с.
98. Кобилянська О. Твори: В 5 т. К., 1962-1963.
99. Козак Б. «Білі мотилі, плетені ланцюги». *Український театр*. № 6. 1997. С. 10–11.
100. Козак Б. Перша постава творів Василя Стефаника на українській сцені. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія : Філологія. 2012. Вип. 34–35. С. 38 – 42.
101. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2012. 191 с.
102. Ковалик І. І. Наукові основи побудови Словника мови художніх творів Василя Стефаника. Ковалик І. І., Ощипко І. Й. *Художнє слово Василя Стефаника* : матеріали для Словопоказчика до новел В. Стефаника. Львів, 1972. С. 98–99.
103. Ковалёв Ю. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке. *Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века*. Ленинград, 1985. С. 5–24.
104. Кодак М. П. Авторська свідомість і класична поетика. Київ : ПЦ «Фоліант», 2006. 336 с.

105. Кодак М. П. Поетика як система : літ.-критич. нарис. Київ : Дніпро, 1988. 160 с.
106. Кодак М. П. Психологізм соціальної прози. Київ : Наук. думка, 1980. 162 с.
107. Колінько О. Новела рубежу XIX – XX ст.: традиції жанру чи руйнування канону? *Слово і час*. 2015. № 2. С. 63–70.
108. Кононенко В. Авторське мовлення Василя Стефаника. *Вісник Прикарпатського університету. Серія : Філологія*. 2012. Вип. 34–35. С. 86–96.
109. Копелев Л. Драматургія німецького експрессионізму. *Експрессионизм. Драматургія. Живопись. Графіка. Музыка. Киноискусство* : сб. статей / под ред. Г. Недошивина. Москва : Наука, 1966. С. 37–83.
110. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
111. Корбутяк Д. Секрети творчості Василя Стефаника. *Сучасність*. 1971. Ч. 7-8. С. 35.
112. Коряк В. Між двома класами. *Стефанік В. Кленові листки*. Київ : ДВУ, 1924. С. 5–28.
113. Костащук В. Володар дум селянських. Книжково-журнальне видавництво. Львів, 1959. 184 с.
114. Коцюбинська М. Читаючи Стефаника. *Вітчизна*. 1971. Ч. 5 (травень). С. 171–173.
115. Кочерга С. Концептуалістська колористика в сучасній українській драматургії. *Філологічні трактати*. 2018. Т. 10. № 2. С. 150–159.
116. Кочерга С. Ното scribens у дзеркалі листування Василя Стефаника. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2016. Вип. 2. С. 160–187.
117. Кравченко Н. Г. Афективне внутрішнє мовлення в німецькомовній художній прозі XX століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2016. 227 с.

118. Крижанівський С. Василь Стефаник [Електронна копія] : критико-біогр. нарис. Електрон. текст. дані (1 файл : 47,0 Мб). Київ : Держ. вид-во худож. літ. України, 1946 (Київ : НБУ ім. Я. Мудрого, 2020). URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=12215> (дата звернення: 02.10.2020).
119. Крижанівський С. Життя і творчість Василя Стефаника. Стенограма лекцій. Київ : Знання, 1950. 31 с.
120. Кузнецов Ю. Розвиток психологізму в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. [в т. ч. у творах В. Стефаника]. *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст.* К., 1991. С. 221–250.
121. Кузьмук В. А. Типология современного русского рассказа : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1977. 20 с.
122. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. Москва : Просвещение, 1988. 192 с.
123. Кухаренко В. А. Практикум з стилістики англійської мови. Вінниця : Нова книга, 2003. 160 с.
124. Легкий М. Іван Франко і канон українського модернізму. [Спроба (де)канонізації] . *Франкознавчі студії* / ред. кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. Дрогобич : Вимір, 2001. Вип. 1. 256 с.
125. Легкий М. Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці : монографія / наук. ред. Є. Нахлік; ДУ Інститут Івана Франка НАН «України»; Львівський національний університет ім. І. Франка. Львів, 2021. 608 с.
126. Легкий М. Техніка «потoku свідомості» в художній прозі Івано Франка. *Питання літературознавства*. / Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2014. № 90. С. 98-108.
127. Лейдерман Н. Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром). *Studia Slavistici*. 2008. № V. С. 147–177.
128. Ленська С. В. Жанрова специфіка малих епічних форм у теоретико-літературознавчому дискурсі. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Серія : Літературознавство. 2013. № 4(2). С. 85–93.

