

Василь Стефаник: дискурс інтерпретації

УДК 821.161.2[82.0+159.928.23]В.Стефаник
DOI: 10.31471/2304-7402-2022-16(63)-158-178

ДИНАМІКА ТВОРЧОЇ ДУМКИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА: ЗАГАЛЬНІ ЗАКОНОМІРНОСТІ Й ОСОБИСТИЙ ДОСВІД

Роман Піхманець

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

*Пропонована стаття присвячена осмисленню деяких питань психології художньої творчості Василя Стефаника, зокрема категорії «художньо-творчий процес» як центральної її проблеми. Відтак **мета** полягає в тому, щоб простежити динаміку творчої думки новеліста, починаючи від виникнення задуму в сферах «нижньої свідомості» й закінчуючи словесним його втіленням. **Дослідницька методика** базується на врахуванні міждисциплінарного характеру обговорюваної проблеми і передбачає індуктивно-емпіричні, об'єктивно-аналітичні та психологічні студії. При тому застосовано принципи філологічного, психобіографічного та порівняльно-історичного методів дослідження, а також здобутків новітньої методології: феноменології, літературної герменевтики й рецептивної естетики. У **результаті** наукових пошуків з'ясовано особливості поєднання в творчому досвіді Василя Стефаника загальних закономірностей процесуальної структури творчості з індивідуально-неповторними проявами. Акцентовано на таких аспектах, як психологічні механізми виникнення художнього задуму, його з'ява в свідомості в формі праобразу, кристалізація в конкретно-чуттєвих формах і словесне здійснення. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній висвітлено суб'єктивно-психологічні чинники зумовленості художніх явищ, що допомагає глибше й повніше їх пізнати.*

***Ключові слова:** психологія художньої творчості, творчий процес, художня обдарованість, художньо-творчий задум, психологічний детермінізм, основи й рушійні сили творчості, словесне втілення задуму.*

Постановка проблеми. Василь Стефаник належав до тих художників слова, які охоче ділилися з читачем таємницями свого творчого ремесла і своєї творчої лабораторії. Таке становище апріорі означає, що накопичилося чимало емпіричного матеріалу на тему психологічних засновків його творчості, зосібна самостережень автора про перебіг процесів творчого синтезу й свідчень очевидців – головних джерел вивчення питань психології художньої творчості й основи індуктивно-емпіричного й об'єктивно-аналітичного методів їх дослідження [Див.: 12, с. 12–15]. Тож багатьох аспектів творчого мислення новеліста фахівці вже торкалися.

Зокрема, більш-менш висвітлене питання особливостей його творчої праці: драматичне дійство, що розігрувалося на найвищих регістрах людських можливостей, із повною емпатією, психологічною асиміляцією автора з образами власної фантазії та з прискіпливим шліфуванням кожного слова, фрази, звука, букви чи коми. Процеси творення притьма асоціювалися із творчою гарячкою, одержимістю творчим демоном чи іншими супраментальними силами, з ірраціональним спалахом натхнення і т. ін. При цьому літературознавці покликалися насамперед на епістолярні зізнання самого письменника (Вацлаву й Софії Морачевським, Ользі Кобилянській, Ользі Гаморак, Володимирові Дорошенку та ін.), а також на інформацію рідних, друзів, приятелів, котрі по волі чи по неволі були свідками творчої акції (Владислава Оркана, Сафата Шмігера, Олени Плешкан, Михайла Рудницького та ін.).

Інша проблема, що активно обговорюється в стефаникознавстві, – це конкретні події, люди, життєві деталі, а часто навіть слова чи фрази, які так чи так впливали на зміст, характер і здійснення творчого мислення Василя Стефаника. Узагальнено її називають проблемою прототипу, а точніше – його творчих «переінакшень» і модифікацій. Спонукав до такої розмови сам автор статтею «По поводу вистави “Землі”», в якій вказав на реальні факти й осіб, що стимулювали його творчу думку. А в листуванні новеліста зустрінемо конкретні прикладів подібної літературно-творчої практики – роботи з «живим матеріалом». При такому осмисленні проблеми до кінця нез'ясованими часто залишаються два важливі з погляду психології творчості питання: власне трансформації прототипу в художній тип, тобто з'ясування змін, яких зазнавали конкретні особи чи явища під час їх творчого опрацювання, а також те, під впливом яких чинників вони відбувалися. Вказана проблема набуває додаткової значущості з погляду на рецидиви радянського літературознавства й соціологічної критики, згідно з якими реалістичний тип творчості вважали єдино правильним і продуктивним, а отже прототип мав би «узгоджуватися» з літературним героєм за принципом правдоподібності. Але ж Василь Стефаник започаткував експресіонізм у національному письменстві, що передбачав свідому деформацію зображуваної дійсності з метою

досягнення «вищого» ефекту [Див.: 17]. Як бути в такому випадку?.. І друге: яке конкретне місце займали і за якими правилами видозмінювалися реальні з'явища в процесах творення?

Не менш широка наукова література існує й щодо психологічної природи таланту Василя Стефаника загалом і структури його художньої обдарованості зокрема. Благодатним матеріалом у їх вивченні і відправним пунктом аналітичного дискурсу слугує лист новеліста до Левка Бачинського від 14 травня 1896 року, в якому подано психологічну автохарактеристику, зокрема вказано на специфіку власної чуттєво-емоційної сфери, що є, згідно висновків фахівців, «опорною» властивістю художньої обдарованості, і саме вона (в поєднанні з евристичним потенціалом художньої фантазії) визначає специфіку інших психічних компонентів і рівнів. Опосередковано допомагають розкрити тему свідчення автора про особливості своєї творчої праці, позаяк у ній літературні здібності не просто знаходять своє втілення, не просто актуалізуються, а й формуються творчою діяльністю [Детальніше див. у кн.: 12, с. 34].

Ще одним аспектом вивчення психології творчості новеліста є питання творчої історії окремих художніх явищ і структур (знову таки на підставі перш за все його листування, в якому часто подано первісні варіанти багатьох творів, прижиттєвих публікацій, а також рукописних матеріалів). Кращим у цьому плані є дослідження Валентини Єрмак, присвячене поезіям у прозі Василя Стефаника [Див.: 6]. Тож зроблено в обговорюваному напрямку чимало, і можна б обійтися трафаретною фразою про потребу системно-цілісного дослідження. Та не маю наміру спекулювати на вказаному пункті, позаяк не зможу поки що ані його здійснити, ані навіть означити в загальних рисах теоретико-методологічну модель. Адже не з'ясована ще, сказати б, магістральна проблема в цій царині.

Виклад основного матеріалу. Центральною в психології художньої творчості є категорія «художньо-творчий процес». Осмислювати його варто невіддільно від вивчення психологічних параметрів творчої особистості і в єдності «внутрішніх» (формування у внутрішній суб'єктивності) та «зовнішніх» («матеріальне» здійснення задуму, втілення його в слові, або те, що звично, на пересічному рівні називають здебільшого написанням) складників творення. А найчастіше вивчення творчого процесу відбувається крізь призму динаміки художньої думки письменника, починаючи від зародження й «визрівання» задуму → через фазу його кристалізації в конкретних символах і формах → до остаточної правки тексту¹. При тому є й чимало опонентів такого підходу (себто

¹ А згідно з новітньою методологією, зокрема рецептивною естетикою й поетикою, – до продовження «творення» в свідомості читача. Зважаючи на сказане, художньо-творчий процес продовжуватиметься доти, поки існуватиме «споживач». Я ж беру до уваги тут традиційну методологію.

