

**ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА
ВАРШАВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ВАСИЛЬ СТЕФАНІК:
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Івано-Франківськ – Варшава
2023



Василь СТЕФАНІК

Видавнича серія
кафедри україністики Варшавського університету
та Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника



за редакцією Степана Хороба

Том XXII

У серії вийшли друком:

1. Lidia Stefanowska, *Mission Impossible: MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec (1945-1948)*, Warszawa 2013.
2. *Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej*, pod red. Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk, Warszawa – Ivano-Frankivs'k 2013.
3. *Тедненції розвитку української лексики та граматики*, частина I, за ред. Ірини Кононенко, Ірени Митнік, Світлани Романюк, Варшава – Івано-Франківськ 2014.
4. *Метаморфози в сучасній українській літературі*, за редакцією Пауліни Олеховської, Марти Замбжицької та Катажини Якубовської Кравчик, Варшава – Івано-Франківськ 2014.

5. Lidia Stefanowska, *Mission impossible*, cz. II. Antologia tekstów źródłowych, Warszawa 2014.
6. Marta Zambrzycka, *Sacrum i profanum w prozie Walerija Szewczuka*, Warszawa – Ivano-Frankivs'k 2015.
7. Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, *Kształtowanie się tożsamości narodowej a obraz Polaka i Ukraińca w polskiej i ukraińskiej literaturze I połowy XIX wieku*, Warszawa – Ivano-Frankivs'k 2015.
8. Ірина Кононенко, Ірена Митнік, Світлана Романюк (ред.), *Тедненції розвитку української лексики та граматики*, частина II, Варшава – Івано-Франківськ 2015.
9. *Сучасні дослідження української культури*, за редакцією Пауліни Олеховської, Марти Замбжицької та Катажини Якубовської-Кравчик Варшава – Івано-Франківськ 2015.
10. *Зіставно-типологічні студії: українська мова на тлі споріднених мов*, за ред. Віталія Кононенка, Київ – Івано-Франківськ-Варшава 2015.
11. Svitlana Romaniuk, *Ukraiński dyskurs polityczy w latach 2010–2014. Analiza lingwistyczna*, Warszawa-Ivano-Frankiws'k 2016.
12. Ірина Кононенко, Ірена Митнік, Світлана Романюк (ред.), *Тедненції розвитку української лексики та граматики*, частина II, Варшава – Івано-Франківськ 2016.
13. *Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, sztuce, literaturze, języku*, pod red. K. Jakubowskiej-Krawczyk, P. Olechowskiej, S. Romaniuk, M. Zambrzyckiej, Warszawa 2016.
14. Irena Mytnik, *Imiennictwo ziemi chełmskiej w XVI-XVII wieku*, Warszawa – Ivano-Frankiws'k 2017.
15. Anna Szafernaker-Świrko, *Niektóre językowe wyznaczniki bazy kognitywnej współczesnych Polaków i Rosjan*, Warszawa 2017.
16. Julia Roguska, *Michaił Czechow. Poszukiwania, inspiracje, eksperymenty*, Warszawa 2017.
17. *Василь Стефаник: наближення*, за ред. Степана Хороба, Івано-Франківськ-Варшава 2017.

18. Borys O., Jeż M., Samadowa A., Saniewska M. (red.) *Szkice językowe i literacko-kulturowe*. Warszawa–Iwano-Frankiowski 2017.
19. *Współczesny język rosyjski w teorii i praktyce*, pod red. A. Antoniuk, W. Meli-Cullen, J. Roguskiej, A. Szafernakier-Świrko, Warszawa 2017.
20. *Ukraińskie światy dzieciństwa i młodości. Narracje i tożsamość*, pod red. K. Jakubowskiej-Krawczyk, Warszawa 2020.
21. *Дискурс непростого дитинства*, pod red. K. Jakubowskiej-Krawczyk, Warszawa 2021.
22. *Василь Стефаник: інтерпретації*, за ред. Степана Хороба, Івано-Франківськ – Варшава, 2023.

УДК 821.161.2'04.09 (092) Стефаник В.
С 79

*Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника*

Рецензенти: доктор філологічних наук, професор **В. І. Антофійчук** (м. Чернівці); доктор філологічних наук, професор **С. С. Кіраль** (м. Київ); докторка філологічних наук, професорка **З. О. Купчинська** (м. Львів); докторка філологічних наук, професорка **Г. І. Яструбецька** (м. Луцьк).

Редактор: доктор філологічних наук, професор **Степан Хороб** (м. Івано-Франківськ)

С 79 Василь Стефаник: інтерпретації / за ред. Степана Хороба. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2023. 664 с.
ISBN 978-966-428-900-6

До колективної праці українських і зарубіжних дослідників життя та творчості Василя Стефаника в основному ввійшли студії, написані впродовж останніх років, зокрема ті, що були виголошені під час святкування 150-річного ювілею класика української національної літератури. За своїм спрямуванням та структурою ця книга продовжує серію видань, започаткованих у минулому як спільний проєкт Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Україна) та Варшавського університету (Республіка Польща).

Колективна праця розрахована на всіх шанувальників творчості Василя Стефаника, передусім дослідників його спадщини, вчених-філологів, аспірантів та студентів-гуманітаріїв.

УДК 821.161.2'04.09 (092) Стефаник В.

ISBN 978-966-428-900-6

©Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, 2023
© Варшавський університет, 2023
© Хороб С. І., упоряд., редактув., 2023

Зміст

ВІД УПОРЯДНИКА	11
Василь Стефаник: нестерпна боротьба на полі духу (замість передмови)	15
ВАСИЛЬ СТЕФАНИК: ДІАЛОГ ПОКОЛІНЬ	
Краків Василя Стефаника	47
Василь Стефаник у взаєминах зі Степаном Смаль-Стоцьким та іншими проскрибованими в радянські часи українськими діячами.....	52
Постать Івана Франка в онтологічній системі координат Василя Стефаника.....	59
Василь Стефаник у царині своєї лектури	86
Василь Стефаник – Леся Українка: незавершений діалог	110
Синтагматика зв'язків герой-автор у творчості Лесі Українки та Василя Стефаника.....	118
Рецепція художніх ідей Василя Стефаника у політологічній візії В'ячеслава Липинського	132
ВАСИЛЬ СТЕФАНИК В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ КОНТЕКСТАХ	
«Абсолютний пан форми»: новелістика Василя Стефаника в контексті розвитку української прози кінця ХІХ – початку ХХ століття	153

Оригінальність літературної патріотики новел Василя Стефаника другого періоду творчості	172
Теологія художнього мислення Василя Стефаника в рецепції західноукраїнської новелістики міжвоєнного двадцятиліття	182
Василь Стефаник і Західно-Українська Народна Республіка (студія на фронті біографістики і психоісторії).....	196
Публіцистика Василя Стефаника: текст і суспільний контекст...	219

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК: ДИСКУРС ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Метод повільного прочитання як основний метод аналізу новели Василя Стефаника «Камінний хрест».....	239
Когнітивні маркери малої прози Василя Стефаника: художній наратив «простого тексту»	251
Інтермедіальні акценти літературознавчих рецепцій Василя Стефаника.....	263
Код українства у новелістиці Василя Стефаника	278
Звукова парадигма новели Василя Стефаника «Камінний хрест»	284
Замкнене коло «смерть – життя – смерть»: кінопоетика збірки Василя Стефаника «Дорога».....	293
Поетика оповідних структур у творах Василя Стефаника	305
Художній світ новел Василя Стефаника у драматичному вимірі.....	317
Поетика тілесності у новелах Василя Стефаника.....	327
Номо solitarius у новелах Василя Стефаника.....	339
Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника.....	354

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК В ЕПІСТОЛЯРНМУ ДИСКУРСІ

Листи Василя Стефаника як джерело вивчення його життя і творчості.....	367
Образ ідеальної жінки в листах Василя Стефаника	401
Семен, Кирило та Юрій Стефаники в родинному епістолярії	409
Юрій Морачевський у листах до Семена Стефаника.....	420

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК В ІНОМОВНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Переклади творів Василя Стефаника: проблеми і завдання.....	441
Пейзажні та предметно-речові художні деталі у новелах Василя Стефаника та їх англomовний переклад.....	454
Василь Стефаник у французькому прочитанні.....	479
Сторінки чеської стефаникіани: форми і змісти прижиттєвої рецепції.....	493
Новела Василя Стефаника «Пістунка» у перекладі німецькою мовою: лінгво-прагматичний аспект	510
Переклад фразеологізмів у новелах Василя Стефаника німецькою мовою.....	522

МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Ліроепічні мотиви в художньому дискурсі Василя Стефаника ...	537
Мовна особистість Василя Стефаника: світ крізь призму життя і творчості	558
Проспективний характер ключового слова у художньому тексті Василя Стефаника	581
Епітетна характеристика персонажів у новелах Василя Стефаника	590

Втілення літературних і діалектних особливостей фемінітивотворення у новелах Василя Стефаника	605
Частки в ідіостилі Василя Стефаника: семантико-прагматичний аспект	612
Словник мови художніх творів Василя Стефаника. Прийменник «З».....	620
Динаміка творчої думки Василя Стефаника: загальні закономірності й особистий досвід (замість післямови)	636

ВІД УПОРЯДНИКА

У Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника вже стало доброю традицією відзначити день народження свого іменного патрона науковими конференціями, симпозіуми, літературно-художніми читаннями чи й загалом святковими врочистостями. Не став винятком і рік 2021-ий, коли було проведено цілий ряд заходів, приурочених 150-річчю від дня народження сина своєї землі, геніального письменника-новеліста. З цієї нагоди університет зорганізував у Русівській садибі художника слова Міжнародний науковий конгрес із використанням різних платформ зв'язку, що ним ефективно скористалися вчені не лише з України, а й з Польщі, Америки, Канади, цілого ряду європейських країн. У ті травневі дні звучали також виступи українських і зарубіжних державних, політичних та громадських діячів, мешканців рідного села прозаїка.

Трохи раніше науковці Прикарпатського національного університету підготували й видали за сприяння обласної влади багатотомну (у 4-х книгах) спадщину (художню, епістолярну, публіцистичну, перекладну) Василя Стефаника. А вже у післяювілейні дні видрукували цілу низку видань про його глибоко самобутню творчість – «Василь Стефаник у дослідженнях та спогадах», «Василь Стефаник – маєстро української новели», «Василь Стефаник у тестових питаннях і відповідях», антологію «Стефаниківський чин», «Мова творів Василя Стефаника», «(Не)прочитаний Василь Стефаник», «Голос із Русова». Цій знаменній події також був присвячений спеціальний випуск «Прикарпатського вісника Наукового товариства імені Шевченка «Слово», що його видає як фаховий часопис Івано-Франківський осередок НТШ ось уже впродовж п'ятнадцять останніх літ.

Власне, на такій багатющій видавничій основі вчені Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника підготували до друку колективне видання «Василь Стефаник: інтерпретації», що є своєрідним продовженням попередньо опублі-

кованої також колективної праці «Василь Стефаник: наближення». Та якщо у першій з них зібрано і впорядковано дослідження здебільшого з виразною ідеєю присутнього наближення науковців до «глибинного пізнання художньо-естетичних цінностей як літературно-епістолярної спадщини загалом, так і окремо взятого твору письменника», то вже у новій книзі наскрізною проступає ідея зусебічної інтерпретації його життя та творчості. Таким чином відбирались до кожного із шести розділів колективного дослідження про Василя Стефаника наукові праці, що мають чітко виражене спрямування, конкретну концепцію, а в своїй сукупності творять єдину цілісну стефанікознавчу студію.

Справді, нове потрактування таких важливих проблем у сучасному стефанікознавстві, як культурно-історичні контексти життя і творчості Василя Стефаника, його своєрідний «діалог» з постатями різних поколінь, дискурси літературознавчих та мовознавчих інтерпретацій його творів, зокрема їх рецепції та інформовного прочитання, – все це дає підстави для нового вивчення спадщини класика українського національного письменства, застосування новітніх методологій та методик у з'ясуванні особливостей художнього мислення геніального новеліста. Відтак і структурування колективної праці «Василь Стефаник: інтерпретації» здійснено відповідно до її загальної концепції, до різноманіття проблематики, виокремленої не лише у її шести розділах, а й в усіх підрозділах. По суті кожен із них сприймається як окрема викінчена наукова стефанікознавча студія, що додає новий штрих в інтерпретуванні життя і творчості Василя Стефаника.

У цьому сенсі, може, і не все запропоноване у виданні видається належно розпрацьованим, однак цінність таких інтерпретувальних спроб полягає, на наше переконання, у тому, що вони, ґрунтуючись на великому біографічному та творчому масиві В. Стефаника і на обширній дослідницькій аналітичній теоретико-методологічній базі про нього, спираються на конкретний історико-літературний матеріал, що є невід'ємним в українському культурному просторі не лише кінця ХІХ – початку ХХ сто-

ліття, а й у наступних сторіччях. Адже художня література, як і мистецтво загалом, існують передовсім завдяки тлумаченню естетичними засобами різних явищ, їх розумінню, трансформації різних текстів, перекладам творів з однієї мови на іншу тощо.

Йдеться, отже, як про наближення адекватного інтерпретування творів письменника, так і про точність їх прочитання, що відповідають духові творчого задуму, художньому завданню чи й загалом авторській ідейно-естетичній свідомості. Врешті, мовиться, за словами Г. Г. Гадамера, про «подолання чужості (між творцем та реципієнтом) іншого без перетворення його у суто своє». Тож до уваги у процесі інтерпретування береться своєрідний діалог (бодай навіть з протилежними позиціями між письменником та читачем задля їхнього порозуміння в аналізі) у тлумаченні тексту твору, діалог, на шляху якого відбувається не лише особистісна духовна зустріч автора та реципієнта у «спільному комунікативному полі», а й проходить порозуміння між ними. Байдуже, що це може бути факт або явище історико-літературного, чи біографічного характеру.

Думається, що поліформатна категорія «літературної інтерпретації» (ми свідомо зосередилися на її класичному, а не постмодерному наповненні), уможливлена в аналізі життя і творчості Василя Стефаника, стимулюватиме нові дослідження його неперепутної художньої постаті, не зважаючи навіть на те, як би хто не поставився до термінологічного (оприявленого в цій книзі) статусу «літературної інтерпретації».

І насамкінець. Видаючи цю колективну працю, варто підкреслити, що до неї залучено студії не лише вчених із України, а й зарубіжжя, не тільки відомих дослідників, а й молодих стефаникознавців. Тож називаємо їх в алфавітному порядку:

Баран Євген – к. ф. н., доц.; Барчук Володимир – д. ф. н., проф.; Брус Марія – д. ф. н., проф.; Будний Василь – к. ф. н., доц.; Великий Володимир – д. і. н., проф.; Вівчарик Наталя – к. ф. н., доц.; Вірченко Тетяна – д. ф. н., проф.; Голод Роман – д. ф. н., проф.; Голянич Марія – д. ф. н., проф.; Горболіс Лариса – д. ф. н., проф.;

Грещук Валентина – к. ф. н., доц.; Грещук Василь – д. ф. н., проф.; Грицюк Марія – аспір.; Деркачова Ольга – д. ф. н., проф.; Джочка Ірина – к. ф. н., доц.; Жулинський Микола – д. ф. н., проф., акад. АН України; Зубрицька Марія – к. ф. н., проф.; Карбашевська Оксана – к. ф. н., доц.; Клочек Григорій – д. ф. н., проф.; Кононеко Віталій – д. ф. н., проф., акад. АПН України; Кравець Ярема – к. ф. н., доц.; Ковалець Лідія – д. ф. н., проф.; Легкий Микола – д. ф. н., проф.; Лепьохін Євгеній – к. ф. н., доц.; Лесюк Микола – д. ф. н., проф.; Луцак Світлана – д. ф. н., проф.; Мафтин Наталія – д. ф. н., проф.; Мацевко-Бекерська Лідія – д. ф. н., проф.; Мельничук Богдан – д. ф. н., проф.; Микуш Степан – к. ф. н., доц.; Монолатій Іван – д. політ. н., проф.; Мочернюк Наталія – д. ф. н., доц.; Наконечна Лариса – к. п. н., доц.; Піхманець Роман – д. ф. н., доц.; Погребенник Володимир – д. ф. н., проф.; Романовський Анджей – д. ф. н., проф.; Романов Сергій – д. ф. н., проф.; Солецький Олександр – д. ф. н., доц.; Ткачівська Марія – д. ф. н., проф.; Ткачівський Василь – к. ф. н., доц.; Хороб Соломія – к. ф. н., доц.; Хороб Степан – д. ф. н., проф.

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК:
НЕСТЕРПНА БОРОТЬБА НА ПОЛІ ДУХУ
(замість передмови)

У сповідальній новелі «Моє слово» заповідав собі: «Слово своє буду острити на кремені моєї душі...»¹

Радісно втішався, що живе в своєму світі – у хмарі своєї фантазії, розпускаючи сто раз «сили своєї душі, аби далекими світами відшукали мені щасте моє».

Ліричну сповідь «Моє слово» двадцятивосьмилітній письменник присвячує Євгенії Калитовській, в яку він безмежно закоханий, і просить її молодшу сестру Ольгу Гаморак передати їй своє сердечне одкровення.

Написав Василь Стефаник цю свою «біографію, держану в тоні «Wahrheit und Dichtung»², у Кракові до дня народження своєї коханої в надії розчулити її цією магією надії, розпачу і сердечних переживань і співчутливо прихилити до своїх страждань і жадань. Його кохана жінка одружена, старша за нього на сім літ, має діток – полишити родину заради нього, хоча її почуття також щирі й глибокі, вона не може. І Стефаник пише цю лаконічну, наповнену символами й алегоріями драму свого життя – в емоційному злеті своєї фантазії прагне «виловити всі ясні хвилі» своєї долі. Ще сподівається, що його «найвищий ідеал жінки» – Геня, Євгенія відповість на його почуття, на його сердечні бажання, хоча неводи надії і щастя «рвуться і не годні нічого зловити».

Його душа піднімається «на чорних хмарах» до далеких світів, його лет до сонця, ріже «зводи небесні» та обриваються його ширяння в світляних висотах – падає він «з високости в долину» – з висот надії на щастя. Падає у розпач, у відчай, бо до свого сонця до свого щастя долетіти його душа не може.

¹ Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах у чотирьох книгах. Т. 1. Твори / Редактор і упорядник тому Роман Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ. 2020. С. 2, 8, 2 (далі вказується тільки том, книга і сторінка).

² «Правда і вигадка» (нім.).

Василь Стефаник страждає. Він нещасливий у коханні, але чи та сердечна сповідь, спровокована нерозділеною любов'ю і хворобою матері, втішила його як митця?

Ольга Гаморак, яка на прохання письменника прочитала його «Confiteor» – цю магічну сповідь, відповідає: «Ваш світ чорний і без просвітку».

Читала Ольга багато його «чорних листів», які Стефаник посилав і до Євгенії Калитовської, і до неї самої: «Тими листами робите єї такі самі чорні безпросвітні хвилі, які сами перебуваєте»,¹ – відповідала Ольга.

Наступного 1900 року Василь Стефаник вітає Євгенію Калитовську з днем народження знову новою ліричною сповіддю «Дорога». Пересилає, як і попереднє вітання «Моє життя», Ользі із проханням також передати цей твір сестрі. Ольга вражена емоційно скорботним настроєм і цієї сповідальної новели та боїться, що її сестра «як візьме до рук той гарний подарунок», то її «покриє смертельна блідність». «Могла би-м не дати, – пише Стефанику Ольга – знаючи це, але дам, бо признаю це право людське, і вже-м склонна повірити тій великій суперечности, що велике нещастя є великим щастям».²

Очевидно, що Ольга Гаморак вважала великим нещастям передусім нерозділене кохання Василя Стефаника, хоча не тільки сердечні муки чорнили його світ: «Ваш світ чорний і без просвітку», – писала Ольга, називаючи Стефаника «безвихідним песимістом».

Глибоким, невтишимим болем для письменника була важка хвороба матері та її смерть. Його настрої тьмяніють, загортаються в чорну хмару печалі й страждань, його потужні творчі крила ламаються, бо на мамині «очи смерть долоню поклала».

Василь Стефаник з глибокою скорботою переживає важку хворобу матері: «Моя мати була і є дуже хора», – пише він

¹ Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 8. Од. зб. 385.

² Цит. за кн.: Костащук В. Володар дум селянських. Ужгород: Карпати, 1968. С. 96.

24 листопада 1895 р. у листі до В.І. Морачевського. – Донині у мене іншої любови нема, як до матері, і я тяжко терпів». (1, 2, 45)

1 січня 1900 року мати після тривалої, в стражданнях і муках, хвороби помирає. Письменник завдяки своїм новелам став на той час відомим – у 1899 р. професор Степан Смаль-Стоцький видрукує в Чернівцях його першу збірку новел «Синя книжечка» і високо оцінить у передмові талант автора. Та новеліст відчуває себе дуже самотнім, йому видається, що на нього «падає чорна хмара з якихось великих крил. Та й закриває все», (1, 2, 296) – признається В. І. Морачевському. Гірко опечалений Василь Стефаник. Він – на грані самогубства: «Мені так дуже зле, що рукою я все зміряю до чола, як то я буду стрілятися, аби добре і швиденько. Я очима гляджу у ту далекість за мамою і очі покалічив собі і голову збавив» (1, 1, 63).

Іван Франко у своїй знаменитій праці «Із секретів поетичної творчості» звертає увагу на те, «що всякий біль, коли б раз у раз стояв на поверхні нашої свідомості, зробився б вкінці таким нестерпним, що довів би нас до самовбивства».¹

Та й сам Василь Стефаник у листі до Ольги Гаморак в грудні 1897 р. гірко скаржився: «Мій мозок чи нерви страшно брикають, що заведуть не у гріб, але до сумашедших» (1, 2, 180).

Василь Стефаник у ті роки – наприкінці XIX – початку XX століття часто переживав нестерпні боріння власного духу, коли творчі муки, душевні переживання, болісні спогади і тривожні передчуття передчасного відходу за межі земного життя заповнюють свідомість, деформують сприйняття реального світу і надзвичайно ускладнюють відтворення в слові «давно погребаних вражень і споминів», ускладнюють, а то й унеможливають винесення їх із сутінків забуття «на денне світло верхньої свідомості».²

Це був найважчий період його життя, коли дух окрилював і знесилював митця, коли він переживав пекучий біль – біль душі,

¹ Іван Франко. Вибрані твори у трьох томах. Дрогобич. Коло, 2004. Том 3. С. 132.

² Іван Франко. Вибрані твори у трьох томах. Том 3. С.134.

страждання, боління й боріння власного духу. Римський філософ і письменник Луцій Анней Сенека стверджував: «Наш дух – то володарем буває, то тираном».¹

Психодрама Василя Стефаника унаочнює і підтверджує думку засновника експериментальної психології Вільгельма Вундта, що дух є «внутрішнім буттям» людини, хоча важко погодитися із його твердженням, що дух позбавлений будь-якого зв'язку із зовнішнім буттям. Водночас творча історія Василя Стефаника засвідчує правоту К. Г. Юнга: «... дух означає суму всіх проявів раціональної думки, або інтелекту, включаючи волю, пам'ять, уяву, творчу силу і прагнення, вмотивовані ідеалами».²

Психологічні драми Стефаника навертають до визначення К. Г. Юнга: «душа є духом». І справді, цей дух то піднімав митця на крилах творчого визрівання в Слові, то тиранічно брав в облогу його свідомість, захоплював його духовний простір, володаючи його настроями, почуттями, надіями.

Звіряється Василь Стефаник у своїх фаталістичних настроях чи не найближчому другові Вацлаву Морачевському, який відкриває перед його творчістю своїми перекладами на польську мову широкий читацький світ: «Вацлав Морачевський – моя дорога в світ». Особливо популярний польський журнал «Жусіє», який редагував також добрий приятель Стефаника Станіслав Пшибишевський, завдяки Вацлаву Морачевському публікує його новели. Незабаром новели Василя Стефаника з'являються в перекладах на чеську, німецьку, російську мови.

Та літературна слава не втішає Василя Стефаника. Глибокі душевні рани не загоюються – душа письменника, виснажена творчою одержимістю, боліла і цей біль підсилювався конфліктом із батьком, який через чотири місяці по смерті матері одружується з молодшою навіть від сина Василя на 7 років красунею Марією Луцик. І хоча на це в Семена Стефаника були поважні причи-

¹ Сенека Луцій Анней. Моральні листи до Луцілія. Переклав з латини Андрій Содомора. К.: Основи 1996. С. 150.

² Карл Густав Юнг. Душа и миф. Шесть архетипов. С. 290.

ни: велике господарство, 180 моргів землі, багато худоби, безліч господарських обов'язків – усе це потребувало і рук господині, сини, передусім Василь, рішуче були проти одруження батька.

Через кілька місяців, у тому ж 1900 році, переживаючи свою самотність, нервові напади, впадання «в нетяму», Стефаник напише: «Я такий самотній і забитий у світі... Тато просить, аби на него не гніватися, аби ему простити. І я колись поїду до него, бо все ему дарую, що провинив проти мене. А то, що за маму борзо забув і діти кривдив, лишиться навіки, бо я в него лиш гостем буду» (1, 2, 332).

Для Василя Стефаника це «страшна новина». І в листі до діди-ча з села Русова Йосипа Теодоровича просить «заявити моєму батькові, що на його одруження дозволу не даю і ніколи на це не погоджуся. Коли ожениться, то я його не буду бачити, хіба що аж на катафалку» (1, 2, 307).

Батько Семен Лукич Стефаник, одержимий ненаситною жадобою збагачення, відзначався тиранічним характером, нерідко жорстоко поведився із наймитами, караючи їх за найменші прояви лінивства чи пияцтва. Був немилосердним і не виявляв жодного співчуття до своєї дружини Оксани, яка надривала сили в роботі.

Русівський багач, владний, енергійний і метикуватий у торгівлі господар, який славився своїм маєтком на весь повіт, Семен Стефаник і сам від рання до пізньої ночі гарував до вичерпання сил на господарстві й безжально гнав на працю свою дружину, дочок і синів.

Але своєму синові Василеві Семен Стефаник бажав іншої долі – волів бачити його паном і тому охоче виділяв певну суму на його навчання. Правда, не був надто щедрим. Проявилася його скупість і в тому, що він зекономив на вбранні сина-гімназиста, поселив його у будинку, де міські повії приймали своїх клієнтів...

Спочатку малий Василько навчався в Русівській трирічній школі, далі в Снятинській чотиривідділковій школі, а згодом і в польській гімназії в Коломиї. Що пережив сільський хлопчина

в цих навчальних закладах – не переповісти. Про свої муки, переживання згадував Василь Стефаник на схилі свого земного життя: «Ще тепер, по 50-х роках мого життя, хоча рідко, але в сні вважається мені, що я сиджу в школі. Безконечний жах викидає мене з постелі, і я мушу такий сон нервово перехорувати». (1, 1, 18).

Фізичні та моральні знущання вчителів-шляхтичів, повсякчасне приниження його як мужицького сина, насмішки, глум, зневага і цькування з боку панських дітей-гімназистів доводили вразливого Василька до глибоких психологічних переживань і страждань, вироблення в ньому комплексу неповноцінності, закарбування в його свідомості почуття соціальної та національної уposedженості.

Мати болісно переживала, бо відчувала, провідуючи часто свого синочка в Снятині, як важко йому серед цих «паненят», воліла б забрати його додому із цих «високих шкіл», але батько був невідступний у своєму рішенні вивчити сина на пана.

Вкладені в навчання гроші син повинен відпрацювати – повинен учитися попри всі ці кривди, образи і страждання, які в Коломийській чоловічій гімназії доводили його до думки покінчити з собою. Передусім мати рятувала, пригортаючи свого синочка до серця під час потайних від чоловіка відвідувань, і цим допомагала переживати ці важкі психологічні травми.

«Я пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий.

З білої сорочечки сьміялися. Кривдили мене і ранили.

І я ходив тихонько, як біленький кіт.

Я чув свою подлість за тихий хід і кров моя діточа з серця капала.

А спав я у наймленій хаті посеред брудних туловищ сплечених розпустою.

Місточок білої берези на сьмітю» (1, 1, 280)

Попри всі ці морально-психологічні травми, яких зазнав гімназист Василь уже під час навчання в Коломий, там він напише й опублікує першого вірша в прозі, прийме перед портретом Та-

раса Шевченка присягу на чесну працю для рідного народу, та головне, остаточно утвердиться в переконанні стати письменником. Саме в Коломиї він стане членом Русько-української радикальної партії, засновником якої були Іван Франко і Михайло Павлик, саме в часописі Русько-Української партії (УРП) «Народ» гімназист Василь Стефаник опублікує публіцистичну статтю «Жолудки наших робітних людей і читальні (зі Снятинщини)» і підпише псевдонімом Василь Семенів.

У Коломийській гімназії Василь Стефаник подружився із своїм творчим приятелем, співавтором кількох оповідань Лесем Мартовичем, величезний літературний талант якого захоплював молодшого товариша, а цинічний нігілізм і демонстративне бунтарство – вражали і морально гнітили.

Завершуючи своє гімназійне навчання в Дрогобичі – в Дрогобицькій гімназії імені Франца Йосипа I, Василь Стефаник познайомився в селі Нагуєвичі з Іваном Франком, який згодом високо оцінить його новели, «в яких він виявив себе вже зрілим, цілком оригінальним талантом» (І. Франко).

Згодом, через чверть століття по смерті Івана Франка, Василь Стефаник буде завдячувати тому, хто його «провадив і по голові гладив», хто в його молодості дав «зрозуміти боротьбу визволення українського народу», кого далеко не всі земляки цінували, а слід було за життя цінувати «за його універсалізм, за його божеську працювитість і за його велику, скаляну гідність людську, якої він мусів боронити перед своїми тодішніми земляками» (1, 2, 416).

Автобіографічна новела «Моє слово» розпочинається згадкою про маму: «Я пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий» і завершується спомином про той дитячий щасливий світ: «Коли я глядів дитиною на мамині очі, як по них сунулися тихесенько пречисті хмарки щастя – я був щасливий».

Василь Стефаник знає, пам'ятає, що домашнє господарство його батька переважно утримувалося в порядку завдяки працювитій його матері і саме ця важка щоденна праця звела його «кохану матінку» передчасно в могилу.

Любов до матері – найглибша сердечна рана, яка ніколи не загоїлася.

І новела «Дорога» має за початок діалог із мамою:

«Я йду, йду, мамо.

– Не йди, не йди, сину...»

Написана це лірична сповідь зболеним серцем, гіркою розпукою і почуттям провини перед матір'ю, яку не судилось вберегти і яку так рано забрав від нього Господь. Тому й «пісня его душі згіркла як зігнула пшениця».

Дорога в цій новелі, як і в новелі «Моє життя» – символ його життя, образ його творчої долі, важких творчих мук заради вповідання правди про «вбитих по коліна в землю» мужиків, заради пізнання мужицької душі.

«Я люблю мужиків за їх тисячлітню, тяжку історію, за культуру, що витворила з них людей, котрі смерти не бояться, – писав Василь Стефаник у листі до Ольги Кобилянської в листопаді 1898 р. – За того, що вони є, хоть пройшли над ними бурі світові і повалили народи і культури. Є що любити і до кого прихилитися. За них я буду писати і для них». (1, 2, 217)

Василь Стефаник нарочито протиставляє селянина «руській інтелігенції»: «Для неї, інтелігенції, я не маю серця». Він не старається цю інтелігенцію змінити, бо «для мене села співають таку могучу пісню та гарну, що я мушу забути за «почини» інтелігенції» (1, 2, 217). Він прагне зосередитися тільки на творчості, а літературна кар'єра, всілякі товариства, літературні і політичні дискусії, зібрання його не цікавлять, бо відволікають від внутрішньої потреби почути, як «рве мужицька душа».

Новелісту ввижається, як «організм мужицький простягнувся струнвою межи двома світами понад море» – світом його рідного Покуття і світом заокеанським, куди вимушено потягнувся нужденний селянський люд. Письменник чує, як «на тій струнві грає душа мужика на спілку з їх нуждою» (1, 2, 217) і він, покликаний Богом, зобов'язаний почути драматичне звучання цієї струни і відтворити в слові те, як «грає душа мужика».

Згодом у листі до Юрія Морачевського від 30 січня 1926 р. він не без гордості признається: «Мене зворушило сонце та місяць та земля. Найбільше ж наші люди, так звані мужики. Я, як Бог, їх створив і поставив перед очі світу. Думаю, що за сто років через мене вони будуть собою пишатися». (1, 2, 397)

Василь Стефаник болісно сприймав оцінку його творчості як песимістичної – таку характеристику подав в 1921 р. Остап Грицай. У листі від 2 січня 1925 р. до відомого історика, літературознавця Володимира Дорошенка – автора брошури «Василь Стефаник», яка з'явилася друком у Львові 1924 року, Стефаник рішуче заперечує проти того, щоб робили його «поетом трупа – «умираючого села» і висловлює віру в те, що «критики, які придуть після Вас, назвуть мене здоровлям України». (1, 2, 392)

Письменникові цей несправедливий присуд довго болів. Василь Стефаник тоді не знав, що не Володимир Дорошенко назвав його «співцем умираючого села», а російський автор передмови до російських перекладів його оповідань «Рассказы» (СПБ, 1907).¹ Через три роки після появи цієї брошури Володимира Дорошенка він пише 1 серпня 1927 р. листа до редакції журналу «Плужанин», в якому знову заперечує проти того, щоб його називали «поетом загибаючого села» і наголошує: «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». (1, 2, 406)

Але якою ціною, якими творчими муками і душевними стражданнями творилася ця висока музика селянської душі!

«Ви можете зрозуміти, – звертається листовно Василь Стефаник до Володимира Дорошенка, – що кожна моя дрібниця, яку я пишу, граничить з божевіллям, і я нікого в світі так не боюся, як самого себе, коли я творю. Ви можете зрозуміти, то я не пишу для публіки, а пишу на те, щоби прийти ближче до смерті». (1, 2, 304)

Смерть увижається йому у вигляді чорної хмари, яка із шумом, лопотінням хвилями запливає у його голову, захоплює

¹ Роман Горак. Василь Стефаник. Кн. 3. С. 494–495.

в болісні лещата свідомість і завдає незбагнених душевних мук. Та водночас йому здається, що смерть звільнить його від цього непосильного тягаря переживань, душевних мук і відкриє перед ним дорогу, якою він зможе повернутися до першооснов свого буття на землі, до ідеально світлого, безтурботного, гармонійного стану, яким йому ввижалося дитинство.

Герої Василя Стефаника не бояться смерті, смерть навіть є для деякого із них бажаною – звільняє людину від абсурдності буття, навіть ошчасливорює їх усвідомленням неминучості настання душевного спокою і звільнення від «болючого дивного світу», від земних гризот. («Синя книжечка», «Стратився», «У корчмі», «Лесева фамілія», «Катруся», «Сама-саміська», «Скін», «Новина»).

Василь Стефаник ставить своїх героїв на трагічну межу двох світів – світу реального, натуралістично зображеного і світу підсвідомого, інтуїтивного, галюцинаційного, нерідко «заселеного» злими духами, чортами і чортенятами, «їздцями у зелених кабатах із люльками в зубах» («Сама-самісінька»).

Його селяни, мужики, герої його новел – це скарби, вони «закляті», – признається письменник у листі до В. В. Дорошенка 20 січня 1925 р., «я їх відкопую і попадаю в руки чорта». (1, 2, 394) І тоді митець відчуває себе особливо самотнім, одиноким, на нього «падає чорна хмара з якихось великих крил. Та й закриває все...» (1, 2, 296). Але нервовість ніби проходить, з'являються в душі нові сили і вони підносять його на крилах творчої уяви – «я знов підіймаюся і знову лечу у висоти». (1, 2, 336)

Порятунок, або хоча б тимчасове звільнення від цієї чорної навали внутрішніх страждань письменник знаходить у такому ж стражданні над словом, у творчих переживаннях. Новеліст мобілізує свій дух, свої духовні сили заради досягнення головного: відтворення у слові внутрішнього світу своїх героїв, душі людської, її пекельних страждань, болів, жалів, страхів, розпуки, безсилля і нужди. Стефаник не шукає, не намагається відшукати призвідців цих селянських бід і трагедій, назвати їх, викликати на читацький осуд, бо для письменника головне пізнати, відтво-

рити «трагедію душі» селянської людини. А цей творчий процес відтворення драматичного душевного переживання болісних зітхань селянської душі психологічно важкий. Бо тоді «душа стає перед чоловіком і «декламує йому багато страшних слів», а то й буває так, «що душа моя грозить мені». (1, 2, 320)

Про цей стан величезної емоційної напруги душевних сил, яка граничила із божевіллям, згадує його товариш по навчанню в Краківському університеті Сафат Шмігер, з яким деякий час Стефаник проживав у спільній квартирі. Василь Стефаник працював тоді над своїм знаковим твором – новелою «Камінний хрест».

«Стефаник рано встає і товчесь по хаті і бігає, як скажений. Воно виглядає так комічно, що варто видіти. Але часом тото біганя перестає бути свідоме, і тоді я боюся, що він здуріє. Се вступ. Далі він п'є молоко, миєся і кладе перед собою папір. Не написавши нічого, він зачинає з пером бігати знов. Потім сідає. Пише, пише і зриваєся. Бігає і співає, ну, але як, то якісь мужицькі арії, грубі, але злі. І знов п'ять мінут пише. І знов схвачуєся і реве тими аріями, а міні здаєся, що то справді лиш він такі арії розуміє. І пише знов п'ять мінут. Миче собі чупер, звичайно з потилиці, потім пустить очі на Русь, аби ему принесли відти такого мужика, якого ему треба під руку. Прийде той мужик, Стефаник скривиться і довго его оглядає, випитує: ну як? А потім гримає кулаками 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 верещить: лайдаки, шельми, людоїди! Потім кидає перо і лягає на канапу. Лежить, як дерево, я йому вірю, що его кожда кістка болить, бо він за три години зо чотири милі перебіг. Як треба йти на обід, то він акурат засне. По полудню він спокійніший, але коло п'ятої години его знов находить хвороба. Вночі крізь сон говорить і співає».¹

Та й сам письменник признавався в розмові з молодими львівськими літераторами, що тільки тоді підходить до стола, коли

¹ Костащук В. Володар дум селянських. С. 79–80.