129. Лепкий Б. Присвяти Василеві Стефаникові : збірник. Тернопіль : Лілея, 1997. 100 с.
130. Лесин В. Василь Стефаник. Життя і творчість. Київ : Дніпро, 1981. 150 с.
131. Лесин В. Василь Стефаник – майстер новели. Київ : Дніпро, 1970. 331 с.
132. Лессінг Г.-Е. Лаокоон. Київ : Мистецтво, 1968. 290 с.
133. Лещишин З. Внутрішній монолог: до питання дефініції. Парадигма : збірник наукових праць. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2008. Вип. 3. С. 360-367.
134. Лещишин З. Внутрішній монолог як модель комунікації. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія : Філологічна. 2010. Вип. 16. С. 148–161. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2010_16_27. (дата звернення: 02.10.2021).
135. Літературознавчий словник-довідник / ред.: Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ, 1997. 752 с.
136. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. *Лихачев Д. С. Избранные труды* : в 3-х т. Ленинград, 1987. Т. 1. С. 260–654.
137. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. Москва, 1996. 464 с.
138. Лотман Ю. Структура художественного текста. Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство СПб, 1998. 285 с.
139. Луців Л. Василь Стефаник – співець української землі. Нью-Йорк; Джерзі Ситі : Вид-тво «Свобода», 1972. 488 с.
140. Луців Л. Стефаникова «Марія». *Література і життя*. Нью-Йорк; Джерзі Ситі, 1970. С. 241–247.
141. Майфет Г. Природа новели : у 2 зб. Харків : ДВУ, 1928–1929. Зб. 2. 1929. 343 с.
142. Малей А. А., Котович Т. В. Цвет – театр – хронотоп : монографія. Витебск : УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2010. 98 с.
143. Малютіна Н. Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук. Київ, 2007. 39 с.

144. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. Одеса : Астропринт, 2006. 352 с.
145. Марко В. Аналіз художнього твору. Київ : Академвидав, 2013. 280 с.
146. Марко В. Стежки до тайни слова: Літературознавчі й методичні студії : навч. посіб. для ст. філол. спец. Кіровоград : Степ, 2007. 264 с.
147. Марчук Т. Л. Типологія та поетика драматургії М. Куліша та О'Ніла : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Івано-Франківськ, 2017. 187 с.
148. Мафтин Н. Нариси з поетики української літератури кінця XIX – першої половини XX століття : монографія / М-во освіти і науки України, Прикарпатський ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ : Плай, 2000. 232 с.
149. Мафтин Н. Новелістична традиція Василя Стефаника в західноукраїнській прозі 20–30-х років. XX століття. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія : Філологія. 2012. Вип. 34–35. С. 224–231.
150. Мафтин Н., Піхманець Р., Луцак С., Тишківська Н. Жанрово-стильова неповторність. *Василь Стефаник – художник слова* / Прикарпатський ун-т; редкол.: В. В. Грещук, В. І. Кононенко, С. І. Хороб. Івано-Франківськ : Плай, 1996. С. 65–80.
151. Мацевко-Бекерська Л. Своєрідність наративної організації малої прози Василя Стефаника. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія : Філологія. 2012. Вип. 34–35. С. 96–103.
152. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX - початку XX століть у дзеркалі наратології : монографія. Львів : Кальварія, 2008. 408 с.
153. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Ленинград : Прибой, 1928. 232 с.
154. Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы. Москва : Наука, 1990. 275 с.
155. Мелетинский Е. Миф и двадцатый век. *Избранные статьи. Воспоминания*. Москва : РГГУ, 1998. 426 с.
156. Микуш С. Гранослови новели. *Дзвін*. 2010. № 12. С. 128–131.