вивчення художньо-творчого процесу під кутом зору його розгортання), котрі вважають, що процеси творчого становлення у кожному конкретному випадку настільки індивідуальні й пов'язані з інтимно-сокровенним буттям автора (а до того ж – недосяжним «окові» навіть його самого й не підвладні повторенню й зовнішньому спостереженню), що робити будь-які узагальнення в цьому напрямку, будувати узагальнюючі моделі й достеменно реконструювати внутрішній план, процесуальну структуру творчої думки неможливо та й не варто. Почасти вони мають рацію, бо справді жодний письменник не зміг би відтворити, переказати все те що відбувалося в його творчій природі в хвилини виникнення задуму чи під час творення конкретних образів, сюжетів і т. ін. А проте процесуальна структура творення передбачає й типологічно спільні моменти. Ба більше – *«принципова однотипність творчого процесу у всіх митців і його конкретна неповторність у кожному з них зокрема, загальний для всіх шлях художнього пізнання і специфічність його протікання у кожного окремого митця»* створюють *«об'єктивну можливість вивчення загальних закономірностей художньої діяльності і принципову неможливість створення алгоритму попередньої схеми творчого акту»* [9, с. 448]. Іншими словами, така існує принципова можливість реконструкції загальної моделі динаміки творчої думки. При тому йдеться не про конкретну кількість етапів чи стадій і не про їх строгую послідовність, а, власне, про загальні, типологічно спільні «для всіх» пункти, через які проходить художня концепція письменника в процесі її творчого становлення. З огляду на сказане доконечно розрізняти при вивченні процесуальної структури творення загальні закономірності та їх індивідуально-авторські прояви, особистий досвід.

Крім того, необхідно керуватися в цій сфері ще однією важливою теоретико-методологічною настановою. Говорячи про динаміку художньо-творчої думки Василя Стефаніка (як, зрештою, й будь-якого іншого художника слова), не можна плутати внутрішні причини, рушійні сили й спонуки та зовнішні впливи, стимули, передумови і т. ін. Очевидно, що проблема психологічних механізмів виникнення задуму – «внутрішня» категорія. Художній задум Костянтин Паустовський порівнював із спалахом блискавиці на небокраї. «Багато днів накопичується над землею електрика, – писав він. – Коли атмосфера насичена нею до краю, білі купчасті хмари перетворюються в грізні грозові хмари і в них із густого електричного настою народжується перша іскра – блискавка» [Цит. за кн.: 12, с. 104].

Відтак предметна розмова про виникнення художньо-творчого задуму передбачає відповідь на питання, як «накопичується над землею електрика» і як відбувається утворення «густого електричного настою», бо саме з них народжується «блискавиця». По-науковому кажучи, вона пов'язана з проблемою основ, першопричин і внутрішніх імпульсів ху-

дожньо-творчого процесу. Аби її збагнути, необхідно виходити зі змістовно-тематичних аспектів й логічно-концептуальних доміант естетичних переживань Василя Стефаника. Перше пов'язане безпосередньо з тим життєвим матеріалом, який він «перетоплював» у своїй «творчій кузні», а друге – з новим (за Франком) «способом трактування» тем, образів, проблем і т. ін. [15, 35, с. 107]. Та передусім – ще деякі теоретичні засновки й положення.

Згідно з висновками фахівців, задум виникає тоді, коли автора хвилю певна проблема, яку вирішити на основі попереднього досвіду й за допомогою апробованих вже засобів неможливо. Внаслідок її обміркування активізується, налаштовується на творчу хвилю його цілісно-особистісна скерованість на виконання певних завдань (унітарна установка, згідно термінології грузинського академіка Дімітрі Узнадзе) і з неї виокремлюється первинна установка – скерованість на вирішення конкретного завдання. Згадані установки становлять відповідно загальну та безпосередню основи художнього задуму. Початкові етапи його формування відбуваються поза «кадром свідомості». Автор ще не знає, про що конкретно буде писати, але ясно відчуває, що в ньому, в його внутрішньо-суб'єктивній природі, починаються творчі бродіння. Він неспокійний, як правило, сильно зворушений і нервовий, що часто поєднується з нападками нудьги й меланхолії. Василь Стефаник казав, що на нього «находить сплін». «Це слово було в той час дуже модним, майже технічним терміном, для визначення меланхолійного настрою, духовного розладу на короткий або довший час, ще простіше нудьги, коли, як кажуть наші селяни, “чоловік не знає, чого чіпатись”», – коментував ситуацію Михайло Рудницький, котрому не раз випадало бути свідком пізніших сповідей новеліста [13, 1 (1), с. 483].

Так задум поступово «визріває» в підспудних глибинах неусвідомлюваної психіки і доходить того ступеня, що от-от готовий проявити себе на регістрах свідомості. У Василя Стефаника зазначені процеси визрівання набували «бурхливого вияву»: «тоді небезпечно було заводити з ним балачку», і Владислав Оркан напівжартома «попереджав товариство: – Обережно! Стефаник починає щось писати. Він небезпечний, кидається на всіх, хто тільки його зачепить» [13, 1 (1), с. 483]. А Сафат Шмігер, університетський приятель, із яким вони винаймали спільне помешкання на вул. Любича, 38, у розмовах із друзями конкретизував отой «сплін» (його балачки пізніше переповів у гумористичній формі сам новеліст у листі до Ольги Гаморак). Отож, творче дійство починалося з того, що автор «пускає очі на Русь, аби єму принесли відти такого мужика, якого єму треба під руку. Прийде той мужик, Стефаник скривиться і довго єго оглядає, вититує: ну як? А потім гримає кулаком о стіл і бігає, чорт його знає з таким біганям! Сідає пише і почорніє. Потім плаче, але так, псякров, плаче, що аж встид за такого хлопа! І встає, і бігає, і вер-

щить: лайдаки, шельми, людоїди!» [Цит. за кн.: 8, с. 79–80]. Додам, що писав він на великих, чистих аркушах паперу, за якими біг у крамницю, коли відчував, що на нього «находить».

А вперше проявляє себе задум у свідомості в специфічній формі – праобразу: раптового і моментально *бачення* всього художнього цілого. Його ще умовно називають зародком ідеї, первісним образом, внутрішнім образом, внутрішньою формою і т. ін. [Див.: 12, с. 105]. Прикметною ознакою праобразу як внутрішньої тенденції художньо-творчого процесу є його цілісність, нерозчленована на дискретні складники. Він виступає органічно-синкретичним цілим, що утримує в собі можливість найрізноманітніших шляхів реалізації та виявлення: і скерованість розгортання задуму, і «зародковий» синтез образів, і ритмомелодійний лад, і найнепередбачливіші варіанти їх можливих поєднань та комбінацій. Слів, таким чином, ще немає, а твір уже «звучить» у глибинно-психологічному естві автора, у сфері його творчих переживань та рефлексій. До того ж «переживає» він той «внутрішній образ майже як завершену поезію уже в первісній даності, тобто у внутрішньому образі уже наче дана ціла поезія» [2, с. 39]. Ключове слово в зазначеній інтерпретаційній моделі – «наче», бо, нагадаю ще раз, жодного слова, образу чи іншого художнього елементу як таких ще немає.

