

**ВАСИЛЬ СТЕФАНИК – ІВАН ЦАНКАР:  
ТИПОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ****Наталія Мафтин**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;  
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;  
e-mail: natalimaftyn@gmail.com*

*Актуальність статті зумовлена потребою дослідження українсько-словенських зв'язків, зокрема й на рівні двох видатних представників українського і словенського модернізму – Василя Стефаника та Івана Цанкара. Адже компаративні студії української та словенської літератур представлені невеликою кількістю праць. Що ж до обраної нами проблеми, то наукові праці, присвячені постатям В.Стефаника та І.Цанкара, у долі та творчості яких є чимало спільного, взагалі відсутні.*

*Дослідження обраної нами проблеми дає можливість розширити слов'янський контекст української модерної літератури, подивитися на епоху кризь призму долі і творчості митців, адже ідея “еволюційної історії літератури” поступається на користь “дослідження історії письменників”. Обидва митці були сучасниками й громадянами імперії Габсбургів. І український і словенський письменники зазнали впливу європейського модернізму, шлях вироблення індивідуальних стильових стратегій обидвох письменників пролягав через знакові міста – осередки культури європейського модернізму (для В.Стефаника – Краків, для І.Цанкара – Відень). Однак творчість кожного закорінена в глибинах національного.*

*Обидва письменники реагували на ті ж соціальні виклики доби (тема еміграції, тема війни, життя простолюду, тяжке дитинство). Для творчості двох властива й домінанта трагічного. Важливу роль зіграло й відчуття маргінальності: як В. Стефаник, так І. Цанкар, будучи громадянами великої імперії, не належали до представників титульної нації. Розуміння власної причетності до «служби громаді» також цілком виразно задекларовано у творчості двох письменників.*

*Типологію художнього мислення словенського й українського авторів у статті простежено на тематичному, жанровому, стильовому рівнях. Зроблений аналіз ідейно-художніх, жанрово-стильових особливостей ліричних образків «Дорога» В. Стефаника та «Моя нива» І. Цанкара, повісті «Батрак Єрней і його право», новел «Святе причастя», «Старі і діти» І. Цанкара та новел В. Стефаника «Палій», «Нитка»,*

*«Діточа пригода» виявляє типологію художнього мислення двох авторів на рівні особистісно-біографічної мотивації, й водночас – відмінності, зумовлені специфікою як психічної організації митців, так і закоріненістю в підґрунті «національних архетипів».*

**Ключові слова:** *Василь Стефаник, Іван Цанкар, модернізм, словенська література, домінанта трагічного, типологія художнього мислення, жанрово-стильові особливості, новелістика.*

### **Постановка проблеми**

У сучасній гуманітаристиці актуальною залишається низка фундаментальних питань – постколоніалізм, гендерна нерівність, екологія, політика пам'яті, ідентичність [27]. Тому ідея «еволюційної історії літератури» поступається на користь «дослідження історії письменників» [6, с. 64], адже саме такий кут зору дає змогу виявляти в історії письменства (як і культури в цілому) спільне й відмінне, типове для мистецького покоління доби й виїмкове, неповторно-індивідуальне, закорінене в національній самості. Аналіз творчого спадку двох чільних представників української і словенської модерни – Василя Стефаника та Івана Цанкара – спонукає до «зрозуміння точки зору, культурного коду і внутрішніх законів аксіологічної іншості», адже «сутністю компаративістики є зустріч з іншістю. Однак цю зустріч слід розуміти не як пасивний, байдужий огляд іншості, а як актуальні відносини» [12, с. 145]. Тому вважаємо студію типології художнього мислення двох знакових письменників слов'янських літератур перспективним дослідженням, адже для моделювання цілісної картини розвитку української літератури в контексті як загальноєвропейських модерних тенденцій, так і закономірностей розвитку літературних напрямів, течій важливо досліджувати як типологічні, так і генологічні аналогії. Особливо важливі, на наш погляд, компаративні студії літератур слов'янських народів, позбавлених в минулому власної державності. Отож для зрозуміння «точок зору» й «культурного коду» кожного із двох митців доречно «прочитати» як їхню літературну творчість, так і життєтворчість крізь призму епохи – В. Стефаник (1871-1936) та І. Цанкар (1876-1918) були сучасниками.

### **Аналіз досліджень**

Компаративні дослідження творчості видатного українського новеліста та відомого класика словенської літератури досі відсутні. На загал царина порівняльних студій словенської та української літератур опрацьована мало – «українсько-словенські зв'язки оберталися по суті головним чином лише довкола Т. Шевченка, О. Кобилянської, Ф. Пешерна й О. Жупанчича» [11, с.2]. Від часів Франкових «Записок українця з побуту між полудневими слов'янами» (1910) можемо назвати кілька авторів, чії праці присвячені дослідженню українсько-словенських літера-

турних взаємин: І. Юшук, Ф. Погребенник, Л. Канцедал, О. Сергієнко, О. Дзюба-Погребняк. Адже словеністика головно розвивалася в річищі загальноросійської офіційної науки, що характерно й на сьогодні: творчості І. Цанкара присвячені дослідження російських літературознавців М. Чепелевської (зокрема проблема циклізації малої прози письменника, стильових особливостей, композиції), А. Бодрової (проблема національного нарративу, проблема автобіографізму прози І. Цанкара), М. Рижової (проблема стилю), Є. Рябової.

#### **Виклад основного матеріалу**

Обидва митці – і Василь Стефаник, й Іван Цанкар – творили як в руслі європейської літературної традиції, так і модерних європейських культурних віянь. Водночас кожен належать традиції власної національної культурної парадигми. Франсуа Жост у праці «Вступ до літературної компаративістики» виокремив чотири «вектори», за якими розгортається компаративне дослідження: 1. Відносини: впливи та аналогії. 2. Рухи і течії. 3. Жанри та форми. 4. Мотиви, типи, теми [9]. Такий алгоритм бачиться нам цілком продуктивним для студіювання типології художнього мислення словенського й українського письменників. Важливо також пам'ятати, що літературна компаративістика поширюється, «крім традиційного й історичного підходу «порівняння» літературних текстів, які написані різними мовами й належать до різних культур», на «дослідження літературного тексту в його відносинах із позалітературними сферами (наприклад, соціологією, історією, економікою і т. п.» [11, с. 162-163].

Розгортаючи студію за першим вектором – «відносини» – за точку відліку беремо умови формування особистості, що включає походження, родину, впливи раннього оточення. Нагадаємо загальновідомі факти: В. Стефаник – син заможного селянина, фактично вріс серцем у покутське село, І. Цанкар походив із бідноти маленького містечка, однак вже тут, у цій площині соціального походження, знаходяться точки світоглядних та художніх спільностей і розбіжностей. Оте приниження, якого зазнав селянський син у гімназії, набагато частіше ранило сина збідованого кравця, дитини з багатодітної родини, де шматок хліба був рідкістю – відлуння болю «відкинутого», «маргінала» пронизує всю творчість І. Цанкара.