157. Микуш С. Поетика новели Василя Стефаника: автореф. дис. ...канд. філол. наук : Львів, 1998. 17 с.
158. Микуш С. Українство Василя Стефаника. *Українське літературознавство*. 2011. Вип. 73. С. 127–136.
159. Миронюк В. Нетрадиційні жанрові утворення в малій прозі Марка Черемшини та Василя Стефаника. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Серія : Філологічні науки. Літературознавство. 2014. № 9. С. 86–92. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufll_2014_9_20 (дата звернення: 15.05.2019).
160. Мовчан Р. Василь Стефаник і експресіонізм в українській літературі 1920-х років. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2016. № 2. С. 112–121.
161. Морачевський Ю. Скарб нашої мови. *Василь Стефаник у критиці та спогадах*. Київ : Дніпро, 1970. С. 120–127.
162. Московкіна І. І. Поетика Василя Стефаника. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2011. № 2(14). С. 84–97.
163. Мочернюк Н. Жанрова специфіка новели «Вовчиця» Василя Стефаника. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія : Філологія. 2012. Вип. 34–35. С. 215–219.
164. Мочернюк Н. Художній простір у контексті інтермедіальності (поезія та образотворче мистецтво). *Питання літературознавства. Pytannia literaturoznavstva : Problems of Literary Criticism*. 2013. № 87. С. 219–229.
165. Муравецька Я. Стратегії зорового зображення в повісті Івана Нечуя-Левицького «Без пуття»: реалістичне і декадентське. *Слово і Час*. 2017. №12. С. 34–43.
166. Набитович І. Ритуал ініціаційної смерті як архітектонічний прийом у новелі Василя Стефаника «Камінний хрест». *Вісник Прикарпатського університету*. Серія : Філологія. 2012. Вип. 34–35. С. 187 – 192.
167. Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму). Дрогобич; Люблін : Посвіт, 2008. 600 с.

168. Наливайко Д. С. Драматизація структури роману XIX ст. *Питання літературознавства*. 1993. Вип. 1. С. 5–23. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_1993_1_3 (дата звернення: 02.04.2021).
169. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили : монография. Киев : Мистецтво, 1980. 288 с.
170. Нариси з поетики: теоретико-методологічні та історико-літературні виміри / Прикарпатський ун-т ім. В. Стефаника; Івано-Франківський осередок НТШ; упоряд., літ., ред. С. Хороб. Івано-Франківськ, 2008. 185 с.
171. Ненадкевич Є. О. Із студій над стилем стефаникової новели («Хлопська комісія» І. Франка. «Злодій» В. Стефаника. Порівняльний аналіз). *Записки Волинською інституту народної освіти*. 1927. № 2. С. 81–108.
172. Николаев А. И. Основы литературоведения : учеб. пособие. Иваново : ЛИТОС, 2011. 256 с.
173. Нісевич С. І. Інтермедіальний характер малих жанрових форм в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. *Питання літературознавства* : науковий збірник / гол. ред. О. В. Червінська. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2012. Вип. 85. С. 94–104.
174. Олексій К. Особливості репрезентації монологу і діалогу в сучасній українській прозі. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 8. Том 1. С. 27–31.
175. Островська А. Експресіонізм у творчості В. Стефаника: матеріали спецкурсу. Донецьк : ДНУ, 2004. 207 с.
176. Островська А. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця XIX – початку XX століття (на матеріалі малої прози В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Коцюбинського) : автореферат дис. ... канд. філологічних наук. Дніпропетровськ, 1999. 16 с.
177. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. 447 с.
178. Патріс Паві: Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
179. Пащенко М. В. Локалізація «поліфонічної техніки» в новелі як чинник її модернізації (В. Стефаник, М. Коцюбинський). *Проблеми сучасного*