І наступний етап – розгортання праобразу, самовираження його в конкретних формах, символах, сюжетно-композиційних структурах, ритмах, звуках, інтонація... Однак проблема в тому, що праобраз, утримуючи в собі в знятому вигляді всю «схему (програму) свого втілення саме в тому, а не іншому плані», а також «внутрішній примус», не володіє достатнім енергетичним ресурсом для свого здійснення, тобто власними рушійними силами, і без «зовнішнього втручання» він не здатний «здійснити себе». А якщо зважити, що проявився праобраз у сфері фантазії, то й уся названа сфера, залишається, умовно кажучи заблокованою чи творчо паралізованою, і «без сприяння інших процесів» їй не впоратися з проблемою [2, с. 72]. Пригадаймо, як багато в листах Василя Стефаника розмов про подію, що трапилася в с. Трійця, а всі спроби її художньо-естетичного осмислення закінчувалися до пори до часу творчою невдачею (Див.: 13, 1 (2), с. 212–213, 226, 227–228 та ін.). Ще більш правомірне наведене твердження щодо «Камінного хреста»: перші згадки про еміграційну лихоманку й драматичні колізії на краківському вокзалі датуються 1894 роком, але аж у 1899, після розмов та оскаржень Стефана Дідуха, процес, як кажуть, пішов, – ні, радше, «полетів», бо творче дійство розігрувалося на межі душевно-творчої кризи. «Стефаник, так не пишійть, бо вмрете!», – застерігав його майбутній тесть [8, с. 80].

Отож, якщо з позицій окресленої теоретичної моделі бодай побіжно кинути оком на творчу практику Василя Стефаника, то вимальовуються цікаві аналітичні перспективи. Так, у розмовах із молодими львів-

ськими літераторами він признавався, що не сідає за письмовий стіл, «поки не знаю, чого хочу» [13, 1 (1), с. 488]. Науковою мовою сказане означає – поки в свідомості не скристалізувалася більш-менш художня концепція. Наведене зізнання пояснює, чому багато задумів новеліста, а особливо належних до «сирого матеріалу»¹, котрого в навколишній дійсності траплялося немало і котрий сам, здавалося, просився на папір, синхронізуючи з суб'єктивно-творчою сутністю автора («лізуть до мене, мов мухи влітку крізь вікна та двері»), не було реалізовано, а більшість прототипів не отримали художньо-творчого буття.

Зізнання про доконечну потребу усвідомлення чи бодай інтуїтивно-творчого відчуття художньої думки, яку письменник мав намір втілювати, безпосередньо пов'язане з питанням змістовно-концептуальних доміант його художньої свідомості. З'ясувати їх допоможе, на мій погляд, Стефаникові пояснення священникові зі Стецевої і майбутньому тестеві Кирилові Гамораку про сенс присвяти йому «Камінного хреста». У листі від 8 червня 1899 року він писав: «Серед таких мужиків, як Іван, Ви свій вік звікували. Вони, ті мужики, були дітьми невинними, із-за достатку землі вони могли щось любити і носити повні пазухи ясного ідеалізму. Тепер вони не сміють нічо любити. Хіба лишень їди, одежі вони прагнуть, аби душу погодувати. За тими брутальними вимогами пропадає їх ідеалізм або тікає в саму глибину душі» [13, 1 (2), с. 262]. І далі: «Зо дна душі я его (селянський аристократизм. – *Р. П.*) винесу на світ Божий і я буду его показувати яко силу і спасеня для нас. Цілий наш народ лежить тепер в муках, як жінка, що дитину плодить. Треба ті стражданя і судороги при рожденю нових форм житя і нових ідеалів витесати на камінних хрестах, бо наша теперішня доба є великою добою народин» [Там само]. З наведеного зізнання випливає, що автора хвилювала проблема тих духовних опор («повні пазухи ясного ідеалізму»), на яких споконвіку тримався світ і завдяки якому селяни вижили у віках і в лихоліттях неволі, вберегли себе і націю від погибелі. Їх руйнування призводило до загибелі «старого, доброго» патріархального порядку, а фатум історії відлякував, нівечив людські долі, породжував жажливі душевні

¹ Ба більше – як випливає з дискусії з Осипом Маковеєм, письменник вважав його самодостатнім із художньо-творчого погляду чинником: «Як ми маємо стати на якусь оригінальну і сильну літературу, то треба писати безлично голі образи з житя мужицького. І хоть вони сирий матеріал, то все-таки не декламація. Бо всякі речі надто прибрані, і ще з житя інтелігенції, серед котрої нічо не *дієся*, мусять вийти на декламацію. А серед мужиків так багато *дієся*, що відти і сирий матеріал має хосен». Приймаючи зауваження адресанта, який виступив від імені редакції «Літературно-наукового вісника», що «мої оповідання закороткі, заборзо шкіцовані, загрубі», він усе ж не погоджувався, що вони «кривдять естетики і штуки». Водночас Стефанік категорично виступив проти будь-яких «естетичних заокруглень»; вони годяться «на то, аби їх читач борзенько минав, або на то, аби запліснілому мозкові не дати ніякої роботи» [13, 1 (2), с. 190, 191].

колізії. Це й були ті відзначені Іваном Франком вічні письмена, які доля споконвіку випишує на скрижалях людської душі і в яких таїться могутня сугестивна сила й рецептивна енергетика художнього слова письменника. «[...] Ті трагедії й драми, які малює Стефанік, мають небагато спільного з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutatismutandis** повторитися в душі кожного чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестивна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача», – запевняв він [15, 35, с. 109]. З психологічного погляду «Камінний хрест» був спробою подолати в собі песимістичні настрої внаслідок затрати «ясного ідеалізму» як головної духовної опори в житті селянства, коли зневіра і розчарування охопили народні маси й галицько-руську еліту, бо еміграція селян за океан стала масовою й сягнула небачених масштабів. У свідомість закрадалася гадка, чи є майбутнє в української нації, якщо її «сини землі» разом зі всіма своїми статками й ідеалами вибираються назавше на чужину, а поляки виношують думку про переселення мазурів «на руські землі».

Предметом художньо-творчих зосереджень новеліста був, таким чином, Світ на переломному етапі його існування – переходу від традиційного суспільства до модерного, а властиво людина в новій буттєвій парадигмі та її душевний простір, психологічні драми і колізії. Вона жила, як відомо, в полоні міфологічно-релігійних уявлень і концепцій. У тому давньому світі всю поведінку й увесь спосіб буття визначав, фігурально кажучи, міф, що ідентифікував культурний простір і моделював «свій Світ». Міф оповідав священну історію Творення і тим самим диктував зразкові моделі всіх ритуалів і всіх більш-менш значимих людських дій, «відкривав» абсолютну святість і санкціонував існування Священного простору і Священного часу [Детальніше про це див. у кн.: 19; 9, с. 22–39. Загальну характеристику міфоцентричної картини світу див. там само].