Культура «не має огорожених територій» [12], адже вона вся, як свого часу сказав М. Бахтін, розташовується якраз на пограниччі. Обидва письменники – сучасники, громадяни імперії Габсбургів, «на роздоріжжях своєї епохи» виглядають «і традиційними, і модерними водночас» (Я.Поліщук). Тому точки типологічного дотику спробуємо простежити як на рівні світоглядному, так і тематичному, жанровому, стильовому. Обидвох письменників формувало двоєдине начало: болюча спорідненість із власним народом, нерозривна єдність з його долею, актив-

ний чин на терені громадському й занурення в стихію культурних центрів імперії – Кракова й Відня. Немає свідчень про особисті контакти між ними, безпосередні впливи (хоча контакти між українськими й словенськими модерністами таки були, прикладом того – листування С. Яричевського й А. Ашкерца, врешті, саме С. Яричевський є чи не одним з перших дослідників у царині словенсько-українських студій (Дзюба-Погребняк, 2001)). Та однозначно можемо стверджувати: ті ж самі європейські модерні мистецькі течії скермували обох митців до опанування таємницями індивідуально-авторських стилів.

Творчість І. Цанкара поділяється на кілька періодів, з яких найважливішими є віденський і люблянський.

Віденський, що протривав 11 років, розпочався з 1896 року. «Лихоманковість пошуків» (Е. Рябова) письменника-початківця, його тяжіння то до натуралізму, то символізму, захоплення М. Метерлінком засвідчили перші книги, що вийшли в 1899 році: збірка віршів «Еротика» та книга новел «Віньетки». У цей час Іван Цанкар стає одним із яскравих представників «Словенського модерну» (сюди також належать Отон Жупанчич, Драготин Кетте, Йосип Мурин-Александров). Представники модерну, «пройшовши через короткочасне захоплення натуралізмом, відкинули його. Йому на зміну прийшло захоплення декадансом» [18, с. 3]. Одразу ж проведемо певну паралель: В. Стефаник у пору свого становлення як письменник у Кракові протягом 1896 – 1897 рр. ст. написав збірку поезій у прозі «З осені», яку, за його власним свідченням, знищив [17, с. 294]. Однак вплив декадансу спостерігаємо й у відомих ранніх Стефаникових мініатюрах («Гродчик до Бога ридав», «Вночі», «Раненько чесала волосся»), написаних приблизно в тому ж часовому проміжку. Студентом Ягеллонського університету В. Стефаник цікавився творчістю К.М. Георга, М. Метерлінка [16, с. 203], – стилем цього письменника захоплювався й І. Цанкар.

Важливо, що для словенських модерністів (як і для українських письменників-новаторів цієї доби) поетика декадансу органічно поєднувалася із соціальною тематикою. Хоча в ранніх творах І. Цанкара дослідники зауважують ще риси реалізму й натуралізму, однак уже тут виразно виявляються прикмети декадансу й символізму («В його художньому стилі на етапі становлення відчутне переплетення рис реалізму, імпресіонізму й символізму [23, с. 26]»), навіть експресіоністичної поетики.

Відень сформував І. Цанкара-митця: тут відбулося становлення його індивідуально-авторського стилю, рецепція найважливіших літературних впливів європейського модерну; тут письменник пройшов шлях жанрово-стильових пошуків, остаточно виробив власний ідейно-тематичний спектр творчості.

Згодом Стефаник ходитиме тими ж вулицями, відвідуватиме ті ж кав'ярні, однак І. Цанкар на той час уже повернувся в Словенію. Та вплив непроминальної культурної атмосфери Відня також забезпечив відповідні «точки дотику» у творчості двох митців.

Становлення мистецького обдарування В. Стефаника припадає на краківський період (1892 – 1900 рр.), тому український новеліст більше зазнав впливів модернізму молодопольків (Пшибишевського, Виспянського, Оркана). Та вплив «Кракова-тексту» не вичерпувався тільки цими іменами, адже тут, у цій «колисці нових естетичних пошуків», «перехрещувалися інспірації, що походили з Відня, Парижа, Брюсселя, Мюнхена» [17, с. 223]. Тут була ота ґрунтовна естетична школа, що й сформувала із талановитого покутянина митця європейського гатунку й водночас – письменника глибоко національного, плоть від плоті, дух від духу власного народу.

В. Стефаник так маніфестував власне літературне й життєве кредо: «Я стояв не на арені літератури, а на арені життя». Ще на зорі творчості, знищивши ранню збірку модерної прози, у листі до В. Морачевського він писав: «Ті, що мали дати гроші, сказали: «Талант є, та нема у сих творах служіння громаді, таке можуть собі багаті німці друкувати». Я й подер у їх на очах мої папері... і тепер я чистий з праць, що нема в них служби громаді».

У творчості двох письменників цілком виразно задекларовано усвідомлення причетності до «служби громаді». Прикметними у цьому плані є ліричні образки «Дорога» В. Стефаника (1901) та «Моя нива» (1912) І. Цанкара. Ці твори – свого роду «літературні маніфести». «Літературне поле» (П. Бурдьє) компаративного зіставлення відкриває можливість не тільки проведення певних паралелей на рівні «життєвого кредо», але й полівалентних досліджень ідейно-художнього, стильового, образного спектрів жанрово близьких творів.

Дослідник Р. Піхманець слушно наголошує, що Василь Стефаник «створив свій образ синів землі і свій міф села». Відтак, посилаючись на думку молодшого сина письменника – Юрія («Коло 1896 року Стефаник так сильно захоплюється думкою стати в літературі оборонцем села, що забуває про все. Його погляди на своє відношення до селянства набувають майже месіаністичного характеру»), літературознавець наводить цікаві міркування щодо Стефаникової «Дороги»: «дантейськими кольорами малює економічне положення села і себе, сильного і гордого Месію мужицького світу»: «А він стояв над ними... а він глядів на них і почув у серці їдь кривди» (Піхманець, 2021:235). Саме любов до «синів землі», до тих, чий коріння міцно – в рідному ґрунті, значною мірою формує естетику Стефаника. Майже апокаліптичні візії в «Дорозі», поєднані з панорамністю погляду й водночас – врослістю в кожную змальовану карти-

ну; контраст і деформація, що використані автором як принцип творення мікро- й макрообразів, – свідчать про досконале оволодіння поетикою експресіонізму.