- літературознавства* : збірник наукових праць / Одеський національний ун-тет ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2002. Вип. 11. URL: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/handle/123456789/11926> (дата звернення: 14.06.2019).
180. Петренко Л. Я. Поетика експресіонізму в українській літературі 20-40-х років XX століття : автореф. дис. ... канд. філологіч. наук. Івано-Франківськ, 2008. 26 с.
181. Петровский М. А. Морфология новеллы. *Ars poetica* : сб. статей / ред.: М. А. Петровский. Москва, 1927. 140 с. URL: https://gachn.de/files/data/Ars_poetica_vip_1.pdf (дата звернення: 14.02.2020).
182. Піхманець Р. Архетипи: образ долі. *Василь Стефаник – художник слова* / Прикарпатський ун-т; редкол.: В. В. Грещук, В. І. Кононенко, С. І. Хороб. Івано-Франківськ : Плай, 1996. С. 7–19.
183. Піхманець Р. Внутрішня динаміка художніх структур Василя Стефаника. *З його духа печаттю* : зб. наук. праць на пошану проф. І. Денисюка. Львів : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2001. Т. 1. С. 93–106.
184. Піхманець Р. Генеза художніх образів Василя Стефаника. *Вісник Прикарпатського університету. Серія : Філологія*. Івано-Франківськ, 1997. Вип. 2. С. 85–95.
185. Піхманець Р. Засади художнього мислення В. Стефаника. *Другий міжнародної конгрес українців*. Львів, 1993. С. 146–151.
186. Піхманець Р. Із покутської книги буття: Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ : Темпора, 2012. 580 с.
187. Піхманець Р. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). Київ : Дніпро, 1991. 164 с.
188. Піхманець Р. Сміслові глибини «Басарабів» Василя Стефаника. *Українознавчі студії*. 2001. № 3. С. 106–133.
189. Погребенник Ф. П. Василь Стефаник у слов'янських літературах. Київ : Наукова думка, 1976. 294 с.

190. Полєк В., Цівкач О. Інтерпретації слов'янськими мовами. *Василь Стефаник – художник слова* / Прикарпатський ун-т; редкол.: В. В. Грещук, В. І. Кононенко, С. І. Хороб. Івано-Франківськ : Плай, 1996. С. 186–201.
191. Поліщук К. М. Поняття драматургічності. *Сучасна філологія: теорія і практика* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 20-21 березня 2015 р.). Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2015. С. 91–95.
192. Полякова Л. В. Пути развития теории жанра в работах последних лет. *Русская литература*. 1985. № 1. С. 212–220.
193. Полякова Ю. Ю. Поетичний театр Лесі Українки: проблема сценічності. *Вісник Харківського національного університету ім. В. В. Каразіна*. Серія : Філологія. 2013. № 1080. Вип. 69. С. 140–144.
194. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 46–53.
http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2013_16_8 (дата звернення: 10.09.2021р.).
195. Процюк С., Московкіна І. Герой у мезових ситуаціях. *Василь Стефаник – художник слова* / Прикарпатський ун-т. Івано-Франківськ : Плай, 1996. С. 127–139.
196. Процюк С. Смертю смерть подолав. *Літературна Україна*. 1996. 16 травня. С. 4.
197. Процюк С. Троянда ритуального болю: роман про Василя Стефаника. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 184 с.
198. Речка А. М. Жанрова специфіка «Драми для читання» : автореф. дис. ... канд. філологіч. наук. Київ, 2002. 20 с.
199. Роздольський М. Теорія драматичного мистецтва. *Нариси з поетики* : Теоретико-методологічні та історико-літературні виміри (Маловідомі праці з українського літературознавства Михайла Роздольського, Святослава Гординського, Володимира Державина) / упоряд. літ., ред. С. Хороб. Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. С. 9–77.