З історичного погляду первісною в феномені культури була міфосемантика, а утилітарність виникнула на її підвалинах. Сказане означає, що практично застосовувати ту чи іншу річ людина почала тому, що вона – культурно значуща. Маніпулюючи, грубо кажучи, під час обрядово-ритуальних дійств із куском обробленого каменя (т. зв. первісними знаряддями праці), вона доходить розуміння, що в ньому таїться ще й практичний ефект: ним можна обробити, скажімо, м'ясо. Відтак первісна людина виробляла не «тому, щоб» (скажімо, мати вигоду), а тому що таку повинність визначали вищі цінності – ритуал (боги). Іншими словами, вона працювала не задля збагачення й матеріального достатку, а тому, що це було релігійно визначено: «творчою волею» міфу, «ностальгією за Раєм» і внутрішньою потребою містично-релігійного єднання з

*З відповідними змінами (*лат.*).

небожителами. Виходило, що в традиційному суспільстві спочатку щось робилося, а потім уже вирішувалося, як його з користю використати. Виробництво, таким чином, зокрема й землеробство, було побічним результатом обрядово-ритуальних церемоній, і головне в ньому – точність трансляції священних елементів (сиріч – дотримання даного з небес сценарію), бо лише в такому випадку воно буде магічно-ефективним [9, с. 529–530]. Тому й Іван Дідух, обживаючи «свій горб», діє за міфологічно-ритуальними, релігійними приписами, адже створення «свого світу» (побудова оселі, обробіток землі, і т. ін.) – це завжди космогенез, що прирівнювався в свідомості до божественного Творення.

Однак на певному культурно-історичному етапі «Священну історію» міфу поступово заміщає «людська історія». Під впливом останньої відбувається десакралізація, профанація, секуляризація. У життя вторгаються сили історичного детермінізму й економічного фаталізму, які розшаровують Стефаникове село на «багатирів» і наймитів з неминучим при тому антагонізмом. Не до священного, не до «вічного повторення» божественних моделей поведінки в такій ситуації. Злодій мусить забиратися в чужу комору, аби вижити, а мати, «прив'язана чорним волоссям до чорної землі», не помічає навіть, що її немовля сконало на терновім кущі. Вічно можуть повторюватися хіба картини злиднів і безправ'я, коли чоловік нидіє над старезними шкарбунами і б'є безперервно дружини, коли стара баба просить смерті, як каня дощу, а Романиха конає разом зі своєю годувальницею. Це були екзистенційні ситуації, та не космічного порядку, а суто земного, позбавленого, здавалося б, будь-якого божественного серпанку. Може, так і сталося б, якби не ті «повні пазухи ясного ідеалізму», які письменникові селяни завсігди носять із собою, що й втримує їх «на межі» двох реальностей. Рівночасно вони стали джерелом артикульованого не раз літературознавцями «оптимістичного» трагізму Василя Стефаника.

«На переломі» завжди болюче відчутний перст долі. *Fatum* тяжіє над Стефаниковими персонажами перш за все тому, що ті *розуміють* його як фатум¹. Первісна людина мусила наслідувати дії Богів та Першопредків, тобто вона теж була приречена діяти в певних «межах», і її поступки визначали строгі релігійні норми. І коли вона поступала відповідно до «вищої волі» міфу, це теж була значною мірою реалізація ідеї необхідності. Усе ж форма тієї залежності була своєрідною. Згідно з модальностями релігійних переживань ця ідея ніколи не тяжіла Дамокло-

¹ Таке внутрішнє відчуття героями новеліста «хаосу, десистемності, розкладу й безладдя» відзначав ще в 1920-ті роки Михайло Івченко, вбачаючи в ньому головну детермінанту трагізму. «Трагедія людства полягає в тому, – писав він, – що воно відчуває цей хаос у своїй душі, але не може перемогти його, не може злагодити, підпорядкувати його своїм законам. Тому-то й реальне життя як прояв цього внутрішнього хаосу так гнітить люд, отрує його, витворює його безвільним, пасивним» [7, с. 192].

вим мечем фатуму над людиною. Остання була начебто приневолена до «вічного повторення божественних актів», притому власною ініціативою, всією своєю «внутрішньою суб'єктивністю», всім своїм способом буття, а власні душевні бажання й пориви відходили на задній план чи навіть втрачалися. Тому насправді, за внутрішньою сутністю така залежність радше суперечила приреченості: «для релігійної людини первісних і древніх суспільств вічне повторення зразкових жестів і вічна зустріч із міфічним Часом начала, освяченого богами, ні в якому разі не передбачає песимістичного погляду на життя», і «саме завдяки цьому “вічному поверненню” до джерел священного і реального власне існування уявляється людині захищеним від небуття і смерті» [20, 70]. Словом, релігійна поведінка означала могутнє душевне устремління до Небес, до вічного, що й визначало отой внутрішній примус, який збігався з найсокровеннішими бажаннями, власною волею і устремліннями. Це була, власне, «ностальгія за Раєм», за справжньою реальністю. А в «модерному» суспільстві діють протилежно інші норми й приписи, і будь-яка десакралізація, «входження в історію» спричиняє апокаліптичні відчуття.

Внаслідок означених засад архетипний образ долі становить основу «внутрішньої форми» художнього світу Василя Стефаника [Див.: 11, с. 102–137]. Відтак доконечним було для автора *побачити, вловити* світ загалом і кожну подію, явище, людину в ньому – зокрема у відповідному фокусі. А його «муки творчості» були пов'язані значною мірою саме з тим, аби знайти «потрібний» кут зору чи радше – *побачити* внутрішнім зором явище в світлі враженості його фатумом, позаяк воно «одно [...] розум усього» [13, 1 (2), с. 285]. Поки ж цього не вдавалося домогтися, робота, як кажуть, не йшла, художньо-творча думка відмовляла новелістові, в чому переконує творча історія хоч би хрестоматійних «Новини» й «Камінного хреста». Показове з цього приводу, зосібна, його зізнання Вацлаву Морачевському після зустрічі з дівчиною, котра «випросилася» в батька: «Ми Гандзуню оглядали, і чули оце, і виділи прутчик. Вона все хоче стати коло дитини, аби бавити. А з Катрусєю і з татом то так мало бути, бо дівчина не дивується анітрошки» [13, 1 (2), с. 228].

Обидва згадані твори демонструють ще одну цікаву закономірність: сильне емоційне зворушення від «одкровення ідеї» ставало зовнішнім поштовхом до творчої активності на новому етапі «визрівання» задуму – його кристалізації й самовираження в конкретно-чуттєвих символах. «Звичайне» емоційне переживання трансформується¹ в художнє чуття, котре, зі свого боку, «вживається», інтегрується в структуру проа-

¹ Адекватне визначення тут підібрати важко, бо видимого, явного зв'язку між двома названими явищами може й зовсім не простежуватися, тому Акакій Васадзе вживає умовно-описове дефінітивне означення – відбувається, мовляв, «заміна» одного іншим.