Натомість «Моя нива» І. Цанкара емоційно стриманіша, у ній прочитуються обриси сіяча-хлібороба – алегоричний образ самого письменника, колосків як його літературної праці, і ниви – суспільного й національного призначення творчості: «Я йшов своєю нивою, зжатою і зораною, і бачив, що в борознах ще лежало багато колосків» [22, с. 327]. Ліричний герой згадує минулі врожаї, труди й турботи, свої безсонні ночі й гіркі розчарування. Однак усвідомлення власної місії – невтомної праці на ниві рідної культури – спонукає до оптимістичного погляду в майбутнє: «Нарешті я зв'язав колоски у сніп і ще раз довгим поглядом обняв свою ниву. Зігріта сонцем небесним, сяюча, лежала вона переді мною. І в грудях моїх піднялася солодка, гаряча хвиля гордості, гордості господаря, що милується глибокими борознами: тут пройшов мій плуг [22, с. 327]. Жанрово-тематична подібність очевидна, й у той же час – абсолютно різне композиційно-стильове вирішення: яскраво індивідуальний стиль В. Стефаніка виявляє риси експресіонізму (фрагментарність композиції, специфіка творення мікро- й макрообразів), у той час як І. Цанкар свій «літературний маніфест» написав у стилі символізму, використовуючи традиційні образи ниви й колосся. Чим пояснити той факт, що написана значно пізніше «Моя нива» ще настільки закорінена в поезії символізму? Напевне, специфікою творчого обдарування, специфікою психічної організації митців.

Р. Піхманець «атестує Стефаніка» як «інтровертно-інтуїтивний тип письменника, тобто такого, котрий скеровує душевну енергію на-самперед на реалії власного світу. Інтуїтивні інтроверти здебільшого живуть у світі міфологічних уявлень, ними ж самими витвореному» [14, с. 236]. Ми не візьмемо на себе сміливість визначати творчий тип І. Цанкара, однак зауважимо: його постійне перебування у вирі життя словенських бідарів, журналістська робота, напевне ж, впливали на сприйняття «об'єкта як детермінуючу силу». Натомість «духовно-творча діяльність В. Стефаніка спричинялася переважно його внутрішньою суб'єктивністю» [14, с. 240].

У період передвиборної агітації І. Цанкар написав твір «Батрак Єрней і його право» (1907). Літературознавці дефініюють жанр цього твору як повість, однак можна говорити про синтетичний жанр – коротку повість-притчу, сюжет якої – виразно новелістичний. Сам автор так згадував історію народження твору: «Хотів написати агітаційну брошуру, а вийшла моя краща новела» [22, с. 16]. Твір Цанкара сюжетно близький до новели В. Стефаніка «Палій», написаної раніше – 1900 року. Чи міг словенський прозаїк читати Стефанікову новелу й під її впливом напи-

сати власний твір? Зрештою, безпосередній контакт не настільки й важливий: адже сюжетною основою і «Палія», і «Батрака Єрнея» стала історія з життя, типова для тієї доби. Однак порівняння двох досить близьких тематично й сюжетно творів яскраво ілюструє тезу про різницю «творчої природи» митців.

Дослідники творчості І. Цанкара наголошують на тому, що творчість словенського письменника всуціль автобіографічна [2]. Стефаніків син Юрій біографію батька починав такими рядками: «Найкраща біографія Стефаніка – це його творчість» [14, с. 239]. Однак для Цанкара міра біографічності виявляється в подієвій основі творів, не стільки в особистісно-переживальному досвіді на рівні заглиблення в «психологічні сутності». Як ми вже наголошували, «Батрак Єрней» народився під пером майстра із задуму агітаційної брошури, в розпал політичної боротьби. Для Стефаніка ж, котрий теж не залишався осторонь політики (водночас пригадаймо слова І. Франка про те, що в австрійському парламенті він був «цілковитим зером і не зумів ані в одній справі сказати ніякого путнього слова», та його «громадсько-політична діяльність була назагал безуспішною» [14, с. 237]. Пишучи свого «Палія», митець, «інтроверт» «з його заглибленням у внутрішні сутності», творив власний міф покутського села. На користь цієї тези свідчить і зізнання самого письменника: «Я тепер бориюся з пролетарієм сільським, з палієм, з анархістою. Пишу за него, а властиво за себе. Бо можна свої муки і розпуки класти кому-небудь на плечі, аби ніс межі людей, аби ними зівав світ, як великою раною» [20, с. 446]. Події і факти були тільки поштовхом, внутрішнім стимулом до спалаху творчої енергії: «поміж його душевною індивідуальністю і світом його творчості мається в значній мірі знак тотожності» [3, с. 19].

Аналізуючи новелу «Палій», Р. Піхманець зупиняється якраз на «зображенні болісного процесу матеріалізації надокучливої ідеї» – ті «червоні язички», народжені «з чорної жури», що вгніздилася в його злиденній хаті, із непосильної кривди, вчиненої Федорові багатієм, таки матеріалізуються в «червоного півня». І для Стефаніка головним об'єктом зображення стає якраз боротьба тієї *надокучливої ідеї* за право реалізуватися реальним підпалом.

«Палій» – одна із «більших» Стефанікових новел: її сюжет розгортається у семи невеликих розділах. Автор повертає персонажа в спогадах до ретроспективних картин його молодості – шістнадцятилітнім хлопцем прийшов Федір у село й найнявся до Курочки. Залишив тут свою силу, здоров'я, та багатій жене його з двору, бо немічний старий йому не потрібний. Згадує Федір свою недолю, передчасну смерть дружини, своїх безталанних доньок. А червоні язички печуть його мозок, «прошибають його наскрізь». У темній сирій хатчині Федір бореться з

демонами – чортами, що обсїдають його вночі й душать. То – метафоричний образ кривди, що підбиває на злочин, вимагає помсти за страшну несправедливість. Наймитування при панському дворі множить його кривду, нові образи роз'ятрюють рани, що ніяк не загоюються. Остання крапля – Курочка не дослухався Федорових слів про кривду, але «гримнув його в лице, та так, що його обїлляла кров і він упав» – переповнює чашу терпїнь старого батрака. Завершальний розділ новели становить кульмінацію твору: «Федір лежав у своїй хатї на постелї. Очі його горїли, як грань, від червоних язичків, що тисячами огників розбігалися по тїлі і смажили його на вуголь. Тї язички, як блискавки, лїтали по всїх жилах і верталися до очей. Гриз кулаки, бив чолом до стїни, аби вогонь з очей випав» [20, с. 133]. І врештї «язички вилетїли з тїла і прилипли на шибках віконця. Віконце червонїло, як свїжа рана, і лляло кров на хатчину». Напруга сягає найвищої точки – відкрита рана (метафоричний образ воання про помсту) заливає цїлий свїт кров'ю. І перш, нїж стати реальною пожежею (Стефаник не описує самого підпалу, його персонаж тїльки «вибїг на порїг»), підпал стається у свїті метафізичному: «Звїзди падали на землю, лїс скаменїв, а десь з-під землї добувалися скаженї голоси і зараз пропадали. Хати ожили, дрожали, смажилися в огнї» [20, с. 143].