200. Рябченко М. Жанрова дифузія в сучасній українській прозі (на матеріалі творів Н. Сняданко, М. Соколян, С. Пиркало). *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 37 (2). С. 279–284.
201. Сендика Р. Про культурологічну теорію жанру. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга пол. XX – поч. XXI ст.* / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з пол. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 467–491.
202. Сивокінь Г. У вимірах сприймання: теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. Київ : Фенікс, 2006. 304 с.
203. Сивокінь Г. Художній твір і літературний процес. Київ, 1986. 47 с.
204. Слюсар Н. О. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Дніпропетровск, 2004. 23 с.
205. Солецький О. Василь Стефаник – текст у фокусі емблематичного структурування // Василь Стефаник, Іван Франко, Андрей Шептицький у контексті культурно-історичних процесів кінця XIX – XX століть : колективна монографія. Івано-Франківськ : ВГЦ «Просвіта», 2020. С.240–253.
206. Солецький О. Емблематичні форми дискурсу : від міфу до постмодерну : монографія. Івано-Франківськ : «Лілея-НВ», 2018. 400 с.
207. Стефаник В. Зібрання творів : в 3-х т. Київ, 1949–1954.
208. Теплинський М. Літературно-естетична позиція. *Василь Стефаник – художник слова* / Прикарпатський ун-т; редкол.: В. В. Грещук, В. І. Кононенко, С. І. Хороб. Івано-Франківськ : Плай, 1996. С. 29–45.
209. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва : Наука, 1997. 576 с.
210. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
211. Тодоров Цветан. Поэтика. Структурализм: «за» и «против». Москва : Прогресс, 1975. 473 с.
212. Тодоров Цветан. Походження жанрів. *Поняття літератури та інші есе*. Київ : «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 22–40.

213. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Москва, 2003. 334 с.
214. Труш І. Василь Стефаник. *Василь Стефаник у критиці та спогадах*. Київ, 1970. 66 с.
215. Турган О., Гребенюк Т. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми). Запоріжжя : Просвіта, 2008. 292 с.
216. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / ред. Н. Л. Калениченко. Київ : Наук. думка, 1989. 688 с.
217. Фащенко В. В. Діалог і монолог. *У глибинах людського буття* : літературознавчі студії / упоряд., вступ. стаття: Г. Полтавчук. Одеса : Маяк, 2005. С. 110–130. (Серія «Бібліотека Шевченківського комітету»).
218. Фащенко В. В. Оновлення жанру і суперечки про поетику / вступна стаття В. Г. Полтавчука. *У глибинах людського буття. Літературознавчі студії*. Одеса : «Маяк», 2005. С. 159-182. (Серія «Бібліотека Шевченківського комітету»).
219. Федотова М. В. Театральность и драматургичность как основа поэтики «Человеческой комедии» О. де Бальзака : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2013. 21 с.
220. Фесенко В. Література і живопис: інтермедіальний дискурс : навч. посібник. Київ : ВЦ КНЛУ, 2014. 398 с.
221. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наук. думка, 1978–1986.
222. Хайдарова Г. Р. Семиотизация боли. URL: <http://www.paininfo.ru/articles/2496.html> (дата звернення: 14.06.2019).
223. Хайдеггер М. Исток художественного творения. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* : трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 264–312.
224. Хороб С., Гузар З. Категорії драматичного і трагічного. *Василь Стефаник – художник слова* / Прикарпатський ун-т; редкол.: В. В. Грещук, В. І. Кононенко, С. І. Хороб. Івано-Франківськ : Плай, 1996. С. 51–56.