бразу і, сказати б, із середини рухає процесом його розгортання [Див.: 12, с. 108–109; 2, 92–100]. Воно виконує роль, таким чином, рушійної силою подальших процесів творення, що здійснюється переважно на трьох рівнях: художньої фантазії, художнього чуття і художнього мислення. Творча думка циркулює ніби по колу, переміщуючись з одного рівня на інший, де певним чином «опрацьовується», «кристалізується» – залежно від функції кожного з них, і в такий спосіб «визріває», структурується художній текст. Кількість «кругів» у кожному конкретному випадку «своя», індивідуально-неповторна, окрема і залежить від багатьох специфічних чинників (загалом: від одного – коли ліричні шедеври створені на хвилі могутнього інтуїтивного пориву, і – до безконечності).

Часто трапляється, що художнє втілення змісту праобразу не обмежується одним творчим актом (якщо його потенціал належно не вичерпав, не зреалізував себе), а може продовжуватися в наступних чи навіть в інших формах самовираження автора, як-то: поезія – образотворче мистецтво (у Тараса Шевченка), поезія – драматургія (у Лесі Українки), поезія – проза – наука – публіцистика – і навіть суспільно-політична діяльність (в Івана Франка) тощо. А буває, що вся літературно-творча діяльність письменника зводиться в підсумку до переживання одного праобразу (художньої концепції), що й мало місце у випадку з Василем Стефаніком. Пригадаймо характеристику Лесі Українки: «У всіх героїв Стефаніка однакова психологія, змінюються лише умови, що діють на неї» [3, с. 48]. Надто глобальну і внутрішню містку та безмірну дилему (доля / людська воля) взявся вирішувати автор, аби можна впоратися з нею, як кажуть, за одним присідом!.. До того ж вона потенційно передбачала своє специфічно-рецептивне «продовження» в душі кожної людини.

Окреслений змістовно-концептуальний вимір визначали глибинні засновки художнього мислення новеліста, пов'язані – через посередництво архетипно-психологічних формул – із міфом та ритуалом. У міфологічній свідомості, як відомо, причинно-наслідкові зв'язки «замінені» властивістю чарівного предмета і визначаються прецедентом, тобто походження предмета видається за його сутність. Внаслідок міф із різних боків демонструє, як відбувалося оте первісне творення. Тим-то він являє собою, безперервне вироблення структури («думки», «образу», «смислу») шляхом повторення подібних «тем», «мотивів», «подій». Таким чином, композиція міфу (а вона, повторюю, являє собою багатолінійну динамічну структуру) формується за принципом метаморфози його конкретно-чуттєвих складників (репрезентативних образів) та їх руху «кривою смислу». Іншими словами, існує сукупність конкретних образів, притому створених у різний час, які позначають розвиток певного смислу (скажімо, Різдва Світу), і в рамках цього смислу й залежності від нього відбуваються найрізноманітніші комбінації – аж до його вичерп-

ності. Цілісність образу (сміслообразу) розкривається в міфіві послідовним ланцюгом окремих конкретних образів, що ніби рухаються по кривій до її «замикання» в круг. Замиканням у круг вичерпується цілісність образу, висновував Яків Голосовкер [Див.: 5, с. 49, 61].

Думку про міфологічно-ритуальні підвалини художньо-творчої свідомості Василя Стефаніка можна обґрунтувати з різних поглядів. А насамперед впадає у вічі властива архаїчному мисленню «стихія повторюваності» (Міхаїл Стеблін-Каменській). Йдеться не тільки і навіть не стільки про потенційну повторюваність історій головних героїв, скільки про багатолінійність розгортання, точніше – послідовне вироблення, «думки» чи «ідеї». З огляду на таке структурування вся творчість новеліста нагадує варіації на одну тему: полісемантичний архетипний образ долі в кожному новому контексті розкриває нову грань свого об'ємного смислу. Його символи, або персоніфікації, виглядають своєрідними семантичними пучками, відносно до яких усі смислово-формальні параметри твору будуть «метафорами». Принцип варіативності, чи, за термінологією Ольги Фрейденберг, «закон семантизації», лежить у глибинах художнього «царства» новеліста [Детальніше див.: 11, с. 138–224].

На шляху до кристалізації художньо-творчої думки Василя Стефаніка (та й не лише його одного) важливий такий істотний момент, як словесне втілення задуму, або те, що фігурально називають часто муками слова. У нього це були в прямому розумінні муки. «Я робив, що міг... – зізнавався він, виступаючи на своєму ювілеї у Львові 26 грудня 1926 року. – Перетоплював це мужицьке слово, яке мав біля себе, аж пальці мені викручувались з болю і я гриз їх, аж мене це моє сиве волосся коштувало. І нині чую, що половину треба би перечеркнути з того, що написав, бо я, вірте мені, занадто великий естет, бо ясно здаю собі справу з того, що зробив. І все, що писав – мене боліло. Щоби дати піваркуша до друку, я мушу написати 1000 аркушів, і як уже нині на вечорі це сказав один з вас, я бігме, не вмію писати. Але там, на селі, у Русові, коли дні та ночі довгі, я мушу дати собі якесь оправдання, що живу і думаю, і часом тягне мене писати...» (13, 1 (1), с. 476).

Тим-то період мовленнєвого здійснення ставав чи не визначальним (а подеколи навіть непоборним) на шляху реалізації творчої думки новеліста. «Вже й тоді, коли знаю (про що писатиме. – *Р. П.*), – продовжував він частково цитоване вище зізнання про потаємні закамарки своєї творчої лабораторії, – робота в мене тільки починається. П'ять, десять разів почну і часто нічого не виходить. Найтяжче почати. Я не поправляю того, що раз написав, не пишу над рядками, не переробляю невдалого тексту, а відкидаю таки зараз, з першого речення, з перших слів, якщо не попав у відповідний тон» [13, 1 (1), с. 488].

Фахівці немало дискутували питання про належність процесів словесного втілення задуму до психології чи технології творчості. Художня

практика Василя Стефаника заперечує будь-які припущення про винятково технічний характер реалізації художніх концептів у слові. Аж ніяк: у процесі художньої вербалізації творча думка не просто оформляється чи формулюється, а повноцінно формується (Див.: 12, 115). До того ж словесний «супровід» здійснюється під час усього періоду творчої праці – починаючи від зародження й «визрівання» концептуальних засновків, а часто слово було для новеліста відправним пунктом творчої активності. Про це він не раз наголошував у зізнаннях молодим колегам: «Западе в душу якась картина чи тон і мучить мене. Я шукаю для них товариства, інших елементів, які давали б те, що називається синтезом...» [13, 1 (1), с. 488].