на нього «найде хандра» і він собі місця знайти не може – хапається за перо, щоб «полегшало»: «Такий настрої здебільшого зв'язаний в мене з так званим натхненням, чи як ви там називаєте стан розбудженої уяви. Западе в душу якась картина чи тон і мучить мене. Я шукаю для них товариства, інших елементів, які б дали те, що називається синтезом...» (1, 1, 488)

Далеко не все, що його вразило у рідному селі, а саме селяни його Русова, їхні долі і переживання, їхні драми і трагедії художньо трансформувалися в його творчості, бралось «на перо»: «Не всяка риба на всякий гачок піде».

Ці «муки слова» були спричинені пошуками відповідного мовного ладу, тональності оповіді, потребу ю віднайдення настрою художнього мовлення, засобів, які б могли образно відтворити творчу енергію, якою насичується художній світ митця.

Саме про цю особливість творчого мислення Василя Стефаника й згадував Михайло Рудницький, який занотував за письменником його роздуми на зустрічі з літераторами Львова, на ювілейних торжествах... Головне для новеліста було потрапити «у відповідний тон», який би відповідав авторському душевному настрою, його чуттю, його «стану розбудженої уяви»: «Западе в душу якась картина чи тон і мучить мене».

Для Стефаника визначальним у народженні художньої оповіді було віднайти оте перше слово, яким він розпочне перше речення, а далі, йому здавалося, натхнення «поведе» його без поправлень, без перероблень тексту в русло розгортання «сюжету».

Виступаючи на ювілейному бенкеті на його честь 26 грудня 1929 р., Василь Стефаник відверто засвідчив:

«Я робив, що міг. Перетоплював це мужицьке слово, яке мав біля себе, аж пальці мені викручувало з болю, і я гриз їх, аж мене це моє сиве волосся коштувало. І нині чую, що половину треба би перечеркнути з того, бо я, вірте мені, занадто великий естет, бо я ясно здаю собі справу з того, що зробив. І все, що я писав, мені боліло. Щоби дати піваркуша друку, я мушу написати тисячу аркушів, і, як уже нині на вечері це сказав один з вас, я, бігме, не вмію писати» (1, 1, 62).

Це демонічне занурення в себе, це прозирання духу в глибинні світи власної душі відбувалося заради єднання із душами своїх героїв, а отже, заради максимально чуттєвого і вірогідного самовираження в творчості. Стефаник свідомо так пристрасно розпалює уяву, збуджує фантазію, демонізує свій дух, аби відкрилася йому таїна душі селянської і щоб ця душа «вселилася» в мистецький твір, в цю нову, вже художню реальність, і вповіла світові всі свої думи, переживання, страждання, душевні болі й тривоги. Як зазначив Г. Г. Гадамер, «у мистецтві людина зустрічається з самою собою, дух зустрічається з духом».¹

Філософи і психологи вважають, що дух – це принцип, який протистоїть матерії: «Під цим ми розуміємо іматеріальну субстанцію або екзистенцію, яка на найвищому і найбільш універсальному рівні називається «Богом». Ми уявляємо собі цю іматеріальну субстанцію також як носія психіки і навіть самого життя».²

Для філософа Юнга є незаперечним те, що знання про сутність душі для нас є неможливим, принаймні на сьогоднішній день, тому «душу можна спостерігати тільки з допомогою душі», оскільки «дух – це атрибут Єдиної Субстанції»³.

Згадаймо: у листі до Юрка Морачевського Стефаник писав, що найбільше його зворушують «наші люди, так звані мужики»: «Я, як Бог, їх сотворив і поставив перед очі світу». (1, 2, 397)

Письменник у хвилини особливо драматичного переживання своєї духовної місії творця свідчив, що саме Бог і закував його у «власну душу» – наказав випити гірку чашу творчого самовигорання, змусив кувати у кузні-власній душі «чистий метал люцкого слова і его любови», бо його, Господа, місія сотворити дарованим митцеві словом «могучий світ духа». (1, 2, 341)

¹ Ганс-Георг Гадамер. Істина і метод. Основи філософської герменевтики. У 2-х т. К.: «Юніверс». 2000. С. 63.

² Карл Густав Юнг. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев-Москва. 1997. С. 289.

³ Там же. С. 288

Василь Стефаник був і залишився русином і сином мужика, пізнати душу якого він намагався, з несамовитою одержимістю «вгризаючись» думками, почуттями в рідну землю, з острахом, подивом і душевним болем «зазираючи» в душу селянина, жертвно відданим сином якого він був.

Письменник упевнений, що він правдиво висвітлив, вірніше кажучи, безжально вивернув селянську душу, відкрив темні й світлі її глибини, відкрив і самого себе, свою власну душу.

Самовідкриття здійснюється завдяки перетворюючій силі творчості, завдяки символіко-асоціативному «пробудженню» за-таєних у підсвідомості – в «нижній» свідомості (Іван Франко), в глибинах людської душі всього того, що, за словами Івана Франка, «непрístupно для нашої свідомості» – те гніздо «пересудів» і «упереджень», неясних поривів і «антипатій», те, що «тоне і лежить там погребане, «як золото в підземних жилах».¹

Як і для Івана Франка, так і для Василя Стефаника ці морально-психологічно болісні сигнали, які визрівали там, у «потойбіччі свідомості» (Гегель), і «виринали» з глибин душі митця, були свідченням страждань душі, глибоких духовних суперечностей, прагнень не тільки пізнати власну душу, але й змінити її завдяки «вселенню» душі митця в мистецький твір.

Як визначає сучасний американський психолог Дейвід Елкінз, «душа – це двері до давнього світу образів; вона ... є міфічною і поетичною у найглибшому сенсі». Там, у її глибинах, народжуються почуття, уява, фантазія, там «живе» добро і зло, любов і ненависть, «чоловіцтво» і «звірство», за Франком, там світ «зустрічей між «Я» і «Ти», образів, поезії, мистецтва, ритуалів, обрядовості, символів».²

Василь Стефаник упевнений, що саме в людській душі так драматично, а то й трагічно проявляється таємний союз добра

¹ Франко І. Я. Зібрання творів у 50-ти тт. К.: Наукова думка. 1976–1986. Т. 31. С. 61.

² Дейвід Елкінз. Психотерапія і духовність: на шляху до теорії душі. Гуманістична психологія. Антологія: У 3-х т. К.: Унів. вид-во «Пульсари». 2001. Т. 2. С. 107.

і зла, а він, як митець, вимушений відобразити те зло, яке руйнує селянські душі – виносити на відкритий простір людського співпереживання і співчуття. Так, проявлення зла має соціальні й суспільні причини, часто зло проростає із страждань, відчаю і безвиході, зло засвідчує недосконалість, а то й безпорадність добра і людина, яка намагається використати зло для творення добра, неминуче стає інструментом зла.

Таким «інструментом зла» виступає в новелі «Новина» Гриць Летючий, який наважився на страхітливий злочин – утопив власну дитину через тотальну безвихідь. Він не знає, як вийти із зони зла, тому замірився порушити Божі заповіді та предковичні моральні перестороги. Гриць не чекає Божої кари, вирушає до міста, аби віддати себе на покару: «Скажу панам, що не було ніякої ради: ані їсти що, ані в хаті затопити, ані відпрати, ані голову змити, ані ніц! Я си кари приймаю, бо-м завинив, та й на шибеницю».

Існує у світі страждання, яке незалежне від людини, від людської волі. Причиною страждань є зло – абсурдне, ірраціональне, його можна побачити у «боротьбі за існування, у насильстві, яке панує у природі, у нещастях, природних катаклізмах і епідеміях. Аби пояснити таке зло, людина уявляє містичні невидимі сили, бога, чорта, поганих людей чи якісь ворожі сили. Вона параноїчно перебільшує»¹.

Малий Василько жадібно всотував повідані йому батьковими наймитами страшні історії про чортів, відьом, опирів, мерців, які жахали його і водночас так вабили, так полонили його уяву, що ввижались повсюдно і не полишали його і в снах. «У нас було багато наймитів, старших і менших, і я з ними жив усе в найбільшій дружбі, виносив їм батьків тютюн та все те, про що вони просили. За те розказували багато казок та показували місця, де ночують відьми, опирі, де являлися мерці, а де сиділи правдиві

¹ Тармо Куннас. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві. Львів. Видавництво Анетти Антоненко. Київ. Ніка-Центр. 2015. С. 260.

чорти», – згадував згодом, в 1926 р., новеліст у «Автобіографії» (1, 1, 11–12).

Вірив, що в їхній stodolі «наплодилося така сила чортів, що вночі прохожі далеко обходили наше подвір'я. Мені, малому, стало так тісно, що я навіть удень не мав місця до забави, бо всюди кишіло від дідьків та відьм» (1, 1, 12). Тому боявся залишатися сам у хаті, ночувати без світла, не раз будився в переляку серед ночі й звав до себе матір. Чи не одне із цих дитячих жажливих сновидінь описав Василь Стефаник в новелі «Сама-саміська».

Самотню хвору бабу мордує чорт із довгим хвостом, налітають із печі малі чортенята, не допускають, хапаючи її за руку, хрест на себе покласти, щоб відігнати нечисту силу – старезного щезника-чорта, чортенят, їздців «у зелених кабатах, із люльками в зубах, на червоних конях». Вся ця нечисть, ці видіння-марення й доконали немічну, «саму-самісіньку» бабу.

У свідомість Василя Стефаніка назавжди вселився страх перед нечистою силою – ще в дитячому віці мав «клопіт з Богом, та далеко гірше з чортом». Згодом Стефанік признається в листі до Володимира Дорошенка, що його творча праця, яка «граничить з божевіллям», є нічим іншим, як наближенням до смерті – настільки нервовою, психологічно виснажливою вона була, що добуті ним у процесі творчого вигоряння скарби видавалися йому заклятими – «я їх відкопую і попадаю в руки чорта» (1, 2, 394).

Творчі муки знесилюють дух новеліста, неситима потреба якнайвиразніше вивісти образним словом скорботи, думи, переживання, відчай і страждання сільської людини посилюють і драматизують внутрішню боротьбу письменника із собою.

Як митець, Василь Стефанік часто перебуває у стані розпачу, а то й відчаю, навіть заміряється на висловлення докорів самому Богу:

«Боже, ти прокляв мене, бо-ось наказав з моєї душі зробити кузню і кувати в ній чистий метал люцкокого слова і его любови. А ти, великий кровопійце, не зважаєш на то, що в тій кузні ллється піт і кусні руди в ній лишаються і чорною саджею вона присідає». (1, 2, 341)

Водночас письменник і завдячує Господу за дар творення, за щастя жити на цій землі і втішатися ранішньою росою, ясним ласкавим сонечком, виростанням синів, онуків і правнуків – «най їх Бог благословить з їх надіями».

І хоча Стефаник, часто зазнаючи нервових розладів («Я такий слабкий, такий хорий, що мільйони жовтих коліс з очей викидаю і паду до землі» (1, 2, 172), наважується шукати спонуки своїх творчих мук у Господній волі, проте він усвідомлює, що Бог закував його у власну душу і спустошує її творчим вигоранням заради величної мети – створення «могучого світа духа». (1, 2, 341)

І цей духовний світ Василя Стефаника широкий, розпросторений на національний і світовий культурно-духовний простір. «Силою творчої уяви автор розширював географічні й історичні межі покутського села до безкінечності й поза його конкретних обрисів проглядали метафізичні виміри. Адже в селянстві він бачив ту силу, яка всупереч найстрахітливішим обставинам зуміла відстояти себе, вберегти своє національне й духовне обличчя і тим врятувати українську націю від погибелі» (1, 1, 654) – узагальнює автор статті «Метафізика крові» професор Роман Піхманець.

Василь Стефаник усвідомлює, вірить, що все в людському житті визначає «вищий» закон – фатум. Хтозна, до котрої із богинь долі Мойр – цих трьох сестер, що плетуть, за Гомером, нитки людської долі, думками схилився Василь Стефаник, вважаючи, що його життя передбачене долею і всі події, які будуть із ним відбуватися впродовж земного життя, невідворотні, неминучі. Можливо, до богині Лахесіс, яка визначає долю людини ще до її народження, або до Клото, котра пряде нитку людського життя і передбачає всі події, які будуть в майбутньому відбуватися з людиною.

Письменник вірив, що кожна в його житті подія не є випадковою, більше того – є невідвратною, тому він намагався змиритися з необхідністю прийняти свою долю. Саме цим «вищим»

законом – фатумом, долею він і приречений співпереживаючим уболіванням за сільську людину та зобов'язанням відкрити світові її душу на страждання на творчі муки. Тому навіть смерть митець спокійно сприймає, як звільнення від страждань.

Потяг до смерті, що його відчув Василь Стефаник – це шлях до повного звільнення від морально-психологічних перевантажень, підсвідома втеча від болю і переживань, це прагнення до спокою і внутрішньої свободи.

Його життєва і творча дорога – це шлях у напрямку смерті, і ця дорога визначена фатумом – цим визначальним чинником життєвого трагізму: «Одно *fatum* незмінне, розум усього, віддай, воно знає, куди і як далеко?», але неминуче заведе в «пропасть хаотичну». У цьому полягає «вічний трагізм людський» (1, 2, 285), який він як митець зобов'язаний відчувати й висловити. То ж ось чому новеліст й кладе на папір «смутні думи свої за недолю людську», бо бачив, проживаючи свою фатальну дорогу, які знедолені люди і як вони «чорними долонями стручували піт з чола і великими руками ловилися землі», «здоймалися і падали», а він «читав їх розпуку і їх безсилу», читав їхні лица – «з їх губів зливав слова, з чолів вичитав мисли, а з сердець виссав чувства». (1, 1, 216–217)

Дух письменника то піднімається на крилах творчого озріння – поривається до самовираження в максимально скондесованому образі, переважно символічного означення, вражень і переживань митця, то опускається в таємничі глибини душевних страждань у намаганні в'яснити для себе, чому «з-поза грубої, сирої одежі мого духа виповзають великі павуки з хрестами і снують над ним таку павутину, як коли би того мала бути чорна крепа над трунвою мого духа». (1, 2, 323)

Він відчуває «подих смерті», – свідчить митець у листі до Ольги Гаморак того ж осіннього вересневого дня 1900 року, коли його творча праця «трагить свої сильні контури, свою красу живої крові і свою силу наді мною» (1, 2, 323).

У багатьох листах, переважно до Ольги Гаморак, Вацлава Морачевського, Ольги Кобилянської, Василь Стефаник, по суті, веде

діалог із самим собою заради усвідомлення себе як духа, в об-разній формі переживаючи свою зневіру, розлуку, свої сумніви і печалі в сподіванні цим творчим катарсисом – сповідальним очищенням досягти душевного зцілення та творчого відроджен-ня – власного духовного оздоровлення.

Дух письменника повсякчасно вступає в конфлікт із реальніс-тю – із необхідністю своєчасно подавати свої твори до друку, за-робляти кошти на лікування, на освіту синів, більше того, навіть випрошувати гроші в борг, звертатися до друзів і знайомих із бла-гальним проханням просто надати фінансову поміч, як це було з митрополитом Андреем Шептицьким, погоджуватися напере-кір своїм світоглядним і моральним засадам на виплату радян-ською Україною персональної довічної пенсії...

Але попри всі ці матеріальні негаразди і проблеми із здоров'ям, попри глибокі сердечні болі, трагічні втрати і переживання Ва-силь Стефаник мобілізує свій дух, бо переконаний, що саме завдяки творчій діяльності дух прозирає в глибинний світ душі митця, бо саме «з душі рвуться такі думи, що любо від них гину-ти». Про це він і пише в листопаді 1900 року Ользі Гаморак, раді-ючи, що «хотів би страшно працювати, аби забутися і вижбухати з себе все те, що кричить і болить» (1, 2, 331).

Кричить і болить власна душа. Тісно їй у грудях, вихоплюєть-ся вона із грудей і на крилах фантазії літає білими хмарами та раз у раз падає. І тоді «з душі підносяться скарги і білими губами оповідають про трунви, що в них спочивають мої давні пісні, ми-нулi мрії і пропавші слова» (1, 2, 323) – жаліється Стефаник своє-му найближчому другові Вацлаву Морачевському у вересневi дні 1900 року. У письменника пригнічений настрій, «настає осiнь, а з нею листя паде у долину і з ним паде і роса з моєї душі...» (1, 2, 323).

Душа страждає, її наповнює туга за минулим, особливо дитя-чим пасторальним світом, біль від втрати найріднішої людини – матері, переживання з приводу нереалізованих творчих замірів, які мов той чорний рій бринять ночами над ним, нагадуючи «ма-

леньких смертей», «і б'ють крилами в душу, і дзвонять чорними сльозами у серце...» (1, 2, 321).

Письменника раз у раз охоплюють чорні думи, «часом нападає біль нервовий» – зазнає, особливо під час роботи над Словом, нервових нападів, на настання після цього «сильної депресії», внаслідок чого письменник у несвідомості перележує по кілька годин на письмовому столі. Василь Стефаник змушений переривати творчу роботу на тривалий час, бо лікар забороняє писати. Мабуть, письменник оповідав своєму лікарю, що змушений втискати «із своєї душі соки», аби заробити якийсь гріш, якого йому так не вистачає, але душа зривається на бунт і лякає пекельними муками. Він змушений її батожити («...впереже паню-душу і махай, небого, каміння возити!») – книжку новел під назвою «Дорога» вкрай необхідно передати до Українсько-російської спілки у Львові, до якої ввійшли такі душевно глибокі твори, як новели «Дорога», «Палій», «Кленові листки», «Похорон», «Басараби». І це в той час, коли його морально-психологічний стан надзвичайно складний: «Тому тиждень я дістав нервовий напад коло стола, по нападі прийшла сильна депресія, і я несвідомо перележав на столі кілька годин», – пише Стефаник Ользі Гаморак. Тому лікарі не дозволяють «нічо робити», оскільки «вчора поповем був у нетямі у цілу годину перележав як дерево» (1, 2, 333).

Письменника переслідує страх виникнення якоїсь фобії, потрапляння в непритомний стан, настання сутінкового затьмарення свідомості. Настрій письменника часто залежить від його неконтрольованих емоційних реакцій на тривожні вістки з дому, особливо він переживає за матір, його глибоко ранять її страждання, зумовлені і важкою і тривалою хворобою та морально-психологічним пригніченням її та родини деспотичним батьком.

Душевне життя Стефаника наповнене почуттям провини перед матір'ю, яка так перебуває в якомусь трагічно-абсурдному світі, де її нестерпне земне існування виправдовувалося хіба що обов'язком бути матір'ю для дітей та опікою над ними.

Хвороба і смерть матері – тривала травматична ситуація, яка спричинила нервовий розлад її сина, породила невмотивований неспокій, виснаження емоцій, призвела до психічного виснаження: «У мене лишився чи взріс до нечуваної сили смуток і жаль, і він мені не дає жити ані людьми тішитися» (1, 2, 360).

Материнська любов на все життя Василя Стефаника була найвзрушливішим спогадом і найсвітлішим осяянням його творчих настроїв, які повертали митця до дарованого йому люблячою матір'ю світу душевного тепла і ласки.

Гадаємо, Стефаник міг би повторити оце щире визнання Карла Густава Юнга: «Матір є материнською любов'ю, моїм пережиттям і *моєю* таємницею».¹

Наголошуючи на позитивних аспектах материнського комплексу, який, як відомо, засновується на архетипі матері і є «поняттям психопатології, тому він завжди поєднаний із поняттям ушкодження і страждання»,² К. Г. Юнг говорить про материнську любов як про «таємний корінь усього становлення і усього перетворення, повернення і спочатку, і мовчазну праоснову будь-якого початку та кінця»³.

І справді, цей «потаємний корінь» – материнська любов мов крила ангела духовно підносила малого Василька над цим холодним і жорстоким світом, підтримувала, особливо в морально нестерпні роки навчання в школах і гімназіях, утворюючи той «скарб на фоні темних уявлень» (Кант), без якого майбутній новеліст не зміг би оприяти несвідому схильність до творчої фантазії, вгамувати духовну спрагу самовираження в слові.

Водночас ота гармонія їхніх душ, ці ніжні почуття, якими матір і син єдналися, порушувалася обставинами родинного життя Стефаників, що призводило до тимчасового пригасання свідомості та напливу темних вод несвідомості. Як зауважив

¹ Карл Густав Юнг. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Видавництво «Астролябія», 2013. С. 126.

² Там же. С. 119

³ Там же. С. 126

К. Г. Юнг, «матір завжди, а особливо при інфантивних неврозач чи при таких, що принаймні етіологічно сягають раннього дитинства, активно присутня при спричиненні порушення»¹

Після відвідування Русова Василь Стефаник у листі від 24 листопада 1895 р. пише до В. І. Морачевського: «Моя мати була і є дуже хора. Тато робить мені гіркі докори, що, каже, через твоє радикальство та арешти ти матір загониш у гріб. Розумієся, тут виходить на світ і злоба батькова за мене за то, що я не ходив слідами розбишаки-дуки, а слідами коханої матінки. Вона не може говорити, але зором ласкавим заперечує слова тата. Донині у мене іншої любови нема, як до матері, і я тяжко терпів» (1, 2, 45).

У багатьох листах Василь Стефаник жаліється: «Я тепер переконаний, що щось страшне має прийти і мене цілком розбити. Най приходить!» (1, 2, 336), «багато жури маю», «мені зле та як тошно», згадує: «Файно мені було коло мами. А тепер мене обсіли чорні мотилі, а мама не годна вже порадити, що аби відгонити їх, бо вмру. Мені так страшно стає, чи я не забуду того раю мого, синіх облаків, ланцюгів плетених, білих мотилів» (1, 2, 132).

Письменника тривожить його «нервовість», «бо болить душа, дуже болить», огортає чорним смутком «одинокість, та й туга за минулим», він із тим не криється – ділиться своїми скорботами, переживаннями зі своїми друзями: «Моя мати хора, моя любов далека-далека. Терпіння і туга безмежна. Оце я. Тим двом силам я не даюся, я змагаюся не впасти в одну або в другу і що мінутки впадаю. Пекельний біль» (1, 2, 158)

Отже, очевидним є те, що спосіб мислення Василя Стефаника, його переживання, поведінку певною мірою визначав материнський комплекс, архетип матері, за Юнгом, у якому відбилися різноманітні випадки-події, передусім любов до матері, її хвороба і смерть.

¹ Карл Густав Юнг. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Видавництво «Астролябія», 2013. С. 117.

Звісно, не можливо проникнути в глибини не усвідомленого душевного життя митця, важко проаналізувати ірраціональні збудники його поведінки, спонуки його спонтанних реагувань, глибоких переживань і страждань душі. Адже чуттєва активність Стефаніка була феноменальною і саме чуттєвість зумовлювала духовну активність, проявлялася в його творчій силі, в різних, переважно символічних вираженнях духу.

Нерозділене кохання, хвороба і смерть матері, усвідомлення вини перед матір'ю і спокутування цієї вини, розрив стосунків із батьком та звільнення від його диктату, повсякчасні сподівання на душевний спокій та на любов, немилосердна петля боргів – усе це з особливою гостротою драматизувалося. Та найбільших переживань письменник зазнавав від роздвоєння між бурхливою, плодovитою уявою і власними творчими можливостями та зусиллями відобразити, відтворити в слові, «висповідатися до чиста».

Творча самовимогливість виснажувала Стефаніка до розпачу, приводила до нервового виснаження і до знищення написаного. Так, після створення знакової новели «Камінний хрест» окрилений цим творчим успіхом письменник вирішує написати драму під назвою «Палій». І написав. Навіть планував послати її на конкурс, а також побачити на сцені, але раптово під час важкої хвороби матері знищує.

Така ж доля спіткала повість, для якої він придумав назву «Листи до мами», оскільки замірився висловити в ній свою безмежну любов до матері, а також поезії в прозі.

Василь Стефанік усе частіше опечалюється сумнівами в своїх творчих силах, все частіше, знервований і знесилений хворобою особливо після виїзду з Кракова, спалює щойно написане.

«Для порятунку здоров'я» Стефанік то місяць перебуває «на купелях» – на курорті, то якийсь час проживає в Городку – гостює у свого друга Леся Мартовича, то відвідує рідний Русів, своїх друзів у Львові, Тернополі... Нарешті вирішує повернутися в село і розпочати власну господарку. Наважується на одруження – просить руки в своїй подрузі Ольги Гаморак, якій він бага-

то років звиряв найпотаємніші думки і переживання, свої творчі скрути і плани, свій розпач і свої надії. Молода сім'я поселилася в рідному селі Ольги Стецеві. Там Василь Стефаник почав вести господарство свого тестя Кирила Гаморака.

Писати йому тепер, зануреному в господарські справи та в політику – стає депутатом австрійського парламенту, ніколи. Та й бажання братися за перо не виникало. Михайло Коцюбинський, з яким Стефаник познайомився у вересні 1903 р. в Полтаві під час відкриття пам'ятника Іванові Котляревському, просить у листах «любимого письменника», «красу нашої анемічної літератури» не замовкати. Але Стефаникові подобається і господарювати, і виступати на сільських вічах, і боронити селянські інтереси з трибуни віденського парламенту.

Після смерті Кирила Гаморака Василь Стефаник, який помирився з батьком та його другою дружиною, перебирається з родиною до своєї хати. Семен Стефаник виділив для сина 16 моргів поля, відступив великий город, на якому Василь Стефаник буде простору, під бляхою, хату з верандою. Там, у Русові, письменника й застала Перша світова війна. До творчості він повернувся аж на початку 1922 року. Напише новели «Вона-земля» та «Сини» і знову, на цілих три роки, жодної художньої речі. Лише в 1925 році та пізніше з'являються нові новели «Воєнні шкоди», «Morituri», «Дід Гриць», «Нитка», «Дурні баби», «Шкільник», «Червоний вексель», «У нас все свято», «Гріх», «Мати», «Роса».

Важко, дуже важко давалися хворому, знесиленому людськими болями і гріхами письменникові ці твори. Боявся, що замало дає – замало пише, від того мучився, переживав, падав в обморок, та раптом усвідомлював, що ні, не замало дає: «бо я і душу даю, і все довкола неї». Все, що йде з його душі в люди – почуття, спогади, сумніви, переживання, страждання, «се мої найглибші чувства, се моя душа. До моєї душі належить і моя любов» (1, 2, 134). Вважав, стверджував, що творчість це передусім намагання відгадати і сповнити Господні заповіді, сповідувані й звершувані завдяки вистражданому в творчих муках слову.

У новелі «Роса» Василь Стефаник вкладає в уста старого Лазаря таке молитовне звернення до Бога: «Мій ласкавий Боже, чим я годен відплатити твою ласку. Ти мене с своїм сонцем, своєю бурею тримав у силі і я ще до тепер маю радість, що ти дозволив, аби мої діти, внуки і правнуки жили і росли». (1, 1, 388)

Божа воля – визначальна в людській долі, тому бунт проти долі є втратою самого Бога. В «чужій чужиниці», у війську стратив душу син Николай. «Нашо ти душу стратив?!» – бився в груди над померлим сином батько. Не витерпів вояцької муштри та розлуки з рідним краєм цей гарний парубок – «повісився у вільхах за містом». Цю фатальну провину перед долею Николая Чорного мають спокутувати батьки, вмовляючи Бога, аби йому «Бог гріха не писав...» (оповідання «Виводили з села», «Стратився»).

Та не менш складно, і письменника це дуже тривожить, було «достукатися» своїм словом до свідомості й душі селянської, до «нашого мужицтва», яке, прибите нуждою та темнотою, зневірилося у своїх силах і з сумом та надією на нове життя на своїй-чужій землі вимушене вибиратися за океан.

«А я вже тільки бив головою о мур мужицької впертості до просвіти і злуки, – признався Посол Василь Стефаник на зборах селян села Русова 13 червня 1909 р., але той «мур стоїть, як стояв, а я ходжу з розбитою головою і закривавленим серцем» (1, 1, 469–470).

Сумна і гірка, болісна правда, яку висказував цей чоловік-мужиколобець, була перейнята глибокою вірою в те, що він і ті, хто працює для цього люду, зможуть зробити з цих мужиків народ, націю, наповнити їх вірою в свої сили, в своє краще майбутнє: «Віriamo всі: ніхто не годен нас побороти, ні знищити... Ми народ молодий, сильний, – підемо вгору!» (1, 2, 474)

Письменник творив страждаючи, експресіоністично загортаючи людський біль і людське щастя в романтичні й містичні «одежі». Творчість для Василя Стефаника була і благословенням долі, і камінним хрестом національного обов'язку перед людиною землі, більше того, фаталістичним призначенням, а отже

його прокляттям і проявленням на його таланті таємного союзу добра і зла.

Зло, яке руйнує селянські душі і яке письменник, співпереживаючи його, виносить у слові на людський суд, звільняє його, робить його духовно вільним, незалежним. Стефаник якось признавався Ользі Гаморак: «Я сам знов хорую на роздражене і не вільно мені нічо робити. Але без роботи не можна видержати. Коли як коли, але тепер я хотів би страшно працювати, аби забутися і вижбухати з себе все те, що кричить і болить» (1, 2, 331)

Стефаник не боявся тривалих душевних болей, драматичних потрясінь і переживань, вважаючи, що «все ті болі є найбільше щасте, бо то вершок життя». Письменник вірив, що «людині треба мати болі або радості», хоча дуже важко «біль великий найти як радість». Але коли біль і радість сходяться, – писав він в листі до своєї подруги – то це «є найбільшим виразом життя»: «Житє, ой яке воно файне у своїм болю і радості!» (1, 2, 179)

Радість, веселість народу письменник також бачить і чує, хоча її, веселість народну, він не може відтворити – «в моїм серця веселості мало». Бо за тим гомоном веселості, яку так просить публіка сказати, Василь Стефаник чує і бачить «отих мужиків, що, як циклопи, двиганять на собі тягарі кривди, неправди і розбою...» (1, 2, 252). «Якби я веселість народну сказав – то виглядала би так, як би хтось реготався і плював квітами червоної крові на публіку», (1, 2, 258) – напише добрій товарищі Ользі Кобилянській. І в тому ж листі за квітень 1899 р. просить переказати тим, хто волів би читати і подавати на публіку його новели із «веселістю народною»: «А нарешті скажіть, що я свою душу пустив у душу народну, і там я почорнів з розпуки, і слів не маю, аби-м все міг сказати, бо страшно за се бе, а я ще трошки хочу жити» (1, 2, 254).

Письменник страждав, болісно травмуючи свою душу смертю старшої сестри Марії, невиліковною хворобою і передчасною смертю молодшої сестри Параски, а особливо важкою хворобою матері та її повільним, у великих муках, відходом з цього земного

світу. Водночас постійно переживав за свій мужицький люд, за цілий народ, що «лежить тепер у муках». Бачив його страждання і муки та вірив, що ці болі, ці муки – свідчення народження «нових форм життя і нових ідеалів», які він зобов'язаних «витесати на камінних хрестах» (1, 2, 262)

Автор тільки що завершеної новели «Камінний хрест» сподівається, що українська інтелігенція заразиться тими народними болями, що людські «сльози і кроваві крики народу» запалять її прагненням прислужитися відродженню надій пригніченого безсиллям люду та становленню «ідеалізму мужицького». Бо за щоденною важкою працею заради шматка хліба і якоїсь одєжини цей ідеалізм пропадає «або тікає в саму глибину душі». Його ж як митця обов'язок, його висока і відповідальна місія винести «зо дна душі» мужицької той ідеалізм, ту мрію про достаток землі та вільне життя на своєму ґрунті » на світ божий» і показати людем, яку силу і яке спасіння для них мають ідеали українського робітництва.

Його віра в «українське робітництво», в «нашу поневолену українську масу» непохитна. Він буде щасливий, як робітничі люди принесуть «нам у своїх чорних руках Україну і кожному з нас покладуть її в пазуху під саме серце» (1, 2, 389).

«В моїй письменницькій діяльності я, оскільки міг, старався тканину найделікатнішу, яка є на світі, робітничої душі розпростерти перед людськими очима, так, щоб вона блистіла, як чисте небо, і щоби блискавки гніву ударяли громом із тої робітничої душі», (1, 2, 389) – писав Стефанік до Мирослава Ірчана 10 вересня 1924 р.

Письменник важко переживав своє роздвоєння між високим і низьким, між небом і землею, ангелами й демонами¹.

У березні 1900 року Василь Стефанік сповідався Ользі Гаморак: «Я сижу на роздорожю: в один бік веде дорога до пекла, але вона мені не страшна, а в другий йде дорога до неба, але вона

¹ Слоньовська Ольга. Василь Стефанік: Маєстро української новели. Івано-Франківськ. Місто НВ. 2021. С.119.

мене не манить» (1, 2, 299). Його серце, признається він, «переїдене смертю», «затроєне життям», «згорене безнадійністю»; «всі ті болі і смутки і розпуку», що їх накликала на його душу смерть матері, ховає у своєму серці. Та письменник не може, не годен носити з собою ту невимовну скорботу і печаль, тримати далі в душі «той тягар», ті болі й душевні страждання й замислює написати повість «Листи до мами»: «Я єї зачав і написав вже багато» – повідомляє Ольгу Гаморак у січні 1902 року. На жаль, цій листовній розмові, цьому обкиданню спогадами, «як свіжими цвітами», не судилося завершитися.

Смуток, меланхолія, душевна розпука раз у раз набігають хвилями на свідомість і новеліст годинами «блукає як сновίδα». «Броджу білими хмарами своїх мрій і падаю з них і волочу за собою поломані крила, – сповідається він «добрій пані» Ользі Кобилянській. – І хоть серце і голова болить, то я все гляжу на небо і чикаю, аби крила загоїлися» (1, 2, 243)

Та цей невротично болісний стан роздвоєння особистості свідчив не про психічну хворобу, на яку письменник не страждав, а про особливо емоційно вразливе, психологічно чутливе, навіть травматичне реагування на зло і на недосконалість добра, на жажливі примхи фатуму і на власну вражливість «на біду і кривду».

«Людський біль цідиться крізь серце моє, як крізь сито, і раниць до крові. Людське щастя пересівається крізь душу, як сонце крізь хмару, і до мене вносить. Сто раз спадати з неба у сором людський – болюче», (1, 2, 150) – признається Стефанік Софії Морачевській.

Серед інших збудників, що приводили Василя Стефаніка до психологічних розладів, скажімо, як розрив із батьком, унаслідок якого він врешті залишився без фінансової допомоги, які викликали тимчасову депресію та спровокували неврастенію, було й те, що диплома медика він так і не здобув, роботи не було, учителювати «неблагодійному» не дозволяли... Як давати раду родині – дружині, трьом синам? А борги накопичувалися, віддавати своєчасно не міг через матеріальну скруту.

У супроводі сина Кирила фізично ослаблений, підупалий духом письменник вимушений відвідувати консульство СРСР у Львові й брати з рук більшовицької влади персональну пенсію, яку йому виділила радянська Україна. Звісно, не через унікальний талант новеліста, а з метою «прикуплення» видатного майстра слова, який, мовляв, визнає радянську владу, бо ж підтримує творчі зв'язки із письменниками східної України, не раз публічно заявляв про жадану, омріяну єдність двох частин – східної і західної – України, висловлював віру в єдність української нації.

Василя Стефаника ця пенсія морально гнітила, але виходу він не бачив – необхідно було оплачувати «багато лікарів, аптеку і всі видатки, які були підчас моєї тяжкої хвороби» (1, 2, 410) – листовно пояснює він голові НТШ у Львові Кирилові Студинському.

Письменник на початку 1930 року переніс інсульт, права частина тіла була паралізована, а ще додалося запалення легенів, отже стан був настільки важкий («лікарі осудили, що стан мій грізний»), що він навіть продиктувати листа, в якому просив Кирила Студинського справити йому «скромний похорон», не міг.

До такого різкого погіршення здоров'я призвели також і переживання за синів – учнів Коломийської гімназії Кирила і Юрія, які потрапили до криміналу 20 вересня 1927 року. А ще раніше за приналежність до таємної націоналістичної організації опинився в тюрмі син Семен.¹

На прохання хворого Стефаника долею синів заопікувався Кирило Студинський, але звільнити його синів до суду і йому не вдалося. Лише в травні 1928 року відбувся суд, їхню вину довести не вдалося – сини вийшли з тюрми, але втратили право навчатися в державних школах Польщі.

На щастя, не залишає без своєї опіки хворого письменника і митрополит Андрій Шептицький, який раз у раз на його благаання надсилає йому гроші. Борги перед митрополитом зроста-

¹ Роман Горак. Василь Стефаник. У трьох книгах. Львів. 2015–2017. Кн. 3. С. 117–118.

ють, що морально вимучує Стефаніка («Встид мій дуже тяжкий», «нужда і хвороба вже давно їх спожила» (1, 2, 406), та він змушений знову й знову просити допомоги. Писати сам через упадок фізичних сил і нервові хвилювання він після квітня 1927 р. не може. Диктує листи синам, а сам лише ставить свій підпис.

Василь Стефанік не виходить із глибокої зажури, повсякчасно заклопотаний пошуками коштів – борги наростали, а віддавати нічим. Наростали й хвороби. Вимучували згасаючого на очах письменника сердечні приступи, високий тиск крові, запалення легенів, бронхіт... Нарешті чорне провалля безпам'ятства, марення... 7 грудня 1936 року цей геніальний сповідник селянських душ, якого найбільше зворушували «наші люди, так звані мужики» і яких він, «як Бог, їх створив і поставив перед очі світу», після тривалих мук і страждань постав перед Богом.