225. Хороб С. Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаника: драматизація новели чи епізація драми? *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2016. № 2 (34). С. 405–422.
226. Хороб С. *Слово – образ – форма: у пошуках художності* : літературознавчі статті і дослідження / Прикарпатський університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ : Плай, 2000. 198 с.
227. Хороб С. Сторінки історії української драматургії кінця XIX – початку XX століття. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2018. 236 с.
228. Хороб С. Сценічне слово, освячене благовістом. *Сценічне слово благовісту* : Антологія української релігійно-християнської драми XX – XXI століття / упорядн., авт. вступ. ст. та приміт. С. І. Хороб. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2018. С. 6–64.
229. Хороб С. Українська драматургія: крізь виміри часу : зб. статей. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. 200 с.
230. Хороб С. Українська драматургія 20-30-х років у Західній Україні та діаспорі. Івано-Франківськ : Нова зоря, 2008. 192 с.
231. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм). Івано-Франківськ : Плай, 2002. 413 с.
232. Хрущ О., Слоньовська О. Психологізм як засіб характеротворення. *Василь Стефаник – художник слова* / Прикарпатський ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ : Плай, 1996. С. 91–100.
233. Червінська О. Безсловесне у словесному мистецтві: рецептивні парадокси поетики. *Питання літературознавства* : науковий збірник / гол. ред. О. В. Червінська. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. Вип. 84. 352 с.
234. Червінська О. Рецептивна поетика (історико-методологічні та теоретичні засади) : навчальний посібник. Чернівці : Рута, 2001. 56 с.
235. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Едмонтон : Сучасність, 1989. 280 с.

236. Черненко О. Імпресіонізм та експресіонізм. *Українське слово* : хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. : у 3 кн. Кн. 1. Київ : Рось, 1994. С. 204–213.
237. Черниш А. Особливості жанрової дифузії в постмодерному тексті. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Серія : Філологічні науки. Літературознавство. 2015. № 8. С. 143–146.
238. Черниш А. Трагічне світосприйняття Василя Стефаника і Тодося Осьмачки (текстуальна близькість образів у романах С. Процюка «Троянда ритуального болю» та М. Слабошпицького «Поет із пекла»). *Вісник Прикарпатського університету*. Серія : Філологія. 2012. Вип. 34–35. С. 264–268.
239. Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. 511 с. URL: <http://litopys.org.ua/chyzh/chy.htm> (дата звернення: 04.02.2021).
240. Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур : у 2-х кн. / пер. з нім. Київ : ВЦ «Академія», 2005. 288 с.
241. Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі XIX– XX ст.: Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Марко Черемшина, Василь Стефаник, Лесь Мартович, молодомузівці. Львів; Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. 196 с.
242. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктивні реляції української драми : монографія. Київ : Автограф, 2009. 352 с.
243. Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. Львів : Вид-во НАН України. Львівське відділення інституту літератури імені Т. Шевченка. «Франкознавча серія». 2003. Вип. 5. 236 с.
244. Шеллинг Ф. Философия искусства / под общ. ред. М. Овсянникова. пер. с нем. П. Попова. Москва : Мысль, 1999. 608 с.
245. Шумило Н. Василь Стефаник – модерніст. *«Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця XIX – поч. XX ст.* (До 130-річчя від дня

народження Василя Стефаника і Леся Мартовича). Дрогобич : Вимір, 2001. С. 298–310.

246. Шумило Н. До проблеми «ліризації» української прози кінця XIX – поч. XX ст. *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст.* : зб. наук. праць. Київ, 1991. С. 250–263.

247. Шумило Н. До проблеми органічності українського літературного розвитку (проза кінця XX – початку XX ст.). «... З його духа печаттю...» : збірник наукових праць Львівського нац. ун-ту імені Івана Франка. Львів, 2001. С. 63–70.

248. Шумило Н. Модернізм і проблема національної іманентності (Українська проза кінця XIX – поч. XX ст.). *Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство* : збірник наукових праць. Рівне : Рівнен. держ. гуманітарний ун-т, 2001. Вип. X. С. 130–139.

249. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: укр. худож. проза і літ. критика XIX – початку XX ст. / ред. П. Федченко; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Задруга, 2003. 354 с.