Мова, згідно міркувань Василя Стефаника, «мусить належати до цілого чоловіка, від дитини аж до старості» («Під вражінням вистави “Землі”»), через що вона є характеристичним його «знаком» [Див.: 13, 1 (1), с. 460]. Внаслідок покутський діалект та його евристичний потенціал став однією з найважливіших прикмет художнього мислення і чи не найбільшим «секретом поетичної творчості». «А може вся мудрість іде від того, що я розумію ті два чи три мудрі слова, які скажуть мої русівські сусіди раз на місяць? – сміявся він із поважних розмов про своє мистецтво слова. – Вони не пускають їх на вітер, як ми, інтелігенти, а виношують довго за пазухою» [13, 1 (1), с. 485].

З іншого боку, для Василя Стефаника, як і для інших представників «молодої» генерації (Степана Васильченка, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Марка Черемшини та ін.), першорядне значення мала позиція наратора: внутрішня, через що «за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво, переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима». «Се найвищий тріумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі», – зауважував із цього приводу Іван Франко [15, 35, с. 108]. Сказане передбачає суб’єктивний тон оповіді, індивідуальну манеру говорити й особливий ритмічно-інтонаційний лад та мелодику фрази.

В українському письменстві власне Іван Франко одним із перших звернув увагу на «спосіб ведення розмови» його персонажами, роль і значення оповідача та «властивий йому тон і спосіб викладу» як стилетворчим константам [15, 33, с. 400]. В літературознавстві ж розмови про тональність художнього мовлення як організаційному центрі тексту стали популярним після появи розвідки російського формаліста Бориса Ейхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1919). Відправним пунктом формально-інтерпретаційних екскурсів дослідника стало положення, що сюжет як розгортання за певним принципом подій у характеризованому творі не є вирішальним композиційним чинником, що значення його лише зовнішнє чи «декораційне» і що підвалинами його тексту є «живі

мовленнєві уявлення і мовленнєві емоції», «побудова повісткування», «гра слів», своєрідності наративного дискурсу. «Ба більше: сказ цей має тенденцію не просто повістувати, не просто говорити, але мімічно й артикуляційно відтворювати – слова і речення вибираються й зчіплюються не за принципом лише логічного мовлення, а більше за принципом мовлення виражального, в якому особлива роль належить артикуляції, міміці, звуковим жестам і т. ін.» [18, с. 48].

Проте Микола Гоголь належав до того покоління письменників, котре детально оповідало чи навіть декларувало свої «секрети поетичної творчості» – у кожному разі вони проступали «назверх» і проглядали в тексті. Натомість представники «нової генерації» в українському письменстві більше поклалися на підтекст і на «мистецтво форми», зокрема на мікропоетику і на мовленнєві нюанси, максимально індивідуалізуючи словесні засоби вираження, використовуючи інтонацію і ритмо-мелодіку фрази, звук, крапку чи кому – як механізми творення суб'єктивної манери оповіді і засобу психологічної характеристики. І вирізнявся в цій когорті авторів якраз Василь Стефаник.

Для нього згадуване усвідомлення («поки не знаю, чого хочу») художньо-концептуального завдання, таким чином, – це лише один бік справи. Інший, не менш важливий, полягав у тому, аби, умовно кажучи, дати життєвим фактам належний контекст шляхом творення оригінально-неповторної «поетичної партитури». І визначальним при тому було вловити «потрібний» авторові тон, що ставав для нього «золотим ключиком».

Означену творчу закономірність новеліст ілюстрував на прикладі однієї русівської бувальщини: про свого сусіда, «здоровенного дідугана», котрий як напивався, то, приходячи додому, все бив дружину. Стефаник довго не наважувався втручатися в чужі родинні справи, а врешті не витримав, позаяк жаль йому стало жінки. Отож прийшов він якось до того сусіда і взявся докоряти, що ви, мовляв, чолов'яга нівроку, кремезний і здоровезний, що кулаком можете мур розвалити, а вона «маленька, тільки пучка духу в ній», то «колись по п'яному ви можете нехотючи її забити на місці». «А мій Семен тільки розвів руками: – Куме Василю! Що робити? Яке маю – таке б'ю!».

«Скільки в такій відповіді характерної для нашого мужика життєвої філософії, скільки в ній гумору і скільки несвідомого трагізму! – коментував той життєвий сюжет письменник. – От і найди одну нитку в цьому клубку і зав'яжи вузлик» [13, 1 (1), с. 489]. Вказана «одна нитка» – це й було слово, фраза чи навіть інтонаційний штрих, що мали задати тон оповіді. З гумористичним наративом – легше (принаймні щодо озвученої історії), а ось для драматичного «вловити» її не завжди вдавалося, а правду сказавши, частіше не вдавалося. Тому й траплялося так, що «підмітиш іноді на селі таку сценку, що аж губами плямкаєш, подумав-

ши – тільки сядь і запиши, але на перо вона не береться» [Там само, с. 488].

Принагідно зауважу, що пора відмовитися від безпідставних тверджень, буцімто ключовими та обов'язковими в художньо-творчому «царстві» Василя Стефаника були трагічні події й факти, – ні, діапазон психологічних станів і настроїв в нього надзвичайно широкий, а психологічні драми і трагедії мають полісемантичну природу, широкий контекст і не обов'язково «видимі» детермінанти. Як і обережно поводитися з висновками про нібито вузько селянські обшири зображуваних ним буттєвих модусів. Не викликає заперечень той факт, що матеріал для своєї творчої «кузні» новеліст брав здебільшого «з Русова». Були це переважно ті покутські «мужики», які не раз «приходили» в думках до нього, заболочували хату і звірялися зі своїми думками, кривдами і болями. А проте не таким уже й вузько «хлопським» постає зображений світ перед нами з творів Стефаника, адже ті проблеми, які він порушував, мають загальнолюдське походження і стосуються основоположних проблем людського буття і свідомості. Не випадково Денис Лукіянович писав, що «то мужицький світ зверху, та не завжди мужицький всередині» [3, с. 86]. Силою творчої уяви автор розширював географічні й історичні межі покутського села до безконечності і з-поза його конкретних обрисів проглядали метафізичні виміри. Не забуваймо й те, що в селянстві він бачив, як згадувалося, ту силу, яка всупереч найстрахітливішим обставинам зуміла відстояти себе, вберегти своє національне й духовне обличчя і тим врятувати українську націю від погибелі. А побіч того художня парадигма новеліста передбачала органічне поєднання згадуваних «життєвої філософії», гумору, «несвідомого трагізму» та ін. складників.

Кожному зі згаданих аспектів він приділяв належну увагу, а остаточно-вирішальним у процесах їх творчого оприявлення називав суб'єктивний тон оповіді. Внаслідок саме він, отой «особистий тон автора» був визначальним чинником становлення і розгортання художньої концепції. Поряд із реальною подією, особою, цікавою деталлю, словом або фразою він у письменника міг слугувати збудником творчої енергії, тобто бути задіяним у виникненні художньо-творчого задуму, та особлива й доконечна його роль на початкових етапах його розгортання і втілення в конкретно-чуттєвих формах.