Микола Жулинський

**ВАСИЛЬ СТЕФАНИК:
ДІАЛОГ ПОКОЛІНЬ**

КРАКІВ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Запрошення пана ректора Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника професора Ігоря Цепенди виголосити доповідь про Василя Стефаника у 150-ту річницю народження письменника на його Батьківщині для мене є великою честю. Виступаю перед Вами, шановане товариство, зі зворушенням, і водночас із переконанням, що цим ми розпочинаємо українсько-польську сторінку долі, історії, культури. Така спадщина є завжди найпотужнішою. Спадають на думку усім відомі слова видатного українського письменника, патрона міста Івано-Франківська, адепта Василя Стефаника, Івана Яковича Франка: «В усьому слов'янському світі немає двох народів, які б політично і духовно так тісно зрослися, були б пов'язані такими численними узами». Ці слова І. Франка, написані польською мовою у 1894 році, є актуальними і до сьогодні й можуть також презентувати і життя Василя Стефаника.

Письменник прийшов у світ у родині багатих селян Семена і Оксани Дідухів у селі Русів Снятинського повіту, де ми сьогодні і перебуваємо. Його батьківщина, рідне Покуття, входило у той час до складу Королівства Галичини і Лодомерії, де від XV століття польська народність (а у містах і німецька) співіснували зазвичай на основі класової відповідності, стратифікації з автохтонною народністю – руською, українською. Якись 40 км на північний захід від Русова знаходилося село Голосків – місце народження польського поета Францішека Карпінського. Цей відомий письменник-сентименталіст XVIII століття, який у своїх творах згадує гуцульського опришка Олексу Довбуша, пройшов довгий життєвий шлях: подивовує те, що він помер за 46 років до народження Василя Стефаника. Але це також знак, наскільки сильно гуцульський регіон був пов'язаний із польською культурою – починаючи від драми Ю. Коженьовського «Карпатські гуцули» (1843), фольклоризму полотен Теодора Аксентовича «Свято Йордану» (1893) чи «Коломийка» (1895). Цей художник у 1895

році у час перебування В. Стефаніка у Кракові, також оселився у цьому місті.

Із польською культурою Василь Стефанік був пов'язаний від дитячих років. Після закінчення шкіл у Русові і Снятині, навчався у польській гімназії у Коломиї (звідки його було виключено), а також у гімназії у Дрогобичі, де на підсумковому іспиті із польської мови отримав оцінку «дуже добре». Польську мову письменник вивчив досконало, чи це на щось мало вплив? Польською мовою він ніколи не писав. Завжди був відданий своїй українській мові і, що важливо, поцінував діалектну мову. Це різнило його від І. Франка, який, крім української, найчастіше творив польською (хоча також і німецькою, і навіть російською).

Стефанік поселився у Кракові у вересні 1892 р., 5 жовтня вступив до Ягеллонського університету на медичний факультет. Але як у своїй рідній країні він помічав сліди польської культури, так і в Кракові він віднаходив відлуння давньої Русі. Без сумніву, він знав, що часто мерами міста Кракова в історії доби незалежності ставали русини, про що свідчить встановлений (ще за п'ять років до приїзду українського новеліста до Кракова) пам'ятник відданому греко-католицькій церкві Миколі Зибликевичу, який знаходиться і до сьогодні у цьому польському місті. У Краківському парку Планти (щоправда дещо в іншому місці, ніж сьогодні) вже майже шість років стоїть інший пам'ятник – це постамент пам'яті Богдана Залеського в іпостасі Бояна – середньовічного співця руських князів, спадкоємцем якого можна вважати Залеського – уродженця Київщини. Щоправда, В. Стефанік, вихований на таких творах, як «Захар Беркут» Івана Франка, з його антиболярським наративом, міг не відреагувати на такий слід Русі. Проте, чи був він однаково байдужим до «Дудки білоруської» Франциска Богусевича – першої оригінальної збірки поезій, опублікованої у 1891 року в Кракові «селянською» білоруською мовою? Неодноразово у моєму місті зустрічались Русь з Руссю, Польща з Руссю і Литвою... Одночасно зі Стефаніком в Академії мистецтв у Кракові почав навчатись український жи-

вописець Іван Труш; до речі, студіював він під керівництвом художника-пейзажиста з Наддніпрянщини Яна Станіславського. А з вересня 1899 року українського письменника у тогочасний мистецький світ Кракова упроваджував Б. Лепкого.

Оселившись у Кракові за сім років до приїзду у це місто Б. Лепкого, В. Стефанік почував себе, як удома. Проживав письменник за різними адресами, які нещодавно були відкриті професором Романом Гораком: Звезинецька, 20, (Zwierzyniecka 20), Любіч, 26, (Lubicz 26), Старовішьльна, 34 (Starowiślna 34). Брав участь у діяльності українських краківських організацій («Академічна громада», русько-української радикальної партії), також брав участь у польському літературно-мистецькому житті народженої в Кракові «Молодої Польщі». Систематично читав краківську пресу, між іншим «добре знав» двотижневик «Світ» (про що згодом згадував), а також зірок-початківців польської літератури, які були не набагато старшими від нього: Казимира Тетмера (який під час перебування у 1898 р. видав свою найвідомішу збірку «Поезія серія 2») і Станіслава Виспянського (який під час перебування українського новеліста у Кракові поставив свою «Варшав'янку» в Міському Театрі). Однак найбільше на Стефаніка вплинуло знайомство зі Станіславом Прибишевським, яке відбулося у кінці травня 1899. Саме від нього В. Стефанік, мабуть, запозичив трагедію, детермінізм і фаталізм, експонуючи їх у темний, похмурий образ селянської долі рідного краю.

Але найбільшим був взаємний вплив обох творців – синів селян із Прикарпатських країв: Стефаніка зі Східних Карпат і трохи молодшого Францішека Смацяжа із Західних Карпат, з Горце, який писав під псевдонімом Владислав Оркан. Дружили вони утрьох: В. Стефанік, В. Оркан і Б. Лепкий. Саме у цьому товаристві проходили останні й найважливіші роки життя В. Стефаніка у Кракові. Після прогулянки із друзями він приходив на вулицю Панську, 11 (нині вулиця Склодовської-Кюрі), до редакції часопису «Życie» або піднімався на третій поверх будинку по вулиці Кармеліцькій, 31, де мешкав С. Пшибишевський. Ці роки були

найважливішими, бо В. Стефаник перебував у центрі польського літературного життя, богемного середовища. А сам уже презентував себе як письменник, як український творець.

Адже як літератор, як український новеліст, він сформувався власне у Кракові. Загалом творити розпочав раніше, ще у час навчання у гімназії, але тільки на п'ятий рік перебування у Кракові була опублікована новела «Виводили з села». Надрукована вона у буковинських Чернівцях у 14 номері часопису «Праця» 1897 року, але очевидним фактом є те, що твір не був написаний у Кракові.

Своєю чергою у 1898 році у новоствореному львівському журналі «Літературно-науковий вісник» Стефаник опублікував ще три новели – теж результат його діяльності у краківські часи. На літній семестр у 1898 році до університету письменник вже не записався, занурившись у літературну діяльність.

Однак він залишився у Кракові і оселився спершу у будинку по вулиці Любича, 38, а після цього на другому поверсі будинку по вулиці Аріанській, 1. У середині квітня 1900 року у Чернівцях видав свою першу книгу «Синя книжечка».

Так чи інакше у Кракові, впродовж восьми (а може навіть трьох) років, побачило світ приблизно 2/3 новелістичного надбання усього життя письменника. У 1899 році твори В. Стефаника з'явилися у польських перекладах. І то у найважливіших краківських літературних журналах «Ścisie», який редагував С. Пшибишевський, і у «Krytyce», редактором якого був Вільгельм Фельдман, польський письменник єврейського походження, родом з українського Збаража. Перекладачем був лікар і критик (із ним український письменник познайомився у Кракові у березні 1894) Вацлав Морачевський, одружений із Зофією Окуневською, корінною українкою. Після виїзду Стефаника з Кракова наступна його новела була опублікована в 1901 році (у перекладі українського діяча Михайла Мочульського), також у варшавській «Chimerze», можна сказати, що Стефаник з'явився у всіх трьох тоді найважливіших літературних журналах «Моло-

дої Польщі». Зрештою також в інших журналах – у варшавських тижневиках: «Wędrowcu» і «Prawdzie». Майже одночасно українці могли читати В. Стафаника в оригіналі, а поляки – у перекладах.

В. Стефаник виїхав із Кракова наприкінці 1900 року вже як відома особистість і то обох народів. Але, як відомо, результати його перебування у Кракові відлунювали і пізніше.

У 1901 році Б. Лепкий виголосив про Стефаника промову у Краківському «Слов'янському клубі» (передрукована два роки по тому у Львові), у 1902 році опублікував про нього нарис у Краківському «Przeglądzie Powszechnym», а у 1903 році підготував подібний нарис у краківському часописі «Czas». У Львові у 1904 у перекладі М. Мочульського видано збірку новел В. Стефаника «Кленове листя». А у 1908 році у Варшаві В. Оркан опублікував антологію «Молода Україна», в якій розмістив переклад трьох новел В. Стефаника і трьох новел Б. Лепкого.

Зв'язки В. Стефаника із Польщею не варто міфологізувати. Будучи патріотом України, учасником у січні 1919 року на Софійській площі у Києві урочистостей Злуки у зрілому віці, у старості громадянином Польщі, він Польщу сприймав як окупаційну країну. Варто прочитати його новелу «Сини», де Максим перебуває у розпачі після смерті своїх синів, які «воювали за Україну» і «землю нашу захищали від ворога». Новела була написана у 1922 році, у ній автор не конкретизує, ким були вороги, проте не підлягає сумніву те, що мова тут іде про поляків, про війну, яку Річ Посполита провадила із Західноукраїнською народною республікою. У час написання цього твору В. Стефаник перебував у внутрішній еміграції і поляки про нього забули: на його ювілей у 1926 році надіслав йому вітання тільки С. Пшибишевський.

Таким є друге обличчя зв'язків В. Стефаника із Польщею. Не порушує воно однак важливості восьми років, проведених у Кракові – років його найбільшої активності, неповторених ніколи згодом.

Анджей Романовський

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК У ВЗАЄМИНАХ ЗІ СТЕПАНОМ СМАЛЬ-СТОЦЬКИМ ТА ІНШИМИ ПРОСКРИБОВАНИМИ В РАДЯНСЬКІ ЧАСИ УКРАЇНСЬКИМИ ДІЯЧАМИ

Одним із випробуваних радянською ідеологічною машиною способів фальсифікації життєво-творчого шляху українських письменників-класиків було тенденційне обмеження кола діячів, з якими ці письменники мали життєві й творчі контакти. Робилося це в першу чергу за рахунок противників більшовизму – учасників національно-визвольних змагань, провідників української національної ідеї загалом. Скажімо, з кола приятелів Ольги Кобилянської вилучався січовий стрілець Микола Євшан, член Центральної Ради Микита Шаповал, його брат Микола та інші патріотично налаштовані діячі. Навіть автори глибоких літературознавчих досліджень не втримувалися від спокуси прилучитися до офіційних постулатів. «О. Кобилянська весь час трималась осторонь від буржуазно-націоналістичних контрреволюційних сил. [...] З 1925 р. в О. Кобилянської починає вже виразно проявлятися критичне, а згодом (в кінці 20-х років) негативне ставлення до націоналістичних контрреволюційних елементів», – читаємо в одній із книг 60-х років ХХ ст.¹

Всіляко відгороджували тоді від «контрреволюційних сил» Василя Стефаника. Замовчувалося, що він був членом Національної Ради ЗУНР, що в складі очолюваної Левком Бачинським делегації Західно-Української Народної Республіки їздив до Києва для підписання історичного акту злуки УНР і ЗУНР, що тоді ж, у січні 1919 року, відвідав Центральну Раду, мав не одну зустріч із відомими українськими діячами. Всупереч істині навіть в одній із книжок про великого новеліста, виданій уже в 1991 році, твердилося про «категоричну відмову» В. Стефаника «друкува-

¹ Томашук О. Н. Ольга Кобилянська. Життя і творчість. К.: Дніпро, 1969. С. 189.

тися в часописах буржуазно-націоналістичного спрямування»¹, підтримувати стосунки з діячами, вживаючи відповіднішого вислову, національно-патріотичної орієнтації.

В останні роки спостерігаються зрушення в справі з'ясування взаємин В. Стефаника з цими діячами. Почалися вони з публікації двадцяти листів письменника до митрополита Андрія Шептицького у відновлених після півстолітньої перерви «Записках Наукового товариства імені Шевченка»². Стосуються вони останніх років життя письменника (1930–1936) і являють цінний матеріал для розуміння його істинних думок та почувань цього періоду. Ставлення В. Стефаника до А. Шептицького тут винятково шанобливе як до «найбільшого українця, якого маємо на цілій Русі-Україні»³. Звертаючись до митрополита, письменник підкреслював: «Ваше велике знання і велика особиста культура заважили серед українців таки дуже багато, і за це Вам далекі наші покоління будуть дякувати»⁴. Особливо заімпонував В. Стефанікові опублікований А. Шептицьким 3 серпня 1936 р. Пастирський лист, скерований проти політики сталінського геноциду щодо українського народу. Невдовзі, 24 серпня, він писав із Русова до Львова: «Недавно перечитав я Ваше прегарне посланіє до українців проти комунізму. [...] Само посланіє є одною з найкращих речей, які появилися в останніх роках в українській літературі. Я все був Вашим великим приклонником, а тепер перед смертею є сто раз більшим»⁵.

Публікацію листів В. Стефаника до А. Шептицького, зроблену Олегом Купчинським, повторив через десять років Мечислав

¹ Гнідан О. Д. Василь Стефаник: Життя і творчість / Посібник для вчителів. К.: Рад. школа, 1991. С. 162.

² Листи Василя Стефаника до Андрія Шептицького (Передмова, публікація і примітки Олега Купчинського) // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Т. ССХХІ. Праці філолог. секції. Львів, 1990. С. 308–325.

³ Листи Василя Стефаника до Андрія Шептицького (Передмова, публікація і примітки Олега Купчинського) // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Т. ССХХІ. Праці філолог. секції. Львів, 1990. С. 321.

⁴ Там само. С. 320.

⁵ Там само. С. 323.

Фіглевський у «Буковинському журналі», спорядивши її своєю вступною статтею⁶.

Якщо взаємини В. Стефаніка з видатною особою духовного сану, проскрибованою в радянські часи, висвітлено, як для початку, більш-менш повно, то цього не можна сказати про ряд світських діячів національно-патріотичної орієнтації, поміж яких дуже поважне місце належить Степанові Смаль-Стоцькому.

27 січня 1927 року у львівській газеті «Громадський голос» уперше було обнародовано автобіографічний твір В. Стефаніка «Серце», що мав супровід: «Присвята моїм друзям». До кола своїх друзів разом із рідними та близькими, разом із письменниками Іваном Франком, Лесею Українкою, Михайлом Павликом, Лесем Мартовичем, Марком Черемшиною, Богданом Лепким В. Стефанік причислив Степана Смаль-Стоцького (1859–1938), тоді професора Українського Вільного Університету в Празі, видатного філолога-славіста. Невдовзі після того, 7 березня 1927 р., новеліст знову згадав ученого в листі-подяці за привітання з нагоди 30-річчя своєї літературної діяльності, запрошуючи його та інших поважних віншувальників у гостину до Русова: «Ех, якби я міг мрію перевести в порядок. Вітав би я Вас усіх, як бідні люди вітають ясне сонце!»⁷.

Чим спричинене таке на диво приязне ставлення письменника до професора? Відповіді на це запитання годі шукати в численних літературознавчих працях про В. Стефаніка, які з'явилися за радянських часів. Наділеного тавром «українського буржуазного націоналіста», С. Смаль-Стоцького небезпечно було згадувати в позитивному сенсі, а про передрук того, що вийшло з-під його пера, не могло бути й мови. Тож у числі інших його літературознавчих речей виявилися ґрунтовно забутими й ті, що пов'язані з В. Стефаніком.

⁶ Фіглевський Мечислав. Написані «мовою Русова». Листи В. Стефаніка до митрополита Андрея Шептицького // Буковинський журнал. 2000. Ч. 3–4. С. 107–134.

⁷ Лист Василя Стефаніка // Світ. 1927. Ч. 6. С. 13.

Перша поміж ними – передмова, власне, коротеньке вступне слово до дебютної новелістичної збірки В. Стефаніка «Синя книжечка», яка вийшла в Чернівцях навесні 1899 року і невдовзі отримала захоплені відгуки Івана Труша, Бориса Грінченка, Лесі Українки, Івана Франка... Однак перша оцінка збірки (як і честь її видання) належить не кому іншому, а С. Смаль-Стоцькому, тоді професорові, завідувачеві кафедри української мови та літератури Чернівецького університету.

У лаконічному, як і Стефанікові образки, передньому слові до «Синьої книжечки» вперше звернуто увагу на певну спорідненість манери її автора з Федьковичевою (трохи пізніше назве В. Стефаніка «продовжувачем Федьковича» Леся Українка), вперше визначено деякі характерні риси творчого почерку новеліста (зокрема, артистизм, про який згодом писатиме і Франко), а в підсумку це слово вводило Стефаніка у світ української та світової літератури і вже через це воно мусить назавше залишитися в історії стефанікознавства.

Перипетії, пов'язані з вивченням «Синьої книжечки», розкриває С. Смаль-Стоцький у спогаді «На вічну пам'ять Стефанікови», написаному невдовзі після смерті великого новеліста й опублікованому 1937 року – спершу в Чернівцях, а відтак у Львові. Цінний цей спогад і штрихами до характеристики В. Стефаніка як депутата австрійського парламенту, тим більше, що свідчень про це збереглося дуже мало.

І ще про один важливий момент. С. Смаль-Стоцький наголошує на потребі особливого, проникливого читання Стефанікової прози, без чого неможлива насолода, яку дає словесне мистецтво. Сам він читав твори великого новеліста «по-своєму», незрівнянно, так, що викликав сльози у слухачів. Підтвердження цього знаходимо і в спогадах про вченого.

Зінаїда Мірна (1875–1950), дружина Івана Мірного, члена Центральної Ради, співзасновниця і заступниця голови Української Жіночої Національної Ради в Кам'янці-Подільському, згодом голова її філії в Берліні, довголітня голова Українського Жіночого Союзу в Празі, член Ради Світового Союзу Українок, публіцистка і перекладачка з французької, писала:

«По смерті В. Стефаника була улаштована його пам'яті академія, де між іншим проф. Смаль-Стоцький читав його твори. Яке художнє було це читання! В цьому читанні сам Стефаник здавався ще більшим, ще кращим. Той стогін українського селянина, про який так майстерно оповідав Стефаник, в читанні професора здавався ще болючішим й так доймав слухачів, що чимало серед них плакало.

А коли я під час загострення хвороби професора, навідуючи його в санаторії, згадала про це його майстерне читання, він казав: »А як мені тяжко так читати!

Я наче сам переживаю усі ті болі, які так художньо описує Стефаник. Але це нічого, як одужаю, знов яюсь в Клубі прочитаю і «Синів», і «Землю»¹.

«Та не судилося вже більше професорові перечитати Стефаника», – продовжує мемуаристка. І додає: «Але сама ця смерть була теж незвичайна. Такою смертю вмирили хіба що герої творів Стефаника. Професор її зовсім не страшився і дивився на смерть, як на звичайне природне явище, яке треба цілком спокійно обговорити. Обговорено з улюбленим сином, як і де його поховати. Останнім бажанням було, щоб на похоронах не було ні промов, ані квітів»².

До речі, всі кошти, які мали піти на квіти й вінки, Степан Смаль-Стоцький просив пожертвувати на Музей Визвольної Боротьби України у Празі...

Упродовж ряду років В. Стефаник підтримував стосунки з Матвієм Стахівим. В академічному тритомнику творів письменника це прізвище супроводжується знищувальним коментарем: «Доктор Стахів – адвокат, український буржуазний націоналіст, правий соціаліст, колишній голова радикальної партії; запеклий ворог Радянського Союзу»³. Зрозуміло, що жодного Стефани-

¹ [Мірна З.] Ще одна велика втрата // Час. 1938. 9 вересня

² Там само.

³ Стефаник Василь. Повне збір. творів: У 3 т. К.: Вид-во АН УССР 1949–1954. Т. 3. С. 102.

кового листа до цього «запеклого ворога» там не вміщено. Зате знаходимо їх у «Снопі» – додаткові до редагованого М. Стахівим «Громадського голосу». Зокрема, в числі 7-му від 24 липня 1937 р. спершу надруковано преамбулу редактора із спростуванням чуток про намір письменника вийти з партії українських соціалістів-радикалів: «Поданий тут останній лист Стефаника до мене виразно показує, що він ще 6 тижнів перед своєю смертю навіть не думав про якийсь виступ із УСРП. Навпаки, звертався до мене, секретаря УСРП, як до свого товариша, та задумував помістити в органі УСРП, «Громадським голосі», свій спомин із протестом проти кривавого розстрілу московських большевиків»¹. Далі вміщено текст листа, що після того не передруковувався:

«Русів, 23.X 1936.

Дорогий Товаришу!

Давно я писав і давно Вас бачив, зате я хорую добре і докладно.

За послідний час сталися такі події, особливо на Великій Україні, що мені неможливо, навіть такому каліці, довше мовчати. Тому посилаю до «Громадського голосу» нотатку свою, щоби-сьте в слідуючій числі помістили цей довший спомин. Я Вам винен багато за пренумерату і тому мушу бути Вашим співробітником. Сей мій спомин прошу помістити тим більше, що він актуальний і цілковито правдивий.

Прошу, відпишіть скоро.

Здоровлю Вас всіх сердечно, хоч я хорий все, і жінку, і сина.

*Василь Стефаник*².

Про зміст «нотатки» вже знаємо: рішучий протест великого патріота проти кривавих репресій, здійснюваних в Україні «московськими большевиками».

Довголітні приязні взаємини єднали В. Стефаника з Іваном Макухом (1872–1946), адвокатом, громадсько-політичним і кооперативним діячем, організатором «Січей», одним із провідних

¹ Останній лист В. Стефаника // Сніп. 1937. 24 липня.

² Там само.

діячів радикальної партії, членом Національної Ради й секретарем внутрішніх справ ЗУНР, товаришем міністра внутрішніх справ УНР. Як видно зі спомину «Громадянин», започаткувалися ці взаємини ще під час спільного навчання в Дрогобицькій гімназії. Додам, що Іван Макух (разом із Романом Купчинським, Василем Щуратом та іншими) промовляв і на похороні Василя Стефаника в Русові 9 грудня 1936 року.

Серед приятелів видатного письменника був Андрій Жук у 1914–1918 рр. один із засновників і членів проводу «Союзу Визволення України», згодом співробітник українського посольства у Відні й радник Міністерства закордонних справ УНР. У його мемуарах «З віденських згадок про Василя Стефаника» знаходимо важливі штрихи до характеристики як самого письменника, так і його українського оточення часів воєнного лихоліття.

Упродовж багатьох десятиліть складався і підтримувався тоталітарною системою образ Василя Стефаника як плакальника над соціальною долею українського народу. Показова у цьому зв'язку назва, яку дали збірникові матеріалів ювілейного вшанування новеліста з нагоди сторіччя від дня народження, – «Співець знедоленого селянства». Що й казати, письменник із величезною силою передав злигодні своїх сучасників. Разом із тим він був будителем їхньої національної гідності, співцем визвольних змагань за незалежну Українську державу.

Ще на зорі двадцятого століття вустами героя новели «Такий панок» письменник нагадував: «...то так тепер є, що як ти українець, то маєш тримати з українцями, а як не тримаєш, то ти останній лайдак, драб і розбійник...»¹. Василь Стефаник «тримав з українцями», як і він сам, патріотично налаштованими українцями. В цьому переконують наведені попереду факти, і ще не раз будуть переконувати подальші дослідження.

Богдан Мельничук

¹ Стефаник Василь. Твори. К. Дніпро, 1964, с. 175.

ІВАН ФРАНКО І ВАСИЛЬ СТЕФАНИК: ДО ПРОБЛЕМИ СПАДКОЄМНИХ ЗВ'ЯЗКІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ

Проблема спадкоємного зв'язку між представниками двох хронологічно й ідейно-естетично близьких одне одному літературних поколінь – Іваном Франком і Василем Стефаником – неодноразово перебувала у полі зору дослідників. У різні часи окремих її аспектів торкалися Євген Ненадкевич, Василь Лесин, Федір Погребенник, Роман Горак, Роман Піхманець, Теофіл Виноградник. Зазвичай дослідники обирали для обсервації зручну й комфортну, бо обладнану відповідним науково-методологічним інструментарієм, історико- й теоретико-літературознавчою «оптикою», точку зору, умовно кажучи, *від Івана Франка*. Останній, вивчаючи різницю між власним творчим методом і творчим методом покутянина, екстраполював свої висновки на діалектику відношень «старого» й «нового» в тогочасній українській літературі. Але ж, збагачені відкриттям Ейнштейнаної теорії *відносності*, дослідники мали би бодай заради *відносної* об'єктивності суджень спробувати поспостерігати за предметом дослідження, можливо, з менш комфортної, обладнаної малопотужною, майже аматорською літературознавчою «оптикою», але теж з ключової точки зору, умовно кажучи, *від Василя Стефаника*. І нехай останній оцінював свій спадкоємний зв'язок із творчістю Каменяра емоційно, інтуїтивно чи й «ненауково», все ж із його точки зору відкриваються дещо *інші* реалії, *інше* сприйняття часу, простору та ролі особистості в культурно-історичному процесі.

Зрештою, немає підстав стверджувати, що в цьому напрямі абсолютно нічого не робилося. Скажімо, Р. Піхманець вивчає історію стосунків між двома видатними письменниками крізь психоаналітичну призму Стефаникового судження «Іван Франко поставив мене малим наслідником своїм»¹. В однойменній стат-

¹ Піхманець Р. «Іван Франко поставив мене малим наслідником своїм» / Р. Піхманець. Слово і час, 2007. № 2. С. 17–26.

ті автор дотримується думки, що зазначену самохарактеристику слід тлумачити не лише «як знак своєрідного літературного етикету: мовляв, надмірна скромність і усвідомлення величі Франка-письменника не дозволяли новелістові ставити себе в один ряд із ним»¹, але й як Стефаникове усвідомлення того, що похвала від *справжнього* письменника, яким був у його уяві Іван Франко, – це лише похвала «авансом»: «перед І. Франком В. Стефаник відчував свою “маленькість», і цього психологічного комплексу йому не вдалося позбутися до кінця життя»². Загалом проблема психологічних комплексів В. Стефаника, на наш погляд, усе ще перспективна в аспекті подальших спеціальних наукових студій. Новеліст у принципі (а не лише від Франка) не сприймав похвалу на свою адресу. В листі із Русова до О. Кобилянської (20 жовтня 1898 р.) він пише: «Але я Вас буду просити, аби Ви мене ніколи не хвалили. Не багато я ще жив, але всі ті, що мене хвалили, також і тупими ножами мене різали. То як я чую, коли яку похвалу на себе, то чую також і тупі ножі в моїм м'ясі. Не хваліть мене ніколи»³. Проте у стосунках із Франком, як акцентує Р. Піхманець, Стефаникове уявлення про свою *маленькість* і його (Каменяра) *справжність* пов'язане передусім із *кількісними*, а не *якісними* критеріями оцінок покутянина: «Це була думка мудрого, енциклопедично освіченого науковця, найавторитетнішого тодішнього критика, а ще – “справжнього письменника», що йому перо й чорнило, здавалося, заміняло хліб і воду, у розумінні В. Стефаника. А він же наче й не писав, а “капав». То який із нього письменник та ще й “вельми талановитий і оригінальний»?»⁴

Принагідно висловимо припущення, що, можливо, й у Франка виникали певні психологічні комплекси, коли він брався по-

¹ Піхманець Р. «Іван Франко поставив мене малим наслідником своїм» / Р. Піхманець. Слово і час, 2007. № 2. С. 17–26. С. 18.

² Там само. С. 18.

³ Стефаник В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефаник. К.: Вид. АН УРСР, 1949–1954. Т. 3. С. 151.

⁴ Піхманець Р. «Іван Франко поставив мене малим наслідником своїм» / Р. Піхманець. Слово і час, 2007. № 2. С. 17–26. С. 18.

рівнювати за *якісними* критеріями у згаданій вже статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» своє *старе* оповідання «Хлопська комісія» і Стефаникове *нове* – «Злодій».

Однак, повертаючись до згаданого Стефаникового позиттивного психологічного комплексу саме щодо Франка, обміркуймо, чи справді його причиною став лише невеликий обсяг написаного?.. І якщо такий комплекс справді існував, то чи не було ще й якихось глибших, сказати б, змістових, підстав для його виникнення?

Для пошуку відповідей на ці запитання спочатку необхідно визначити параметри онтологічної системи координат, у якій В. Стефанік розглядав постать І. Франка. Умовно її можна назвати тривимірною за відповідними напрямками: 1) особисті взаємини; 2) громадсько-політична діяльність; 3) літературна творчість.

Хороші особисті взаємини між Іваном Франком і Василем Стефаніком були настільки хорошими, що претендують на статус ексклюзивних. З боку покутянина це була абсолютна любов і повага: «я до сьогодні щасливий безмірно, що він мене провадив і по голові гладив»¹. Причому Стефанік не тільки сам умів належним чином оцінити той величезний внесок, який зробив у розвиток української історії та культури Франко, а й учив цього вміння та цінував присутність цього вміння в інших своїх сучасників. У листі до М. Рудницького (12/V – 1931) він пише про те, що Франка варто любити «за його універсалізм, за його божеську працьовитість і за його велику, скляну гідність людську, якої він мусів боронити перед своїми тодішніми земляками»². Тож і своєму візаві Стефанік висловлює вдячність за благородне ставлення до Франка: «І я Вам ніколи не забуду цього, що Ви зважилися раз скінчити з молодими недогарками літературної кав'ярні, з модою маленьких людей нехтувати великими. Мене фізично прямо боліло вже 25 років, як мої приятелі і знайомі, яких я ша-

¹ Стефанік В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефанік. К.: Вид. АН УРСР, 1949–1954. Т. 3. С. 251.

² Там само. Т. 3. С. 251.

нував і любив, не могли так високо глянути, аби побачити велику голову Франка в правдивому світлі»¹.

Так само більш ніж доброзичливим було ставлення І. Франка до В. Стефаніка. «Як бачимо, – зазначає Р. Піхманець, – поряд із об'єктивними критеріями в судженнях І. Франка як літературного критика й історика літератури про Стефаніка-письменника присутні деякі елементи суб'єктивізму, а навіть захоплення і палкої, сливе батьківської любові за творчий поступ намісника. У цьому ставленні справді було щось від “літературного батька», переповненого почуттям гордості і нічим не погамованої любові від надзвичайно талановитого “сина». Чи не йому одному вдалося уникнути критичних зауваг і оцінок, однаково як і гостро-полемічних висловлювань у свій бік»².

На ексклюзивність таке ставлення претендує з огляду на специфічно Франкове бачення питомих обов'язків літературного критика. У зв'язку з цим має рацію Л. Рудницький: «Франко був полемічною натурою. Він не міг написати рецензію, яка була б цілковито позитивною, тоді, коли йому навіть подобалася дана праця. Він почувався зобов'язаним розшукати і підкреслити її браки і недоліки. При тім, у своєму запалі, він часто перетягав струни. Навіть коли він хотів похвалити дану працю і написати позитивну рецензію, ця похвала „невільно” перемінювалася у гостру критику»³. Щодо цієї своєї ментально-професійної особливості сам Франко в одній із праць пише: «Мабуть, така вже загальна людська вдача шукати у ближнього в першу чергу його слабкі сторони – і ця вдача, перетворена в метод, є звичайним

¹ Стефанік В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефанік. К.: Вид. АН УРСР, 1949–1954. Т. 3. С. 251.

² Піхманець Р. «Іван Франко поставив мене малим наслідником своїм» / Р. Піхманець. Слово і час, 2007. № 2. С. 17–26. С. 26.

³ Рудницький Л. Іван Франко й Андрей Шептицький: до історії взаємознання двох велетнів духу / Л. Рудницький // «Для добра мільонів хай вічно живе»: Збірник наукових праць на пошану 150-річчя від Дня народження Івана Франка / Відповід. редактор, упоряд. Р. Б. Голод. Івано-Франківськ, 2006. С. 34–52. С. 38.

ремеслом критика!..»¹. Вказуючи авторам на недоліки у їхній творчості, Франко щиро вірив у те, що, по-перше, чесно виконує обов'язок літературного критика, а, по-друге, приносить користь колезі, підказуючи можливі шляхи та способи подальшого вдосконалення творчого методу. Тому-то *абсолютна* доброзичливість Франка у ставленні до Стефаника свідчить, що «абсолютний пан форми» досягнув *абсолютної* досконалості у виробленні власної манери письма, чим і позбавив критика можливості застосувати своє «ремесло».

Очевидно, причини таких винятково позитивних взаємин між двома геніальними, потужними, амбіційними особистостями слід шукати й поза межами самого лише літературного дискурсу. Радше спільність літературного дискурсу слід розглядати як наслідок, чи як вершину ширшої позалітературної спільності. У цьому контексті доречно звернутися до деяких визначальних біографічних чинників. Передусім – це спільність національного та соціального походження. В радянський період анкетна графа про національність і соціальне походження вважалася однією з найважливіших у визначенні літературної долі того чи іншого письменника, у відкритості чи закритості доступу його книг до читача. В наш час спостерігаємо протилежну тенденцію – до абсолютного ігнорування зазначеної інформації. І радянський, і пострадянський підходи видаються нам однаковою мірою віддаленими від оптимального врахування важливих біографічних даних, які значною мірою здатні впливати на формування творчого методу письменника. Бо як можна об'єктивно оцінити світоглядне підґрунтя творчого методу Франка та Стефаника, причини їхньої духовної єдності, спільності тематики, проблематики, образної системи чи мовних особливостей без врахування того, що обидва вони вихідці з українських, нехай і не найбідніших, та все ж селянських родин. Адже саме ці фактори спонукали І. Франка до палкої декларації: «Як син селянина русина, виго-

¹ Франко І. Зібр. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 12. С. 262.

дований чорним селянським хлібом, працею твердих селянських рук, почуваю обов'язок панщиною всього життя відробити ті шеляги, які видала селянська рука на те, щоб я міг видряпатись на висоту, де видно світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали. Мій руський патріотизм – то не сентимент, не національна гордість, то тяжке ярмо, покладене долею на мої плечі»¹.

Схоже відчуття обов'язку на рівні знову-таки психологічного комплексу тяжіло й над Василем Стефаником, який у листі до Ольги Кобилянської зізнається: «Часом мені здається, що я мрія на тлі своєї запрацьованої родини. Всі вони скали праці перевертають і дивляться на мене, як на мрію якогось житя, котрим вони ніколи жити не будуть. Мені навіть здається, що я мрія серед всего того житя, що довкола йде. Я не годен „стреміти до цілі”, я не годен „добиватися», я не годен „бути звірем товариским”»². Можливо, саме через це покутянин буквально фізично переживав усі болі й терпіння, що випали на долю його народу: «...Я свою душу пустив у душу народу і там я почорнів з розпуки і слів не маю, аби-м все міг сказати, бо страшно за себе, а я ще трошки хочу жити»³. Поза сумнівом, Стефаникові була «сродною» Франкова теза про те, що «варто працювати для цього народу, і ніяка праця не піде на марне»⁴. І він працював. Так само, як і Франко. І не тільки на літературному полі.

Як і Франко, Стефаник займається активною громадсько-політичною діяльністю. Він, зокрема, стає діяльним і активним членом Русько-української радикальної партії (на межі ХІХ – ХХ ст. перейменованої на Українську радикальну партію). Як член УРП (до якої належав і Каменяр) В. Стефаник часто проводить зустрічі з селянами, виступає на численних вічах, долучається до проведення виборчої реформи законодавчих гілок

¹ Франко І. Збір. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 31. С. 31.

² Стефаник В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефаник. К.: Вид. АН УРСР, 1949–1954. Т. 3. С. 152.

³ Там само. Т. 3. С. 179.

⁴ Франко І. Збір. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 31. С. 31.

Австро-Угорської імперії, агітує на підтримку радикальних кандидатів у ході підготовки виборів до Галицького крайового сейму. За агітаційно-пропагандистську роботу його, як свого часу І. Франка, арештовують. Як і Франко, Стефаник бере участь у виборах до австрійського парламенту, а навесні 1908 р. через зречення мандату В. Охримовичем В. Стефаник стає депутатом. Як публіцист В. Стефаник активно співпрацює із виданнями «Народ», «Хлібороб», «Житє і слово», «Громадский Голос». Історики зазначають: «Початок 1890-х рр. став новим етапом у розгортанні радикального руху в Східній Галичині. З появою першої української політичної партії європейського зразка – РУРП – Василь Стефаник включився у вир партійно-політичного життя. Його практична робота зводилася до таких форм: створенні і розгортанні роботи народних читалень; участь у роботі з'їздів РУРП (УРП), радикальних народних віч, діяльності політичного товариства «Народна воля»; агітація на підтримку членів РУРП (УРП) під час виборів до австрійського парламенту і Галицького крайового сейму, безпосередня участь у роботі цих законодавчих гілок влади; друкування критичних статей і новел у радикальних газетах краю; сприяння у розгортанні українського січового руху на початку ХХ ст.»¹.

Як бачимо, в громадсько-політичній діяльності В. Стефаник займався майже тими самими напрямками роботи, що і його старший товариш. Навіть більше, дослідники підкреслюють, що саме «Іван Франко для Василя Стефаника став виразником інтересів народних мас у літературі і житті, розповсюджувачем радикальних ідей у краї»² і що «визначальний вплив на формування світогляду українського письменника-полеміста відіграла діяльність

¹ Королько А. З. Участь Василя Стефаника в діяльності української радикальної партії в Галичині наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. / А. З. Королько // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. Запоріжжя, 2014. Вип. 41. С. 76–84. С. 82.