250. Шумило Н. Український модернізм початку XX ст.: питання поетики. *Слово і час*. 2017. № 3. С. 26–38.

251. Юриняк А. Літературні жанри малої форми. Вінніпег : Товариство «Волинь», 1981. 118 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/literaturoznnavstvo/1993-yurinyak-a-literaturni-zhanri-maloyi-formi/> (дата звернення: 11.04.2020).

252. Юрчук О. Новела у світлі історичної поетики: проблеми типології жанру : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 1999. 19 с.

253. Юферева О. Жанрова «Нестабільність» і напрямки її дослідження у сучасному літературознавстві. *Studia Methodologica* : альманах / гол. ред. Р. Гром'як; відп. ред. Ю. Завадський. Тернопіль : ТНПУ, 2010. Вип. 30. С. 237–241.

254. Юферева О. Синтетичний жанр і контамінаційна єдність: теоретичні аспекти. *Питання літературознавства*. 2010. Вип. 81. С. 111–121.

255. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2013. 380 с. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/153586609.pdf> (дата звернення: 02.03.2019).

256. Яструбецька Г. Координати експресіонізму в стильовому просторі В. Стефаника. *«Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX століть (До 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича)* : матеріали наукової конференції (м. Дрогобич, 14–15 травня 2001р.) / ред. кол.: Стефанія Андрусів та ін. Дрогобич, 2001. С. 323–329.
257. Яцків Н. Гі де Мопассан і Василь Стефаник: спільне та відмінне. *Дивослово* : наук.-метод. журнал. 1999. № 10. С. 7–9.
258. Яцків Н. Творчість Василя Стефаника у контексті українсько-французьких літературних взаємин кінця XIX – початку XX століття (проблема відтворення стилю новеліста): автореферат дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2000. 20 с.
259. Beebee T. The Ideology of Genre : a Comparative Study of Generic Instability. Pennsylvania State University, 1994. 303 p.
260. Das literarische Echo. 1899. №13. P 853.
261. Doderer K. Die Kurzgeschichte in Deutschland: Ihre Form und Ihre Entwicklung, 5 Aufl. Darmstadt, 1977. 320 p.
262. Dujardin E. Inner Monologue and the Stream of Consciousness. *French Studies Journal*. 1953. P. 116–128.
263. Dujardin E. Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de J. Joyce. Paris : Albert Messein, 1931. 126 p.
264. Encyklopedia ekspresionizmu; [przeład Dorota Górna] / redactor Anna Derwjedowa. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne I Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996. 383 p.
265. Golod N. Dialectics of populism within Vasyl Stefanyk's ideological and aesthetic concept. *Kelm. Knowledge, Education, Law, Management*. Lublin, Poland. 2020. № 1 (29). P. 83–104.
266. Hart F.E. Embodied Literature: A Cognitive-Poststructuralism Approach to Genre. *The Work of Fiction: Cognition, Culture, Complexity* / A. Richardson E. Spolsky. Aldershot : Ashgate Press, 2004. P. 85–107.
267. Humphrey R. Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkley : University of California Press, 1955. 127 p.