Натомїсть подїєву акцію твору І. Цанкара становить «реальний» епізод підпалу. Твір словенського автора позначений епічною розлогістю, бо для історїї про правду і кривду, про даремнї пошуки справедливості найпродуктивнїшим є жанр притчї. Тому акцент тут не на «заглибленнї у внутрїшнї сутностї» – словенський письменник не студїює процес внутрїшньої боротьби персонажа, він сконцентрований на «об'єктовї як детермінуючїй силї» (укотре підкреслимо – твір задумувався як політична агїтка). Відтак і жанрова специфіка притчї, і сам творчий задум вимагали *відповідного* композиційного вирїшення (розлогішого, не такого сконцентрованого й напруженого, як у новелї Стефаника), дещо іншого ідейно-художнього втілення. «Батрак Єрней і його право» має кїльцеве обрамлення, таке властиве для творчої манери словенського автора на загал. Повїсть починається із запевнення, що історїю оповїдач розказує без жодної вигадки чи прикраси. Жанр притчї скеровує до використання символів: «Здивувалися люди Бейтанови і злякано схилили голови, бо щось піднялося на горї й ступило в долину, схоже на чорну смерть» [22, с. 110]. Символїка смертї, використана у вступнїй частинї твору, характерна й для поезики експресїонїзму, однак простежуємо в цїй образностї відфольклорнї ремїнісценцїї, певний алегоризм, що теж характерно саме для притчевої структури: «Величезна безшумна тїнь ступила в долину: голова – чорна хмара, ноги – високї тополї на галявинї, а сталєва коса на плечї сяяла до самої Любляни» [22, с. 110].



Як і Федір із «Палія», Єрней пропрацював на чужому господарстві з юних років. Він навіть забув, де його рідне село. Був не просто наймитом – кривавий піт проливав не з-під примусу: нарівні з господарем творив добробут садиби Ситарів. Та коли помер старий господар і спадщину посів молодий його син, Єрнея прогнали із двору: «Глянув Єрней здалеку на білий дім під пагорбом, з зеленими вікнами, на хлів, на тік і стодолу, сумно стало у нього на серці. Не було там і п'яді землі, куди б не вклав він свою працю, куди б не лився піт з його чола. Тягарем образи й смутку наповнилося скривджене серце Єрнея» [22, с. 111].

Вісімнадцять коротких розділів – то історія кривди батрака, ретроспективні спогади про ті сорок років праці, які віддав чужому добробуту, врешті, «ходіння по муках» – пошуки правди в «жупанів»: спочатку місцевих багатіїв, суддів, відтак – у Любляні, де Єрнеєва кривда тільки примножилася. Не здавався Єрней, не вірив, що його право – право трудівника – не записано в книгах. Просив суддів читати уважніше і знайти в книгах той закон, що не розходиться з Христовою правдою. Однак лише кпини й злобний насміх стають відповіддю для нього. Не зупинила Єрнея і тюрма, в яку закинули люблянські судді чоловіка, аби провчити. Батрак рушає до цісаря – шукати вищої справедливості. І кожна кривда лягає на його плечі новим тягарем. Остаточно зламаного Єрнея під конвоєм привозять у село, де він раніше батракував. Громада насторожено сприймає прибульця, адже німеччому треба дати куток і шматок хліба. Та батрак відмовляється від подаяння. У зверненні до Бога шукає він втіхи («Серед білого дня вкрали у мене право. Твій закон – у моєму серці, твою заповідь я виконував. Хай не зникне моя віра в тебе! Розпростор свою десницю, о всемогутній Боже, і сотвори свій суд, справедливий суддя!») [22, с. 158], до Божого слуги йде з надією, що хоча б там знайде відповідь. Однак навіть священник закликає чоловіка не шукати права, а впокоритися, стати на коліна перед господарем і благати, аби той виділив йому куток. Обурений Єрней відповідає, що не жєбрати йде: «Не буду молити, не стану плакати. Моя правда – Божа правда». На ці слова слуга Божий називає Єрнея безбожником і посилає йому прокляття.

Рефреном проходить через увесь твір риторичне питання старого батрака: «люди добрі, що я вам зробив?». Воно зринає з його уст тоді, коли слуги Ситара насміхаються над ним, зневажають, і в колі дітей, з якими Єрней хоче говорити про справедливість, натомість діти теж насміхаються і кидають його на землю, б'ють до крові. Це питання звертає він до «жупанів», до суддів, до співкамерників у в'язниці. Така стилістична фігура, використана автором і як певний елемент композиції, відсилає підтекстово до страждань Того, хто взяв на свої плечі всі гріхи людства.

Єрнеєве серце довго було вільне від бажання помсти. Однак остання крапля – прокляття слуги Божого – спонукає його «запалити свій

страшний смолоскип». Образ пожежі, палаючих головешок, величезного полум'я, що спалахнуло від землі до неба – і на фоні страшної заграви висока постать з обгорілими руками – сміючись «нестримним сміхом». Здавалося б, ця картина є кульмінаційною вершиною повісті. Однак коли селяни виходять із стану заціпеніння, стається щось страшніше, ніж підпал: «палаючими головешками били Єрнея, каблуками з підковами топтали його тіло, обпалене й обпечене». Кульмінація повісті – не підпал Ситарової садиби. Це самосуд, який чинять селяни над палієм: «Схопили й потягли його, закривавленого й обгорілого, і, розгойдавши, кинули в полум'я» [22, с. 160]. Жанрово-композиційна організація твору, специфіка письма (з елементами дидактизму) підпорядковані дещо іншій меті, ніж новела В. Стефаніка: це свого роду засторога «розпинателям народним» (Т. Шевченко), і послання, адресоване простолюду.

Стиль Цанкара більше зазнав впливів символізму та імпресіонізму, автора хвилює моральне в людині, при цьому він спостерігає за психологією, внутрішнім станом своїх персонажів збоку, з віддалі оповідача, у той час як В. Стефанік фактично перевтілюється в них. Проза І. Цанкара має відтінок дидактизму, тому обов'язково є оповідач, обрамлення, кінцівка, що разом із вступом-епілогом творить кільцеве обрамлення як новел, так і повістей. Для стилю ж Стефаніка характерна «відсутність естетичних заокруглень».

Аналізуючи детермінованість ідейно-тематичного спектру творчості двох письменників світоглядними чинниками, зупинимось ще на одній важливій «точці дотику» у їхніх біографіях: йтиметься про особливу роль матерів у формуванні світоглядних засад обох письменників, що згодом позначилося на специфіці їх творчих зацікавлень.