² Королько А. З. Участь Василя Стефаника в діяльності української радикальної партії в Галичині наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. / А. З. Королько // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. Запоріжжя, 2014. Вип. 41. С. 77

і творчість Каменяра, яка спонукала його вести роботу в пропагуванні радикальних ідей у краї»¹. Тож не дивно, що й у публіцистиці обох діячів так багато збігів і паралелей. Наприклад, думки, висловлені у статті В. Стефаніка з промовистою назвою «Жолудки наших робітних людей і читальні» (1890), зокрема про те, що деякі галицькі патріоти «ледве чи були коли в життю голодні і не знають, що як чоловік голоден, то тогди не тільки що не хоче “Русі», але навіть і сонечка божого не хоче бачити»², читаються цілком у руслі Франкового позитивізму, а не в контексті популярних вже на той час концепцій «мистецтва для мистецтва» чи «чистої краси». Так само І. Франко майже у той самий час у статті «Формальний і реальний націоналізм» (1889) зазначає: «Нація, котра помирає з голоду, в котрій 90% людей не вмє ні читати, ні писати і не має de facto ніякої політичної волі, – така нація потребує хліба, азбуки і конституції; театрами, концертами «національними», романами й поезіями дуже мало їй можна прислужитися»³.

Спільна праця на полі народного поступу визначала й спільне розуміння проблем і недоліків середовища, у якому її доводилося провадити, труднощів, які необхідно було кожному долати. В. Стефанік, зокрема, у листі з Кракова до В. Морачевського (30 жовтня 1895 р.) пише: «Наше жите галицке домагаєся, аби бути або чесним фанатиком, або аби бути ученим, літератом, урядником, але подлим. Напр., Франко, як хотів сісти на катедру, вже мусів відпекуватися радикалів. Тепер він облишився знов фанатиком, щоправда, талановитійшим від сотки таких, як я, але все ж фанатиком. Се, відай, і є той трагізм некультурних народів,

¹ Королько А. З. Участь Василя Стефаніка в діяльності української радикальної партії в Галичині наприкінці XIX – на початку XX ст. / А. З. Королько // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. Запоріжжя, 2014. Вип. 41. С. 82.

² Стефанік В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефанік. К.: Вид. АН УРСР, 1949–1954. Т. 2. С. 51.

³ Франко І. Зібр. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 27. С. 356.

де все йде не так, як вимагає наука»¹. Письменник припускає: «І в нас можуть знайтися люде дужі і в розум і честь, та тільки їм прийшло би ся сидіти межи чотирма стінами та гніватися на подлость одних а на глупость других. Такого жерли би і тоті подлі, і ті, що фанатики»².

В. Стефаник усвідомлює глибинність біблійного за своєю суттю драматизму Франкової відірваності від власного народу. Ментальну антитезу до творчої, наукової та громадсько-політичної діяльності Каменяря він убачає не в *модерних* культурно-історичних тенденціях розвитку українського суспільства, а в нездатності як віддаленого, так і найближчого оточення І. Франка зрозуміти й адекватно сприйняти власне *модерний* спосіб мислення останнього.

Окрім численних непорозумінь із «рідним» середовищем, І. Франко отримує серйозний конфлікт із «сусідами», в яких 10 років змушений був, за його ж висловом, працювати «в наймах». Болісно переживаючи Франкову конфронтацію з польським середовищем після виходу відомої статті «Поет зради» (1897), В. Стефаник солідаризується з Каменярем, незважаючи на те, що сам має багато друзів серед поляків і незважаючи на розуміння, що в їхніх очах Франко тепер постає в абсолютно негативному світлі. У листі до С. Морачевської (грудень 1896 р., Русів) покутянин пише: «Я вже хотів дати Франкови Ваші гроші та він питав, чи Ви не зажадаєте звороту грошей, як другі поляки. Франко написав у «Zeit» статю про Міцкевича, і всі поляки, гет усі, тепер на него бий забий! Чи Ви схочете поставити Ваше імне тепер у Франкову газету? Через це мушу чикати Вашого дозволу»³.

Образно В. Стефаник описує глибинну суть конфлікту в листі до В. Морачевського (травень 1897 р.): «Рабівник може собі

¹ Стефаник В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефаник. К.: Вид. АН УРСР, 1949–1954. Т. 3. С. 46.

² Там само. Т. 3. С. 46.

³ Стефаник В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефаник. К.: Вид. АН УРСР, 1949–1954. Т. 3. С. 103.

у хату справити щонайфайні образи, щонайкращі столи і Міцкевича може читати, але він рабівник. А попід вікна снуються зрабовані і варварским оком глядять на образи.

Але дотепер там, у хаті рабівника, були его діти (соціалісти), що дивилися на зрабованих і казали: «Ми будемо люде, ми вам зрабоване вернемо». Та діти підросли і батьківського розуму набрали.

Тепер ті гелоти кинулися на дім і вирвали поета з рук і казали: «Подлий поет, що татам не дає людства, а дітий до него не доводить»¹.

В. Стефаник усвідомлює об'єктивну зумовленість Франкової конфронтації з поляками, як і те, що останній є лише виразником думок більшості галицьких українців: «Оце Вам гадки усіх русинів, навіть найліпших, у сю пору. І Франко, що є їх ротом, сказав за них то, що вони собі гадають. А мені смутно і страшно, бо я з тих гелотів. Я розумію, що так мусить бути. Напад на найкращі цвіти у городі dokonує зрабований і є для себе оправданий. Се є страшне»². Так само образно Стефаник закликає обидві сторони конфлікту зробити з нього висновки: «Але той варварський напад най буде пересторогою для серць і голов рабівників і старих, і малих.

...Я не хочу бути нічийм ротом, але своїм буду говорити до зрабованих. Говорити буду від гелотів, бо я з них, але буду вчити їх, аби поетів у церкву заносили, а серця нелюцкі аби кололи»³.

Боліло Стефаникові не тільки те, що його духовний батько і вчитель не може порозумітися з польським народом, до якого належали найближчі друзі новеліста, але й те, що підтримати Франка виявилось не до снаги рідним галицьким українцям: «Впрочім рутенці симпатизують з Франком, але взяти его в обо-

¹ Стефаник В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефаник. К.: Вид. АН УРСР, 1949–1954. Т. 3. С. 104.

² Там само.

³ Там само.

рону чей страхаються»...¹ Тож обороняти великого Франка довелося «малому насліднику його». В листі з Кракова до О. Гаморак (травень 1897 р.) В. Стефаник повідомляє:

«Уся Польща остікає на Франка. У п'ятницю вечером має тут бути велика дискусія на тему “Ein Dichter des Verrathes». Я, бідний, маю боронити Франка. Ба чи проваля голову, чи ні?»²; а ще через місяць (червень 1897 р.), вже у листі до самого І. Франка, детально розповідає про дискусію на тему «Ein Dichter des Verrathes» і про свій виступ в обороні Каменяра, де, між іншим, зазначає: «А хто ліпше вгадає, як Франко, а хто глибше відчує, як Франко, то, що тепер у нашім мужицтві горить або єго точить?»³.

Обидва письменники ніколи не зрікалися свого русинства-українства, хоч не раз жорстко, навіть жорстоко, та при тому завжди «з надмірної любові» критикували Русь. Мабуть, немає потреби нагадувати Франкові філіппіки на адресу Русі та русинів, висловлені у скандальній, як на той час і на ті обставини, статті «Дещо про себе самого». Це своєрідне *odi et amo* Івана Франка дуже тонко відчував і розумів Василь Стефаник. У листі із Довгополя до В. Гаморака (серпень 1899 р.) він пише: «Шевченко один був у нас, що любив страшно, без застережень і без претензій. А вже Франко не то. Він є вояк, не благословить він і не прощає, а, загорнений в панцир залізний, йде наперед. Я сего тепер не можу Вам ясно сказати, але Ви уявіть собі Шевченка і Франка та зрозумійте любов, що лишає по собі вічний слід, і любов, що єї треба нащодень як закришки»⁴. Посутньо, Стефаник у категоріях любові/нелюбові розтлумачує принципи морального імперативу Франка-позитивіста, який, на відміну від романтиків, бачив свою місію не в оспівуванні та любові до ідеального *минулого* й *майбутнього*, а в критиці й праці над виправленням недосконалого

¹ Стефаник В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефаник. К.: Вид. АН УРСР, 1949–1954. Т. 3. Т. 3. С. 105.

² Там само.

³ Там само. С. 107.

⁴ Там само. С. 193.

теперішнього. Про цю свою місію сам Франко на святкуванні 25-літнього ювілею його творчої діяльності зазначав: «...Я був тим пекарем, що пече хліб для щоденного вжитку... В кожному часі я дбав про те, щоб відповісти потребам хвилі і заспокоїти злобу дня»¹. А в листі до М. Павлика (30 липня 1879 р.) стверджував: «Ви знаєте, що, пишучи що-небудь, я зовсім не хочу творити майстерверків, не дбаю о викінчення форми і т. д. Не тому, що се само собою не хороша річ, але тому, що натепер головне діло в нас сама думка, головне завдання писателя – порушити, зацікавити, вткнути в руку книжку, збудити в голові думку»². Тим-то Франко вмів поцінувати у новелістиці свого «наслідника» ті переваги, від яких свідомо змушений був відмовитися у власній творчості. Коментуючи Франкову високу оцінку цих переваг («він досконало володіє формою і має подиву гідний смак у доборі своїх творчих засобів»; «уміє найпростішими засобами справити якнайбільші враження»³), Р. Піхманець зазначає:

«Саме в художній формі дослідник бачив силу й самотність В. Стефаніка. Слова про мистецтво форми вжиті не випадково: творчість покутського новеліста вчений відносив до раннього українського модернізму. А модернізм, назагал кажучи, є мистецтвом форми, мистецтвом стилю»⁴.

Сам Іван Франко не цурався жодної праці на полі людського поступу, не соромився бути «чорноробом», «каменярем», «рубачем» аби «простувати стежки правди і свободи» та боротися із «запорами на шляху людськості». І цим письменник вигідно відрізнявся від значної частини української галицької інтелігенції, яка тільки-но починала усвідомлювати свою провідну роль у поступі рідного народу.

Незадоволення інфантильною національною інтелігенцією неодноразово висловлював В. Стефанік: «Минуле єї чорне, ще

¹ Франко І. Зібр. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 31. С. 308.

² Там само. Т. 48. С. 199.

³ Там само. Т. 33. С. 143.

⁴ Піхманець Р. «Іван Франко поставив мене малим наслідником своїм» / Р. Піхманець. Слово і час, 2007. № 2. С. 17–26. С. 20.

від 48 р. чорне, – пише він в одному з листів до О. Кобилянської. – В'язала поляків повстанців, доносила до поліції. Кільканадцять років несла просто в поліцію Франка, Павлика і його сестру. Нині стала хитрійша. Краде Франкови голоси при виборах і рівночасно святкує его 25-літню працю, хоче Франкови конче закинути, що б'є мужиків по лиці, і радуєся его прологом на представленню Наталки Полтавки.

Любити її – значить заболотитися, ненавидіти – значить любити чистоту лючку. Для неї лише той серце має, хто її хоче в кусні розбити»¹.

Стефаник не любив галицької інтелігенції, бо вважав, що «не можна любити то, що вродилося тому п'ятдесят років і є маленьке та до того миршаве»², він усвідомлював власне на прикладі Франкової творчості, наскільки ефективнішою є праця для простого народу, ніж праця, присвячена його еліті. Міркуваннями на цю тему покутянин ділиться у листі до О. Гаморак: «Франко. Ви не можете уявити собі, як він мені вліз у мозок за послідний час. Мучить мене его поступованє, бо воно не є нормальне, хоть оправдане. Мені приходять гадки дуже чорні у голову. Ото Франко є чоловік такий культурний, що він не може видержати серед рускої суспільности. То є страшне непорозумінє чоловіка одного з оточенєм, котре не має аспірацій, дійсно великих. 19-та частина писань Франка призначена для мужиків, і вона принесла хосен, 18/19 було писане для інтелігенції, – і не принесли майже хісна. Се є утрата для живого писателя»³.

У поглядах на інтелігенцію та на її взаємини з Іваном Франком Василь Стефаник, присутньо, майже повторює оцінки, які свого часу сам Франко давав взаєминам з інтелігенцією Ю. Федьковича. Зокрема у «Критичних письмах о галицькій інтелігенції» (1877) І. Франко зазначає, що у Федьковича «було все те, чого

¹ Стефаник В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефаник. К.: Вид. АН УРСР, 1949–1954. Т. 3. С. 155.

² Там само. С. 153.

³ Там само. Т. 3. С. 110–111.

не мали галицькі «орли та соколи»: був талант свіжий та саморідний, була спосібність зазирати безпосередньо в самі глибокі тайники життя народного і людської душі, було знання народних звичаїв і народних типів, було знання бесіди людової і той чаруючий дар приймання людських душ, котрого не дасть ніяка наука і ніяка рутиня», та «ось той чоловік дістається між галицьку інтелігенцію, живе між нею, а за кілька літ з давнього Федьковича остався тільки мізерний наслідувач Шевченка, нічим не оригінальний, окрім бесіди, остався ще мізерніший драматик, пародіюючий Шекспіра та засновуючий драми на фантастичних, гарячкових споминках з «Вічного Жида» Ежена Сю» і «се все безперечно діло галицької інтелігенції!»¹

Крізь призму Франкового критичного бачення ролі та значення тодішньої української галицької еліти формувалося й відповідне бачення ролі та значення літератури у суспільному житті: «Ціль її, очевидно, така: вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя, – значить, зближувати інтелігенцію з народом і закріпити її до служби його добру. Без тої культурної і поступової цілі, без тої научної підкладки і методу... література стане пустою забавкою інтелігенції, нікому ні до чого не потрібною, нічийому добру не служачою, а пригідною хіба для розривки багачам по добрім обіді»². Як бачимо, в літературній творчості Іван Франко цілком усвідомлено робить свій «народницький» вибір. Причому поняття «народність» і «національність» не були для нього жодними провідними принципами, «так як принципом не можна назвати спання, їдіння, дихання і т. п., хоч се також речі правдиві, природні і для чоловіка конечні»³, а «сама ціль літера-

¹ Франко І. Збір. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 26. С. 76.

² Там само. С. 12.

³ Франко І. Збір. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 26. С. 14.

тури – служити народіві – вимагає, щоби вона була для нього зрозумілою»¹.

Так само природньо було для Василя Стефаника зізнатися: «Я люблю мужиків за їх тисячлітню, тежку історію, за культуру, що витворила з них людей, котрі смерті не бояться. За того, що вони є, хоть пройшли над ними бурі світові і повалили народи і культури. Є що любити і до кого прихилитися. За них я буду писати і для них»². У листі до О. Кобилянської (листопад 1898 р.) новеліст зізнається: «Для мене села співають таку могучу пісню та гарну, що я мушу забути за «почини» інтелігенції. Як я селові читаю свій образок з єго житя, – то воно плаче, перлами мене обкидає... Як тепер я вижу, що організм мужицкий простягнувся струнвою межи двома світами понад море і як на тій струнві грає душа мужика на спілку з їх нуждою – то, ласкава пані, я мушу не дослухуватися катаринки в рукавичкових руках нашого образованого світа». І далі: «Для мене нині емігрант, що летить світом як брудна, вандрівна птаха, оставша від громади, – і біль і поезія»³.

Зрозуміло, попри особисте знайомство В. Стефаника з численними представниками європейського мистецького бомонду, його, з огляду на зазначені вище світоглядно-онтологічні пріоритети, не могло влаштовувати середовище, про яке сам покутянин писав: «Говориться багато о голій душі, ще радше о голих жінках, а найрадше о нічім. Всі хотять вигонити розум за десятий поріг, але розум то почув і сам утік. Лишилася гола душа, але гола. Скука. Один Kasprowich подобався мені дуже»⁴. Європейським прихильникам культу чистої краси й мистецтва для мистецтва Василь Стефаник протиставляє постать письменника Яна Каспровича, прихід якого в польську літературу, на думку Іва-

¹ Франко І. Зібр. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 26. С. 14.

² Стефаник В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефаник. К.: Вид. АН УРСР, 1949–1954. Т. 11. С. 153.

³ Там само. Т. 3. С. 154.

⁴ Там само. Т. 3. С. 165.

на Франка, викликав у частини читачів «інстинктивне відчуття, те таємниче тремтіння, яке інколи охоплює знервованих, випещених салонних ляльок, коли в їхньому товаристві ні з того, ні з сього з'явиться мужик – простий мужик у сіряку, у важких чоботях, з грубими руками, від яких відгонить сильним запахом землі, що його годує»¹.

Властиво, ставши малим наслідником Франка, Стефаник отримав від свого спадкодавця почесну місію: не тільки з повагою *зустріти* прихід мужика в літературу, але й, власне, *привести* цього мужика як у літературу, так і *до* літератури. Мабуть, письменник і гадки не мав, що ця його почесна місія майбутніми поколіннями тих самих мужиків, які утвердилися й закріпилися не тільки в літературі, але й у літературознавстві, а відтак відмовилися від свого родового «мужицтва», буде сприйматися як моветон. Самому ж Стефанику відводитиметься роль недо-модерніста, якого, «з огляду на його ненависть до інтелігенції й скепсис щодо літератури, його зневагу до народницького пафосу, його антиінтелектуалізм і майже побожну опору на одну, чітко визначену традицію (Шевченко, Федькович, Франко), його огиду до міста, а відповідно любов до села й мужика включити до модерністського дискурсу неможливо». Навіть більше, деякі літературознавці вважають, що саме через неспроможність «до глибинної модернізації культури» В. Стефаник і перестав писати на початку століття»².

Причиною подібних оцінок є проблема, на яку звертає увагу в статті «Іван Франко і канон українського модернізму» М. Легкий: «Український модернізм постав унаслідок взаємодії двох традицій: новітньої, «чисто модерної», та старшої, збагаченої, однак, новими виражальними засобами. Тут, власне, зустрічаємося ще з однією проблемою методологічного характеру: укра-

¹ Франко І. Збір. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 27. С. 260.

² Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія / С. Павличко. К.: Либідь, 1999. 447 с. С. 89.

їнський модернізм оцінюється значною мірою з погляду західноєвропейських канонів і норм. При цьому нехтується національна специфіка розвитку літератури зламу століть. Якщо, мовляв, певний твір десь не «дотягує» до західних канонів, то він тут же оголошується немодерністським, а, значить, «традиційним», а то й «народницьким». Звісно, цілковито нехтувати західноєвропейським літературознавчим каноном не можна, але на порі виробити власний, який відбивав би оту національну специфіку...»¹.

Художні здобутки Івана Франка та Василя Стефаника неможливо втиснути в обмежені рамки заздалегідь підібраного канону хоч би через те, що митці такого рівня самі творять канон. Український модернізм неможливо вимірювати західноєвропейськими мірками, бо він постав як самоцінне і самодостатнє явище у світовій літературі, саме *завдяки*, а не *всупереч*, його національній *іншості*, у якій і закодовано значущість, оригінальність і потенційну затребуваність цього феномена у міжнаціональному культурному просторі.

Зрештою, цю просту істину інтуїтивно відчували навіть критики «хлопоманії» й адепти «антинародництва» в українській літературі. З позицій герменевтики підозр вони за поверховою антитетичністю українського модернізму й так званого народництва виявляли їхню глибинну діалектичну єдність: «Парадокс літературного розвитку полягав у тому, що самі народники, передовсім ідеологи цього напрямку, готували новий естетичний простір. Зокрема, Іван Франко своєю колосальною перекладацькою, науковою та літературознавчою працею. Там, де з'являється освіта, рамки традиції, норми, догми розмикаються. А втім, в українській літературі завжди бракувало освічених людей, як серед авторів, так і в навкололітературному середовищі»², – вважає

¹ Легкий М. Іван Франко і канон українського модернізму. [Спроба (де)канонізації] / М. Легкий // Франкознавчі студії / Ред. Кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. Дрогобич: Вимір, 2001. Випуск перший. С. 83–93. С. 86–87.

² Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія / С. Павличко. К.: Либідь, 1999. 447 с. С. 38.

С. Павличко. На диво, до предтеч «антинародництва» дослідниця зачисляє навіть такого переконаного «громадівця», як Михайло Драгоманов: «Михайло Драгоманов усією своєю діяльністю, а особливо розвідками «Література російська, великоруська, українська і галицька» (1873), «Листи на Наддніпрянську Україну» (1893), так само закладав інтелектуальні підвалини модерного й свідомого антинародництва»¹.

Насправді парадокс літературного розвитку полягав у тому, що західноєвропейські модерністи усвідомлювали, у чому значущість українського модернізму, нерідко краще, ніж деякі доморощені прихильники всього «нерідного». Скажімо, творчість «канонічного» європейського модерніста Станіслава Пшибишевського привернула (з огляду на популярність імені) свого часу увагу й Івана Франка, і Василя Стефаника. Однак обидва автори ніколи безкритично до художніх здобутків польсько-німецького автора не ставилися. Зокрема, Іван Франко, наголошуючи, що не вважає себе приналежним до «тих боязливих, що при кожній новій появі в літературі, не привичній для їх смаку і для їх утертих стежок, лементують над упадком моральності і суспільного ладу і пророкують близький кінець світу, а щонайменше затрату народних святощів»², все ж не дуже позитивно характеризує творчість польського колеги. У статті «Станіслав Пшибишевський. Із циклу Вігільї, переклав Антін Крушельницький» він серед іншого зазначає: «І в кінці є тут хвостики якихось філософічних думок, широких узагальнень, але знов таких, що не мають нічого спільного з наукою і можуть уважатися хіба викладом високоталановитого і інтелігентного, але наскрізь божевільного чоловіка. Божевільня, тяжка духовна хвороба – се виразні признаки сього писання, виразні особливо в тім неспокійнім і прудкім миготінні образів його уяви, в наглих перескоках із п'ятого на десяте

¹ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія / С. Павличко. К.: Либідь, 1999. 447 с. С. 38.

² Франко І. Збір. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 32. С. 32.

і в тім наскрізь хворобливім затісненні духовного кругозору, що змушує автора в цілім світі бачити тільки своє власне я, обране і нічим зв'язане, неважаючи на всю його... мізерність – і жінчину в одній тільки функції – самиці»¹.

Стефаникові ж спогади про С. Пшибишевського свідчать якраз про обережність і навіть побоювання, які український письменник відчував щодо польського колеги до часу особистого знайомства з ним. Йдеться про побоювання потрапити під вплив одного з наймодерніших європейських письменників, яким С. Пшибишевський на той час вважався. Але спогад про їхню зустріч засвідчує повну моральну та психологічну перевагу українського нібито «недомодерніста» над наймодернішим модерністом. У листі з Кракова до О. Гаморак В. Стефаник пише: «Був-єм у Пшибишевського на єго запросини. Говорили п'ять годин без перерви. Чоловік він сердечний, але до решти запитий. Я єго все боявся, аби він на мене не мав якогось впливу. По тій битві він питався мене, чи може мене в коліно поцілювати, бо здавало би ся єму, що землю цілює. Неприємно було. У него пізнав-єм дуже багато всяких світових пройдох літературних»². Нам видається симптоматичним той факт, що ні Стефаникова «ненависть до інтелігенції», ні «огида до міста, а відповідно любов до села й мужика» не стали на заваді для одного з чільних представників європейської модерні, аби належно поцінувати талант українського письменника.

Зрештою, Пшибишевський так само шляхетно і благородно допоміг Стефаникові побороти сумніви і комплекси щодо власної творчої спроможності й значущості, як свого часу Стефаник допомагав Франкові боротися вже з його внутрішнім душевним сум'яттям. Коли останній у присутності покутянина взявся критикувати одну із своїх знакових поем, саме Стефаник застеріг

¹ Франко І. Збір. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 32. С. 32–33.

² Стефаник В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефаник. К.: Вид. АН УРСР, 1949–1954. Т. 3. С. 185.

його від самокритики: «...Тоді він просто напав на свою декламаторську – так він казав – і без таланту написану поему “Каменярі». Я тоді, як сидів поруч Франка, був противної думки, як він, так само і тепер»¹. Як у Франковому «Пролозі», «каменярський» оптимізм, віра у велике майбутнє свого народу висловлені в рядках одного з листів В. Стефаника до К. Гаморака. «Цілий наш народ, – пише він, – лежить тепер в муках, як жінка, що дитину плодить. Треба ті страждання і судороги при народженні нових форм життя і нових ідеалів витесати на камінних хрестах, бо ся наша теперішня доба є великою добою народини»². «Малий наслідник» Франка – Стефаник – успадкував від свого великого вчителя серед іншого і той дух «каменярства», який у добу знесилення й занепаду людського духу допомагав письменникові позбутися пут світової скорботи і рятував його від зневіри й апатії. Власне, той дух і надавав йому моральної значущості у стосунках із представниками краківської богемі. Мабуть, Стефаник розгледів у «Каменярах» щось більше, ніж соціальна заангажованість, народництво і надмірний пафос. Подібно І. Франко, всупереч стереотипам, побачив у творчості В. Стефаника більше, ніж песимізм, декаданс чи опис соціальних проблем селянства: «Так само невірний, – пише він, – осуд пані Русової, що Стефаник – маляр страшної економічної нужди селян»; «ні, ті трагедії й драми, які малює Стефаник, мають небагато спільного з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutatis mutandis* повторитися в душі кожного чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестійна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача»³. У принципі, Франко підтвердив своїм висновком міркування самого Стефаника, який у листі із Кракова до В. Морачевського (30 жовтня 1895 р.) запевняв: «...Мої найлюбійші ідеали йдуть в ту сторону, де би панував чоловік, а не радикали, посту-

¹ Стефаник В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефаник. К.: Вид. АН УРСР, 1949–1954. Т. 2. С. 33.

² Там само. Т. 3. С. 186.

³ Франко І. Зібр. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 35. С. 109.

повці та соціалісти. Може я і дістануся там»¹; а в листі з Русова до О. Кобилянської (листопад 1898 р.) і поготів стверджував, що не пише для якоїсь конкретної соціальної чи національної групи читачів: «Буду писати для своїх приятелів. Хочу їм подобатися. Хочу їм заплатити за то, що вони приятелі. Кожда моя новелка – подяка для них»².

Стефаникове вміння (не модерністське і не реалістичне, а просто вміння геніального творця-художника) крізь призму долі так званої «маленької людини» (селянина, маргінала, парії) пролити світло на великі шекспірівські драми та трагедії свого часу і тим самим довести, що насправді «маленької людини» не існує, що кожна людина велика у своєму мікро- і макро-космосі, – помічали всі вдумливі й незаангажовані тимчасовою літературною кон'юнктурою дослідники його творчості. І. Денисюк, наприклад, цілком аргументовано доводить: «Те, що робив Хемінгуей в американській літературі сам, прокладаючи дорогу до простої людини, її способу мислення й розмови, здійснювала українська так звана сільська новела систематично, і Василь Стефаник як вицвіт “старої культури», традиції – верховинна інстанція в процесі артистичної селекції народного слова»³.

Безперечно, І. Франко мав рацію, коли диференціював домінанти «старого» й «нового» в тогочасній українській літературі, однак вже саме визнання їхнього одночасного існування в одному часо-просторовому локусі вказує не лише на боротьбу, але й на єдність цих діалектичних категорій. Зрештою, творчість самого Франка цю єдність підтверджує. Бо як би не зарікався Каменярь щодо своєї участі у створенні «майстерверків», вони незалежно від волі митця втілювалися на сторінках його шедевральних зразків модерну – «Сойчиного крила», «Зів'ялого листя», «Неначе сон», «Сина Остапа», «Вільгельма Телля», «Поки рушить поїзд»

¹ Стефаник В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефаник. К.: Вид. АН УРСР, 1949–1954. Т. 3. С. 46.

² Там само. Т. 3. С. 153.

³ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття / І. Денисюк. К.: Вища школа, 1981. 14 с. С. 203.

та інших. І в цьому немає нічого дивного, адже «новаторство, відірване від традицій, таке, що не розвиває їх, що не спирається на досвід і культуру минулого, вироджується у пусту гру в оригінальність, у самоцілну гонитву за новим заради нового, у дешеву або зарозумілу манірність і навмисну екстравагантність», – вважає В. Ванслов¹. Або, як влучно висловилися колись брати Гонкури, «в нових будинках є все, їм бракує тільки минулого»².

Тож має рацію М. Легкий, коли підкреслює: «Своєрідність української модерністської традиції полягає в тому, що творили її не лише “штатні» модерністи, а досить широке коло письменників, у тому числі й “старших»»³. Це твердження не заперечує, а радше підтверджує і пояснює теза Н. Шумило: «Учений-ерудит, письменник широкого діапазону, І. Франко вбачав у західноєвропейському модернізмові лише один із багатьох можливих шляхів, а точніше, одну із стежок дальшого розвитку літератури і, можливо, не найбільш відповідну українському менталітетові»⁴.

І все ж Франко, який «не дбав о викінчення форми», зумів належно оцінити «абсолютного пана форми» Стефаника. Про це свідчать його висловлювання на зразок: «Василь Стефаник, може, найбільший артист, який появився у нас від часу Шевченка»⁵; або: «се правдивий артист із божої ласки, яким уже нині можемо повеличатися перед світом»⁶. У статті «Українська [література за 1899 рік]» І. Франко ставить В. Стефаника на перше міс-

¹ Ванслов В. В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории / В. В. Ванслов. Москва: Изобразительное искусство, 1983. 439 с. С. 139.

² Эдмон и Жюль де Гонкур. Дневник / Эдмон и Жюль де Гонкур. Москва: Худож. лит., 1964. Т. 1. – 710 с. С. 547.

³ Легкий М. Иван Франко і канон українського модернізму. [Спроба (де)канонізації] / М. Легкий // Франкознавчі студії / Ред. кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. Дрогобич: Вимір, 2001. Випуск перший. С. 83–93. С. 86.

⁴ Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності. К.: Задруга, 2003. 354 с. С. 114.

⁵ Франко І. Зібр. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 41. С. 526.

⁶ Там само. С. 527.

це серед галицьких новелістів, підкреслюючи, що «його лірика далека від сентиментальності, виявляється не в словах, вигуках і тирадах, а обгортає все оповідання, усі постаті немовби рожевою імлою; у кожному образі відчувається велика любов до людей, про яких він пише, глибоке співчуття до їхніх страждань»¹. Тож лише з певними застереженнями можемо погодитися з думкою Р. Піхманця, що «коли говоримо про Стефаникове “наслідство по Франкові», треба з цього й виходити: йдеться не тільки і навіть не стільки про стосунки літературних “батька» і “сина», вчителя й учня, скільки про стосунки найвідоміших представників двох літературних поколінь»². Так, і Франко, і Стефаник мали відмінні домінанти художньої творчості, і ці домінанти у кожного звучали в унісон із загальними тенденціями розвитку літератури свого покоління, і на цьому ми маємо повне право акцентувати (власне, так робив і сам Франко в цитованій вже статті «Старе й нове в сучасній українській літературі»). Але ж так само можна акцентувати й власне на *існуванні* «наслідства по Франкові» (спадкоємності, духовній єдності поколінь, певній традиції). Бо ж якщо поставити під сумнів існування між митцями стосунків «батька» і «сина», вчителя й учня, то виникає питання про «законність» спадкоємних прав «малого наслідника».

Важко уявити, щоби визнання спадкоємної спорідненості від Франка домігся митець, який сповідував би діаметрально протилежні, суперечні до його ідейно-естетичних переконань принципи. Мабуть, більше підстав для існування має припущення, що, віднаходячи «нові» риси в сучасній йому літературі, Франко тим самим відкривав нові перспективи для самовдосконалення й саморозвитку власного творчого методу. На цю здатність письменника до самооновлення вказує Микола Євшан: «Давній Франко, зрештою, ніколи не вмер, ніколи майже не перестав твердити тих

¹ Франко І. Збір. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 33. С. 15.

² Піхманець Р. «Іван Франко поставив мене малим наслідником своїм» / Р. Піхманець. Слово і час, 2007. № 2. С. 17–26. С. 21.

самих думок і поглядів, суспільна праця була йому все найвищим змаганням і задачею. Але попри се являється ще й другий Франко, – новий, який становить коректив до тамтого, згладжує всі занадто різкі тони»¹. Чи не найавторитетніший український критик-модерніст – сучасник Франка та Стефаника – об'єктивно розкриває характер творчих взаємин Каменяра зі стефаниковим поколінням письменників: «Літературна молодь не мала до кого іншого звернутися, як тільки до нього, і гуртом обступила його. І цікаво: Франко добре почув себе серед тої атмосфери, до молоді віднісся вповні прихильно, навіть по-приятельськи... Що більше: Франко сам стає до певної міри пропагатором модерних напрямів. Пропагатором остільки, що систематично старається знакомити українську публіку – в цілім ряді літературних характеристик – з найновішими творами авторів сучасної Європи, перекладає їх в цілости або в уривках»². Водночас літературознавець слушно звертає увагу на психологічні детермінанти Франкового невизнання своєї причетності до популяризації модернізму в Україні: «Але не любив Франко, коли його ідентифіковано з тою „молодою Україною”, коли ставлено його в один ряд з молодими авторами або названо його представником якогось „напрямку”, яким гордилися наші літерати. Він вповні заховав свою самостійність і за неї готовий був вести дискусію на всі fronti»³; і далі: «Він не може знести того партикуляризму, який почали виявляти молоді автори в своїх домаганнях до мистецтва та літератури, – і на тім пункті, нарешті, розходиться з ними»⁴.

Франкове позитивне ставлення до Стефаника зумовлене відсутністю в останнього партикуляризму. Позірно здається, що заради «наслідства по Франкові», покутянин знехтував можли-

¹ Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / М. Євшан. К.: Основи, 1998. 658 с. С. 143.

² Там само. С. 147.

³ Франко І. Збір. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 33. С. 148.

⁴ Там само. С. 149.

вістю стати повноважним представником європейського «анти-народництва» в українській літературі, провідником «молодої України», лідером української модерні. Насправді ж Стефаник утратив не так багато. Він всього-навсього пожертвував можливістю перетворитися на один із «молодих недогарків літературної кав'ярні», відбутися як ще одна маленька людина, що навчилася «нехтувати великими». Натомість, разом із Франковим «наслідством», Стефаник збагатився оригінальністю і неповторністю індивідуального авторського стилю, органічною відповідністю національній літературній традиції, значущістю й особливою формально-змістовою інваріантністю в контексті розвитку світового літературного процесу.

Тож якщо у Стефаника і був комплекс супроти великого Франка, то це був комплекс поваги перед світовим рівнем історичним діячем, перед національною традицією і національними святинами, перед універсальним генієм, визначною особистістю, письменником, науковцем, громадсько-політичним діячем, лідером нації, її провідником, українським Мойсеєм. Звичайно, все це можна назвати надто пафосним сприйняттям чи й психологічним комплексом. Але, з іншого боку, це можна вважати й інтуїтивним психологічним «запобіжником», своєрідною захисною реакцією для самого Стефаника, щоби не стати блідою копією того-таки Пшибишевського, як і «запобіжником» для всієї української літератури, щоби не стати блідою копією західноєвропейського модернізму.

Стефаників нонконформізм, що врятував його від вторинності й від творчої мімікрії до зовнішньосередовищних умов краківської богемі, польської чи львівської модерні, розпарцельованих у форми «Молодої Німеччини», «Молодої Скандинавії», «Молодої Польщі» чи «Молодої Музи», – це теж «наслідство по Франкові». Як і важкий хрест нерозуміння, недовіри, сумнівів, відстороненості від загалу, заради якого цей хрест і двигается, як і душевні муки чи й фізичні болі від багаторічної важкої праці. Тим-то Стефаник, як ніхто інший, умів поцінувати працю сво-

го духовного батька і вчителя, відчуті і поспівчувати його горю і бідам, що й сам багато в чому був на нього схожим. У листі із Кракова до О. Гаморак (грудень 1896 р.) він пише: «Був-єм у него (І. Франка. – *Р. Г.*) довше і видів-єм, що є хорий, чи запрацьовуєся, чи може заслаб на ту саму хоробу, що жінка? Робить він на мене вражінє нашого сільского дуки, що сам багатий і міг би жити добре і роздає багато на церкву та жите єго не стоїть ані одної гарної хвилі, ні одного ясного промінчика. Такий Франко бідний богач!»¹; а в листі до того ж адресата зі Львова (січень 1899 р.) бідкається: «Франко великий, як і був, працьовитий, як був, – лиш постарівся. Не напише вже „На дні“, „Каменярів“. Цофнувся до хати і робить діло»². Причини передчасного Франкового знесилення – у щоденній важкій і наполегливій духовній праці, у відкритості великого розуму й великого серця великої людини до болю і страждань всього людства. Це ті самі причини, які не давали спокою і самому Стефаникові та про які той писав у листі до С. Морачевської (грудень 1896 р., Русів): «Ні, я не до людей; зараженим людям низькими болями і такими муками, котрих ані вповісти, ані сказати, ані убити не можна, – таким людям на святий вечір заказано сидіти коло стола... Як хто дуже терпить, то хоче, щоби тим мукам ні кінця, ні початку не було і аби все були більші, страшнійші. Се одинока радість»³.

Свого часу великий Франко писав про великих поетів, що це – «сумління народу», і що «щасливий той народ, що його “сумління» завжди чисте, мов дзеркало, і ніколи не дасть себе засліпити ні фальшивими доктринами, ні зведеними на манівці пристрастями»⁴. Власне, чисте «сумління народу» – це й було те наслідство, не лише по Франкові, але й по Шевченкові, Федьковичеві й усіх тих великих українських поетах, які становили

¹ Стефаник В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефаник. К.: Вид. АН УРСР, 1949–1954. Т. 3. С. 83.

² Там само. Т. 3. С. 164.

³ Там само. Т. 3. С. 84

⁴ Франко І. Повне збір. творів: У 50 т. / Іван Франко. К.: Наук. думка, 1978–1986. Т. 33. С. 382.

«одну, чітко визначену традицію» і в яких убачав «майже побожну опору» Василь Стефаник. До честі покутянина, він не тільки не дав себе засліпити «фальшивими доктринами», чи «зведеними на манівці пристрастями», не тільки пильно доглядав і зберігав «наслідство», але й примножив його, щоби таким самим чистим і незаплямованим передати наступним «малим наслідникам» по великому Стефаникові.