268. Lubbok R. *The craft of Fiction*. New-York : The Viking Press, 1957. 274 p.
269. Matusiak A. *W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy twórczości pisarzy «Młodej Muzy»*. Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego. Wrocław, 2006. 96 s.
270. Mokry W. *Ukraina Wasyla Stefanyka*. Kraków, 2001. (Seria : «Biblioteka Fundacji Św. Włodzimierza», t. 5). 256 s.
271. Pfister M. *Das Drama Theorie und Analyse*. München, 1997. 285 p.
272. Prince G. *Dictionary of Narratology*. Lincoln : University of Nebraska Press, 2003. 126 p.
273. Richardson A., Steen F. *Literature and the Cognitive Revolution : An Introduction*. *Poetics Today*. 2002. Vol. 23. (2). P. 1–8.
274. Sierotwinski S. *Słownik terminów literackich*. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1966. 352 s.
275. Shaw H. *Dictionary of Literary Terms*. New-York : Barnes, 1972. 323 p.
276. Skwarczyńska S. *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3. Warszawa : Pax, 1965. 412 p.
277. Spolsky E. *Gaps in Nature : Literary Interpretation and the Modular Mind*. Albany : State University of New-York : Press, 1993. 249 p.
278. Stanzel F. *Typowe formy powieści*. *Poetyka*. T. 2. Warszawa : WPUW, 2001. P. 25–73.
279. Stockwell P. *Cognitive Poetics : An Introduction*. L., New-York : Routledge, 2002. 193 p.
280. *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym : Antologia. Wybór tekstów, opracowanie i przekład Ryszard Handke. (Indeks nazwisk opracował W. Węgrzyn. Wydawnictwo Literackie)*. Kraków, 1980. ss. 372.

ДОДАТКИ

Список публікацій за темою дисертації

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Голод Н. С. Засоби драматизації та сценічної візуалізації у новелістиці Василя Стефаника: діалог і монолог. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2017. Вип. №3(39). С. 444–457.
2. Голод Н. С. Проблема дифузії жанрів у літературно-критичній рецепції українських та зарубіжних дослідників. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2017. Вип. №4(40). С. 490–499.
3. Голод Н. С. Трансформаційний потенціал малої прози в історико-літературному процесі (на матеріалі художньої творчості Василя Стефаника). *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2019. Вип. №3(55). С. 425–437.
4. Голод Н. Проблеми конгруентності жанру та стилю у новелістиці Василя Стефаника. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2020. VII (69). Issue: 234. Sept. Budapest, Hungary. P. 19–22.
5. Голод Н. С. Культурно-історичні детермінанти драматургійності Стефаникової новелістики. *Українське літературознавство*. / Львівський національний університет імені Івана Франка. 2020. Вип. 85. С. 180–189.
6. Голод Н. С. Конгруентність драматургійності й експресіоністичності у малій прозі Василя Стефаника. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 29. Том 1. С. 83–89.
7. Голод Н. С. Драматургійність як літературознавча категорія. *Мова і культура*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2020. Вип. 22. Т VI (201). С. 64–70.

8. Golod N. *Dialectics of populism within Vasyl Stefanyk's ideological and aesthetic concept*. Kelm. *Knowledge, Education, Law, Management*. № 1(29). Lublin, Poland. 2020. P. 83–104.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. Міжнародна наукова конференція «Українська філологія: школи, постаті, проблеми». До 170-річчя кафедри української словесності у Львівському університеті. Секція 6 «Теорія літератури» (Львів, 4-6 жовтня, 2018р.).
2. Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми мовознавства, літературознавства та перекладознавства». ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, 17-18 травня, 2019 р.).
3. Міжнародна науково-практична конференція «Science without boundarie development in 21 century – 2020» (Будапешт, Угорщина, 30 серпня 2020р.).
4. Міжнародна наукова конференція «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, досліді». До 185-річчя Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (Київ, 14-15 травня 2020 р.).
5. Міжнародний науковий конгрес «Василь Стефаник і світова культура», присвячений 150-річчю з дня народження письменника. V дискусійна панель «Феномен художнього мислення Василя Стефаника: дилема змісту та форми» (Івано-Франківськ, 13-14 травня 2021 р.).
6. Міжнародна наукова конференція, присвячена 150-річчю з дня народження Василя Стефаника. Секція 3 «Рецепція творчості Василя Стефаника в українській та еміграційній книзі» (Львів, 25-26 червня 2021 р.).
7. Звітна наукова конференція ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (07 квітня 2019 р.).

Фаховий семінар з рекомендацією дисертації до захисту, проведений на розширеному засіданні кафедри української літератури ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, 23 вересня 2021 р.).