Іван Цанкар народився в багатодітній родині кравця. Дванадцятьма дітьми (четверо згодом померли) опікувалася мати: батько змушений був податися на заробітки в Боснію. Враження дитинства – злидні, голод, крайня нужда, однак світлий образ матері, її самовідданої любові до дітей згодом постав на сторінках багатьох творів письменника. Як підкреслив *Савой Жижек*, «мати, а не батько, стала для нього представником Символічного порядку (за Лаканом) або «над-Я» (за Фройдом), що відкриває шлях у великий світ» [2, с. 115]. Тому образ матері й дитини – наскрізні у творчості І. Цанкара. Уже один із ранніх творів письменника – лірична замальовка «Матері» (1893) – сповнений світлої туги і вдячності. Присвячений матері цикл пізніших творів «Біля святої могили», повість «На вулиці злидарів», новели «Святе причастя», «Чужа вченість», «Чашечка кави», «Ruedesnations» – то гімн материнській любові, її самовідданому подвигу.

Роль матері в житті В. Стефаніка, у формуванні його світоглядних основ, як знаємо, важила також багато. Саме її ніжність і турбота, умін-

ня бачити красу світу чи не найбільше вплинули на формування світосприйняття майбутнього письменника. Смерть матері переполовинила Стефаникове життя: біль, що ліг каменем на душу, змусив митця замовкнути на довгі роки. Любов до матері й непроминальне відчуття втрати найдорожчої людини опромінює новели В. Стефаніка «Кленові листки», «Мамин синок», «Нитка», «Мое слово».

Розглянемо, як реалізовується мотив любові до матері, схиляння перед її материнською жертвоністю у новелах В. Стефаніка «Нитка» та І. Цанкара «Святе причастя».

Принагідно зауважимо, що у творчості двох митців часто присутні сакральні образи-символи – на рівні симлолічному, метафоричному, архетипному. Метафоричні образи хреста, гори (чи горба) як Голгофи зустрічаються у творчості словенського митця («Хресний хід», «Хрест на горі», новели циклу «За хрестом» (1908)). Як і для прози Стефаніка, образи хреста й метафоричний образ горба-Голгофи є у прозі І. Цанкара радше архетипними, такими, що сконденсують у собі ідейне скерування твору.

Важливу роль у образно-композиційній структурі новели В. Стефаніка «Нитка» відіграє образ Матері Божої. Це знаковий символ селянської родини як Святої Родини.

Коротка новела, з якої, ніби зумисне, автор прибрав усі жанрові ознаки: незвичайна подія – смерть – подається спокійно, без пафосу трагізму. Новелістичний пуант повністю зглажений. Однак твір вражає силою трагізму, драматичності. У невеличкій замальовці – все життя молодой матері, її праця, її безмежна любов. Хронотоп твору окреслений двома реченнями: «У хаті тихо, вікна чорні. Матір Божа ледве освітлена і кужіль». Утома схиляє жінку, але вона не кидає праці. Жінка «виводить нитку»: тче не просто полотно – духовну основу буття своєї родини. Спить чоловік, натомлений працею в полі («як камінь») і діти, а мати працює й подумки голубить своїх рідних: «А як я на них понапрядаю, та убілью полотно, як папір, та понавишиваю їм усе. Та з воріт за ними буду дивитися, за моїм чоловіком та за моїми дітьми. Вони всі мої, як ідуть по сонцеві» [20]. Образ молодой селянки ототожнюється з Богородицею: «Але прийшла на поміч Матір Божа з образів». У спокійних, здавалося б, рядках («та не хотіла довго помагати. Одной ночі прийшла та й сказала: «Більше тобі помагати не буду. Ходи зі мною») неймовірна глибина трагізму. Те, що твір автобіографічний, засвідчує не тільки відчуття «спресованого» болю, непоправності, але й те, що і чоловік, і діти безіменної героїні мають такі ж імена, як і в родині письменника.

Натягнутою струною біль утрати матері дзвенить у творах Стефаніка другого періоду творчості – білим цвітом вишні лягає на мамину могилу. І глибина інтимності переживань єднає його із ліричними відступами-спалахами у прозі І. Цанкара.

У назві новели «Святе причастя» І. Цанкара також сконденсовано ідею твору. Ця новела, як і твір Стефаника, гранично автобіографічна. Твір моделюється у формі спогаду дорослого чоловіка про епізод із його злиденного, голодного дитинства. Гіркоту того дитинства автор передає оксюморонним образом – у дітей «старі серця» («але серця у нас були старими: ми вже зазнали страху й горя» [22, с. 371]). На відміну від новели Стефаника, архітектоніка «Святого причастя» цілком відповідає правилам побудови класичної новели: автор майстерно створює відчуття напруги, з яким п'ятеро дітей, голодних, переляканих, чекають маму – ще зранку вона пішла роздобути хліба. Кожного разу, коли в сутінках під вікнами лунають кроки, «ми всі напружено в очікуванні дивилися на двері. Дивилися, не відводячи очей, відкривши рот, зачאיвши подих». Але кроки віддалялися, діти «мовчки переглядалися, в очах стояли сльози, губи тремтіли». Безподієву новелу динамізує введення діалогу. В репліках, якими обмінюються діти, лунає страх, відчай, навіть образа на маму: чому вона так довго не приходить? Напруга зростає: «Ми не боялися русалок, відьом і домовиків. Але тепер страх вступив у наші спокушені, рано постарілі серця. Щось могутнє, величезне – до самого неба – насувалося на нас, все ближче й ближче; чорне, страшне, воно затягло увесь небокрай. Ми знали життя, і ми боялися його» [22, с. 372]. У дитячих серцях народжується злість: невже мати не знає, що вони хочуть їсти? І в цей момент між ними вже не було любові. Виття сусідської собаки підсилює почуття відчаю і страху – «нас всіх трясло». Але раптом тихо відчинилися двері – «на порозі стояла мати». Навіть у сутінках було видно, яке «бліде й прозоре у неї обличчя. Вона притискала до грудей буханку хліба». Автор закінчує новелу сповненими болю й гіркоти рядками, ліричним відступом, що виконує композиційно і роль епілога: «О, мамо, тепер я знаю: тіло твоє ми їли, кров твою пили! Через те ти й пішла від нас так рано! Тому й нема в наших серцях радості, нема щастя у наших звершеннях!» [22, с. 373].

І. Цанкар, як ми вже зауважували, виріс в умовах крайньої нужди. В. Стефаник, син заможного селянина, у своїй реальній біографії не пережив тих злиднів, що з дитинства переслідували І. Цанкара. Як зауважує Р. Піхманець, «зафіксовані в листах Василя Стефаника свідчення злиденно-бідняцького існування, соціально-економічних конфліктів і суперечностей покутського села становили для нього щонайреальнішу сутність, вищу істинність. Та всі ті драми й трагедії мужицької недолі були – говорячи словами теорії квантового поля – не стільки твердими матеріалізованими формами, скільки енергетичними патернами» [14, с. 241].