Роман Голод

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК У ЦАРИНІ СВОЄЇ ЛЕКТУРИ

Якщо ви хочете зрозуміти якусь людину,
подивіться, що вона читає і як читає.

Франц Кафка

1.

Українська літературознавча наука досі не виробила традицію пізнання письменника крізь призму його читацьких уподобань; переважно про них мовиться принагідно, тоді як це засаднича сфера індивідуальності митця, щоразу своя вельми цікава історія, по суті частина духовної та інтелектуальної історії нації. Василь Стефаник як читач так само ще не поставав головним фігурантом окремого дискурсу, дарма що його читацькі інтенції та особливості здобулись на різну рецепцію вже з боку сучасників: від недбало сформульованого поспішного враження Б. Лепкого з краківського періоду життя (що тоді Стефаник, мовляв, був «не дуже-то великий охотник до читання»¹ – до більш зважених і конкретизованих висловлювань інших осіб. Попри це ні мемуаристи, ні біографи чи історики літератури, здається, жодного разу не пробували надати своїм міркуванням про царину Стефаникової лектури і Стефаника у ній повнішої та узагальненої форми. Ніби виправдовуючись, літературознавець Д. Рудик іще в 1927 р. обережно й не без резонності натякнув, що це питання – це дуже складне питання насамперед про впливи на цього автора, тоді як він, творець «Камінного хреста», «настільки оригінальний і так ґрунтовно переробляє все прийняте у своїй мистецькій лабораторії, що сказати, що він запозичив, майже не можна»². Вочевидь якраз рівень оригінальності митця визначає ступінь і специфіку

¹ Лепкий Б. Три портрети: Іван Франко, Василь Стефаник, Владислав Оркан: Спогади. Львів: Оксарт, 1998. 138 с. С. 78.

² Василь Стефаник у критиці та спогадах: статті, висловлювання, мемуари / упоряд., вст. стаття та прим. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1970. С. 193.

запозиченості чужого; тоді – за умови особливо високого рівня оригінальності – письменництво не є (чи не є повністю) записом лектури (того, що прочитав письменник), як вважає польська дослідниця З. Мітосек, підкреслюючи, що кожен текст покликається до літературного корпусу, інтертекстуальність є рисою кожної літературної практики¹.

Залишимо наразі цей аспект проблеми на окреме обговорення, тим паче, що відстеженню доступна, сказати б, видима й зовсім недосліджена частина айсберга – становлення й розвиток читацьких інтересів, читацької поведінки новеліста: остання ж бо передбачає, крім сприйняття й засвоєння облюбованих чужих текстів, ще і їхній вибір, пошук, певну динаміку читання, його «психологію», «психологічний» (настрійовий) «супровід», трансляцію таких своїх симпатій значущим іншим, прямі висловлювання про прочитане тощо. Коли зважити, що «кожному істинному читачеві безкінечно великий світ книжок відкривається по-своєму, кожен у ньому шукає і знаходить ще й самого себе»², то Стефаніка з його справді різко вираженою індивідуальністю наведена максима Г. Гессе стосується особливим чином. Уловити цю специфічність, «лица необщее выраженье», крім того, що схарактеризувати читацькі запити, читацьку поведінку Стефаніка впродовж життя і буде предметом наших спостережень, заснованих головно на свідченнях з епістолярію та мемуаристики як найдоскональнішому в цьому разі джерельному матеріалі.

2.

Перші враження Стефаніка про його зустрічі з книжками сягають «маленькості» (дитячих літ); у зверненні до Ю. Морачевського 3 лютого 1897 р. теплиться давня згадка про своє навіду-

¹ Див.: Mitosek Z. Teorie badań literackich. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005. 482 s. S. 380, 383.

² Гессе Г. Магия книги: сборник эссе, очерков, фельетонов, рассказов и писем о книгах, чтении, писательском труде, библиофильстве, книгоиздании и книготорговле. Москва: Книга, 1990. 238 с. С. 19.

вання малим хлопцем до їхнього русівського дяка: «бувало, прийду до него, стану собі коло порога та й очі мої липнуть до грубих книжок, що були замкнені на клямки мосіндзові [тобто латунні, з жовтої міді]. Якби так відімкнути клямку, розтворити на колінах книжку та й мочити палець у роті та й листки обертати! Тамдесь образків [малюнків], якби-м потім мамі став оповідати!»¹. Такі асоціативно пов'язані враження – ціла психологічна реальність. Перша сконцентрованість уваги хлопця на книжках і призвела до закарбування в пам'яті цих картин, тим паче, що вони були пов'язані з маминим образом як пуповиною, своїм волінням лишень мамі передати свій перший, дарма що наївний, читацький досвід. Очевидним виявився й відомий у психологічній науці т. зв. ефект Зейгарник, коли краще запам'ятовуються дії незавершені, ситуації, що не здобулись на природний дозвіл. Щоб пережити на вернулось на пам'ять, Стефаникові треба було знов про нього думати, здійснюючи ментальну подорож у часі. Одну з багатьох подібних і найбільш бажаних.

Навчання в початковій школі Русова, міській Снятина, відтак Коломийській гімназії, звісно, передбачало безпосередніші зустрічі з книжкою, навіть на елементарному рівні послугування своїми добірками підручників, до яких хтозна чи охоче потягнулась «стихійно-чула» (за В. Морачевським) Стефаникова душа. В «Автобіографії» 1929 р. письменник не дарма означить гімназійну науку як «нудну, порожню, пусту»². Однак схоластика, мабуть, уже в Коломії почала заступатись іншими враженнями, іншими – бажаними – книжками, котрі вважались «заказаними» (тобто забороненими), але їх надбала старша гімназійна молодь і ними вона жила. За нашим спостереженням, першим провідником у світ читання виявився для майбутнього новеліста ще в нижчій гімназії його старший добрий приятель із сусідньої Ту-

¹ Стефаник В. Повне зібрання творів: в 3 т. Т. 3: Листи. Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. 327 с. С. 92.

² Стефаник В. Твори / упоряд., підготовка текстів та прим. В. М. Лесина, Ф. П. Погребенника. Київ: Дніпро, 1964. 550 с. С. 271.

лови, так само гімназист Іван Плешкан. Важливо, що він «часто розмовляв з Стефаніком на теми прочитаних книжок»¹, і це мусило навчити майбутнього письменника виробляти свої думки, запобігати читанню поспішному і нетерплячому. По суті вже тоді почала вироблятись культура читання незвичайного реципієнта, спрямована на самостійне, осмислене читання як читання в повному сенсі слова.

Згодом вихованець І. Плешкана влаштовуватиме подібний вишкіл своїм юним друзям, і хтозна чи в ньому, вишколі, не відгукнеться метода з коломийських часів. Так, давши В. Костащукові спочатку прочитати «Напад на млин» Еміля Золя (очевидно, Франків переклад цього «оповідання з війни 1870 року»), Стефанік відтак порадив «охарактеризувати кожну дійову особу та розповісти, що <...> хотів представити автор. Коли я відповів на всі питання, тоді запитав мене, як би я сам про цю справу написав»². Фактично мала місце вдумлива й поетапна робота над текстом, зачином до якої виявився вибір твору, що не міг не викликати сильних емоційних переживань, а підсумком – співвіднесення його із власним життєвим досвідом реципієнта.

Перший читацький формуляр самого Стефаніка базувався, мабуть, значною мірою на Шевченковій творчості, так само «заказаній» тоді в Галичині. Тож на вшануванні пам'яті Поета, що відбулося в березні 1885 р. в Коломиї на квартирі коваля Блонського (у нього винаймалось помешкання) з участю Леся Мартовича, їх гімназійного товариша Володимира Кобринського (за замкненими дверима, з вікнами, закладеними подушкою, із засвіченою лампою) виступав із читанням поезії Шевченка його цілком сформований шанувальник. «З великим захопленням я слухав ті прегарні вірші <...> Стефанік розповів нам, хто то був Шевченко, бо про Шевченка тоді ніхто ще у нас нічого не знав,

¹ Костащук В. Володар дум селянських. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1959. 182 с. С. 19.

² Там само. С. 22.

а „Кобзар” був заборонений»¹, – згадуватиме відтак В. Кобринський. Про інший вечір у Коломиї, вже масовіший і так само при заслонених вікнах, портреті Поета, з читанням його творів напише згодом і В. Костащук². До Шевченкових писань Стефаник і пізніше звертатиметься не раз, надто в час організації Шевченківських свят: зокрема, і в 1894-му у Кракові, готуючи разом із тамтешньою філією товариства «Просвіта» Шевченківський концерт, і в Коломиї в березні 1902 р., і в 1914-му у Снятині, відкриваючи «Святочну академію», – з підкресленням у виступі, що твори поета розкривають «історію і душу українського народу»³.

Власне, коломийський відтинок життя Стефаника знайшов у мемуаристиці (споминах В. Равлюка, В. Костащука, Д. Лукиjanовича), а також в «Автобіографіях» самого новеліста багате висвітлення, поняття «книжка», «читання» виявилось в цих документах ключовим. «Ми обидва потонули в книжках, часто забуваючи належно підготуватися до лекцій», – зізнається згодом В. Равлюк, спогадуючи спільне буття на одній квартирі, але не побут, а саме цю захопливу атмосферу книжності, яка й формувала молодих людей. Здебільшого немає, вони самі «складали гроші, за які передплачували книжки й часописи»⁴. У добрій бібліотеці гуртка, як розповідав В. Равлюк, «крім всієї тогочасної української белетристики, були і наукові твори, і журнали: «Світ», що його видавав Франко та Белей, і «Громада», що виходила в Женеві під редакцією Драгоманова, і львівська «Правда». Були також твори Дарвіна, Ломоносова, Маркса, Енгельса, а також Достоевського («Вина і кара»), Тургенєва,

¹ Василь Стефаник у критиці та спогадах: статті, висловлювання, мемуари / упоряд., вст. стаття та прим. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1970. С. 323–324.

² Костащук В. Володар дум селянських. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1959. 182 с. С. 22–23.

³ Див.: Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. Київ: Дніпро, 1980. 349 с. С. 250.

⁴ Костащук В. Володар дум селянських. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1959. 182 с. С. 26.

Лермонтова, Толстого, Пушкіна та ін.»¹. Цей же мемуарист та й, зрештою, інші учасники коломиїських зібрань на все життя запам'ятали регулярні (двічі на тиждень) таємні зустрічі гуртківців – із відчитами та жвавим обговоренням. «Стефаник читав багато і запопадливо, завжди брав участь у дискусіях, висловлювався коротко і яскраво»².

Отак поринаючи у різноманіття книжок, іще тоді активно цікавлячись політикою і підживлюючи свій інтерес відповідним читанням, Стефаник мусив уже в Коломиї вирізнитися цим із-поміж товаришів, як і там же, в Коломиї, він мусив збагнути незвичайну силу художнього слова й саме літературі віддати свій головний читацький сентимент. Пізнана тоді українська та зарубіжна художня лектура, притім неутилітарно, не з примусу, і формувала вишуканий художній смак, яким і послуговуватиметься цей читач, зростаючи естетично. Сприяли цьому й уроки української мови та літератури з участю молодого викладача (з «радикалів») Романа Яросевича; гімназисти, як відомо, навчалися за «Хрестоматією» О. Огоновського, вони читали й аналізували тексти, і Стефаник мав відчувати себе в тому процесі вільно, як у своїй стихії.

Закономірно, що не все із прочитаного лягало на душу. Квітчиної «Марусі» з її сентименталізмом та моралізуванням майбутній майстер писати «коротко, сильно і страшно» не сприйняв, натомість освоїв роман Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», чим викликав захоплений подив товаришів, він перечитав чимало з прози Марка Вовчка, зрозуміло, Івана Франка, особливо ж уподобав собі Юрія Федьковича. Спомин Б. Лепкого утривалив так схожу на Стефаніка сцену вже з краківського буття, коли втомлений апатією автор «Синьої книжечки» одного разу прийшов до нього на квартиру, мовчазний: «ходить від кута в кут, туди й назад, і ще раз, і ще <...> аж нараз став і каже до

¹ Василь Стефаник у критиці та спогадах: статті, висловлювання, мемуари / упоряд., вст. стаття та прим. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1970. С. 317.

² Там само.

мене: «Прочитай мені щось із Федьковича <...> хоч би «Любу – згубу» <...> Він не сидів ще й тепер, але звільнював ходу і деколи зупинявся й повторював за мною поодинокі слова й речення <...>. – Вже мені легше. Цес умів писати»³. Схоже, йдеться про автора, якого Стефаник перечитував не раз і тому знав досконально, попри це все одно бажаючи опинитись і опинитись у певні моменти життя в полоні саме його впливу. Читання ж уголос, активно практиковане між гімназистами і в Коломиї, підсилювало враження.

Пам'ять В. Равлюка зафіксувала важливу сцену зустрічі Стефаника як учасника ще й товариства «Гуцульська спілка» з особливим відкриттям своєї ранньої молодості – прозою Гліба Успенського. Згідно з мемуаристом, одного разу при отриманні чергового пакунка «кожний з нас хапав книжку відповідно до своїх зацікавлень, ішов набік і там переглядав. Хтось прочитав вголос заголовок: «Сочинения Глеба Успенского в двух томах. Санкт-Петербург, 1889 г.». Через голови інших ці твори вхопив Стефаник, став біля дверей і почав пильно читати. Так був зайнятий, що не чув ані не бачив що докола діється»⁴. Це було читання для самого себе як читання, повторюємо, в повному сенсі слова: «Твори Успенського Стефаник забрав з собою і впродовж двох років носився з ними. Як лягав спати, книжку ховав під подушку. Крім Стефаника, ніхто з нас Успенського не читав, бо був для нас затяжкий»⁵.

³ Лепкий Б. Три портрети: Іван Франко, Василь Стефаник, Владислав Оркан: Спогади. Львів: Оксарт, 1998. 138 с. С. 79.

⁴ Костащук В. Володар дум селянських. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1959. 182 с. С. 26.

⁵ Цит. за: Костащук В. Володар дум селянських. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1959. 182 с. С. 26–27. Принагідно зауважимо, що, пізнаючи Г. Успенського та інших російських письменників, Стефаник самотуж якраз через читання міг вивчити ще в Коломиї російську мову. Тому згадка Семена Стефаника, що це відбувалось, зокрема, через посередництво праці О. Пипіна «Русская древняя литература» (точніша назва «История русской литературы. Древняя письменность») [див.: 3, с. 430], недостовірна, тим паче, що I-II її томи датовані аж 1898-м і 1902 рр. і тому закономірно не могли бути придбані Стефаником іще в ранній молодості.

Співвіднівши згодом писання Стефаника з творчістю Г. Успенського, А. Музичка в 1928 р. зацентує на очевидності збігів: «Часом і сама тема ніби підказана російським письменником і тільки перенесена в галицькі обставини й до них пристосована <...>. А взагалі Глеб Успенській малює внутрішній світ «разного растеряевского люду», а Стефаник покутського селянина. Відкиньмо всі додатки, всі описи, що їх дає російський письменник від себе, залишім тільки діалоги й монологи, і будемо мати Стефаникову техніку. Її легко було Стефаникові давати вже не тільки за цим російським письменником і за Мартовичем, але й за іншими письменниками, наприклад, за Достоевським...»¹. Д. Лукіянович у 1964 р., тобто з висоти часу, так само вибудує свою парадигму літературних упливів на Стефаника: «Іван Франко згальванізував у нього соціальний нерв, Гліб Успенський навчив його дивитися на село власними очима, не через окуляри хлопманських шестидесятників. Стилю навчився Стефаник у Марка Вовчка, композиції у Федьковича, в гурті краківських митців приглянувся він, як відточувати записані рядки, щоб їх зробити лапідарними. Тільки ж великий талант викував з усіх цих впливів одноцілу літературну індивідуальність»². То, може, й справді ці аргументи дозволяють дивитися й на Стефаникову художню практику з погляду інтертекстуальності.

Індивідуальне й колективне читання, а з ним глибше розуміння нечитальництва рідного народу як великої біди спонукало молоденького Стефаника і його друзів прилучитись до заснування та діяльності сільських читалень, а відтак у Дрогобичі, де продовжилось навчання, до співпраці з «Русько-українською радикальною партією». Познайомившись із М. Павликом іще раніше, хлопець тепер особисто зустрічається з І. Франком (його, «може, єдиного з українських великих письменників найбільше

¹ Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк). Київ: ДВУ України, 1928. 280 с. С. 63.

² Василь Стефаник у критиці та спогадах: статті, висловлювання, мемуари / упоряд., вст. стаття та прим. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1970. С. 398.

любив»¹), він глибше пізнає їхню творчість і пильно стежить за її розвитком, не кажучи, що прилучається до читання радикальної преси. Пізніше Стефаник зізнається, що та преса йому не подобалась через «політичну посуху». Вочевидь «політика» вже відступала на задній план, даючи місце художній літературі. Ф. Погребенник, вивчаючи «Sprawozdanie...» з Дрогобицької гімназії, згадав про читання учнями VIII класу на заняттях з німецької літератури творів Шиллера («Марії Стюарт», «Орлеанської Діви», «Вільгельма Телля»), а також «Фауста» Гете – і то в оригіналі; з української – Олекси Стороженка, Марка Вовчка, Григорія Квітки та інших письменників². Примітно, що Стефаник іще в гімназійні роки, як висловився І. Труш, «знайомиться з новою модерністичною літературою, в котрій засмакувався, і розганяється сам щось писати», з погляду цього мемуариста, як і його попередників, «Стефаник справді читав тоді багато»³. І це багатство, розширюване та поглиблюване пізніш, власне, й заклало основи ґрунтовної, передовсім філологічної, освіченості письменника.

3.

Краківський період життя (з 1892-го по 1900 рр.) був часом не тільки яскравого літературно-творчого самоутвердження молодого автора, але й надзвичайно активного розвитку його читачького потенціалу, і то в різних напрямках. Студії над медициною, дарма що без великої охоти, закономірно передбачали опрацювання фахової літератури. Як з'ясував Р. Горак, окрім загальних предметів, на початку вивчалися й основи мінералогії, ботаніка, неорганічна хімія, відтак фізіологія, гістологія, анатомія, загальна патологія, фармакологія, затруєння зовнішнього се-

¹ Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. Київ: Дніпро, 1980. 349 с. С. 22.

² Там само. С. 25.

³ Василь Стефаник у критиці та спогадах: статті, висловлювання, мемуари / упоряд., вст. стаття та прим. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1970. С. 37.

редовища; наприкінці навчання додалися гінекологія та офтальмологія¹. У червні 1898 р. в листі до В. Морачевського Стефанік просить надіслати анатомію патологічну, підручник хірургії і фармакології². Про те, що інтерес до замовленого був незначним, свідчить приписка: «підручники нехай не будуть занадто обширні». Водночас більше й нетерплячіше бажається іншого, того, що, певно, було зрозумілим В. Морачевському із пів слова: «Пришліть мені ще що читати, але зараз»³. І це тоді, як адресант обертався в царині, де жити літературою, мистецтвом було природним, як дихати. Студії Г. Вервеса («Владислав Оркан і українська література», 1962), Ф. Погребенника («Василь Стефанік у слов'янських літературах», 1976), попри ідеологічне нашарування, доволі повно характеризують цю благодатну краківську атмосферу й постать молодого українського автора на її тлі. Наразі спробуймо окреслити тільки читацьку поведінку хлопця, її провідні вектори, що стосувалися, з одного боку, задоволення власних читацьких потреб як подеколи й базових, а з іншого, спрямовувались уже й на значущих інших, передавання їм свого читацького досвіду. Відзначимо, що й один, і другий такий Стефанік були однаково наполегливі та щирі, по суті вже тоді зорієнтовані як на пізнання й поширення рідного письменства в чужому середовищі, так і на пильне освоєння європейських книжково-художніх цінностей; знання німецької та польської тільки полегшували цей процес.

Власне, збагнувши психологічну-собі-відповідність поляка Вацлава Морачевського та його дружини, родом зі Сторожинця на Буковині, Софії Морачевської (з Окуневських), їх освіченість та європеїзм, молодий письменник потягнувся до них, В. Морачевський узагалі став його «дорогою у світ». 26 лютого 1896 р.

¹ Горак Р. Кров на чорній ріллі: есе-біографія Василя Стефаніка. Київ: ВЦ «Академія», 2010. 618 с. С. 79.

² Стефанік В. Повне зібрання творів: в 3 т. Т. 3: Листи. Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. 327 с. С. 143.

³ Там само.

хлопець просить цього свого приятеля надіслати йому трохи книжок («але таких, що Ви їх читали, аби йти дорогою тих думок, якими Ви вже ходили»¹). І адресат уже 8 березня відправляє з Цюриха до Кракова двотомник німецькомовних віршів Готфріда Келлера². Схоже, Стефаник «проковтнув» це видання, бо вже 15 березня «дуже файно дякує за Келлера». Згідно з новим читачем швейцарського класика-гуманіста, його поки що «художницькою», емоційною характеристикою, це «поет гарний, весняний <...>. Любить людей. Скаржитися на людей часом. Але скарга така легонька, як павутина, і в ній таки більше любови»³. Пізналася суть, а це було головним.

Про те, що Стефаник усвідомлював потребу надання системи, організованості своєму читацькому розвиткові, свідчить нове звертання до польського друга: «Хотів-єм просити, аби-сьте мені подали книги і програму науки ... за порядком від азбуки книжки, а я буду вчитися і навчуся»⁴. Вочевидь лист із програмою, сформульованою таким авторитетним читачем, як В. Морачевський, не зберігся, інакше про нього мали би згадувати дослідники українського новеліста. Однак реакція В. Стефаника виявилась несподіваною і болючою; «спис книг» спричинив «відчуття якоїсь безсильності», мислення ж споводувало відчутти себе «у кишені якогось панка»: «Отак сховали мене в карман і книги Ваші. Рішив-єм ... не датися. Отож попробую». Гадаємо, цей «спис» мусив тривко затямитися Стефаникові, він мав орієнтувати активного читача на європейську книжкову формацію, не кажучи, що й на рідну для В. Морачевського польську літературу.

Зрештою, це був процес взаємного розвитку читацьких інтересів. Так, у квітні 1896 р. В. Морачевський просить Стефаника ку-

¹ Стефаник В. Повне зібрання творів: в 3 т. Т. 3: Листи. Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. 327 с. С. 56.

² Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. Київ: Дніпро, 1980. 349 с. С. 48.

³ Стефаник В. Повне зібрання творів: в 3 т. Т. 3: Листи. Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. 327 с. С. 3.

⁴ Там само. С. 81.

пити йому збірку поезій Ланге, що вийшла у Кракові¹, незабаром акцентує увагу цього товариша на повному виданні творів Юліуша Словацького. Привід патріотичний: «хоче щось прекрасного мати під рукою, щоб свою знімчену й зфранцужену мову часом гострити на паску Словацького»². Але це міг бути й натяк на важливості пізнання автора, кровно пов'язаного з Україною. Стефаник, гадаємо, придбав видання, про яке йшлося, однак спершу вирішив досягнути його сам; інакше чого б тоді за своєрідну фігуру умовчання правила така обіцянка: «Словацького твори пішлю Вам, але аж першого грудня»³.

Про книжки «і наукові, і белетристичні» просилося через Морачевських навіть Атаназія Окуневського у Сторожинці; довідавшись, що в Будапешті вийшов нашумілий і в Польщі роман французького модерніста П'єра Люїса «Афродіта», Стефаник пропонує В. Морачевському «купити осьу [книжку] та й йому дати прочитати»⁴. Крім того, він не бачить іншого шляху бодай якось потішити свого знайомого з с. Пістинь на Гуцульщині, який потрапив до в'язниці через незумисне вбивство своєї жінки, як його сина «малого взяти до школи»; В. Морачевському ж, котрий вочевидь і собі хотів розрадити нещасного, пропонує «найліпше йому [тому нещасному хлопчині] купити книжок руських («Веселка», «Лис Микита «Франка і т. і.))»⁵. Як згадує Ю. Стефаник у «Роздумах про батька», за порадою саме В. Морачевського Стефаник читав і К. Гамсуна, А. Гарборга, «з особливою любов'ю він вивчає творчість Ф. Ніцше. Твори цього геніяльного стиліста перекладає з великим завзяттям, щоб поправити свій стиль і найти свою мову»⁶.

¹ Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. Київ: Дніпро, 1980. 349 с. С. 50.

² Там само. Цит. за ст.: с. 57.

³ Стефаник В. Повне зібрання творів: в 3 т. Т. 3: Листи. Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. 327 с. С. 80.

⁴ Там само. С. 126.

⁵ Там само. С. 125.

⁶ Стефаник Ю. Роздуми про батька: Статті про Василя Стефаника. Листи в Україну / упоряд., вст. ст., комент. Ф. Погребенника. Київ: Криниця, 1999. 223 с. С. 53.

Власне, завдяки В. Морачевському Стефаник особисто відкрив для себе В. Оркана, Я. Каспровича, С. Виспянського, К. Тетмаєра, С. Пшибишевського та інших представників тогочасної літератури, що належала до краківської групи «Молода Польща». Знання А. Міцкевича, Ю. Словацького (захоплення надто його поемою «Швейцарія»), Ц. Норвіда, М. Конопніцької («хлопські пісні» цієї авторки в 1897-му читав Стефаник русівським селянам, і вони дивувались, що «пані» написала таку правду і про їхнє життя¹) не суперечило новому захопленню українця, бо, за власним зізнанням, вони, ті його літературні сучасники, «навчили його шанувати мистецтво». Цей пошанівок закономірно виник на ґрунті читання і їхніх творів, а ще видань «Życie», «Chimega», «Tydzień», де публікувалися й писання самого Стефаника та інших авторів із непольського терену, – тих, кому, за В. Морачевським, «місце на Парнасі назавжди забезпечене»². За спогадами Б. Лепкого, Стефаник та його друзі часто зустрічались, зокрема, в читальні краківської «Просвіти», автор «Синьої книжечки», «начитаний у творах усяких Лассалів, Енгельсів і Марксів («Ходяча енциклопедія»)), сам «був мовчазним і стриманим, нечасто встрявав у розмову, але як відізався, то все до речі, – все щось цікавого й мудрого сказав, і то не лише з обсягу соціології, але і про літературу, мистецтво, загалом про культуру»³. Власне, відтоді, з тієї низки вражень, – контрверсійна теза мемуариста про Стефаника як «не дуже-то великого охотника до читання», дарма що спогади самого ж Б. Лепкого свідчили якраз про протилежне.

Примітно, що, живучи у Кракові надзвичайно інтенсивним життям, В. Стефаник у листах до інших осіб принагідно ділиться своїми читацькими інтересами, в такий спосіб так само сприяючи фактично інтелектуалізації західноукраїнського суспільства.

¹ Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. Київ: Дніпро, 1980. 349 с. С. 65.

² Там само. С. 146.

³ Лепкий Б. Три портрети: Іван Франко, Василь Стефаник, Владислав Оркан: Спогади. Львів: Оксарт, 1998. 138 с. С. 78.

У листуванні передовсім із О. Гаморак та Л. Бачинським фігурують імена С. Кіркегарда (цей данський філософ-екзистенціаліст і релігійний мислитель справив сильний вплив на всю скандинавську літературу XIX ст., позаяк його філософія вимагала передовсім особистого самовдосконалення), німецького письменника та психіатра О. Паніцци з його історичною трагедією «Любовний Собор», польськомовне видання дантевської «Божественної комедії» («Данте повинен бути у кожного інтелігента»¹, – підкреслив Стефанік у листі до О. Гаморак); згадується також збірка віршів польського автора К. Тетмаєра «Меланхолія», книжки німецького драматурга, поета й романиста Г. Гауптмана, том «Очерков и рассказов» М. Горького, один із романів П. Бурже, французького письменника, надзвичайно популярного у Франції в кінці XIX ст. («Буржет сам є великий психолог і звертає увагу на такі дрібниці в чоловіці, що буває аж нудно стає від його аналізу»²). Зрештою, в епістолярії присутні згадки, а то й цитування: П. Верлена (вірш «Тихі ридання»), Г. Келлера (поема «Бурлак»), М. Метерлінка (драми «Гість» та «Intérieur»), М. Некрасова (вірш «Застенчивість»), М. Конопніцької (вірш «І чого ж ви впали, роси...»), А. Стрінберга («Inferno»), Г. Гауптмана («Потоплений дзвін»), М. Гоголя («Мертві душі»), німецького поета XVII ст., автора епіграм Ф. фон Логау, німецьких письменників Л. Якобовського і Л. Томи (проза останнього Стефаніком навіть перекладається українською), а ще Р. Авенаріуса, Д. Байрона, Г. Спенсера, Г. Ібсена, Льва Толстого, М. Лермонтова, А. Чехова, І. Франка, Ю. Федьковича, Л. Мартовича та Марка Черемшини, О. Кобилянської. Авторці «Царівни» Стефанік зізнається: «Як читаю Ваші твори, то Ви дивитеся на мене смутно і лагідно, як та Матір Божа»³. Він із розумінням говорить про І. Франка як автора теж нашумілої статті про А. Міцкеви-

¹ Стефанік В. Повне зібрання творів: в 3 т. Т. 3: Листи. Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. 327 с. С. 172.

² Цит. за ст.: Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаніка. Київ: Дніпро, 1980. 349 с. С. 58.

³ Там само. Цит. за ст.: С. 92.

ча «Поет зради», але не погоджується з його оцінкою Мопасана, покликаючись при цьому на виступ Золя, якого «Франко має за альфу і омегу літературної творчості»¹. У мемуарному портреті Стефаника цікавими є штрихи, виписані Катрею Гриневичевою: саме в Кракові письменник прилучив цю виховану в польськомовному середовищі майбутню талановиту авторку до української літератури, зокрема до творчості І. Франка (спомин «В заранні»).

Вочевидь чимдалі, тим чимраз більше позначаються на Стефаниковому бутті фінансова скрута й загалом «чорна туга». 4 березня 1899 р. письменник листовно просить О. Маковея як редактора «Літературно-наукового вісника» присилати йому цей журнал («Грошей не даю, бо не маю, але як конче буде треба дати, то дам. Може, би за мої роботи можна діставати?»²). У листі до О. Кобилянської спроба пожартувати («Пишіть борше, аби-м читали») переходить у глибшу площину (адресант заявляє, що не відносить себе до «публіки читаючої, що лише хоче знати «друковане»³) і в такий спосіб дає зрозуміти, наскільки важливими є для нього і письмові контакти з однодумцями. Звідти, з полону відчаю та розчарувань, як і бажань знайти внутрішнє опертя, – і раніше прохання до О. Кобилянської прислати йому «на малий час біографію Нічого [Ніцше] або яку порядну книжку»⁴.

Виходить, у Кракові читання було для Стефаника такою ж формою його творчої активності, як і літературна праця. І коли І. Франко у статті «З остатніх десятиліть ХІХ в.» констатував появу групи молодих письменників, вихованих на взірцях найновішої європейської літератури⁵, він уповні мав на увазі й автора

¹ Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. Київ: Дніпро, 1980. 349 с. С. 80.

² Стефаник В. Повне зібрання творів: в 3 т. Т. 3: Листи. Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. 327 с. С. 175.

³ Там само. С. 179.

⁴ Там само. С. 154.

⁵ Цит. за ст.: Франко І. З остатніх десятиліть ХІХ в. // Франко І. Збір. творів: у 50 т. Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). Київ: Наук. думка, 1984. С. 525.

«Камінного хреста». Без цього виховання, без засвоєння широкого масиву рідної та світової художньої лектури новелістика майстра мала б зовсім іншу природу і вона хтозна чи увійшла б до канону світового письменства.

4.

Життя Стефаника до 1900 р., тобто до від'їзду його з Кракова, було позначене, зокрема, активними літературно-мистецькими контактами, таким же листуванням, воно, життєпроживання письменника у Кракові, затяглося близьким, знайомим і законмірно відобразилося в мемуарах. Іншими словами, відомості про те, що, з якою інтенсивністю, з якими настроями читав о тій порі цей автор (хоч, звісно, не повною мірою), збереглися. Тоді як подальша історія Стефаника як читача (а це 36 літ) – з огляду на інше оточення, інше життя – виявилась драматичнішою, уже не такою задокументованою, як раніше, багато що назавжди, мабуть, залишилось за ширмою часу. А так важливо було б знати, до яких художньо-психологічних площин прихилилась ця чимраз більше втомлена смутками душа, наскільки прагнула вона спілкування з тією чи тією книжкою і як ці прагнення реалізовувались.

У лютому 1900 р. письменник, звідуючи «хоробливий» стан пригнічення, листує з Кракова до своєї майбутньої дружини, вчительки у Стецевій О. Гаморак: «Сижу, читаю і все нагадую за нашу земельку». Те, що читалось, не мало влади, а може, навпаки, будило ностальгію. Разом з тим модель їхнього з Ольгою майбуття вже бачилась на рівні читацькому: «Книжок за який день призираю та й Вам пішло. Хотів би-м, аби-сьте дуже багато читали, аби-сьте все разом зі мною ступали...»¹. І чи не власна висока компетенція самої О. Гаморак як читачки сприяла її доброму розумінню Стефаника, його внутрішньої організації, що

¹ Стефаник В. Повне зібрання творів: в 3 т. Т. 3: Листи. Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. 327 с. С. 199.

виявлялося в активній підтримці з її боку й читацьких інтересів свого товариша; так, у вересні 1900-го він листує дівчині, що вона вчинила «велике добро», приславши йому твори Якобсена¹. І таких обопільних зізнань цих людей в епістолярії багато.

Свого ж особистого читача – в широкому сенсі слова – Стефаник так само вишколював, як тільки міг, у зізнаннях тій-таки адресатці – думки про складнощі стосунків із читачем, не кажучи про привідчинення дверей до власної робітні і складного світу власного «Я»: «При довгих оповіданнях треба багато з’уживати сили на то, аби читача тягнути даліше. Отак вислуговуватися я дуже не люблю, і буду старатися «льокайство» зредувати до minimum»². Та й проблема читача, суголосна з проблемою нечитальництва і вже спроектована на конкретний інтелігентський його статус, із роками хвилювала Стефаніка щораз більше. Чи не звідси – датоване 1926 р. сумне зізнання, що не любить письменницької кар’єри, та скарга, що має дуже мало читачів: «Нікому з публіки не хочеться класти пальців на червоне серце, коли воно розривається...»³. Власне, Стефаник до цих пір виробив у своїй свідомості чіткий поділ української суспільності на дві нерівновеликі частини: саме під таким враженням він звертається в біографічному нарисі «Людмила» до всіх, хто мав би прилучитись до допомоги сестрі померлого Леся Мартовича в її бідунні: «Ех, ви, видавці та приятелі! читачі й не читачі! читаюча й не читаюча українська громадо»⁴. У свідченнях М. Рудницькому (з 1931-го) при обговоренні майбутнього видання своїх творів знов болюче визнання від автора, який так само ледве зводив кінці з кінцями: «... Читачів я не маю, а читачі грошей не мають.

¹ Цит. за ст.: Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаніка. Київ: Дніпро, 1980. 349 с. С. 148.

² Стефаник В. Повне зібрання творів: в 3 т. Т. 3: Листи. Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. 327 с. С. 206.

³ Стефаник В. Твори / упоряд., підготовка текстів та прим. В. М. Лесина, Ф. П. Погребенника. Київ: Дніпро, 1964. 550 с. С. 472.

⁴ Там само. С. 284–286.

Не хочу, щоби моє люксове видання стояло нечитане роками, кілька грошей я в нього видував на пусто дурно»¹.

Чи не фінансовою скрутою та іншими життєвими гризотами, крайніми розчаруваннями у своєму ремеслі (бо «література, – як іноді здавалося, – то є афішовання, то є комедіянтство. Вся, вся»²) пояснюється Стефаникове бажання навіть змінити «фах» – однак, виявляється, на такий, що знову мав би бути пов'язаний із книжками: у зверненні до В. Гнатюка від 29 січня 1905 р. зафіксовано прохання прийняти його на посаду бібліотекаря НТШ³. І чи не з неї, скрути, цієї неодмінної супутниці багатьох українських літераторів, – здається, повна відсутність тепер Стефаникових згадок про купівлю книжок. Звичка читати вимушено спрямовується більше, мабуть, на періодику, у листах же – по-степаниківськи скупі, але місткі оцінки прочитаного. Так, іронічно відреагувалось на публікації в «Буковині» низки творів Н. Кобринської з їх містичністю («коби трохи більше [у них, цих творах] сенсу, а менше польських слів і народовських «обставин», «взглядів», «засад» і т. д.»⁴). Під час гостювання в Тернополі, за свідченням очевидиці, Стефаник «як встане, йде до «Бесіди» [тобто до культурно-освітнього товариства] читати газети»⁵. Звідси, з періодики, переважно з «Літературно-наукового вісника», «Діла», «Буковини», «Назустріч», інших видань, – читацькі враження, довірені поодиноким листам: до М. Коцюбинського («Ваші писання читаю радо, і вони мені найбільше подобаються зі всіх теперішніх наших»⁶), М. Яцківа («Читаю

¹ Стефаник В. Повне зібрання творів: в 3 т. Т. 3: Листи. Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. 327 с. С. 250.

² Там само. С. 167.

³ Цит. за ст.: Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. Київ: Дніпро, 1980. 349 с. С. 215.

⁴ Стефаник В. Повне зібрання творів: в 3 т. Т. 3: Листи. Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. 327 с. С. 194.

⁵ Цит. за ст.: Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. Київ: Дніпро, 1980. 349 с. С. 164.

⁶ Цит. за ст.: там само. С. 171.

Ваше “У наймах”. Річ дуже гарна, найліпша зі всего, що наймолодші понаписували»¹), К. Гриневичевої («Перечитав “Весілля Карапульки” і тішуся, що можу Вас поздоровити з дуже гарним твором»²), М. Рудницького із вдячністю за його публікацію в газеті «Діло» («Ви перший з молодих поетів осмілилися зблизитися до гігантської праці мого приятеля Івана Франка»³).