Згідно СУМ-у (Т. Х. С. 184–186) слово «тон» має 9 значень і принаймні 5 із них задіяні в психологічних механізмах виникнення художньо-естетичного враження Василя Стефаника. Перелічую їх у порядку, поданому в згаданому академічному виданні. Отож, по-перше (як фізичне і музичне явище) тон означає «звук, що утворюється періодичним коливанням повітря і відзначається певною висотою»; 2. «Характер звучання голосу за висотою та силою під час мовлення»; 3. «Характер звучання мови людини, манера висловлювання, що виражають різні емо-

ційні відтінки, ставлення до об'єкта мовлення, настрої того, хто говорить, риси його вдачі і т. ін.» (передбачає також «відповідати [...] в тон» (або ні) співрозмовникові: «з такою ж інтонацією, з таким же настроєм і т. ін., як говорить він»); 4. «Манера поводитися, стиль і характер поведінки людини»; і 5. (*перен.*) «Загальна спрямованість, характерна особливість чого-небудь». Не варто повністю вилучати з оприявленого реєстру й суто музичне значення цього слова, що тотожне поняттю *тональності*: «Характерне звукове забарвлення, конкретна висота звуків гами, що визначається положенням головного тону», – не випадково новеліст порівнював своє художнє слово з громовими акордами музики Бетховена!¹

У художньому мовленні окреслена, провідна для творчого ества новеліста, домінанта визначається передусім способом організації звукових «потоків» та ритмічно-інтонаційними показниками. Із контексту попередньої розмови та інших свідчень (а досвід роботи над удосконаленням художнього тексту і над підготовкою новел до передруку в цьому переконують), що «муки творчості» автора «Синів» були пов'язані значною мірою (чи, може, навіть – насамперед) із «нестачею» художніх засобів, їх обмеженими можливостями передавати «потрібний» тон і належно його експлікувати. Звідси й труднощі «знаходження», і творче невдоволення, і «муки слова», і лінгвістична «невпорядкованість»...

Внаслідок у Василя Стефаника часто трапляється своя, особлива і дещо відмінна від мовно-граматичних норм, зате естетично вагоміша парадигма художнього мовлення, специфічна «граматика поезії» і «поетичний синтаксис», а також «неправильна» система розділових знаків. Окрім діалектних відмінностей (на лексичному, фонетичному, морфологічному і синтаксичному рівнях) творам новеліста властива також деформація слів в устах дитини та неосвічених селян, що виконувало художньо-стилістичну роль, як і чимало суто мовленнєвих відмінностей, залежних від характеру творчого задуму, психологічного стану персонажа, його реакцій на світ і на оточення.

Підтверджує відзначену особливість підготовка Василем Стефаником творів до передруку в наступних виданнях. Мова насамперед про збірку «Моє слово» (1905). Із нової продукції до неї ввійшли, як знаємо, лише однойменна лірична сповідь і новела «Суд», а решта – тексти, що раніше вже друкувалися в «Синій книжечці» (1899) і «Камінному хресті» (1900). За свідченням Юрія Гаморака (а вони, вочевидь, ґрунтувалися на батькових зізнаннях), у вміщені в «Моєму слові» художні структури автор вносив певні зміни та виправлення, і саме їх варто вважати «за

¹ Див., зокрема, у в листі до редакції журналу «Плужанин»: «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» [13, 1 (2), с. 406].

останню авторську редакцію» [14, с. 318]. Тож пригляньмося до деяких із них (повний науковий аналіз ще попереду) детальніше.

Як відомо, письменник часто нарікав, що в «Праці» через втручання редакції в текстуру з його образків «лихо знає, що вийшло», тому, надсилаючи нові художні зразки в «Літературно-науковий вісник», просив у них «нічого не міняти [...]» [13, 1 (2), с. 191]. Та зараз мова не про подібні випадки (про зміст і характер таких змін можемо судити, порівнявши основний текст академічного зібрання творів Василя Стефаника в трьох томах (Київ, 1949–1954) з уміщеними в розділі «Інші редакції та варіанти» першодруками), а про те, що часто називають стилістичними правками.

З погляду логічно-концептуальних, а тим паче «матеріальних» акцентів – розбіжності незначні, а за великим рахунком їх ніби й немає. Та в психологічних механізмах виникнення естетичного враження буває, що не їм належить провідна роль, а власне – формальним «дрібничка». Ще Іван Франко, котрий заклав наукові основи стефаникознавства, зауважував, що з погляду економічних і громадських відносин твори новеліста «наскрізь фальшиві» [16, с. 2] Тим не менше він ставив Василя Стефаника на друге місце в українській літературі («[...] Найбільший артист, який появився у нас від часу Шевченка»), називаючи його «абсолютним паном форми» [15, 41, с. 626]. До того ж немає нічого дивного, що в красному письменстві «наскрізь фальшиво» зображені події й факти мають колосальний художньо-естетичний ефект: із погляду психологічних механізмів його виникнення порушення чи навіть деформації життєвої «правди», як і мовних норм, їх «знищення» в процесі творення «свого царства» – у самій сутності мистецтва [Див.: 4]. Таким завданням і такої загальної стратегії підпорядковані й усі Стефаникові формально-стилістичні зміни й правки в «Моєму слові».

На загал (і це закономірно з огляду на бажання мати більше читачів, зокрема залучити до художньої рецепції загальноукраїнську аудиторію) бачимо наміри новеліста якомога наблизити діалектну мову до літературної. Та не завжди і не всюди, а чомусь лише в окремих випадках. Сказане стосується передусім займенників. Здебільшого форми *єго, него, міні* та похідні від них замінені на загальноновживані *його, нього, мені* і т. ін. Подібно виправлено *сина*[книжечка] на *синя*, *богато* на *багато*, *царску* на *царську*, *нічо* на *нічого*, а закінчення *-ов* змінено на *-ою* (*водов осіннов – водою осінньою*). А водночас в новелі «У корчмі» *єї* двічі виправлено на *ї*. Подібну правописну операцію здійснено і в хрестоматійній «Новині». Трапляються, проте, й граматично «рівнозначні» заміни. Так, у новелі «Синя книжечка» одну діалектну форму замінені на іншу (прісцьєв – прісцьєвив, печєтку – печьитку), притому на ту, яку в інших, аналогічних випадках замінені на літературні форми. Іноді має місце навіть зворотний варіант: у новелі «Виводили з села» замість забавляйся вжито заба-

вльийси (усе ж подібні творчі ходи поодинокі). Важко однозначно встановити мотиваційні чинники, якими були зумовлені вказані зміни, хоч загальна тенденція, ймовірно, однакова з відзначеною вище: домогтися мовленнєвого розмаїття й індивідуалізації як вияв у «особистого тону автора». Подеколи складається враження, що він ніби випробовує різні варіанти для оптимальної, найбільш адекватної передачі певного художнього смислу, відтінку чи тональності.