Отже, у дитинстві Стефаника ситуація була іншою, тому загальна тональність його новели – тихий космос селянської родини, де все оповито материнською любов'ю. Тут немає злиднів, бо родину тримає пра-

ця на землі, вона вросла міцно корінням у ґрунт власного поля. Важко не погодитись із тезою, що Стефаникова нелюбов до міста значною мірою викликана «антиурбаністичними акцентами, знаменними для модернізму» (Е. Вишневська). Натомість у творчості Цанкара центральними є герої міських захолусть.

Аналізовані нами твори виявляють типологію художнього мислення двох авторів на рівні особистісно-біографічної мотивації. Персонажі двох новел – матері, жертовні у любові до дітей, та в Цанкара це образ украй згорьованої, нужденної жінки, тут немає світлого космосу родини: вона давно зруйнована урбаністичним молохом, і тільки свічка матеріної душі ще зігріває дітей. Це світ міської бідноти, приреченої на жебрацьке існування і смерть від злиднів.

З 1910 року розпочинається третій, люблянський, період творчості Івана Цанкара. У прозі письменника цього часу переважають малі жанрові форми, зростає роль «ліричної сповідальності» (Е. Рябова). Особливе місце у прозовій спадщині цього періоду займає цикл «Видіння» (1915-1917), новелістика якого сповнена мотивів засудження війни.

Поділ творчості В. Стефаника не так пов'язаний з місцями проживання, як з особистісно-психологічними причинами: тривала пауза в його письменницькій діяльності спричинена смертю матері. У 1915 році, рятуючись від окупаційної російської влади, В. Стефаник виїхав до Відня, де після 15-річної перерви новелою «Діточа пригода» (1916) розпочався другий період його творчості.

Війна потрясла європейців. Окрім фізичного болю, страждань, болю втрати, голоду, руїн, вона принесла розчарування в людяності, показала фальш сповідуваних довоєнною Європою цінностей. Ці розчарування й біль вихлюпнулись у мистецтві тяжінням до естетики не вражень, а вираження. Звісно, обидва письменники не могли мовчати. Цикл «Видіння» І. Цанкара – то протест письменника проти війни. У новелістиці В. Стефаника другого періоду творчості вражає трагізм світовідчуття в поєднанні з відточеністю форми, виразна експресіоністична стильова домінанта («Марія», «Вона – земля», «Сини»).

Серед «улюблених тем модерну» дослідники називають «смерть, дитинство, мистецтво» (А. Бодрова). Однак показ війни очима дитини – ця тема знайшла художню реалізацію під пером як українського, так і словенського письменників далеко не тільки як данина літературній моді: гуманістичний світогляд обидвох митців спонукав апелювати до людського в людині, показати війну як страшний злочин і загрозу тендітному паросткові життя.

Як жахливий абсурд, алогічне у свій суті явище постає війна в новелі І. Цанкара «Старі і діти». На відміну від новели В. Стефаника «Діточа пригода», у якій діти опиняються в епіцентрі наступу двох ворожих

армій, дія тут розгортається далеко від гарматних пострілів – у мирній домівці, де батьки й онуки чекають повернення з фронту сина й батька. Тут, у маленькому будиночку, діти живуть у світі власних мрій, казок, «майбутнє поставало перед ними як безперервне світле свято, між Різдом і Великоднем не було страсного тижня. Там, десь далеко, за веселковою завісою сяяло й переливалося міриадами вогнів велике, дивовижне життя» [22, с. 420]. Але одного вечора у цей світлий дитячий рай увірвалося щось страшне й чуже, «жорстокою рукою розметало всі свята, оповідки й чудові казки»: поштар приніс повідомлення про смерть батька родини в далекій Італії. Автор вдало використовує градаційний ряд, щоб передати стан дитячої психіки, не спроможної зрозуміти слова «загинув», хоча інтуїтивно діти відчують страх перед цим невідомим словом: «щось незнайоме, нове, абсолютно незрозуміле раптом постало перед ними – величезне, безлике, сліпе й німе. Їхні думки злякано й безпомічно зупинилися перед цим величезним привидом, як перед чорною, глухою стіною: підійшли до неї впритул, й заціпеніли» [22, с. 421]. В основі композиції новели – контраст: дитинство і мрії про прекрасне майбутнє закінчуються. Починається щось інше, невідоме досі й страшне. Діти ще не можуть осягнути біля втрати, вони не розуміють, що значить це слово – загинув. Тому наймолодший питає: «Коли ж він тепер повернеться?»

І. Цанкар не змальовує жодних подій, немає відчайдушного крику вдовиці, плачу старих батьків. Однак саме в діалозі між старшими й молодшими дітьми вчувається страшний подих війни, її абсурд, до кінця не усвідомлений дитячою психікою – вона надто крихка, тому рятується розмовами про війну як щось персоніфіковане, втілене. Маленька Мілка просить розказати казку... про війну. Мілку дивує, що на війні люди колють одне одного багнетами й рубають шаблями. Невинність чистої дитячої душі лунає в її наступному питанні: «А нащо ж людям одне одного колоти й рубати?». Дитину цікавить, який він – ворог, чи є в нього роги. Маленькі сироти ще не усвідомлюють болю й невідворотності втрати, тому вигук Тонче – «батько обіцяв мені привезти рушницю!» – включає в площину епічного твору сценічний ефект драми. Він наростає із відповіддю старшої – Лойзки: «батька вбили». Драматургічний ефект посилюється наступною реплікою, питанням, у якому звучить ще сподівання на помилку: «Убили насмерть?». Остання репліка цього діалогу – константація – «Насмерть» – стає кульмінацією новели: «Чотири пари юних, широко розплющених очей зі страхом вдивлялися в темряву, вдивлялися у щось незнайоме, незрозуміле ні серцю, ні розуму» [22, с. 422].

Пейзажний штрих – «останній багрянець зорі ще світився за темними кронами саду» – підсилює ефект кінематографічності, контрасту між плином часу Вічності й невимовністю, непоправністю горя, що увійшло в родину. Нарешті у вечорову тишу вливається приглушений

плач, «протяжний і вже захриплий»: мати дітей плаче, виконуючи свою щоденну роботу, усамітнівшись у хліві біля худоби. Останнім, завершальним акордом цієї новели-реквієму автор лаконічно подає образи старих батьків, що сиділи згорбившись, тісно притиснувшись одне до одного: «їх сухі очі були звернені до вечірньої зорі. І не було сказано жодного слова» [22, с. 422].

Для порівняльного аналізу із твором І. Цанкара найбільше із названого тематичного блоку надається новела В. Стефаника «Діточа пригода». Фактично це новела-монолог, погляд на війну очима дитини, що стала свідком смерті матері, однак ще до кінця не усвідомлює глибини втрати. Хлоп'яча цікавість виявляється сильнішою за страх – Василько говорить до маленької Насті, ніби хизуючись своїми знаннями про війну. Він детально описує, якими кулями стріляють гармати, які в них колеса. Застерігає сестричку, щоб сховалася за маму, бо зараз будуть літати кулі: «Овва, як мене куля трафить, то я ляжу коло мами та й умру, а ти сама не трафиш до вуйка. Ліпше най тебе куля вб'є, бо я трафлю сам і дам знати, та вас обоє вуйко поховає» [20, с. 199].