Зарубіжне письменство так само, мабуть, пізнавалось тепер більше з галицької періодики, за дорученням «Літературно-наукового-вісника» Стефаник навіть здійснив у 1902 р. переклад пізнаного ще в краківські часи А. Гарборга. Про те, що письменник іще якийсь час після Кракова міг отримувати літературу від своїх закордонних колег, свідчить лист В. Хойновської з Женеви від 25 квітня 1901 р. – з повідомленням, що тих книжок, які він просив купити, в продажу нема, в каталозі книгарні зазначено заголовки трьох повістей Конрада; але вочевидь це інші твори – не ті, яких бажалось⁴. І вже безперечно приймались книжки від В. Морачевського, О. Кобилянської та ще, може, інших осіб. Так, відомо, що 28 жовтня 1926 р. В. Бобинський надіслав Стефаникові з дарчим написом свій переклад поеми О. Блока «Дванадцять. Поема революції», виданої у Львові в 1923 р., вона зберігається в Музеї Стефаника в Русові⁵. Як свідчить і В. Костащук, «часто початкуючі письменники прислали йому свої книжки й просили сказати свою думку про них»⁶. Це була закономірна акція зв’язку поколінь, шкода, що так кепсько задокументована.

¹ Стефаник В. Повне зібрання творів: в 3 т. Т. 3: Листи. Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. 327 с. С. 243.

² Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. Київ: Дніпро, 1980. 349 с. С. 254.

³ Стефаник В. Повне зібрання творів: в 3 т. Т. 3: Листи. Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. 327 с. С. 250.

⁴ Див.: Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. Київ: Дніпро, 1980. 349 с. С. 166.

⁵ Там само. С. 286.

⁶ Костащук В. Володар дум селянських. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1959. 182 с. С. 157.

Без сумніву, до читання прилучались завдяки татові і Стефаникові сини. Найстарший, Семен Стефаник, пізніше згадував, як у 1916 р. той подарував йому на день народження твори Лермонтова і як «зі Львова привозив щоразу велику кількість книг <...>, книги ці читав не тільки він, цими книжками він наділяв усіх, хто виявляв бажання прочитати їх»¹. У колі лектури Стефаникових хлопців була серед інших і О. Кобилянська; 25 листопада 1927 р. в день ювілею письменниці цей її приятель зізнався в листі до неї: «По смерті своєї мами вони, мої хлопці, виховувалися в Твоїм ідеалізмі»². За свідченням того ж С. Стефаника, в музеї батька є, зокрема, твори Лескова, а також «Мертві душі» Гоголя німецькою мовою [с. 431], актуалізувавши таким чином варту окремої уваги дослідників питання про особисту бібліотеку письменника.

Значною мірою ідеологізовані (з акцентом на прихильності тата більше до російської літератури), спогади С. Стефаника донесли чимало й сумнівних відомостей, зокрема про захопливе читання ним після 1925 р. творів Шолохова, Леонова, Лавреньова, Ільфа і Петрова, Єсеніна, Еренбурга, Олексія Толстого³, як і про те, що «твори Тичини, Рильського, Бажана, Панча, Сосюри та інших радянських письменників були в їхній [Стефаників] хаті. Книжки, радянські журнали і газети не заховувалися до шафи, – вони йшли в народ»⁴. Так само з огляду на чимало факторів, об'єктивних та суб'єктивних, не зовсім правдоподібним видається схоже патетичне твердження і В. Косташука про те, що тоді ж, у 1920-х, Стефаник «особливо пильно слідкував за розвитком літературного процесу на Радянській Україні. Читав тво-

¹ Василь Стефаник у критиці та спогадах: статті, висловлювання, мемуари / упоряд., вст. стаття та прим. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1970. С. 430.

² Стефаник В. Повне зібрання творів: в 3 т. Т. 3: Листи. Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. 327 с. С. 250.

³ Василь Стефаник у критиці та спогадах: статті, висловлювання, мемуари / упоряд., вст. стаття та прим. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1970. С. 430.

⁴ Там само. С. 313.

ри Павла Тичини, Володимира Сосюри, Максима Рильського»¹. Переконливішою виглядає згадка цього мемуариста й біографа про теплий відгук письменника на книжку оповідань Г. Косинки «В житах»: у відповідь «Косинка, окрилений признанням Стефаніка, в березні 1927 р. пише до нього:

– Радісно мені було читати Вашого листа, такий він сердечний та батьківський лист той. Ви, як то годиться батькам, перехвалили свого сина – Косинку з Дівич-Гори»². З іншого боку, всі ці щойно наведені дані потребують уточнення, перевірки, виходу, мабуть, і на архівні сховища. Думається, останні значною мірою збагатили б джерельну базу обговорюваної теми.

Щодо Стефаникових сучасників, то вони закономірно цікавилися й суто читацьким досвідом класика. Маємо на увазі передовсім залучення автора «Новини» до відповідей на анкету львівського журналу «Світ» у 1929 р. – про три книжки, які він, цей автор, узяв би з собою в тюрму, коли б йому довелося сидіти там «необмежений час». «Я не маю жодної охоти на необмежений час іти до криміналу. Я вже посидів досить і тоді читав: «Фауста», «Козацькі думи» і Гамсуна «Вікторію», – відповів Стефанік. І далі промовиста порада іншим у цьому випадку «читати “Зов крові» Джека Лондона»³.

Якщо роман К. Гамсуна зі своїм драматичним сюжетом відтворював глибоку, мученицьку любов молодих людей і цілком пасував молодості свого читача, то названий наприкінці перший роман американського письменника своєю філософією «вписувався» і у в'язничний простір, і в русівський контекст із постаттю втомленого життям письменника в центрі. У творі йдеться про виживання в екстремальних умовах найсильніших духом, про долю й генетичний зв'язок людини з усіма попередніми поко-

¹ Косташук В. Володар дум селянських. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1959. 182 с. С. 157.

² Василь Стефанік у критиці та спогадах: статті, висловлювання, мемуари / упоряд., вст. стаття та прим. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1970. С. 359.

³ Там само. С. 315.

ліннями. Стефаник не міг не облюбувати собі цього твору взагалі одного з найпопулярніших тоді в Україні зарубіжних авторів; у 1925 р. цей роман (він більше відомий як «Голос крові», «Поклик предків») під назвою «Лісовий зов» видрукувала в «Літературно-науковому віснику» у своєму перекладі письменниця, перекладачка Софія Куликівна (Соня Кулик), і вочевидь саме це видання пізнавав Стефаник як читач Д. Лондона. Утім, пізнавалось, без сумніву, набагато більше, в усьому, як сказано, шукалось, а може, і знаходилося себе. У такий спосіб автор «Камінного хреста» як читач так само виявлявся співучасником літературного процесу.

Зрозуміло, що об'єктом Стефаникового читання іноді виявлялися його ж власні тексти, дарма що цей автор не любив оприлюднювати їх у голос, «на публіку». М. Возняк переказав, може, й рідкісний епізод, що мав місце влітку 1922 р., коли письменник у хаті Володимира Гнатюка читав привезене для одного львівського журналу оповідання «Сини». Один із чотирьох слухачів згодом так напише про це «чудове, сатанинсько сильне і болісне читання»: «Стефаник валив кулаком у стіл, дер волосся на голові, гукав, тяжко переживаючи те, що читав. <...> Скінчив видимо перемучений. Ми були ще довго під сильним враженням його читання»¹.

М. Возняк чомусь спостеріг у цій сцені вияв «неабиякого акторського таланту у Стефаника», тоді як прочитане-пережите в далекого від позерства митця виявилось зовсім не грою, а було повторним пережиттям створеного і тому значно сильнішим, ніж перший раз. Це було і формою універсальної комунікації, якою завжди є література, реальною творчою взаємодією письменника і його читачів / слухачів, зрештою, суто авторським феноменальним читанням як компонентом багатоманітних стосунків Стефаника з книжкою.

¹ Василь Стефаник у критиці та спогадах: статті, висловлювання, мемуари / упоряд., вст. стаття та прим. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1970. С. 225.

5.

Наші уявлення про незчислений час, проведений Стефаником у товаристві своєї лектури, про індивідуальні читацькі запити й уподобання письменника, суто власні шляхи їх реалізації закономірно не можуть претендувати на повноту. І не тільки тому, що багато що з прочитаного кожним із нас зазвичай залишається невідомим для інших, як переважно втраченим залишається «вібрування» митців навіть такого масштабу, як автор «Новини», «Камінного хреста», «Марії», на той чи інший чужий текст. Бо ж обійдено питання про «ідейну», «політичну» лектуру цього «селянського Бетховена», зокрема й ту, що супроводила його в громадській діяльності. Цілком невідомо, що читав (та і як жив) Стефаник у Відні впродовж більш як річного (1916–1917 рр.) періоду перебування там. Та й таки небагато знаємо про Стефаникову лектуру (конкретні тексти, їх сприйняття) прикінцевих десятиліть. Майже незачеплено й тему впливу прочитаного на власну творчість новеліста. Одне слово, була змога ще раз пересвідчитись, що «вивчати читання дуже важко. Прямому спостереженню доступний хіба що фізичний, а не психічний акт читання; передбачається, що перший завжди відображає інший, але насправді часто буває не так»¹. А в стосунку до Стефаника намагались пізнати цю «двоєдиність» читання дуже важливо.

Головне ж, мабуть, таки пізналось – багатоманітні вияви читацької поведінки Стефаника, що полягала в активному виборі, пошукові книжок, вдумливому спілкуванні з текстами, глибокому психологічному реагуванні на окремі з них, виробленні власної думки про прочитане, а також прилученні до читання значущих інших. На основі аналізу багатого фактографічного матеріалу була змога пересвідчитись, що найбільший сегмент у царині Стефаникової лектури складала зарубіжна, передовсім західноєвропейська література, надто проза, але й поезія та драматургія,

¹ Баркер Р., Эскарпи Р. Жажда чтения. Москва: Книга, 1979. 206 с. С. 139.

а також українське письменство. Широкі можливості забезпечило авторові «Камінного хреста» й опанування своєї книжкової формації чотирма мовами: крім української, ще й російською, польською та німецькою. Особливості феномену Стефаника як читача закономірно узгоджувались із психофізичними особливостями Стефаника як людини. Саме читання найбільше забезпечило ґрунтовну, передовсім філологічну, освіченість письменника і виявилось такою ж самобутньою та продуктивною формою його творчої діяльності, як і суто літературна праця.

Лідія Ковалець

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК – ЛЕСЯ УКРАЇНКА: НЕЗАВЕРШЕНИЙ ДІАЛОГ

Тема, окреслена в моєму повідомленні, здається, є такою тривіальною і само собою зрозумілою, одначе, літературознавчих матеріалів, які би розкривали її, не так багато. І з'явилися ці матеріали в останні десять-п'ятнадцять років. Маю на увазі статтю О. Радавської «Лєся Українка і Василь Стефаник: літературні взаємини, творчі перегуки», надруковану в Шостому збірнику наукових праць «Лєся Українка і сучасність» (2010) та розвідку Марії Моклиці «Естетика Лєсі Українки: проблема авторського понятійного словника», видруковану в Четвертому збірнику (Книга перша) того ж збірника за 2007 рік. Хоча стаття М. Моклиці присвячена формуванню естетичної понятійної бази Лєсі Українки, у ній є вихід на статтю Лєсі Українки про буковинських письменників, і окреслюється вдала інтерпретація творчості Василя Стефаника Лєсею Українкою. І хоча у статті Лєсі Українки немає відповідного терміна, дослідниця переконана, що письменниця окреслила експресіоністський стиль новеліста [Марія Моклиця].

Ще одна стаття, але вже іншого плану, була надрукована у Прикарпатському віснику НТШ «Слово (2016. № 2): Л. І. Василик «Лєся Українка і Василь Стефаник: семантика камінного в художньому світі». Зіставлення семантики камінного у творчості обидвох письменників зумовлене тим, що для них цей символ є помітною стильовою ознакою [Василик Л. І.].

Як бачимо, матеріалів надруковано небагато, коли зважити на важливість названих постатей в українському культурному процесі, які й нині впливають на формування української державницької свідомості і залишаються важливими рушіями українського націєтворення. А все з тієї простої причини, що національна культура не має минулого: все, вартісного у ній є важливим тут-і-зараз.

Попри відомі літературні факти: відчит Лєсі Українки «Писателі-русини на Буковині» (грудень 1899, надруковано в газе-

ті «Буковина» за 14, 16, 19 квітня 1900 р.) і на його матеріялі дещо видозмінена стаття «Малорусские писатели на Буковине» (журнал «Жизнь», 1900, № 9), а також єдиної збереженої листівки Лесі Українки до Василя Стефаника, надісланої з Буркута 14 серпня 1901 р., ніяких інших письмових документів, які би свідчили про активне спілкування чи спробу такого двох яскравих постатей українського раннього модернізму, немає.

Так, є декілька згадок Лесі Українки про надіслані листи до Василя Стефаника (листи до Ольги Кобилянської від 19 червня 1903 року і Михайла Кривинюка від 12–13 листопада 1903 року) і відповідно декілька згадок в листах Василя Стефаника до приятелів (листи до Вацлава Морачевського, датовані серпнем 1899 р. і 27 червня 1901 р.; до Ольги Кобилянської від 23 вересня 1899 р., 28 лютого 1900 р., кінець жовтня 1900 р.; лист до Ольги Гаморак від 29 квітня 1901 р.; лист до редакції журналу «Світ» від 7 березня 1927 р.), – інших згадок у листах нема. Так само, як і листів чи листівок Василя Стефаника до Лесі Українки. А що такі були, свідчить бодай згадка Лесі Українки в листах до Івана Франка від 14 липня і 1 серпня 1903 року про видання збірника українських письменників російською мовою, який з невідомих причин так і не вийшов.

Найбільша згадка Лесі Українки про Василя Стефаника є в листі останньої до родини від 29 квітня 1901 року: «[...] Бачила вчора й сьогодні Стефаника, приїздив на два дні до Черновець. На вид дуже здоровий («розбійницький вигляд», – каже Маковей), а в дійсності хворий, се навіть видно по його настрою, сумний якийсь, так наче що згубив і думає, де б його шукати. Написав оце драму, хтів щоб поставити тут на сцені (тут тепер трупа Гриневецького), та щось не вийшло з того нічого. Йому тепер погано поводитьсь, – мусів покинути університет через недостачу грошей, тиняється якомсь без виразної роботи, а до того хворий, має якісь нервові напади. Шкода, що так якомсь марнується. Я ще мало до нього придивилась і через те виразного чогось про нього сказати не можу» [ПЗТ: у 14 т. Т. 12. С. 339].

Загадка такого стану епістолярного спілкування криється в короткій згадці Василя Стефаника до Ольги Кобилянської від 28 лютого 1900 р.: «Леся Українка не писала нічого, та й добре зробила, бо що ж я би її міг написати?» [ЗТ: у 3 т. 4 кн. Т. 1. Кн. 2. С. 291]. У цій згадці весь Стефаник: з одного боку великий пієтет до Лесі Українки. Чого вартує згадка про єдиний примірник «Синої книжечки», провезеної В.Морачевським до Києва, який Стефаник хоче надіслати саме Лесі Українці. Тут зіграла свою роль Ольга Кобилянська, яка повідомила Стефаника, що Леся Українка планує написати статтю про буковинських літераторів. Але меркантильність ніколи не була рисою Стефаника, про що знала і Леся Українка, не даремно в згаданому відчиті вона написала: «Але, як чутно, д. Стефаник не звертає надмірної уваги на хвалу критики та прихильників» [ЗТ: у 12 т. Т. 8. С. 279]. З іншого боку – якась нехоть до спілкування з літераторами.

Тут варто нагадати, що Михайло Коцюбинський декілька разів пробував відновити листування зі Стефаником, але нічого з того не вийшло. Стефаник не обзивався, а якщо відгукувався, то вряди-годи. У підготовленому музеєм Михайла Коцюбинського в Чернігові виданні «Листи до Михайла Коцюбинського» у 4-х т. (2002–2003) є опубліковані лише 2 листи Стефаника (від 8 липня 1901; 24 червня 1909) і один лист, підписаний Стефаником і Мартовичем [Листи до Михайла Коцюбинського. Том IV. Ніжин, 2003. С. 152–154]. Це тим більше дивно, бо чулися літературними приятелями, і на двох знімках в Полтаві на святкуванні відкриття пам'ятника Іванові Котляревському є поряд. На другій знімці, колективній, поміщеній у 2 томі листів Ганни Барвінок до Іллі Шрага (Чернігів. 2020, вставка між с. 272–273), Стефаник і Коцюбинський сидять поряд, а за їхньою спиною сидить Леся Українка.

Характерним є пояснення Володимира Гнатюка Михайлові Коцюбинському на запитання останнього: «Чи не чули чого про Стефаника? Хвалився мені, що восени видасть нову збірку своїх оповідань, а тим часом нічого не чути. А жаль, бо на чорта нам

здалося його політика – нам потрібніші його оповідання» [з листа до В.Гнатюка від 18 листопада 1909 р., цит. за: Листи до Михайла Коцюбинського Т. 1. Київ. 2002. С. 298]. Гнатюк з тонкою іронією, делікатно, але водночас жорстко пожартував над Стефанником: «Стефаник не друкує нічого, і те, що він оповідав Вам, брав би я дуже з дуже великою обережністю. Він дуже добрий і милий чоловік у розмові, але все живе на воєнній стопі з правдою. Я думаю, що він нічого не має, бо як мав би, певно, надрукував би, а потім думаю, що він дуже роздумувався тепер, віддаючи що до друку, бо не хотів би впасти з того високого становища, на яке вибився. І має рацію» [з листа від 18 грудня 1909 року, цит. за: Листи до Михайла Коцюбинського Т. 1. Київ. 2002. С. 297]. Коли ж ранньою весною 1926 року виходить збірка новел Стефанника «Земля», Володимир Гнатюк, вже тяжко хворий (він помер 6 жовтня 1926 р.), звертається з листом до Михайла Могиляньського з проханням розповсюдити книжку на Великій Україні [див.: Роман Горак. Василь Стефаник. Книга 2. Львів. 2015. С. 677].

З Лесею Українкою Стефаник бачиться двічі, вперше 28 квітня 1901 року в Чернівцях в Ольги Кобилянської (враження Лесі Українки ми вже наводили, Стефаник же обійшовся реплікою в листі до Ольги Гаморак: «Я в Чернівцях за своїм ділом. Найшовшем тутки Лесею Українку. Нині вертаю до Трійці»), вдруге на згаданому святі в Полтаві: на декількох неофіційних заходах їх бачать разом (дивись, спогади Василя Сімовича «Лесея Українка на Буковині» // Спогади про Лесею Українку. Київ. 1963. С. 184–186; і, особливо, Дмитра Дорошенка «Мої спомини про давнє минуле. (1901–1914 рр.)» // цит. за Роман Горак. Василь Стефаник. Книга 2. Львів. 2015. С. 292). Спогадів про цю подію ні Леся Українка, ні Василя Стефаник не залишили, а шкода. Бо це була виняткова подія для українців у Російській імперії, про що свідчить пафосна згадка Ганни Барвінок у листі до Іллі Шрага: «Ще не вмерла наша Мати Україна! Не одно серце б'єця гарячим ключем любові до неї, і рада б для неї рук не покладати і свою душу принести в жертву на олтар своєї рідни. Коли моє спо-

тужене, пригнічене пекельним горем серце здаєця охололим да і то клокотіло і било гарячею струєю почуття мого при радісних криках восторженої луни, котра розлягалась при чтенні почитателів і величаючи нашого первоначальника, великого письменника Котляревського, котрий зробив іспит змалювати наш нарід і нашу мову і возвеличити її. Як я тремтіла од високого спочуття і до добродія Лисенка, що він своєю ніжною душею здолів урозуміти голоси нашого серця і перелити усі ті радости в музику. І у мене сльози тремтіли на віях... Не раз я їх утирала, одвернувшись од публіки» [Листи Ганни Барвінок до Іллі Шрага. Том 2. Чернігів. 2020. С. 456–457].

Найбільше, на що стало Василя Стефаника, це в присвяті друзям «Серце» (продиктованій синові Семену наприкінці 1926-початку 1927 років), згадати Лесю Українку. Маємо два варіанти цієї присвяти, менш знаний: «Леся Українка – моя приятелька з великої України і провідаторка в старім Києві» [ЗТ: у 3 т. 4 кн. Т. 1. Кн. 1. С. 351] і більш відомий: «Леся Українка – найбільша поетка і моя провідаторка в Києві» [ЗТ: у 3 т. 4 кн. Т. 1. Кн. 1. С. 28]. Чому відбулася зміна «моя приятелька» на «найбільша поетка», – сказати важко, пояснити можна. Серед жіночих імен, згаданих у присвяті (мати Оксана, сестри Марія, Параска, Євгенія Калитовська, Євгенія Бачинська, Леся Українка, Софія Морачевська, Ольга Гаморак-Стефаник, Анна Данилович, Олена Плешканова), приятельками Стефаник називає жінку Ольгу – «найбільший мій приятель» і Олену Плешканову – «вірна моя приятелька в біді», тому з цієї офіційної присвяти зникає визначення Лесі Українки яко приятельки Стефаника. Для Стефаника це дуже інтимне визнання, і чужого тут бути не може.

Що ж до «провідаторки» в Києві чи «старім Києві», тут дослідників цікавило єдине запитання: коли? Це був 1903 рік. Поїздка у Полтаву, де з галицьких письменників Стефаник був єдиний запрошений. З примітки Лесі Українки в листі до Ольги Кобилянської (10 серпня 1903 р.) Роман Горак зробив висновок, що в Полтаву Стефаник поїхав на особисте запрошення Михайла Старицького [Роман Горак. Василь Стефаник. Книга 2. Львів.

2015. С. 297–298]. Ні перед Полтавою, ні після Полтави Леся Українка не могла бути провідаторкою, бо її тоді не було в Києві. Справжнім провідатом Стефаніка у Києві був Іван Стешенко.

Нарешті, поговоримо про відчит і статтю Лесі Українки. Ідея виникла у письменниці з «легкої руки» Ольги Кобилянської, яка гостювала у Лесі в серпні 1899 року, а вже у грудні Леся Українка виступила з оглядом буковинської літератури в Києві, а відтак опублікувала його російською мовою в журналі «Жизнь». Про відчит і статтю сказано в дослідженнях М. Моклиці та О. Радавської, тому я лише загострю увагу на деяких провокативних фрагментах.

У відчиті Леся Українка зараховує Стефаніка до буковинців на підставі географічної близькості і стефаніківського самовизначення яко буковинця. З цим можна сперечатися, бо від цієї географічної двозначності починаються деякі непорозуміння зі сприйняттям Стефаніка, починаючи із визнанням його як «наступника Федьковича». Це зовсім не так. Маємо різні досвіди, різні традиції, і різні культурні уподобання.

Леся Українка подивована швидкою популярністю Стефаніка серед літературних кіл: «Чи то яскравість талану, чи приступність сюжетів зробили його одразу популярним, трудно зважити; запевне, і те і друге» [ЗТ: у 12 т. Т. 8. С. 279]. Чуття слова у Лесі Українки високе. Але вона не критик, в чому признається Ользі Кобилянській: «Взагалі, критика для мене eine Nebensache (другорядна справа)» [з листа від 14–21 грудня 1900 р.]. Тому переконувати сучасників, що вона не помилялася у своїх судженнях, є неправильно. Назву декілька дискусійних тез Лесі Українки: «д. Стефанік малює сільський пролетаріат або стан, близький до повної пролетаризації (...)»; «д. Стефанік не любить ліричних акордів та поетичних прикрас»; «Ні один з діячів д. Стефаніка не здійснюється вище загального рівня маси (...)»; «всі нариси мають один тон, вони дають нам один спільний образ життя народного, показують нам колективну душу маси» [ЗТ: у 12 т. Т. 8. С. 280, 281]. Єдине, що вірно відчула Леся Українка, «д. Стефанік не належить до народовської літературної школи» [Там же. С. 280].

У статті російською мовою є характеристика поетики, різкіша за той же фрагмент у відчиті: «Г. Стефаника упрекают, и не без основания, в односторонности и даже однотонности его рисунков» [Там же. С. 74]. І навіть висновок Лесі Українки, в цілому позитивний: «Він малює буденне життя сірого люду, але не тільки зверхні факти цього життя, а самий зміст його; двома, трьома раптовими рисами він малює нам надзвичайно яскраво цілу драму, і, власне, через те, що всі нариси мають один тон, вони дають нам один спільний образ життя народного, показують нам колективну душу маси» [Там же. С. 281], не позбавлений в цілому народницьких кліше.

Як ці думки Лесі Українки, щирі і чесні в її розумінні поетики Стефаника, далекі в своїй основі від критичних міркувань Левка Турбацького: «У нього перше значення має душа, чувства емігранта»; «Камінний хрест» можна дійсно назвати студією, студією артистичної душі мужика, в котрому сплять творива творчості» [цит. за: Василь Стефаник у критиці та спогадах. Київ. 1970. С. 35, 36]. Хоча в тому 1899 році найцікавіші міркування про книжку новел В. Стефаника висловив Юліан Яворський, журналіст і редактор москвофільського журналу «Живое слово»: «Маленька непоказна книжечка, – низка простих нехитрих малюнків. Без яскравих фарб і густих тіней, без бурхливих пристрастей і хитросплетених мережив. Низка скороминущих настроїв і простих, буденних сценок. Але скільки в них живої душі, скільки справжнього, пекучого життя!» [цит. за: Роман Горак. Василь Стефаник. Книга 2. Львів. 2015. С. 67].

Серед критичних оцінок творчості Стефаника в 20–30-х роках ХХ століття пам'ятаємо Дмитро Донцова («Поет твердої душі», 1927; «Май 1871 – Май 1931». 1931) і Михайла Рудницького («Від Мирного до Хвильового», 1936). Проте квінтенсенцією критичної мислі про феномен Стефаника була стаття Юрія Морачевського «Скарб нашої мови» (1932), написана як передмова до ювілейного видання творів Василя Стефаника. Ювілейна книжка вийшла 1933 року, без статті Морачевського, а вперше повністю опублікована у снятинському виданні творів Стефани-

ка 2019 року [Василь Стефаник. Твори. Снятин-Чернівці: Друк Арт, 2019. 232 с.]. У цій статті закладений інший тон розмов і розуміння Стефаника, і якби не примха Михайла Рудницького, упорядника ювілейної книжки, українське стефаникознавство мало би у 30-х роках іншу світоглядну планку осмислення творчості Стефаника. Серед тез Юрія Морачевського окреслю декілька: «З газдів він – з багачів» [Василь Стефаник. Твори. Снятин-Чернівці. 2019. С. 7]; «Тяжке ярмо мужицького багатства знає Стефаник так само, як тягар нужди» [Там само. С. 9]; «Не мав Стефаник попередників, та й не буде мати «школи», як перший ліпший літерат її собі робить» [Там само. С. 11]; «Нема поміж оповіданнями Стефаника ні одного зле збудованого» [Там само. С. 11]; «Стефаник не є ніякий агітатор, ані пропагандист» [Там само. С. 11]; «(...) знаю, що він поет. Такий, який приходить раз на століття» [Там само. С. 11].

Звичайно, що в цьому різноликому прочитанні стаття Лесі Українки займає важливе місце. І як таку, її потрібно сприймати як позитивний крок в осмисленні феномену Стефаника. Хоча в ряді прижиттєвих інтерпретаторів творчості Стефаника, за поділом того ж Юрія Морачевського («А ще сказати би й слово до ворогів. Бо Василь Стефаник має їх доволі: тих, що його замучують та й троять, одні любов'ю, другі ненавистю» [Василь Стефаник. твори. Снятин-Чернівці. 2019. С. 11]), Леся Українка стоїть над ними. Зрештою, і завдання її було дещо інакшим: не так літературно-критичним як літературно-популяризаторським. І з цим завданням вона справилася.

Чому ж не продовжився діалог Василя Стефаника і Лесі Українки? Тому що кожний з них вибрав свій шлях і пройшов його до кінця. А ще тому, що історія життя письменника, сто років тому чи сьогодні, не є тотожною історії літератури. У кожного з них була своя правда, своя міра, своя судьба. У вимірі вічності Василь Стефаник і Леся Українка продовжують свій незавершений діалог.

Євген Баран

СИНТАГМАТИКА ЗВ'ЯЗКІВ ГЕРОЙ-АВТОР У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

Специфіка розбудови й функціонування персоносфери творчості Лесі Українки і Василя Стефаника великою мірою визначається позицією чи навіть концепцією постаті митця. Узвичаєною в часі порубіжжя була так звана об'єктивна роль письменника. З-поміж її найактуальніших світоглядно-етичних та стилістичних інваріантів можна виокремити навчителя-мораліста, політика, суддю, безстороннього оповідача, співчутливого оповідача тощо. Однак на зламі століть в літературі формується й інший, суб'єктивно-синтетичний тип «узаємин» автора з реальністю. Його можна окреслити через дефініцію письменник-герой – герой свого твору. Герой, що перебуває у своєму творінні скрізь і ніде. У праці «Старе й нове в сучасній українській літературі», узявшись порівнювати художню практику старшого та молодшого поколінь, одним із перших це явище зауважив І. Франко. «Вони, – писав критик про молодих, – так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення. Властиво, те оточення само собою їм мало інтересне, і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати»¹. І слід визнати, що для інтровертів Лесі Українки та В. Стефаника саме така психологічна сугестія виявилася не лише природним способом подачі, а й освоєння, перетоплення матеріалу. Живучи серцем, пізнаючи світ інтуїцією і почуттями, обоє аж ніяк не схильні були до теоретизування, осуду та повчань. Усе, на що вони розраховували, – це зрозуміти і показати.

Особливістю такого підходу виявилось і сприйняття власної праці не як обов'язку накинутаго ззовні, а насамперед внутріш-

¹ Франко І. Збір. тв.: У 50 т. Київ: / Редкол. І. Басс та ін. Наук. думка, 1976–1986. С. 108.

нього покликання, необхідності відкрити світові через себе його (світу) сутність. «Скажіть мужикам, – звертався Стефаник до О. Гаморак, – що я ніколи не буду говорити до них як кандидат, але так собі, от ніби знаєте як, бо буду. Я вмю говорити і люблю, як мене слухають, але говорити їм, що вони слабі, а я один їх спасу, то не буду, бо знаю, що вони сильні, а я слабий. Вони кров червону лиють у чорну землю, а я дивлюся і аналізую – хто дужчий?»¹. Звідси й своєрідне ставлення до художніх здобутків, що їх поява та існування оцінювалися вище, аніж навіть власне життя. Батько визнавав, згадував Семен Стефаник, що «є дві категорії письменників: перша – це ті, що кращі від своїх творів, а друга – це ті, що їхні твори є кращі за них. Я належу до другої категорії»². І таке переконання постало не наслідком самозамилування талантом чи вдоволення збурених амбіцій. Воно засновувалося на зваженому, чіткому уявленні про ієрархію переконань, сенсів і цінностей людського світу. «Ідеал – се не людина, – згадаймо слова Лесі Українки, – ідеал – се ідея».

У авторефлексіях героя оповідання Стефаника «Вечірня година» ніби наскрізною є думка про марність і навіть зло розриву з рідною селянською стихією. Однак і читач, і, звичайно, письменник добре розуміють, що коли б не вихід мужицької дитини на терени культури, то власні страждання, як і страждання його родини й, загалом, народу нікому було б оповісти. Отож доцільність, логіка і правда мистецтва не менш вагомі, аніж доцільність, логіка і правда життя; власне, одне немислимо без іншого.

Згадана «Вечірня година», окрім усього, може бути прикладом роботи Стефаника-письменника на рівні сюжетного каркасу. Загалом, ця структурна частина тексту у нього проста, передбачувана, тобто традиційна. Подія, що лежить в основі, чи не завжди тільки привід поговорити про щось інше чи, сказати б, про

¹ Стефаник В. Зібрання творів у 3-х томах у 4-х книгах / Редкол. С. Хороб, С. Баран та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ. 2020. С. 286.

² Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. і прим. Н. Шумило. Київ: Основи, 1998. 658 с. С. 312.

очевидне – на іншому рівні та в інший спосіб. Як півіронічно ствердив сам письменник в автокоментарі до «Новини», фактажем для новели слугував матеріал для «заповнення “новинок» газетярських». Та, попри таку доступність і ясність «матеріалу», В. Стефаник довго виношував задуми своїх творів і так само довго їх реалізовував.

Окреслені темпоритми й інтенсивність підготовчої роботи, як і тривале дозрівання до тексту, властиві й Лесі Українці. Щоправда, сам виклад задуму на папері, особливо в останній період життя, забирав порівняно небагато часу. За усієї «екзотики» темарію, сюжети авторки здаються досить впізнаваними. Навіть з усіма поправками до подій та постатей історії, міфології, фольклору (для людини освіченої, загалом, відомих) читач / глядач не докладатиме надміру зусиль, щоб устежити за розвитком дії.

Критика з цього приводу зазвичай нарікала на статистику дійства, де все збудовано на монологах і діалогах, у котрих трактовано якісь ефемерні, абстрактні істини. Та хіба ж «Камінний господар» чи «Кассандра» писалися заради того, щоб оповісти прогоди античних героїв чи походеньки Дон Жуана? Хоча авдиторія звично чекала передовсім такого – легкої і дотепної ілюстрації чогось уже знаного, та дещо призабутого. Один із перших критиків «Кассандри», мабуть, бажаючи похвалити авторку, зазначив, що у творі яскраво та переконливо списано життя і побут давніх троянців. Як би це мало потішити Лесю Українку! А коли серйозно, то К. Квітка згадував, що дружина, вже по закінченню драми, дізнала неабиякого піднесення десь вичитавши, що в Європі кожен великий поет епохи вважав великим обов'язком дати власну версію падіння Ілліону.

Отже, Леся Українка, як і у багатьох своїх речах В. Стефаник, завжди рухалася шляхом максимального опору матеріалу – через аналіз, узагальнення, інтерпретацію. То ж не дивно, що багатьом читачам драматургія авторки здавалася ризикованим балансуванням поміж мистецтвом й історіографічним, культурологічним викладом, а новелістика її покутського колеги – не менш відчайдушним борінням художника й журналіста-нарисовця. Так,

Стефанік слухав і спостерігав село, а Леся Українка пізнавала світову культуру. Але здобуті в такий «простий» спосіб знання лишилися б тільки мертвим вантажем, укладеним (хай і дуже вправно) у вибагливі конструкції, якби митець не переживав, не перепускав усе осягнуте кризь горнило душі, почуттів, інтелекту. «Я писав тому, – ніби підсумовував зроблене Стефанік 1924 р., – щоби струни душі нашого селянина так кріпко настроїти і натягнути, щоби з того вийшла велика музика Бетховена. Це мені вдалося, а решта – це література»¹.

Прикінцеву заувагу не слід сприймати буквально, бо автор, окрім усього, вправний стиліст із тонким відчуттям довершеності. Але в нього своя естетика, котру треба вміти оцінити. Ідейно-духовний вольтаж твору, його пафос, як це не раз трапляється і в Лесі Українки, спалює, нівелює сюжетно-композиційне риштовання. Однак через це написане не перестає бути витвором справжнього мистецтва. Та щоб сприйняти і «засмакувати» у новім мистецтві, як свідчить досвід навіть професійних літераторів (знаний приклад Б. Лепкого), читачеві належить докласти неабияких зусиль, не в останню чергу пов'язаних і з подоланням особистих стереотипів та упереджень.

Особливої ваги тут набирає емоційно-чуттєвий горизонт реципієнта, а ще його інтелектуальна спромога – здатність до синтезу, узагальнень, зрештою, освіченість. Ідеться про ті якості, котрі виводять письменника й читача на співпрацю, на співавторство. І в Лесі Українки, і в Стефаніка багато важить підтекст і недомовки, і паузи, і натяки, і півтони. Іноді здається, що з твору навіть зумисне забирається усе, що може перешкодити його вільному, самостіному розвитку, а також завадити спостерігати за цим розвитком.

Зовнішня аскетичність новелістики Стефаніка, разючіша, зважаючи на лаконізм вислову й розроблюваний темарій. Однак ошадливість мізансцен таких драматичних поем Лесі Україн-

¹ Стефанік В. Зібрання творів у 3-х томах у 4-х книгах / Редкол. С. Хороб, С. Баран та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ. 2020. С. 387.

ки, як скажімо, «Одержима», «Три хвилини» чи «На полі крові» може, у цім аспекті, з прозою колеги виразно кореспондувати. У рефераті «Малорусские писатели на Буковине» авторка, спростовуючи думку про ідейно-стильову одноманітність, невиразність творів зібраних у «Синій книжечці», виходить на одну із ключових засад художньої манери новеліста, безперечно, близьку і для неї. «Д[обродієві] Стефанику – читаємо в україномовному варіанті праці, – докоряють часом за односторонність, навіть однотонність його малюнків. Справді, темні барви у нього преважають, а при тому в сюжетах його нема нічого надзвичайного, романтичного. Він малює буденне життя сірого люду, але не тільки зверхні факти цього життя, а *самий зміст його*; двома, трьома раптовими рисами він малює нам надзвичайно яскраво *цілу драму* (курсив мій. – Р. С.)»¹.

Акцент на головному об'єкті мистецької обсервації – основах людського буття – вельми промовистий і зроблений не випадково. Намагання вийти на універсальні закони світобудови, зрозуміти та описати їх визначало й творчий саморух Лесі Українки. І для неї цей шлях виявився складним і болісним. Адже, щоб збагнути світ, то більше щось у ньому спробувати змінити, потрібно зайти із ним у протистояння. І робити це слід не лише посередництвом своїх героїв, а передовсім особисто.

Одним із перших таку конфліктну природу Стефаникового обдарування, як і загалом психологічного типу, помітив М. Євшан. Своє бачення ситуації він проєктує на можливості художньої реальності коригувати, визначати реальність емпіричну. «І тут, може, й ціла трагедія творчості Стефаника, – припускає критик, – її трагізм: почуття страшної пустки і бажання знайти для себе органічну основу. Пекуча туга за живими людськими серцями, які розуміли б поетову мову. Артист тут тужить за тим, щоб слово його могло перейти в саме життя, промовляти безпосередньо до людини, віджити і станути плоттю і кров'ю в її серці. А з дру-

¹ Українка Леся. Повне академічне збір. тв.: у 14 т. / Редкол.: В. Агеева, Ю. Громик та ін. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2021. С. 95–96.