Інша група авторських правок стосується ритмічно-інтонаційного ладу. Скажімо, в новелі «Виводили з села» Василь Стефаник двічі виправив *тота* на *та*, зате до частки *це*, як і в «Побожній» та «Новині», та прийменника *з* додав *і-*, що, погодьмося, впливає на особливості ритмомелодійного та інтонаційного малюнку. З цією ж метою в новелі «Побожна» він двічі прибрав кому, притьма в обох випадках там, де за правилами пунктуації вона радше потрібна, ніж зайва («Я знаю, ти би хотів ще другу взяти з полем, але(.) не бі си, мене [не] доїш і не біб'єш» і «О(.) вже ти в тім брастві не будеш, хиба би мене не було!»). Подібно в новелі «Новина» «помилкова» кома («Дівчата глемедали хліб, а він припав до землі і молився, але щось його тягнуло все, глядіти на них і гадати: “мерці”!»), яку вжито, до слова, в усіх прижиттєвих збірках, набуває психологічної й тонально-інтонаційної значущості: герой, а з ним й автор-наратор, ніби задихнувся від інтуїтивної здогадки і внутрішнього відчуття фатальної приреченості, неминучості смертельного гріха й злочину, не маючи моці без паузи докінчити речення. В іншому місці цього ж твору новеліст змінив кому на крапку: «Дівчата злізли з печи,(.) Гриць натягнув на них драночки...». У першому випадку (збірка «Синя книжечка») кома після слова «печи» усталює деяку спішність персонажа. Натомість крапка ретардує, уповільнює дію і допомагає загальній тональності оповіді: ніби якість тайнодійство (своєрідний ритуал жертвоприношення) чинить Гриць¹. Аналогічному ефектові сприяє кома в короткому реченні з наступного епізоду цього ж твору: «Йшов довго луками, та став на горі»: вона додатково заставляє Гриця застановитися (востаннє) від ваготи того каменя, що «давив груди». Поспішатиме він пізніше, коли відчує «на грудях довгий огнений пас, що його пік у серце і в голову».

«Муки слова» були для Василя Стефаніка такими болючими, бо мав внутрішньо-творчу потребу «вживатися» не лише в образи власної фантазії, а й у весь художній, а зосібна мовно-лінгвістичний матеріал.

¹ Утім, тут можливе й інше пояснення: контрастне зіставлення відносного спокою й важких рухів з подальшою квапливістю й вибухом експлозії в фіналі «дійства» («Над самою рікою не міг поволи йти, але побіг і лишив Гандзуню. Вона бігла за ним. Гриць борзенько взяв Доцьку і з усеї сили кинув у воду»), покликане, згідно з міркуваннями Івана Франка, «розбурхати» читацьку увагу, «викликати в душі занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу, яка змальована в його віршах» [15, 31, с. 67].

«Він признавався, що кожне слово мусить так виразно бачити, як виразно його чув з живих уст. Головним стержнем, необхідним для побудови новели, були для нього різні уривки діалогів, які провадили селяни. Їх треба було так довго пригадувати, поки вони не починали уявлятися все частіше, все настирливіше. Поволі довкола поодиноких слів і зворотів стали зарисовуватись сцени і ситуації» [13, 1 (1), с. 484]. Більше того – емпатія в слово, звук, кому і т. ін. була органічним і доконечним складником його становлення як творчої особистості. І це природно з погляду психології художньої творчості, адже «творче “Я” в процесі “вживання” автора в форму не тільки породжується, а й виражається. Автор вживається у *мовну* форму, а виражає себе в новій, сформованій в акті творчості *мовленнєвій* формі» [1, с. 52].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Навряд чи в інших випадках картина суттєво відрізнялася. Звісно, що отриманий результат не остаточний, бо достеменно не знаємо, де в тих змінах була «остання воля» авторська (зрештою, й правописні тодішні норми відігравали значну роль), а де редакторська, та все-таки певні висновки можемо робити.

Ще помітніша відзначена особливість художньо-творчого мислення Василя Стефаника, якщо порівняти вміщені в його збірках твори з першодруками в періодиці, де мали місце згадувані автором «додатки», проти яких він рішуче перечив. Однак ця тема, як і цілісне висвітлення питань психології творчості новеліста, потребують подальших студій.

Література

1. Басин Е. Психология художественного творчества: Личностный подход. М. Знание. 1985.
2. Васадзе А. Проблема художественного чувства: Вопросы психологии художественного творчества. Тбилиси: Мецниереба, 1978.
3. Василь Стефаник у критиці та спогадах: Статті, висловлювання, мемуари / упор., вступна стаття та прим. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1970.
4. Выготский Л. Психология искусства. Москва: Педагогика, 1987.
5. Голосовкер Я. Логика мифа. Москва: Наука, 1987.
6. Єрмак В. Творча історія поезій у прозі Василя Стефаника. Київ: Наукова думка, 2016.
7. Івченко М. Творчість Василя Стефаника. *Україна*. 1926. Кн. 2–3. С. 183–196.
8. Костащук В. Володар дум селянських. Ужгород: Карпати, 1968.
9. Лилов А. Природа художественного творчества / Перевод с болгарского. Москва: Искусство, 1981.
10. Лобок А. Антропология мифа. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997.

11. Піхманець Р. Із покутської книги буття: Засади художнього мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ: Темпора, 2012.
12. Піхманець Р. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). Київ: Наукова думка, 1991.
13. Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020.
14. Стефаник В. Твори / друге видання. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948.
15. Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. Київ: Наукова думка, 1976–1986.
16. Ф[ранко] І. [Рецензія на статтю Хр. Алчевської «Мужицька дитина – Василь Стефаник». *Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Ф. 8. № 904. С. 1–2.
17. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Сучасність, 1989.
18. Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: Сб. статей. Л.: Художественная литература, 1986.
19. Элиаде М. Священное мирское / Пер. с фр.. Москва: Издательство Московского университета, 1994.
20. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / Пер. с фр.. Москва: REFL-book; Киев: Ваклер, 1996.

DYNAMICS OF VASYL STEFANYK'S CREATIVE THOUGHT: GENERAL REGULARITIES AND PERSONAL EXPERIENCE

Roman Pikhmanets

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;
76000, Ivano-Frankivsk, Shevchenka St., 57;
e-mail: pikhmanetsroman@gmail.com*

The proposed article is devoted to the understanding of some issues of the psychology of artistic creativity of Vasyl Stefanyk, in particular the category of "artistic and creative process" as its central problem. Thus, the goal is to trace the dynamics of the novelist's creative thought, starting from the emergence of the idea in the spheres of "lower consciousness" and ending with its verbal embodiment. The research methodology is based on the interdisciplinary nature of the problem under discussion and involves inductive-empirical, objective-analytical and psychological studies. The principles of philological, psychobiographical and comparative-historical research methods, as well as the achievements of the latest methodology: phenomenology, literary hermeneutics and receptive aesthetics are applied. As a result of

scientific research, the peculiarities of combining in Vasyl Stefanyk's creative experience the general regularities of the procedural structure of creativity with individual and unique manifestations have been clarified. Emphasis is placed on such aspects as the psychological mechanisms of the emergence of artistic design, its appearance in consciousness in the form of a prototype, crystallization in concrete-sensory forms and verbal realization. The scientific novelty of the article is that it highlights the subjective and psychological factors of conditionality of artistic phenomena, which helps to learn them more deeply and fully.

Key words: *psychology of artistic creativity, creative process, artistic talent, artistic and creative idea, psychological determinism, bases and driving forces of creativity, verbal embodiment of the idea.*