Дослідники творчості В. Стефаника вважають, що письменник «був не тільки талановитим продовжувачем традицій, але почасти й «першовідкривачем» тих художніх тенденцій, які поширюються лише в 30-х роках ХХ століття у західноєвропейських літературах». Йдеться про «біхавіоризм» – «метод, що спирається на здібності об'єктивного обсервування героя, в якому предметом зображення зовнішні прояви людської поведінки, а не внутрішні психологічні процеси, який досліджує «психологію» поведінки» ([24, с. 457].

Література такої якості ігнорувала будь-які вияви почуттів, а «про героя робилися висновки лише на підставі спостережень його поведінки». Зауважмо: перший період творчості Стефаника – то цілком концентрація на внутрішньому психологічному стані, переживаннях персонажа. Однак у творах на тему війни, особливо в тих, де події сприймаються очима дитини («Діточа пригода», «Пістунка») акцент переноситься на зовнішні вияви поведінки. Здавалося б, автор мав би писати про плач і переляк, прагнути викликати співчуття до дітей, що ось так раптово стали сиротами й не знати, чи доживуть до ранку. Та набагато більше вражає відсутність плачу, відсутність пафосності – війна деформує світ, вона постає як страшний звір, що розпростер свою кігтисту лапу над світом, над головами цих дітей, над самою людяністю. І кров на обличчі малої Настуні не несе кульмінаційного навантаження – адже її можлива смерть, як і можлива смерть Василька, цілком передбачувана. Набагато більше вражає образ анти-причастя, що несе з собою війна: невинне немовля їсть хліб, залитий кров'ю з маминих грудей...

Те, як у новелах українського й словенського письменників майстерно передано наївне сприйняття дітьми війни й трагедії втрати рідної людини, як змальовано їхню реакцію на невідоме раніше, справді наштотує на думку про використання техніки біхавіористичної оповіді – лише зовнішні дії, без концентрації уваги на внутрішньому психологічному стані.

Як ми вже зауважували вище, архітектоніка новела І. Цанкара цілком відповідає канонам жанру. Натомість В. Стефанік вдається «майже до протокольного реєстрування подій», і навіть коротко змальований на початку твору епізод смерті матері не стає кульмінацією. Однак емоційно «приглушений», майже «протокольний» опис подій очима дитини вражає більше, ніж будь-які емоційні, пафосні коментарі.

Емоційним епіцентром новели Цанкара є діалог чотирьох дітей, новела Стефаніка – суцільний монолог, щоправда, дослідники наголошують на його «діалогізації», адже Василько постійно звертається то до сестрички, то до себе самого, то навіть до мертвої матері.

Як для новели «Старі і діти», так і для «Діточої пригоди» характерна відсутність пафосу страждань, однак обидва твори містять потужний антивоєнний, гуманістичний заряд: показ війни очима дітей – це розвінчання «міфу про християнські засади світу». Виразно простежується також використання двома авторами тієї техніки оповіді, що згодом буде дифінірована як «біхавіористична»: зосередивши увагу на поведінці людини (у даному випадку – дітей) під впливом невідомих зовнішніх чинників, винісши кульмінацію на початок твору (у В. Стефаніка) чи зробивши її епіцентром діалогу (як у І. Цанкара), у кінці новели простежується характерний для біхавіористичної оповіді емоційний спад. Якщо композиція твору І. Цанкара виразно новелістична, то Стефанік не використовує класичну архітектоніку жанру, однак його твір за силою напруги – маленька драма в прозі.

Погляд на епоху кризь призму долі митця, його творчості у наш час особливо актуальний – ідея «еволюційної історії літератури» поступається на користь «дослідження історії письменників» (Л. Демська-Будзуляк), минуле ж насправді «доступне нам лише в текстуалізованій формі», адже художній текст вбирає в себе «суспільні цінності та контексти».

### **Висновки**

Проаналізовані нами аспекти біографії й творчості словенського й українського митців в руслі «типологічних аналогій літературного процесу» (В. Жирмунський) дозволяють вести мову про подібність на рівні світоглядному, зумовлену подібними умовами формування. Обидва письменники – громадяни монархії Габсбургів, обидва походили з соціальних низів, хоча майновий статус родин, в яких вони виростили, різний. Особливу роль у формуванні світоглядних засад обох письменників зіграли їхні матері: це згодом позначилося на специфіці творчих зацікав-



лень і виявилось мотивом любові до матері, схиляння перед її материнською жертовністю.

Обидва письменники реагували на ті ж соціальні виклики доби – до прикладу, тема еміграції знайшла своє втілення у прозі одного й іншого автора, як і тема війни. Для творчості двох властива й домінанта трагічного. Також важливу роль зіграло й відчуття маргінальності: як В. Стефаник, так І. Цанкар, будучи громадянами великої імперії, не належали до представників титульної нації.

Типологію художнього мислення словенського й українського авторів ми простежили на тематичному, жанровому, стильовому рівнях. Обидва письменники в період становлення пройшли захоплення декадансом, обидва зазнали впливу модерних естетичних віянь (І. Цанкар – у Відні, В. Стефаник – у Кракові). І Відень, і Краків, що були культурними центрами імперії, забезпечили митцям-початківцям ґрунтовну естетичну школу. Водночас і Стефаник, і Цанкар не мислили себе поза місією служіння своїм народам. Розуміння власної причетності до «служби громаді» цілком виразно задекларовано у творчості двох письменників. Зроблений аналіз ідейно-художніх, жанрово-стильових особливостей ліричних образків «Дорога» В. Стефаника та «Моя нива» І. Цанкара, повісті «Батрак Єрней і його право», новел «Святе причастя», «Старі і діти» І. Цанкара та новел В. Стефаника «Палій», «Нитка», «Діточа пригода» виявляє типологію художнього мислення двох авторів на рівні особистісно-біографічної мотивації, й водночас – відмінності, зумовлені специфікою як психічної організації митців, так і закоріненістю в підґрунті національних архетипів.

### *Література*

1. Бодрова А. Автобиографическая проза И. Цанкара. СПб: Издательский дом Санкт-Петербургского гос. Университета, 2010.
2. Бодрова А. Национальный нарратив Ивана Цанкара и его роль в формировании словенской культурной идентичности. *Славянский мир в третьем тысячелетии*. 2018. Вып. 13. №3-4. С. 108-118.
3. Вассиян Ю. Творець із землі зроджений: Василь Стефаник. Твори. Т. II. Торонто, 1974.
4. Гаморак Ю. Василь Стефаник: Спроба біографії. Стефаник В. Твори. Регенсбург, 1948. С.
5. Горецький А.В. Образ героя-революціонера у словенській соціалістичній прозі 30-х років . *Українське слов'янознавство. Література та культура зарубіжних слов'янських народів*. Вип. 3. С.3-11. Вид-во Львівського університету. Львів -1970. С.3-11
6. Демська-Будзуляк Л. Українське літературознавство від ідеї до тексту: неокласичний дискурс: монографія. Київ: Смолоскип, 2019. 600с.

7. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / пер. з польськ. та англ. В. Склокін. Київ: Ніка-Центр, 2012. 264 с.
8. Жирмунський В. Літературні течії як явище міжнародне. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / за заг. Ред. Дмитра Наливайка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009.
9. Жост Франсуа. Порівняльне літературознавство як філософія літератури. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / за заг. Ред. Дмитра Наливайка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 59 – 92.
10. Канцедал Л. Українсько-словенські взаємини кінця ХІХ – початку ХХ ст. Київ: 2005. ПЦ Фоліант. 176 с.
11. Канцедал Л. Українсько-словенські літературні взаємини кінця ХІХ – початку ХХ ст. 10.01.04 – Література зарубіжних країн 10.01.02 – Українська література. Автореф. дисертації на здобуття ненового ступеня кандидата філологічних наук. Київ. 1995. 17 с.
12. Касперський Едвард. Про теорію компаративістики. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / за заг. Ред. Дмитра Наливайка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія». 2009. С. 125 – 147.
13. Мафтин Н. Телеологія художнього мислення Василя Стефаника в рецепції західноукраїнської новелістики міжвоєнного двадцятиліття. Василь Стефаник у дослідженнях та спогадах / упоряд. С. Хороб. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2021. С. 342 – 351.
14. Піхманець Р. Листи Василя Стефаника як джерело вивчення його життя і творчості. Василь Стефаник у дослідженнях та спогадах / упоряд. С. Хороб. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2021. С. 229 – 251.
15. Погребенник Ф.П. Василь Стефаник у слов'янських літературах. К.: Наукова думка, 1976. 294 с.
16. Погребенник Я. Вплив європейської культури на формування літературних смаків Василя Стефаника. Василь Стефаник у дослідженнях та спогадах / упоряд. С. Хороб. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2021. С. 199 – 204.
17. Поліщук Я. Краків як текст та естетична школа Василя Стефаника. Василь Стефаник у дослідженнях та спогадах / упоряд. С. Хороб. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2021. С.221 – 229.
18. Рябова Е. Иван Цанкар. Избранное. В 2-х т. М.: Худож. Лит, 1981. Т. 1. 1981. С. 3-24.
19. Сергієнко О. Інтертекстуальне прочитання «Думи» О. Жупанчича в контексті українських інспірацій словенського модернізму [http://www.Vdpu.org/scientific\\_publishedcukr\\_lit\\_2008](http://www.Vdpu.org/scientific_publishedcukr_lit_2008).
20. Стефаник В. Твори. Київ. 1964.

21. Тепеші де Зепетнек Стівен. Нова компаративістика як теорія і метод. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / за заг. Ред. Дмитра Наливайка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 147 – 178.
22. Цанкар Иван. Избранное. В 2-х т. – М.: Худож. Лит. 1981. Т. 1. 1981.
23. Чепелевская Т. Иван Цанкар и литературно-художественная Вена. Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867-1918 / Отв. Ред. Н.М.Вагапова, Е.К.Виноградова. СПб: Алетейя, 2005. С. 168-175.
24. Цівкач О., Томчак А. Психологія бихавіоризму і новелістика В. Стефаніка (на матеріалі новели «Діточа пригода»). Шевченко. Франко. Стефанік: Матеріали Міжнародної наукової конференції. Івано-Франківськ, Плай, 2002. С. 449-456.
25. Ющук І. Український струмись у словенській поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Слов'янське літературознавство і фольклористика*. 1967. Вип. 3. С.72-89.
26. Olena Dzjuba-Pogrebnyak *Simpozij OBDOBJA 40 LJUBLJANA: Znanstvene založba Filozofske fakultete*. 2001.
27. Wellek R. Upadek historii literatury / tłum. G. Cendrowska. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 2008. No 79/3. S. 207-221.

## VASYL STEFANYK – IVAN CANCAR: TYPOLOGY OF ARTISTIC THINKING

**Natalia Maftyn**

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;  
76000, Ivano-Frankivsk, Shevchenka St., 57;  
e-mail: evgen.baran@pnu.edu.ua*

*The importance of the article lies in the need to study Ukrainian-Slovenian relations, in particular at the level of two prominent representatives of modernism, Ukrainian and Slovenian ones, – Vasyl Stefanyk and Ivan Cankar. There exists only a small amount of works concerning comparative studios of the Ukrainian and Slovenian literatures. Moreover, there are no scientific works devoted to the personalities of V. Stefanyk and I. Cankar, whose fates and artistic views have much in common, although there is no evidence of possible direct contacts between them.*

*The study of the chosen problem makes it possible to expand the Slavic context of the Ukrainian modern literature and to look at the era through the prism of the writers' fates and works, as the idea of the "evolutionary history*

*of literature" gives way to the "study of the history of writers". Both writers were citizens of the Habsburg Empire and lived in the same period. Both Ukrainian and Slovenian writers were influenced by European modernism, and their artistic paths of developing individual style strategies went through iconic cities – the centers of the European modernism culture (for V. Stefanyk it was Krakow, for I. Cankar – Vienna). However, both writers manifest their national core as their creative basis.*

*Both writers reacted to the same social challenges of their epoch (the topics of emigration, and war, commoners' lives, difficult childhood). Their works revolve around the dominant of the tragic. Additionally, there is a strong feeling of marginality inherent in their works: being citizens of a large empire, neither V. Stefanyk nor I. Cankar belonged to the representatives of the titular nation. This manifested in their understanding of commitment to the "service to the community" which was quite clearly declared in the work of the two writers.*

*The typology of artistic thinking of the Slovenian and Ukrainian authors in the article is traced at the thematic, genre, and stylistic levels. The research encompasses the analysis of the ideological and artistic, genre and style features of the lyrical sketches "The Road" by V. Stefanyk and "My Field" by I. Cankar, the story "Batrak Jernej and his right", the short stories "Holy Communion", "Old and children" by I. Cankar and the shorts stories by V. Stefanyk "Arsonist", "Thread", "Child's Adventure", which reveals the typology of artistic thinking of the two authors at the level of personal and biographical motivation, and at the same time the research work focuses on the differences that can be explained by the specifics of both the mental organization of the writers and the existence of "national archetypes" deeply rooted in them.*

**Key words:** *Vasyl Stefanyk, Ivan Cankar, modernism, Slovenian literature, dominant of the tragic, typology of artistic thinking, genre-style features, short-story telling.*