гого боку, свідомість, що <...> так не зрозуміє ніхто і його слова, його туги за з'єднанням з найпростішою душею, за перетопленням всіх своїх почувань в одну велику любов до раба!.. Свідомість, що гаряче, живе слово можуть взяти за насмішку, можуть їм бавитися»¹. Та глухота, бездушність і навіть ворожість світу до «живого слова», таке враження, тільки додавали завзяття й голосу його носіям, змушуючи з подиву гідною упертістю повторювати й повторювати своє звернення.

Попри нехіль та спротив реальності В. Стефаник і Леся Українка вірили в живлющу силу слова, здатність оприявнювати ним головне, нагадувати людині про її власне існування, про якусь його іншу мету і призначення, аніж буденне *перетікання* у часі. Саме такий спосіб витрачання життя киянин М. Бердяєв визнавав найнижчою формою буття, котре є уже, власне, не-буттям й іменується коротко й точно – «пошлость». На думку мислителя, невідворотною для світу буденності є саме ця найочевидніша і найстрашніша загроза. «Пошлость, – переконаний філософ, – есть совершенная удовлетворенность, довольство и даже веселье от плоскости небытия, окончательное выбрасывание на поверхность, окончательный отрыв от всякой глубины, от ядра бытия, боязнь всякого возвращения к глубине. Пошлость и есть этот мир, окончательно забывший об ином мире и почувствовавший довольство»².

Варто уточнити, що за Бердяєвим, проступання до описаного стану – це завжди падіння, майже незворотній зсув до цілковитого морального й психологічного отупіння. Страх, на якому зроблено акцент, – це адаптований чи, сказати б, зредукований буденною свідомістю надреальні жах і (це специфічне покутське слівце буде тут особливо доречним) туск, що «згори» визначають і скеровують людське існування. За великим рахунком, позбутися

¹ Українка Леся. Повне академічне зібр. тв.: у 14 т. / Редкол.: В. Агеєва, Ю. Громик та ін. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2021. С. 215.

² Василь Стефаник у критиці та спогадах. Статті, висловлювання, мемуари / Упор. та комент. Ф. Погребенник. Київ: Дніпро, 1970. 484 с. С. 158.

екзистенційного страху можна або шляхом «просвітлення», еманациєю усіх душевних сил та енергій, або «згасанням», повним знечуленням, нівеляцією власного «Я».

Особливо це розумів В. Стефаник, який правомірно здобування екзистенційної свободи не ставив у залежність від соціального, класового і навіть освітнього статусу. На його переконання, ближчим до звільнення був темний і злидений, але з живим, нескаламученим духом мужик, аніж освічена, матеріально забезпечена інтелігенція руська – інертна, заскоружла у власній дріб'язковості та амбіційках. Тому своє завдання письменник і вбачав у вивільненні цієї вітальної сили нації, приховуваної, а не рідко й зумисне стримуваної т. зв. чинниками іззовні. «Вони, ті мужики, – писав він К. Гаморакові, – були дітьми невинними, із-за недостатку 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 сими брутальними вимогами пропадає їх ідеалізм або тікає в саму глибину душі. Зо дна душі я его винесу на світ Божий, і я буду його показувати яко силу і спасеня для нас»¹.

Силою таланту виводячи своїх героїв «на світ Божий», Стефаник, і це виразно зближує його з Лесею Українкою, зумів піднятися на універсальний рівень ідей та колізій буття. І коли вихідною тезою мистецьких шукань узяти розуміння людиною добра і зла, то обох письменників цікавила насамперед онтологія цих визначальних первнів світоустрою. Дуже рано вони усвідомили і зуміли переконливо замкнути це в художньо-образній системі, що головна і одвічна боротьба особистості, злети й падіння її, самоосягнення та самоутвердження точаться не в світі зовнішньому. Усе найважливіше і, якби пафосно це не звучало, найвеличніше відбувається усередині нас. (Згадується тут не раз читаний Лесею Українкою Софокл: «Дивних багато у світі див / Та найдивніше із них людина» («Антигона»).

¹ Стефаник В. Зібрання творів у 3-х томах у 4-х книгах / Редкол. С. Хороб, С. Баран та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ. 2020. С. 262.

На жаль, мало хто із сучасників, за звичайним або ж екзотичним сюжетним антуражем, зумів розгледіти, відчитати цей, сказати б, антропософський посил. У випадку Стефаніка, як видається, здобути на це зумів лишень І. Франко. У коментарі до статті С. Русової, він досить переконливо спростовує тезу авторки про цілковиту перейнятість (а отже, обмеженість) творчості молодшого колеги соціальною аналітикою, тобто контекстом епохи. «Ті трагедії й драми, які малює Стефанік, мають небагато спільного з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutatis mutandis* (з певними змінами, лат) повторитися в душі кожного чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестивна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача»¹, – не приховуючи емоцій, стверджував критик.

Універсалізм художньо-філософських осягнень і водночас гранична суб'єктивізація й індивідуалізація викладової стратегії дозволяє виокремити кілька визначальних для обох митців ідейно-сюжетних кластерів або ж моделей. Першим у цьому типологічному, взаємопов'язаному, а можливо, у чомусь й ієрархічному ряді доводиться говорити про концепт *протистояння*. І це не тільки і навіть не стільки особистісне, психологічне зведення персонажів у діалозі, агоні-боротьбі, як духовно-світоглядний, метафізичний антагонізм кардинально відмінних, а тому й непримирених сутностей-структур. Коли Міріам у словесному змаганні правдається з Месією, то це ж не лише представлення двох різних (чоловічого і жіночого, традиційного й модерного і т.п.) поглядів на життя, а й, і мабуть, насамперед зіткнення / діалог людського і божественного. А камінний хрест (в усіх – від буквального до символічного – сенсах), що його двигает Іван Дідух, то хіба не того ж, що й «Одержима», реєстру партитура вічної історії?..

І хоча від початків зрозуміло, що герої не здолають обставин і не зможуть перемогти, перебороти світу, вони однак затято з

¹ Франко І. Збір. тв.: У 50 т. Київ: / Редкол. І. Басс та ін. Наук. думка, 1976–1986. С. 114.

ним борються; їхнє життя – це безкінечна боротьба. І часом видається, що таке існування немає ні радості, ні сенсу. Як каже господар Іван у «Кленових листках»: «що де у світі є найгірше, то він (мужик. – Р. С.) має то спожити, що де у світі є найтежше, то він має то виконати»¹. У цій нібито й простій мужицькій філософії буття криється, насправді, велика істина – попри усе, що на нім трапляється, людина мусьт іти своїм шляхом, виконувати й виконати своє призначення, котре, водночас, є і її покликанням. Узірцевою тут здається фінальна репліка протагоніста драми «Адвокат Мартіан». Після фатальних утрат і душевних потрясінь, на запитання секретаря «Ти можеш працювати?» він, згнітивши серце й зібравши усю волю, відповідає «Я повинен»².

Отже, ще однією, напрямую відповідною *протистоянню* сюжетною моделлю є *випростування*. Цей, запозичений у В. Стуса термін, а чи образ, якнайточніше передає стан саморозвитку більшості героїв Лесі Українки та В. Стефаніка. Лише у борні особистість росте і міцніє, зрештою пізнає себе, власні можливості й межі. Ким би були без свого життєвого змагання співець Антей («Оргія») і Жирондист («Три хвилини») або пан Ситник («Такий панок») чи навіть Тома Басараб («Басараби»)? Намагаючись протистояти світові, його зазвичай сліпій волі й шаленій потузі, людина прибирає гордої, властивої собі «божественної» постави, досягає граничні, а отже, сутнісні виміри буття. Пробоє, але далеко не завжди успішно, «своїм життям до себе дорівнятися». Не рідко цього досягається тільки смертю, а то й у смерті як у випадку героя цитованої «Лісової пісні» Лукаша, чи старого газди Леся з новели «Скін».

¹ Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. і прим. Н. Шумило. Київ: Основи, 1998. 658 с. С. 43; Стефанік В. Зібрання творів у 3-х томах у 4-х книгах / Редкол. С. Хороб, Є. Баран та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ. 2020. С. 43.

² Українка Леся. Повне академічне зібр. тв.: у 14 т. / Редкол.: В. Агеева, Ю. Гролик та ін. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2021. С. 65; Стефанік В. Зібрання творів у 3-х томах у 4-х книгах / Редкол. С. Хороб, Є. Баран та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ. 2020. С. 65.

Спротив реальності, якою б нещадною й усевладною та не була, окрім індивідуальної схильності й потреби, має ще й загальний сенс. А означити й пояснити його можна як *випробування*. Цей ідейно-сюжетний кластер досить широкий, адже охоплює сприйняття й реакцію людини на світ за кількома засадничими вимірами. Однак далеко не у всьому визначальним тут бачиться зовнішній тиск, увиразнений соціально-економічною, політичною чи навіть національною дискримінацією. «То видите, – розраджують розбитого творчим безсиллям майстра (з однойменної новели Стефаніка) голоси “з народу», – чоловік ба сеї, ба тої собі загадує, а то все Божа міць. У Бога нема, що цес файний, а цес старий, а цес бідний, у Бога всі однакі; що має Бог дати, то даст і найбіднішому, і найбогатшому»¹. Також важко уявити щасливими і задоволеними життям й інших майстрів – героїв драматичних поем Лесі Українки «У пущі» й «Оргія». Бо ж хіба для самореалізації (не тільки творчої, а й буттєвої) Річарду Айрону достатньо було б самої сонячної Венеції? І чи пізнав би він себе як, до слова, і його духовний побратим співець Антей, без зіткнення з житейською пущею? Мистецтву, як і митцеві, опріч критеріїв естетичної довершеності, виявляється теж потрібна перевірка на відпорність і життєздатність. А трапляється, що цінність осягнутого необхідно доводити власним існуванням (а то й відмовою від нього).

Іноді, щоб найповніше означити цей сенсобуттєвий момент, уводять (стосовно В. Стефаніка частіше) концепт гріха. І справді, навіть на текстуальному рівні це очевидне пояснення животіння людини у світі, в обох письменників можна віднайти досить виразно: новели «Злодій» і «Басараби», драми «На полі крові» і «Камінний господарь». Однак можливою і доцільною тут бачиться спроба узальнення не так на конкретно-сюжетному,

¹ Стефанік В. Зібрання творів у 3-х томах у 4-х книгах / Редкол. С. Хороб, Є. Баран та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ. 2020. С. 62; Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. і прим. Н. Шумило. Київ: Основи, 1998. 658 с. С. 62.

подієвому, як духовному, сказати б, метафізичному рівні. І з точки зору Лесі Українки – символіста, і Стефаніка-експресіоніста земне існування, як і загалом земний світоустрій і світопорядок, є не правильним, не справедливим, а отже, не справжнім. Тож зрозуміло, як у таких строго визначених координатах мусить почуватися кожен у них закинутий чи, можливо, замкнутий. Вражаюче пронизливу метафору дому-світу знаходимо у новелі «Сама-саміська»: «подобала хатина (у котрій конала стара селянка. – Р. С.) на якусь закляту печеру з великою грішницею, що каралася від початку сьвіта та до суду-віку каратися буде»¹.

На перший погляд може здатися, що вибору поміж дилемою гріховного існування й існування в гріху в людини немає. Розважання над цим могло б перетворитися у безплідну схоластику, коли б обоє письменників не прийняли тези не так життя як покарання, а насамперед життя – великого випробування. А головне і, мабуть, єдине, що тут приступне героям – це доведення права (і можливості!) за будь-яких умов залишатися собою, себто людиною. І хай би навіть усі сили земні й понадземні стали на супротив, усе одно варто відстояти своє, хоч тільки для самого себе. І така боротьба, варто зауважити, це завжди боротьба, іноді оборона, але ніколи не утеча.

Відтак, ще однією ідейно-сюжетною моделлю слід уважати *самозбереження*. Під цим кутом, великим, справді неспокутуваним (можливо, і єдиним) гріхом виявляється відмова від власного приділення тотожна, фактично, самозапереченню, самознищенню. У Лесі Українки бачимо це на прикладі темного апостола Юди, котрий самохіть відійшов од світла чи лицаря волі Дон Жуана, що добровільно став бранцем влади й примусу. В. Стефанік, зважаючи на темарій, був значно обмеженіший у виборі життєвих ролей для своїх персонажів. Тому катастрофою для Антіна

¹ Стефанік В. Зібрання творів у 3-х томах у 4-х книгах / Редкол. С. Хороб, Є. Баран та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ. 2020. С. 96; Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. і прим. Н. Шумило. Київ: Основи, 1998. 658 с. С. 96.

(«Синя книжечка») та Федора-палія (в молодості) обертається утеча від долі газди-хлібороба.

В новелі «Басараби» – одній з останніх і найглибших у першому періоді творчості – проблему випробування життям, його самоцінності та збереження актуалізовано у якомусь надзвичайно граничному, сливе філософському вимірі. Звертаючись до кривих, де чи не кожен чоловік уражений прокляттям самогубства, берегиня роду стара Семениха розпачливо поклікує: «У вас нема дітей, у вас нема нивки, ані худобинки! У вас є лишень хмара, і полуда, і довгий чорний чупер, що вам сонце закрив. А Бог вас карає, бо ви маєте на єго сонце дивитися, ви маєте дітьми тішитися і зеленим колосом по веселім лиці гладитися»¹. Та виявляється, що природне – в гармонії зі світом і собою – існування, то лиш ілюзія, мрія для того, кого «Бог покарав сліпотою»². Справжнє покликання людини – здолати обставини, піднятися над собою і спробувати, бодай у муках прозріння, усвідомити хто ти й навіщо. Отож іще одним, спільним для митців, ідейно-сюжетним осердям виступатиме *пізнання*.

Полишена наодинці, коли ані ближній, ані громада, ні навіть Бог не хоче або не може допомогти, людина змушена давати собі раду сама. Здається, автори зумисне моделюють такі кризові ситуації, де б герой міг виявити усю ницість і велич своєї природи. «Тісні роки», як означає один із Стефаникових персонажів (новела «Засідане») добу, надзвичайно точно окреслюють справді одвічно-закляту просторінь світу, де «є всього <...>, а біди найбільше...»³ [4, 3, с. 33]. І щоб відчути, усвідомити це як власне, можливо, й природне, існування іноді замало буває цілого життя. Хіба то життя постало стражденим.

¹ Стефаник В. Зібрання творів у 3-х томах у 4-х книгах / Редкол. С. Хороб, Є. Баран та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ. 2020. С. 64; Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. і прим. Н. Шумило. Київ: Основи, 1998. 658 с. С. 64.

² Там само.

³ Там само. С. 33.

Страждання, як переконує доля чи не всіх героїв письменників, це не тільки випробування, очищення і випростування, а й пізнання і таке необхідне мислячій істоті самоусвідомлення. Чому вони не шукають щастя, а хочуть бодай справедливості? Очевидно свідомо чи й неусвідомлено відчують ілюзорність, оманливість земного блага й блаженства. (Примітною у цім контексті є прозова легенда Лесі Українки під назвою «Щастя»). Чи прагне спокою Міріам? Чи жадає багатства (задоволення, самозаспокоєння) Іван Дідух?.. Усе-таки щось інше, вище рухає ними.

Отож екзистенційний вибір мусить робити кожен, хто зрозумів своє життя як долю, як страшний, нездоланий, незбагнений фатум. І єдине, що людина може цьому протиставити – це власну волю. Навіть ризикуючи втратити спасіння, Міріам відмовляється прийняти, таку жадану для загалу, викупну жертву Христа. Адже зробивши це, вона заперечить себе, а світ позбудеться ще й того ілюзорного сенсу, який він нібито має. Тому: «<...> чи в огняній геєнні, / чи в темряві без краю доведеться / мені по вік віків з душею пробувати, / та радощі моєї не зруйнує / сам князь темноти, радощі від того, / що на мені не важить кров Мессії¹.

Людська доля і доля як фатум – цілком підставово уважаються однією з провідних тем і спонук художніх пошуків Лесі Українки та В. Стефаніка. Переконливим й достатньо обґрунтованим видається і загальний висновок до якого, зрештою, приходять чи не всі дослідники: органічна потреба героїв обох письменників протистояти невмолимому й неминучому (навіть попри абсурдність такої боротьби) є іманентною і більшою чи меншою мірою свідомою. Без жодного наміру спростувати сказане, все ж видається можливим і доцільним дещо у нім уточнити. Імператив «пізнання», окрім необхідності зовнішнього спротиву, визначає ще й не

¹ Українка Леся. Повне академічне збір. тв.: у 14 т. / Редкол.: В. Агеєва, Ю. Громик та ін. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2021. С. 141; Бердяєв Н. О назначении человека / Сост. Л. Греков и А. Поляков. Москва: Республика, 1993. 383 с. С. 141.

менш присутні внутрішні стани і процеси. Оглянути їх можна посередництвом концепту *прийняття* – останньої із оприявлених ідейно-сюжетних моделей.

У цім випадку доводиться оперувати не так літературним чи літературознавчим, як філософським еквівалентом запропонованого поняття. Адже, коли, до прикладу, Кассандра за сюжетом драми усвідомлює доконечність падіння Трої, а Іван Дідух утрати свого камінного хреста (Батьківщини), то чи обов'язково це означатиме погодження, то більше покору неминучому? Навіть якщо зважити на дієву безвольність, інертність героїв, відповідь усе одно буде достатньо очевидною. Натомість доречним тут видається говорити про трагічне (тому, що вимушене і вимучене) прийняття ситуації, світу, зрештою, буття. Неминуче, повторюючи за Лесею Українкою слід «витримати з честю», жити і пережити його. Чим би не видавалася доля – абсурдом, випробуванням, мукою – вона твоя і тільки твоя. І лише збагнувши це, індивід перетворюється на особистість з правом і можливістю свідомого існування. На останок доводиться констатувати, що цей шлях гідно пройшли обоє наших авторів. Очевидно й тому їхні герої такі живі, справжні, переконливі.

Сергій Романов

РЕЦЕПЦІЯ ХУДОЖНІХ ІДЕЙ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКАУ ПОЛІТОЛОГІЧНІЙ ВІЗІЙ В'ЯЧЕСЛАВА ЛИПИНСЬКОГО

Загальновідомим є вплив літератури на ідеологію і політику, а також навпаки. Сенси, що їх можна виявити в літературних текстах, можна проаналізувати з урахуванням зв'язку зі структурами політики, ідеології та історії, адже йдеться про «вписування» літератури в діалектичний зв'язок концепції модерної нації через перспективу антиколоніалізму. А що літературні тексти становлять важливу частину дискурсу ідентичності, а модерні нації створили ідеології та літератури, привабливою є ідея, що культурна ідентичність лежить на перетині історії культури й культурної антропології, історії ідей та історії політичної думки, соціології і політології. Щоправда з цього приводу Дьордь Конрад категоричний: «влада будь-яких політичних концепцій над твором є насильницькою, вона є насильством»¹. Натомість для Жака Рансьєра, «політика літератури засвідчує існування потрібного зв'язку між політикою як специфічною формою колективної діяльності та літературою як визначеним практикою мистецтвом слова»².

Сутність нашої гіпотези полягає у тому, що Василь Стефаник, як, приміром, і Микола Костомаров – зі студією про дві «руські» народности»³ чи Михайло Драгоманов – з його «чудацькими» думками про українську національну справу⁴, певною мірою

¹ Конрад Д. Антиполітика в літературі? / Пер. з угор. Оксана Ковач // Всесвіт. 2006. № 9/10. С. 147–154. С. 147.

² Rancière P. Polityka literatury. Przełożył Jerzy Franczak // Socjologia literatury. Antologia. Redakcja naukowa Grzegorz Jankowicz, Michał Tabaczyński. Korporacja Na!art. Kraków, 2015. S. 350–374. С. 350.

³ Костомаров М. Дві руські народности / Переклад Олександра Кониського, передмова Дмитра Дорошенка. Київ – Ляйпціг: Українська Накладня, [б. р.]. 111 с. С. 14–15.

⁴ Драгоманов М. Вибрані твори. Збірка політичних творів з примітками під загальною редакцією Павла Богацького. Том I. Прага – Нью Йорк: Український соціологічний інститут в Празі; Накладом українських поступових товариств в Америці, 1937. 415 с. С. 245–246.

може розглядатися як одна з багатьох творчих особистостей, твори якої можна спробувати розглянути через призму взаємодії літератури та ідеології і/або політики. Йдеться про те, що у Стефаникових текстах можна віднайти елементи сучасних теорій еліт й елітизму, які сьогодні є складовими політичної науки, як в Україні, так і на Заході. Адже, як показує дослідження засад Стефаникового художнього мислення, його цікавила дихотомічна природа галицької національно-української еліти, виродження у ній «провідної верстви»¹. Адже «руську громаду» В. Стефанік не вважав дієвим і позитивним фактором українського національного руху, зокрема діяльність тогочасної еліти зводив до «складочок, товариствечок, жебранинок, літературок і т. д.»².

Додаймо сюди й концептуальне запитання британського теоретика Террі Іглтона про те «як читати літературу», адже він твердить, що художні твори можуть генерувати у собі цілі репертуари значень, а деякі з них змінюються разом з історичними подіями, показуючи цілком іншу картину світу будь-якого творця художнього тексту³. А що у контексті запитання без відповіді «чи можлива політологія літератури?», політологічний підхід в літературознавстві міг би бути цілком ефективним у дослідженнях «літературного» канону, мати теоретичне і практичне значення для з'ясування природи політичного у художніх текстах – джерелах націєрозповідностей – в умовах глобалізації та інтернаціоналізації світу⁴, пошуки рецепції художніх творів Василя Стефаніка у політологічній візії В'ячеслава Липинського, на нашу думку, є цілком виправданими.

У середині 1930-х рр. Юрій Липа, з огляду на поширені тоді расові теорії, зауважив цікаве літературне й політико-соціальне

¹ *Піхманець Р.* Із покутської книги буття. Засади художнього мислення Василя Стефаніка, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ: Темпора, 2012. 580 с. С. 557.

² Там само. С. 166.

³ *Eagleton T.* Jak czytać literaturę. Przełożyła Anna Kunicka. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa, 2014. 274 s. S. 184.

⁴ *Монолатій І.* Чи можлива політологія сучасної літератури? // Прикарпатський вісник НТШ. Думка. Івано-Франківськ, 2016. № 3. С. 9–21. С. 9.

явище в українській літературі, яке він назвав «походом поста-тей». На його думку, це «найсильніша зброя письменства в боротьбі за духовий зміст власної крові»¹. Вочевидь йдеться про факт зокрема й політичної акції, саме тих типів акторів (під акторами в політології розуміють формалізовані та неформалізовані суб'єкти політики), котрі запропонував у 1920-х рр. ідеолог українського консерватизму В'ячеслав Липинський – «войовників» і «невойовників». Перший тип – того, який хоче і може ризикувати власним життям і «взяти меч персонально у свої руки», другий – той, який зокрема й за допомогою слова, хоче «заволодіти, але не хоче ризикувати своїм життям і брати цього меча в свої власні руки»². Погодьмося, що для В. Липинського, вочевидь, кожен, хто користується словом задля реалізації своїх бажань, наприклад письменник, апріорі – «невойовник». Зауважмо, що ви-моги до письменника у того ж В. Липинського цілком посередні: «Яка роля письменника в організації перемоги для армії, до якої він належить [...] і яка, щоб перемогти, мусить мати в собі найбільше людей діла, людей руху, і можливо менше людей тільки слова, тоб-то якраз письменників?»³.

Згодом інтерпретації типу «войовників і «невойовників» набули нового значення – мистецтва «касти меча» («людей і осередків, які належать до провідних, елітарних елементів нації») і «касти плуга» («люди субстратного, лагідно-провітянського стилю» з «хуторянською» ментальністю) у студії театрознавиці Наталії Геркен-Русової⁴. А узявши на озброєння ще й міркування В. Липинського про учасників політичної акції,

¹ *Липа Ю.* Бій за українську літературу. Варшава: Народній стяг, 1935. 153 с. С. 131.

² *Липинський В.* Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українсько-го монархізму. Писані 1919–1926 Р. Видання друге. Нью-Йорк: Видавнича корпорація Булава, 1954. 470 с. С. 404.

³ Там само. С. 114.

⁴ *Геркен-Русова Н.* Героїчний театр. Лондон: Накладом Української Видавничої Спілки, 1957. 93 с. С. 87.

як-от «продуцентів» і «непродуцентів»¹, побачимо, що йдеться про підгрунття міжгрупової конкуренції, конфліктної взаємодії. Зокрема «продуцент», згідно з теорією В. Липинського, «не живе з ідеології», а «непродуцент», «захопивши владу, буде завжди змагати до сполучення в своїх руках влади меча і влади ідеології»². Це вже значно пізніше, на початку ХХІ ст. оксфордські вчені Майкл Бернгард і Ян Кубік запропонували типологію «мнемонічних акторів», з-поміж яких виокремили «войовників», «плюралістів», «ухильників» і «прожекторів»³. Зокрема мнемонічні «войовники» (*warriors*) прагнуть встановити єдину і незмінну версію минулого; «плюралісти» (*pluralists*) визнають і приймають наявність різних версій минулого; «ухильники» (*abnegators*) свідомо уникають активної участі в дебатах з приводу репрезентацій минулого; «прожектори» (*prospectives*) звертаються до минулого як до реєстру помилок, які слід врахувати у майбутньому. Сучасне літературознавство має приклади вивчення мнемонічних акторів в творах української літератури ХХ ст. – через типологізацію мнемофігур, мнемоінструментів й топосів⁴.

Відтак наше завдання – показати як, і яким чином, політологічні категорії можуть бути «інтерпретаторами» художніх творів, артикулювати їхні головні ідеї.

На них наштотвхують скупі рядки у творах і епістолярна спадщина В. Липинського, який захоплювався творами В. Стефаніка. Зауважмо, що творець української консервативної доктрини мав багато спільного з Іваном Франком⁵, а тому зацікавлення

¹ Липинський В. Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українського монархізму. Писані 1919–1926 Р. Видання друге. Нью-Йорк: Видавнича корпорация Булава, 1954. 470 с. С. 406–407.

² Там само. С. 406.

³ Касьянов Г. Past Continuous: історична політика 1980-х – 2000-х: Україна і сусіди. Київ: Laugus; Антропос-Логос-Фільм, 2018. 420 с. С. 101.

⁴ Монолатій І. Мнемонічні фігури (без)державної літератури. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2020. 255 с. С. 236–237.

⁵ Терещенко Ю. Скарби історичних традицій. Нариси з історії української державності. Київ: Темпора, 2011. 560 с. С. 365.

його, представника шляхетської верстви, громадською та інтелектуальною працею представників галицьких українців, не є випадковим. Однак для В. Липинського лише В. Стефаник з його творами мав найвищу вартість з точки зору творця художніх текстів¹. А от В. Стефаник, дякуючи за привітання з 30-літтям літературної творчості, невідповідно запрошував у знаному листі, поряд з іншими дорогими йому людьми, зосібна й В. Липинського за «великий дубовий стіл у моїй хаті», тобто у Русові, звідки він писав до своїх друзів: «Стою на вуглі своєї хати і простягаю до вас руки»². І це зважаючи на те, що обидва діячі – ідеології й літератури – бачилися лише одного разу в Станіславові (тепер – Івано-Франківськ)³, тоді, як написав В. Липинський, «коли горе від нашої руїни наддніпрянської чорним туманом сповивало душу»⁴. Натомість В. Стефаник, навіть у 1927 р. не полишав надій на їхню зустріч: «Якеб було щастя стрінутися нам двом, вороним коням українського ідеалу. [...] Ех, колиб ми оба могли ще зійтися на Батьківщині і з великою любовю переказувати собі взаємно обопільні блуди. Я виїхав би добре приготований на смерть з Вашої Русалівки або Ви з мого Русова»⁵.

Тож недаремно у листі до свого галицького соратника, політичного і клерикального діяча Осипа Назарука В. Липинський зауважував, що «Стефаник – це одинокий український письменник (з красною письменства), якого поруч Шевченка я люблю і читаю»⁶. А вже у 1927 р. він писав до В. Стефаника, що «од ранньої моєї молодости Ви були моїм улюбленим письменником»⁷, а у своєму найбільшому політичному трактаті «Листи до бра-

¹ В'ячеслав Липинський та його доба. Науковий збірник під редакцією Юрія Терещенка. Книга 5. Київ: Темпора, 2017. 836 с. С. 214.

² Луців Л. Василь Стефаник – співець української землі. Нью-Йорк – Джерзі Сіті: Видавництво «Свобода», 1972. 488 с. С. 311.

³ Там само. С. 312.

⁴ Касьянов Г. Past Continuous: історична політика 1980-х – 2000-х: Україна і сусіди. Київ: Laugus; Антропос-Логос-Фільм, 2018. 420 с. С. 657.

⁵ В'ячеслав Липинський та його доба. Науковий збірник під редакцією Юрія Терещенка. Книга 5. Київ: Темпора, 2017. 836 с. С. 801.

⁶ Там само. С. 214.

⁷ Там само. С. 657.

тів-хліборобів» твердив, що В. Стефаник – «найглибший український письменник»¹, вочевидь, вважаючи його ще й одним з тих «хліборобів», до яких писав своє послання. Адже не лише письменникові «новий» світ був, як зауважує Роман Піхманець, «чужим» і ворожим, а й «усій одвічній хліборобській культурі, а також далеким від “покоління мужицького”»². І це також важливо ще й з огляду на те, що В. Липинський (волинянин і римокатолик), застерігав галичан: «з цілої ідеї України робите лише один з додаткових способиків полагоджування своїх особистих справ...»³.

Тож історія взаємин В. Липинського і В. Стефаника є, вочевидь, цікавою і повчальною. Пригадаймо й рядки з листа останнього від 4 березня 1927 р. до творця класократичної концепції: «Все, що я зміг прочитати під Вашим іменем, я читав не з цікавості, а з любови. Все, що Ви написали, я читав також з обов’язку, бо Ваше слово зв’язує консерватизм Великої землі з новим здеклясованим елеметом»⁴. Це саме В. Стефаник символічно називав В. Липинського «правою рукою української нації», натякаючи на її більш як трьохсотлітнє «лівацтво», одночасно вважаючи його «найбільш трагічною особою наших істориків»⁵. І справа тут не у тому, що В. Стефаник щиро зізнавався, що не вірить у концепцію В. Липинського, але точно у тому, що передбачав можливість того, що його, Стефаникова, ліва рука колись «знайдеться» у його, Липинського, руці правій⁶. А отже, – комп-

¹ *Липинський В.* Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українського монархізму. Писані 1919–1926 Р. Видання друге. Нью-Йорк: Видавнича корпорация Булава, 1954. 470 с. С. 407.

² *Піхманець Р.* Із покутської книги буття. Засади художнього мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ: Темпора, 2012. 580 с. С. 167.

³ *Липинський В.* Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українського монархізму. Писані 1919–1926 Р. Видання друге. Нью-Йорк: Видавнича корпорация Булава, 1954. 470 с. XXX.

⁴ *Луців Л.* Василь Стефаник – співець української землі. Нью-Йорк – Джерзі Сіті: Видавництво «Свобода», 1972. 488 с. С. 312.

⁵ Там само. С. 313.

⁶ Там само.

ромісу буде досягнуто, – того, що письменник називав «бойовою цілістю»¹. Натомість В. Липинський, вказуючи на «припізнений взагалі політично розвиток України», відповідав письменникові, що «без правої руки, як Ви так гарно висловилися, не може бути Держави Української»². Тож найбільшим побажанням В. Липинського для В. Стефаника, яке виразно оцінює його письменницьку працю, є рядки з листа від 24 червня 1927 р.: «нехай благословенно буде імя Ваше на Україні по віки»³.

Важливою обставиною є, що обидва публічні інтелектуали (перший – знавець глибин української історії доби Хмельниччини; другий – знавець глибин життя передмодерного українського села) знали публікації і твори одне одного – турбуючись, щоб їх отримати і обов'язково прочитати, зокрема В. Липинський турбувався про отримання В. Стефаником його «України на переломі» й трьох випусків «Хліборобської України», а також обіцяв надіслати окреме видання «Листів до братів-хліборобів»⁴, факт одержання яких підтверджував й сам письменник у січні 1922 р.⁵. А вже у березні того ж року В. Стефаник писав: «Ваші видання я поширив тут між нашими людьми і вони зацікавили та сподобалися їм. Важне те, що Ви на нашу історію глядите з іншого боку, чим наші історики дотепер, і що Ваша віра і любов до свого народу така дужа, що вона буде в серцях читачів таку ж любов до вітчизни. За се і я особисто Вам дякую. Я лагоджу до друку збірку оповідань і по надрукуванню Вам вишлю»⁶.

Недаремно й В. Стефаник дякував творцеві класократичної теорії за те, що «по століттях взялися відшукувати нашу давню славу, забуту та незнану – що зуміли слухати голосу давніх часів та й дали їм заговорити до нас»⁷. І, нарешті, обидва герої нашої

¹ Луцій Л. Василь Стефаник – співець української землі. Нью-Йорк – Джерзі Сіті: Видавництво «Свобода», 1972. 488 с. С. 313.

² В'ячеслав Липинський та його доба. Науковий збірник під редакцією Юрія Терещенка. Книга 5. Київ: Темпора, 2017. 836 с. С. 657.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 541, 656–657.

⁵ Там само. С. 799.

⁶ Там само. С. 800.

⁷ Там само. С. 799.

студії відчували особливий зв'язок з українським селянством. Найперше В. Стефаник, який ніколи не відмовлявся від свого селянського походження, а вже й за ним – В. Липинський, який, будучи шляхтичем, присвятив свою розвідку про Хмельниччину «Україна на переломі 1657–1659» пам'яті селянина з Русалівки на Уманщині Левка Зануди, котрий загинув наповесні 1918 р.

Новела «Давнина» (1900 р.) як пролог до елітистської теорії В. Липинського. Щоб зрозуміти, яким є вплив політологічних категорій щодо інтерпретацій сюжету новели «Давнина» В. Стефаніка, слід зазирнути у творчі майстерні обох інтелектуалів, спробувавши видобути з їхньої спадщини (або спадщини *про них*) згадки про політику як таку. Звісно, що у випадку з В. Липинським тут буде значно простіше, адже маємо його «Листи до братів-хліборобів». Тут політика – це «умілість вибору такого методу здобування та організації влади і організації громадянства, який би уможливив будову і збереження окремої Держави на Українській землі і забезпечив існування та розвиток Української Нації»¹. А от зі В. Стефаніком буде складніше, незважаючи на те, що він був членом Української радикальної партії або депутатом віденського Райхсрату чи Української Національної Ради у Станіславові за часів ЗУНР. Бо, як зауважував його син Юрій Гаморак, «Стефанік не був політичним діячем у широкому розумінні цього слова, не створив ніякої політичної програми»². А й справді, якщо порівняти В. Стефаніка з В. Липинським, побачимо в останнього і «вибір», і «метод», які складають сутність політики, чого, звісно, не знайдемо у нашого класика. Однак, усе ж таки, «як і кожна людина, Стефанік мав певні політичні переконання, які в дрібних справах, залежно від часу і обставин, змінювалися. Та хребет його політичних переконань, його політичне «вірую» не змінялось за ціле його

¹ *Липинський В.* Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українського монархізму. Писані 1919–1926 Р. Видання друге. Нью-Йорк: Видавнича корпорация Булава, 1954. 470 с. С. 347.

² *Стефанік В.* Твори. За редакцією Ю. Гаморака. Друге видання. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. IX.

життя ні разу»¹. Тому вже хрестоматійним стало твердження, що В. Стефаник завжди був представником і захисником – у житті та літературі – селянського стану, «покоління мужицького»². І у цьому міркуванні, зваживши на того ж В. Липинського, який проєктував свої «Листи...» до «братів хліборобів» є їхня, авторська, взаємозалежність. Адже, як і для В. Липинського, так і для В. Стефаніка лише вільна українська людина може збудувати власну державність: «під час світової війни і після неї (а це доба Української революції 1914–1923 рр. – *І. М.*) український селянин став найбільшою опорою нації в боротьбі за її державність, він (В. Стефаник) усвідомив собі, що він не поет села, яке загибає, а поет цілої нації»³.

І саме Стефанікова «Давнина» є цікавим текстом для цілком політологічного аналізу, адже у ній «багато слів від прихованого оповідача (автора) і менше діалогів. [...] дія в цій новелі не відбувається, це спогади бідняків про давні добрі часи»⁴.

Не лише у цьому її, сказати б, «загерметизованість», яку можна ототожнювати з «консервацією» протоганістів: «Люди за них давно забули, бо то вже не нині (письмівка моя. – *І. М.*) [...]»⁵. Бо саме минуле, давнє, як і у дослідженнях В. Липинського, стає у цій новелі зовнішнім тлом для оцінювання «політичної акції» (вислів В. Липинського). Адже у минулому, в новелі «Давнина», бере свій початок сучасна для оповідача сільська читальня товариства «Просвіти» («То сам початок читальні заходить ще від старого діда Митра, і від баби Митрихи, і дека Базя»⁶,

¹ *Стефаник В.* Твори. За редакцією Ю. Гаморака. Друге видання. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. IX.

² *Піхманець Р.* Із покутської книги буття. Засади художнього мислення Василя Стефаніка, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ: Темпора, 2012. 580 с. С. 167.

³ *Стефаник В.* Твори. За редакцією Ю. Гаморака. Друге видання. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. IX.

⁴ *Луців Л.* Василь Стефаник – співець української землі. Нью-Йорк – Джерзі Сіті: Видавництво «Свобода», 1972. 488 с. С. 212.

⁵ *Стефаник В.* Твори. За редакцією Ю. Гаморака. Друге видання. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 147.

⁶ Там само. С. 148.

а, отже, сказати б мовою політології, відбувається її інституціалізація. Зауважмо: з самого початку і до кінця розповіді наратора, у «Давнині» використовується минулий час («поклав», «годував», «смотрив», «вернувся», «балакала», «кудкудакала», «плакала», «цілувала», «прочитав», «купив», «банувала», «не попасав довго» та ін.)¹, який, як мовили люди, «конем не здогониш!»².

Між тим автор новели й не збирався наздоганяти минувшину, він нею оперує як символом і/або фігурою, які можуть дати відповідь про щонайменше два типи людських бажань – *діяти* й *байдикувати* в західноукраїнському хронотопі. А що перше бажання цілком «вписується» у логіку культу *власної землі*, то друге схоже на Бахтінський *культ карнавалу* (байдиккування). Додаймо, що і перше, і друге були особливостями культури ЗУНР/ЗОУНР – т. зв. «культури вертепної драми 1919–1919» на ширшому тлі т. зв. «культури вбивства 1914–1923 рр.»³

«Отілеснення» тріади персонажів Стефаникової новели відбувається засобами пам'ятання про минулий час: «Вони всі троє вже на могилі, вже давно над їх гробами вишні цвітують і родять, і хрести дубові у їх головах похилилися. Померли давно: дід Дмитро, баба Дмитриха і дяк Базьо»⁴. Подивімося: хоча з самого початку новели і вже з її назви йдеться про акцентування на минувшині, а, отже, повільному забутті, символом «позагробового» життя трійці героїв є вишня, яка цвіте і родить. Мабуть, так уже на початку твору письменник хотів показати значущість теперішнього часу над минулим, у межах якого розгортається дія його новели.

Відомо, що В. Стефаник не любив своїх літературних героїв за те, що вони були або багаті, або бідні, він, як твердив Л. Лу-

¹ Стефаник В. Твори. За редакцією Ю. Гаморака. Друге видання. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 142–147.

² Там само. С. 148.

³ Див.: *Монолатій І.* Зоосад революції. Західноукраїнська державність 1918–1923 років і теорії випадковостей ХХ – початку ХХ сторіч. Есеї. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2020. С. 286.

⁴ Стефаник В. Твори. За редакцією Ю. Гаморака. Друге видання. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 142.

ців, «симпатизував із ними тому, що вони були самими собою, не вирікалися самих себе»¹. Самим цим прийомом письменник робив себе мовби стороннім глядачем драми покутського села. Тож у драмі в одній дії, новелі «Давнина», можна вбачати й Стефаникове бачення конфліктної взаємодії тогочасних страт – заможних господарів-газдів і безземельних, але шанованих в сільській ієрархії найнижчих церковних служителів. З огляду на сучасне розуміння дихотомії політики та моралі² можна припустити, що йдеться також й про проблему чесности і соціальні ролі українських селян, байдуже, що у «Давнині» вони вже небіжчики. А що про небіжчиків мовиться або добре, або зовсім ніяк, письменницька уява розглядає своїх героїв/антигероїв лише переказуючи сюжет (почасти взятий зі свого повсякдення) і констатуєчи їх, героїв, характеристики. Адже Т. Іглтон застерігає: «Письменник може не досвідчувати нічого поза досвідчуванням чину писання»³.

Інша справа – В. Липинський, який оцінював «Давнину», як «прекрасну, взятую із нашого селянського життя, ілюстрацію для уявлення собі типу продуцента-войовника і непродуцента-невойовника та їх відношення до ідеології»⁴. Тому для В. Липинського, «дід Дмитро, старий добрий господар [...] той войовник-продуцент, що репрезентує всю камінну міць (маємо тут альянз до Стефаникового «Камінного хреста» і ще одне підтвердження того, що В. Липинський читав не лише його одну новелу. – *Авт.*) галицького підгірського села»⁵.

Портрет діда Дмитра – своєрідний збірний образ газди, який керується у житті власним, неписаним кодексом поведінки: «Дід

¹ Луція Л. Василь Стефаник – співець української землі. Нью-Йорк – Джерзі Сіті: Видавництво «Свобода», 1972. 488 с. С. 417.

² Мендус С. Політика та мораль / Пер. з англ. Остап Дзондза. Київ: Темпора, 2010. 160 с. С. 115–143.

³ Eagleton T. Jak czytać literaturę. Przełożyła Anna Kunicka. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa, 2014. 274 s. S. 186.

⁴ Липинський В. Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українського монархізму. Писані 1919–1926 Р. Видання друге. Нью-Йорк: Видавничка корпорация Булава, 1954. 470 с. С. 407.

⁵ Там само.

Дмитро поклав на ґрунт чотирьох синів. [...] ходив коло волів, напоював, чесав, замітав стайню й подвір'я і витинав коло плотів будяки. [...] Воли годував три роки. По трьох літах вигонив їх у місто на ярмарок. Брав за них чотири сотці, за двісті ринських купував другі, молоді воли, а дві сотки ховав у стару податкову книжку і замикав до скрині. Збіжжя не молотив по кільканадцять років [...] Як котрий (стіжок збіжжя. – *І. М.*) треба було змолотити, то кликав молотників і знов ховав гроші в податкову книжку і замикав на колодку. До церкви ходив щодругої неділі [...] В церкві бив поклони, давав на тацку запліснілі грейцарі і спочений виходив враз із людьми. [...] Отак дідові сотався день по дневі мирно і супокійно»¹.

Важливим атрибутом опису діда Дмитра є те, що він заощадує кошти, виручені з продажу чи то худоби, чи то врожаю, щоб залишити дітям: «Він лиши́т вам гроший, що мете гратиси в них...»². Єдине, що не робить дід – не розмовляє («– Діду, ви забудете говорити, – казали люди»), адже не має з ким («– Моя верства вімерла і на війнах поглибла, я не маю з ким говорити»)³. Не розмовляв старий і з власною дружиною, яка полюбляла балачки: «Баба Дмитриха то була вогонь, не жінка. Любила дуже бесідувати, розмови розводити, бо не могла без того ані їсти, ані спати. До старого вона навіть не приступала, він *мовчав заєдно* (письмівка моя. – *І. М.*), а як стара хотіла лиш три слові з ним забалакати, то він покидав стару борону або снасть і утікав від неї»⁴. Тому й мав дід свої дивацтва: «він вилізав на стаєнний стрих і перекидав там старі плуги, борони, драбинки, ярма; деревні отої не мало призбиралося за п'ятдесятлітнє газдування. І все щось він з того стриху скидав на землю і волік перед хату на мураву. Оглядав, пробував і направляв»⁵. Скидається на те, що дід Дмитро все

¹ *Стефанік В.* Твори. За редакцією Ю. Гаморака. Друге видання. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 142–144.

² Там само. С. 145.

³ Там само. С. 143.

⁴ Там само. С. 144.

⁵ Там само. С. 142.

намагався полагодити те, що давно минуло. Про те, що минуло, прочитаємо ще наприкінці новели, коли В. Стефаник як оповідач виснує про книжечки під стріхою хати Дмитра і Дмитрихи (в якій міститься читальня), які «тепер ніхто вже [...] не читає, *минули-си*. – Ой, *минули-си*» (письмівка моя. – *І. М.*)¹. Відтак дід Дмитро може розглядатися ще й як мнемонічна фігура, адже, як показує українська література ХХ ст., у такій іпостасі «дід» присутній у численних текстах про пам'ять-забуття².

Протилежною дідові фігурою є значно молодший і бідніший від нього чоловік – дяк Базьо, який, як зауважує В. Липинський, «що при мовчазній згоді діда Дмитра, і повний пошани до нього, читає в його хаті такі книжки, які мають одвертати огонь і гром, і за це одержує од баби Дмитрихи пятаки на своє убоге, але повне віри в чудодійність оцих книжок життя»³.

Дяк Базьо, в інтерпретації В. Липинського, це приклад «непродуцента-невойовника». Як оповідає В. Стефаник, «А третій межи ними дяк Базьо. Він не був їм ані сват, ані брат, лишень *сидів* (письмівка моя. – *І. М.*) з ними через город»⁴. Цікавим тут є оце Базьове «сидіння», адже, згідно із теорією В. Липинського, «непродуцент-невойовник» стихійно схильний до «кочовництва»⁵, – бачимо тут невідповідність щодо Стефаникової «Давнини». Чи не тому В. Липинський називає дяка прикладом другого типу («непродуцент-невойовник»), але в його «позитивній, творчій формі»⁶. Адже, вочевидь, Базьо – такий

¹ *Стефаник В.* Твори. За редакцією Ю. Гаморака. Друге видання. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 148.

² *Монолатій І.* Мнемонічні фігури (бездержавної літератури). Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2020. 255 с. С. 236–237.

³ *Липинський В.* Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українського монархізму. Писані 1919–1926 Р. Видання друге. Нью-Йорк: Видавнича корпорація Булава, 1954. 470 с. С. 407.

⁴ *Стефаник В.* Твори. За редакцією Ю. Гаморака. Друге видання. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 146.

⁵ *Липинський В.* Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українського монархізму. Писані 1919–1926 Р. Видання друге. Нью-Йорк: Видавнича корпорація Булава, 1954. 470 с. С. 407.

⁶ Там само.

же місцевий, як і дід з бабою, а, отже, цілком ймовірно, що й він прив'язаний до «місця осідку» (вислів В. Липинського), що має «величезне значіння для розвитку патріотизму (почуття своєї території) серед даної нації»¹. І хоча Базьо – з місцевих, він самотній і старий, тому баба Дмитриха його годувала і давала грошей на горілку. Чому саме він п'є, пояснював тим, що йому «книжки в голові, як зайці, бігають! Кожний стих, кожда титла пресе, аби її співати або читати, а мені голова розскакуєся. Всі зберуться як хмара малих дітей, і хочуть у одні вузькі двері пропхатися і дати себе чути. [...] Та мушу я їх горівкою напоїти, аби вони попилися та й міні дали трошки супокою!»².

Тож пошук Базьом спокою – це читання вголос: «він неодної неділі приходив до бабиної хати і читав смішні книжечки. Сини і невістки помирилися з сміхом від Луця Заливайка та від індики, що лишень тільки має розуму, що в хвості»³. Але одного разу дяк читав якусь «страшну книжку», «що баба і невістки розплакалися зі страху, а сини геть посоловіли»⁴. Ось цей уривок, що його цитує автор: «Земля не дасть плодів своїх, на скоти ваші пошлю заразу і погинуть вам, а люде ваші потоплю. Дощі не упадуть на землю, а земля будет, як камінь, і не видасть плода із себе...»⁵. І хоча наратор не зізнається, що це за «страшна книжка», з якої віє лише погрозами, можна відгадати, що це були уривки стихів Святого Письма, які дяк Базьо читав, перескакуючи і/або перекручуючи на свій копил стихи, адже, зазвичай, був нетверезий. Оригінальна версія тексту «страшної книжки» могла бути такою: «І будете марнувати силу вашу, і не давати ме земля ваша живна свого, а дерево на полі вашому не давати ме плоду свого; І пуцу звірину польову на вас, що вигубить дітей ваших, і пожере ско-

¹ Липинський В. Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українського монархізму. Писані 1919–1926 Р. Видання друге. Нью-Йорк: Видавнича корпорация Булава, 1954. 470 с. С. 407.

² Стефаник В. Твори. За редакцією Ю. Гаморака. Друге видання. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 146.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само. С. 147.

тину вашу, і вас поменьшить, та й опустіють шляхи ваші» (Третя книга Мойсея, 26: 20, 22) (переклад Пантелеймона Куліша) (письмівка моя. – *І. М.*).

Відтак можна припустити, що Стефаникова новела містить відсилання до Святого Письма, отож, біблійних глокалізмів. А враховуючи факт, що перше повне видання українського перекладу Біблії з'явилося у Відні 1903 р. накладом Англійського Біблійного Товариства, а Стефаникова новела була опублікована 1900 р., лише на перший погляд зрозуміло, чому дяк Базьо читає недоладний текст. До того ж під час Базьового читання, у хаті присутні лише жінки¹, а той факт, що діда Дмитра там немає², лише загострює опозицію «продуцент – непродуцент». Адже лякаючи односельців уривками зі Святого Письма, зібравши гроші з усіх жінок з села, накупив їм книжок, «аби і їх хати були заасекуровані (застраховані. – *І. М.*) від вогню і грому»³. А що була ця «страшна книжка» саме Біблією, підтвердженням є згадка, що «потім щонеділі читав ту книгу все в іншій газдині і брав за то дві шустці на горілку і колач, аби мав чим закусити»⁴. Між тим саме дяк заклав традицію читання у селі і став неофіційним засновником читальні, адже саме у хаті Дмитра і Дмитрихи, «зачев дяк перший раз читати книжечки»⁵.

Саме тому читання і саму книгу (церковну, світську) можна розглядати як певною мірою компроміс взаємодії «войовників-продуцентів» і «невойовників-непродуцентів», який закладений у Стефаниковій новелі. Адже, згідно з теорією В. Липинського, «свою основну рису, яка спільна кожному з цих типів, вони можуть обертати на зло і на добро; [...] можуть виявляти її в боротьбі за якусь ідею і виявляти її без всякої ідеї; *можуть по тому*

¹ Луців Л. Василь Стефаник – співець української землі. Нью-Йорк – Джерзі Сіті: Видавництво «Свобода», 1972. 488 с. С. 341.

² Стефаник В. Твори. За редакцією Ю. Гаморака. Друге видання. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 147.

³ Там само. С. 147.

⁴ Там само.

⁵ Там само. С. 148.

становищу, що вони в данім часі і місці в громадському житті займають, бути консерватистами, або поступовцями (письмівка моя. – І. М.) і т. д. і т. д.»¹.

Отже, діда Дмитра і дядя Базя можна було б розглядати, керуючись типологією В. Липинського, саме так. Якщо дід Дмитро – репрезентант верстви, яка «вімерла і на війнах поглибла»², це «консерватист», то дядя Базьо – «одинокий і старий»³, але активний і завжди бажаний у громаді через свій фах (дядя) – це «поступовець». Однак для засновника класократичної доктрини дід Дмитро є уособленням страти, яка через силу обставин не може себе реалізувати: «дід Дмитро не мав змоги ще себе досі на Україні проявити, і що “войнам” – державним змаганням – нашим, замість нього, почали провід давати (забувши про своє інше, великоважне призначення і діда Дмитра од його діла усунувши) сучасні наші дяди (невойовничі та непродукуючі інтелігенти) – ми не маємо власної держави»⁴. Власне вкотре озвучується проблема тогочасної української інтелігенції, яка на Галичині. І тут важливим причинком будуть рядки В. Стефаніка у його статті 1890 р. «Жолудки наших робітних людей і читальні»: «Ті патріоти ледве чи були коли в життю голодні і не знають, що як чоловік голоден, то тогди не тільки що не хоче “Руси”, але навіть сонечка божого не хоче бачити. [...] Спитайте його, чому він не йде до читальні, а він: “Та чого, каже, піду, там не урядять, аби я завтра узяв дорожче за день, ані аби-х не платив вікнове, відумерщину, шкільне, дорогове і т. ін.”»⁵. Додаймо ще й Стефанікові спосте-

¹ *Липинський В.* Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українсько-го монархізму. Писані 1919–1926 Р. Видання друге. Нью-Йорк: Видавнича корпорация Булава, 1954. 470 с. С. 405.

² *Стефанік В.* Твори. За редакцією Ю. Гаморака. Друге видання. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 143.

³ Там само. С. 146.

⁴ *Липинський В.* Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українсько-го монархізму. Писані 1919–1926 Р. Видання друге. Нью-Йорк: Видавнича корпорация Булава, 1954. 470 с. С. 407.

⁵ *Луців Л.* Василь Стефанік – співець української землі. Нью-Йорк – Джерзі Сіті: Видавництво «Свобода», 1972. 488 с. С. 77.

реження 1897 р., якими він ділиться в листі до Ольги Гаморак: «Лиш руські мужики тепер двигають цілу вагу посвяти, кроваву і невольничу, за поступ цілої нації»¹

Але погодьмося: ані дід Дмитро, ані дяк Базьо не були тими «руськими мужиками», які «двигали» «поступ цілої нації». Вони, а радше їх пситхотипи і/або реальні протопити стояли на суспільній драбині тогочасного суспільства, у порівнянні з упослідженими селянами, значно вище – трохи далі від простих селян і трохи ближче до освічених прошарків (шляхти, духовенства). То ж де тут пояснення? Письменник, розповідаючи про бабу Дмитриху з її дивацтвами, записує промовисту фразу: «– У кожді перекладині є все однако, там, і там, і там»². Позаяк відомо, що ані ритм, ані довжина, ані кількість силаб (усі елементи, які можуть бути й у прозі) не є достанім визначником будь-якого тексту³, ми вважаємо, що саме тут прихована відповідь про місце і роль наших героїв/антигероїв у соціальній системі координат, адже тут є «войовники-продуценти» і «невойовники-непродуценти», а, отже, «чистих» взірців, немає *a priori*. Тому новелу «Давнина» можна розглядати ще й як приклад літературного опису – зображеного світу і дійсності, яку творить текст⁴.

Отож, окрім ідеологічних, історичних і культурологічних контекстів, можемо говорити про політологічне прочитання Стефанікової новели «Давнина». Її зміст та позалітературні підтексти для В. Липинського мали елітаристське спрямування. Художні ідеї класика української літератури ХХ ст. виразно позначені концептами тогочасних гуманістичних наук (політології, со-

¹ *Піхманець Р.* Із покутської книги буття. Засади художнього мислення Василя Стефаніка, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ: Темпора, 2012. 580 с. С. 165.

² *Стефанік В.* Твори. За редакцією Ю. Гаморака. Друге видання. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 145.

³ *Agamben G.* Idea prozy. Przełożyła i posłowiem opatrzyła Ewa Górnjak-Morgan, komentarz Andrzej Serafin. Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa, 2018. 203 s. S. 23.

⁴ *Корвін-Пйотровська Д.* Проблеми поезики прозового твору / Пер. з пол. Зоряни Рибчинської. Львів: Літопис, 2009. 206 с. С. 196.

ціології, історії), а їх відлуння можна відшукати й у сучасних трактуваннях інституціоналізації етнічних політичних акторів, що стають «мнемонічними акторами». Відтак прочитання новели «Давнина» через політологічну візію В. Липинського відображає найперше його ідейну заангажованість, свідчить про авторське розуміння теорії політичних еліт, зокрема дихотомію «провідної верстви», яка на Галичині початку ХХ ст. була одночасно і рушійною, і гальмівною силою соціального і культурного розвитку.

Іван Монолатій

**ВАСИЛЬ СТЕФАНИК
В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ
КОНТЕКСТАХ**

**«АБСОЛЮТНИЙ ПАН ФОРМИ»:
НОВЕЛІСТИКА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Ведучи мову про розвиток новелістики в Галичині у 1890-х рр., І. Франко відзначив у ній «різнобарвну китицю індивідуальностей. Від простих, невишуканих, та теплим чуттям огрітих оповідань Тимотея Бордуляка – назву тут тільки найвидніших робітників на тім полі – до старанно оброблених і украшених гумором новел і сатир Маковея, і до держаних переважно в мемуарнім тоні оповідань Андрія Чайківського, і до овіяних якоюсь атмосферою тихої меланхолії нарисів Богдана Лепкого, і до енергічних та вірно схоплених із життя нарисів передчасно помершого Михайла Петрушевича, і до характеристичних, крізь сльози всміхнутих нарисів Ковалева, і до визначних незвичайно вірною та бистрою обсервацією оповідань Мартовича, і до смілих, з певною буршікозною бравурою та недбалістю в тоні і зверхній формі імпровізованих оповідань Будзиновського – яке широке поле, яка різнорідність, яка свіжість, що віє майже від кожної з сих фізіономій!» І далі: «Література в її цілості чимраз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чимраз більше подібна до життя, де ніщо не повторяється, де нема правил без виємків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безкінечна різнорідність явищ і течій»¹.

Франків перелік імен, звісно ж, можна продовжити: мала проза О. Катренка й Любові Яновської, Т. Зінківського і В. Потапенка, Д. Марковича та Грицька Григоренка, В. Стефаника, Марка Черемшини, О. Кобилянської, М. Яцкова, О. Авдиковича, Б. Лепкого, С. Яричевського, А. Кримського, Лесі Українки, Дніпрової Чайки, Г. Хоткевича та інших письменників створюю

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1976–1986. Покликаючись на це видання, в дужках вказуємо том і сторінку. Т. 41, С. 524–525.

барвисту тканину української новелістики. Розглядаючи малу прозу періоду *fin de sciele*, неможливо оминати творчий доробок Василя Стефаника, насамперед його дебютні збірки «Синя книжечка» (1899), «Камінний хрест» (1900), «Дорога» (1901), а також у певному сенсі підсумкову збірку першого етапу творчости – «Моє слово» (1905).

Мала проза письменників наймолодшої генерації, тобто тих, хто увійшов у літературу в 1890-х роках, свідчить, з одного боку, про активне її (літератури) оновлення, пошук авторами нових шляхів та засобів моделювання художнього світу; з іншого – про існування в ній цілого пласту творів, що базуються на випробуваних естетичних підходах. Власне, опозиція між традиційним та новаторським часто виявлялася через творче протистояння між літературними поколіннями, або ж генераціями, що їх творили письменники приблизно одного віку (хоч не обов'язково), однак близькі за світоглядом та світовідчуванням, художньо-естетичними ідеалами, мистецькими смаками, рідше естетичними концепціями та програмами, ба навіть за психодуховою організацією.

Особливістю літературного процесу зламу століть є й те, що в ньому у тісному кореспондуванні співіснує творчість представників кількох літературних генерацій. У праці «Старе й нове в сучасній українській літературі» (1904) І. Франко вів мову про два покоління письменників того часу: старше (до якого зараховував І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, А. Свидницького, І. Карпенка-Карого, себе самого) та молодше (М. Коцюбинський, В. Стефаник, О. Кобилянська, Л. Мартович). Полемізуючи зі статтею Софії Русової «Старое и новое в современной украинский литературе» (1904), Франко вказав на основні ознаки естетики й поезики представників молодого покоління: ««Нове», що вносять у літературу наші молоді письменники, головню такі, як Стефаник і Коцюбинський, лежить не в темах, а в способі трактування цих тем, у літературній манері або докладніше – в способі, як бачать і відчують ті письменники життєві факти.

<...> «Молоді», а особливо Стефаник, вносять у літературу зовсім інший спосіб трактування речі. У них інша вихідна точка, інша мета, інша техніка. <...> Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна. <...> Вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення», котре їм, зрештою, цікаве хіба що тоді, коли на нього «падуть чуттєві рефлексії тої душі, яку вони беруться малювати». Тим-то в їхніх творах немає довгих описів, проте в них розлита «непереможна хвиля ліризму»; у них виразно помітний «несвідомий наклін до ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі». При цьому їхня лірика значно об'єктивніша від старших письменників, «бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима». Все це впливає, за Франком, зі спеціальної душевної організації тих авторів, є виплодом «високої культури людської душі»¹. [Розрядка Франка. – *М. Л.*].

У цій-таки праці Франко пропонував порівняти своє оповідання «Хлопська комісія» з новелою В. Стефаніка «Злодій», щоб унаочнити різницю між «старою» та «ною» манерами письма в українській літературі, зараховуючи свій твір саме до старої «школи». «Порівняння тих двох оповідань, – писав він, – може, по моїй думці, дати найкраще зрозуміння нової манери, нового способу бачення світу крізь призму чуття й серця не власне авторського, а мальованих автором героїв. Повторюю, тут уже не сама техніка, хоча вона у Стефаніка майже всюди гідна подиву, – тут окрема організація душі, – річ, якої при найліпшій волі не потрапиш наслідувати»². Справді, сюжет новели «Злодій» В. Стефаніка подано не з розповіді персонажа, як

¹ *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. К., 1976–1986. Покликаючись на це видання, в дужках вказуємо том і сторінку. Т. 35. С. 107–108.

² Там само. Т. 35. С. 109.

у «Хлопській комісії», а з позиції нейтрального об'єктивного наратора, мовлення якого обмежується короткими репліками, а виклад розгортається завдяки діалогам, що їх ведуть між собою схоплений злодій і селяни Гьоргій, Максим та Михайло. В. Стефаника при цьому цікавить суто психологічна проблематика: внутрішні стани злодія, котрого троє селян погрожують важко побити, і психіка кожного з селян. Саме на психологічному перебізі й базовано новелістичний пуант: Максим не може вдарити злодія, боїться чинити розправу, бо виявляється м'яким чоловіком, не здатним до бійки, а Гьоргій і Михайло жорстоко карають крадія.

Творчість письменників наймолодшої генерації (Коцюбинського, Кобилянської, Стефаника, Мартовича, Марка Черемшини, Авдіковича, Яцкова, Хоткевича та ін.) витворює специфічне силове поле українського модернізму з усіма його розгалуженнями й течіями (імпресіонізмом, експресіонізмом, неоромантизмом, сюрреалізмом, символізмом тощо). Багатьма своїми рисами модернізм немовби повертається (на іншому рівні розвитку) до «старого» романтизму, зокрема незалеженням особистості від суспільних умов її існування, абстрагуванням індивідуума від загалу, незвичністю й незвичайністю цієї особистості, відступом од наслідування й копіювання, використанням ірреального й містичного тощо.

Синтезувавши напрацювання попередників, Оксана Мельник стверджує, що ранній український модернізм «асоціюється з ідеєю автономії естетичних вартощів та емансипації людини завдяки мистецтву, з наголосом на філософії символу, з утриваленням того, що змінне й локальне в сучасності; а, з іншого боку – з пошуком есенції явищ (есенціалізмом), з відчуттям кризи культури й антипозитивістичним переломом у філософії. Ключові ознаки раннього модернізму у сфері поетики – це експериментування, ускладненість форми, антиміметизм. Для нього прикметні додання різних табу, увага до суб'єктивності, звернення до поза-свідомої сфери психіки, етична амбівалентність, відкриття тілесності як людської ідентичності, скепсис і містицизм, культ

оригінальності, розходження зі смаками пересічного сприймача, кореляція елітарного й масового, популярного, еkleктизм, висока самосвідомість мистецтва, <...> зв'язок літератури з музикою та пластичними мистецтвами, посилення сугестивності, міфологізм тощо»¹.

У праці «З остатніх десятиліть ХІХ віку» Іван Франко назвав Василя Стефаника «абсолютним паном форми», «правдивим артистом з Божої ласки», котрий «не дбає про увагу читача», «не вживає ніяких риторичних штучок, щоб притягти, прикувати її до себе». «Його оповідання пливе, бачиться, спокійно, з елементарною силою, але, власне сею елементарною силою воно захоплює й нашу душу». «Стефаник ніде не скаже зайвого слова; з делікатністю, гідною всякої похвали, він знає, де зупинитися, яку деталь висунути на сонячне світло, а яку лишити в тіні. В малюванні він уміє бути й реалістом і чистим ліриком – і, проте, ніде ні тіні пересади, переладуння, бомбасти, неприродності»².

Василь Стефаник, третій, поруч із Мартовичем та Черемшиною, представник «Покутської трійці», розпочав свій творчий шлях 1897 року, опублікувавши у чернівецькій газеті «Буковина» низку творів, котрі разом з іншими увійшли до дебютної збірки «Синя книжечка» (1899). Лаконізм у поєднанні з місткістю й глибиною художньої деталі, тяжіння до фрагментарности сюжету, настроєвості, занурення у психологію персонажів, насамперед в емотивну сферу їхньої психіки – ось чим вирізняються ранні оповідання, новели, образки та ескізи письменника. Найпоширенішим структурним типом Стефаникової малої прози є, за сучасним дослідником, «образок-сценка, або сценка-діалог», коли «письменник ніби затримує потік життя на певний момент»³. Так, в образку «Синя книжечка» (1897) селянин Антін по смерті

¹ Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація. К.: Наук. думка, 2011. 295 с. С. 18.

² Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1976–1986. Покликаючись на це видання, в дужках вказуємо том і сторінку. Т. 41. С. 526–527.

³ Микуш С. Вивчення поезики Василя Стефаника: навчальний посібник. Львів, 2011. 176 с. С. 33.

дружини та синів, пропивши все майно й отримавши від війта службову книжку («синю книжечку») з правом стати до наймитської служби, прощається з рідною хатою і всім селом. Твір написано в формі монолога персонажа, за допомогою якого той передає свої емоції та відчуття й екстраполює їх на довколишній світ: ліс тужить за ним і хата плаче. Новели на рекрутську тематику «*Виводили з села*» і «*Стратився*» (обидві 1897) об'єднані спільним персонажем. Старий батько виряджає сина до війська (у першій) та оплакує його смерть (син повісився, не витримавши важкої служби) і наряджає до похорону (в другій). Одна подія, покладена в основу сюжету кожної з новел, дає письменникові змогу відтворити важкі переживання персонажів, передати плачі-голосіння батька, матері, односельців. В образку «*У корчмі*» (1897) селянин Іван вчить товариша Проця, котрого б'є дружина, «бути паном жінці». Розхоробрений Проць обіцяє відрубати жінці руки, але... «як доходив до хати, то замовкав, а на воротах геть затих»¹. Леся з новели «*Лесева філія*» (1898) посеред села б'ють дружина й малі діти, бо несе до корчми вкрадений у сім'ї мішок вівса. Заскочений зненацька виявом агресії з боку дітей, Лесь непорушно простягається на дорозі й дозволяє їм безперешкодно себе бити. Здивована таким поворотом, Лесиха з дітьми ховається в бур'янах, бо боїться нічного бешкету п'яного чоловіка. У центрі образка «*Мамин синок*» (1898) – трирічний Андрійко, мамин пестунчик, «такий мудрий, як старий», «геть оченашу береси», «такий старогрецький» і водночас «пустек, що хату догори ногами здоймає» й «так не раз допече, що мус бити», бо «якби не бив, то нічо би з него не було». Тезу батька: «який бахур мудрий, геть все знає!» хлопчик ілюструє правильними, з погляду тата відповідями на його ж питання, що він «луский [руський. – М. Л.] радикал» і що «на такі шіфі, як хата, великі, таким морем широким, широким, геть, геть» він поїде до Канади².

¹ Стефаник В. Твори / За ред. Ю. Гаморака. Львів: Піраміда, 2015. 319 с. Покликаючись на це видання, в дужках вказуємо сторінку. С. 69.

² Стефаник В. Камінний хрест. Харків: Фоліо, 2013. 576 с. Покликаючись на це видання, в дужках вказуємо сторінку. С. 18–19.

Талановитий майстер-будівельник Іван («*Майстер*», 1899) не витримує відповідальності перед завданням побудувати церкву, втрачає свій дар і спивається. «У художньому просторі Василя Стефаника, – за влучним спостереженням Романа Піхманця, – завжди є якась деталь, штрих чи навіть фрагментарний образ, що мають послабити драматичну напругу твору чи «зняти» пекучі згустки болю в душі героя»¹. Не випадково, отже, розповідь самого майстра змінюється відстороненим поглядом розповідача, котрий фіксує репліки слухачів майстрової історії. Кожен із них висловлює своє пояснення душевної катастрофи майстра: один – волею Божою, другий – чарами, третій – божевіллям Івана. Слушною є думка того-таки дослідника, що Стефаник у своїй творчій практиці спирався «на принципи бриколажу»: «із окремих мовних партій «однобічного діалогу», рідше – зі словесних зіткнень і суперечок персонажів та скупих фраз авторського тексту формувався своєрідний «інтелектуальний бриколаж»»².

Образок «*Побожна*» (1897) написано в формі діалогу між «побожною» Семенихою та її чоловіком. Постійні докори й образи з боку дружини провокують Семена: він спершу глухо огризається, відтак відповідає образливими репліками, врешті – «імов у сінях і бив. Мусив бити» (79). Доведений до відчаю важкою хворобою доньки («*Катруся*», 1899), селянин зопалу бажає їй смерті: «Коби-с вже або суда, або тудя! І тобі ліпше, і нам ліпше...» (116). Везе-таки її в місто «до дохторя», хоч розуміє, що надії на одужання нема жодної. Новела «*Ангел*» (1899) зіткана з монологів старої самотньої баби Насті Тимчихи, в яких – спогади про молодість і відчуття незабарного кінця життя. Лиш усмінений ангел на іконі, яку колись купила, нагадує про вічність. «...мене вже давно не буде, а ти все меш хату веселити. Хоть кілька буде знаку по бабі, що жила...» (124). Покинута в гарячу днину в хаті, стара хвора жінка (образок «*Сама-саміська*», 1897)

¹ Піхманець Р. Із покутської книги буття: Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. К.: Темпора, 2012. 580 с. С. 180.

² Там само. С. 194.

бачить передсмертні видіння, лякається їх, зі страху вдаряється головою до стола й умирає – в цілковитій самотності.

Митро латає геть розношені жінчині чоботи й «біситься»; Митриха зашиває дрантиві сорочки; хвора Митрова мати лежить на печі й часто заходиться від кашлю, а діти сидять коло баби та пильнують, як «баба вже умирають» – така диспозиція персонажів образка «*Осінь*» (1899). Крайні матеріальні нестатки («ані вбути, ані вгорнути, ані нагодувати – таки нічо не мож настарчити» (110)) доводять Митра до нервового зриву – злиться й кидає образливі слова в обличчя дружині й матері, б'є малого сина, відтак іде з хати «слухати за Канаду». А стара баба мріє про смерть і... про літо, коли всі «порозходили би си по роботі та й би не гризлиси накупі». А восени – «пекло у хаті» і «нема як жити» (111). Образок «*Шкода*» (1899) – то плач старої Романихи над захворілою коровою, адже гірко й довго працювала, щоб її купити. Припадала до неї, вкривала кожухом, але в агонії тварина збила її, «роздирала бабу на кавалки», й тоді «обі боролися зі смертю».

Новела «*Новина*» (1899) починається з кульмінації: «У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у ріці свою дівчинку» (146). За допомогою засобу ремінісценції автор виявляє межову ситуацію в житті Гриця – смерть дружини: «Відколи Грициха вмерла, то він бідував» (146). Звичайна чоловіча безпорадність перед обставинами, в яких опинився, протрація й апатія, що змінюється нападами агресії, – все це призвело до матеріальної розрухи в родині й морального руйнування особистості. За допомогою деталей Стефаник тонко передав, за словами Франка, «чуттєві рефлекси» персонажів, що їх письменник береться малювати. Ці деталі шокують: облуплена й давно не палена піч; очі дітей на печі, «що важили би так, як олово», а решту тіла – як пір'я: «дивитися на них було страшно і жаль» (146).

Впадає у вічі ще один конотативний образ і ще одна дуже вагома художня деталь. «Гриць глянув на них [дітей. – *М. Л.*] із лави і погадав: «Мерці», – і напудився так, що аж піт його обсилав. Чогось йому так стало, як коли би йому хто тяжкий камінь поклав на груди. Дівчата гледали хліб, а він припав до землі

і молився, але щось тягнуло все глядіти на них і гадати: «Мерці!»» (147). Больовий шок тепер переживає сам Гриць, якому не допомагає навіть молитва. Несподіване відкриття, осяяння, епіфанія – нове категоріальне номенування дітей – стає для батька отією *новиною*, яка провокує подальший хід сюжету, штовхне Гриця на злочин (він знає про це, боїться цього, та усвідомлює й те, що опертися цій силі ніяк не зможе). Ота новина в новелі стає вендепунктом, моментом найвищої внутрішньої напруги в естві персонажа (внутрішньою кульмінацією). Ця страшна новина ввела Гриця в стан самоспоглядання й повної байдужости до довколишнього матеріального світу. «Через кілька день Гриць боявся сидіти в хаті, все ходив по сусідах, а вони казали, що він дуже журився. Почорнів, а очі запали всередину так, що майже не дивилися на світ, лиш на той камінь, що давив груди» (147). За декілька рядків той камінь стає «іще тяжчий» (коли побачив ріку, як «велику струю живого срібла»); потім перетворився на «довгий огневий пас, що його пік у серце і в голову»; Гриць уже не йде, а біжить до ріки, й відчуває полегшу аж тоді, коли взяв Доцьку і з усієї сили кинув у воду – «їй вже ліпше буде» (147). Стефаникова новина й у тому, що межа між життям і смертю, поміж світом живих і померлих дуже крихка й непомітна, ба більше, її немає, й людина нерідко опиняється у двосвітті.

Мабуть, на межі двох світів уже перебуває старий пан з фрагментарного образка «*Портрет*» (1897): «Голова його хиталася, як галузка від вітру, – раз по раз без упину. Губи все щось жували. Руки дрожали – не хотіли нічого держатися». Геть знесилений, усвідомлює, що «тіло землев пахне, до землі важить...». Коли зір мимоволі впав на фортеп'яна, насунулися болючі спогади про доньку і її мрії грати на ньому так, що людям «зимний піт на чолі виступить». Або «буде їм здаватися, що походжають по різнобарвних квітах і по шовковім зілю. <...> Така то буде пісня, що всі стануть добрі і веселі»¹.

¹ Стефанік В. Камінний хрест. Харків: Фоліо, 2013. 576 с. Покликаючись на це видання, в дужках вказуємо сторінку. С. 41–42.

Іван Дідух на прізвисько Переломаний (оповідання «Камінний хрест», 1900, з однойменної збірки) важко гарує на своїй ділянці поля на високому горбі. З пекельно важкою працею звикся, й інакшого способу життя собі не уявляє. Однак «сини з жінкою наважилися до Канади» – і він «мусив укінці податися» (127). На прощання запрошує до себе всіх односельців: «Стояв перед гостями, тримав порцію горівки у правій руці і, видко, каменів, бо слова не годен був заговорити» (127). Повідомляє всім, що «на своїм горбі хресток камінний поклав», а дружині каже: «Видиш, стара наш хрестик? Там є відбито і твоє намено [ім'я. – М. Л.]. Не біси, є і моє, і твоє...» (134). Хрест – символічний образ поєднання двох вимірів буття: реального й трансцендентного; від'їжджаючи в далекий край, Іван, по суті, поховав себе за життя.

На засіданні сільських радних (новела «Засідання», 1898) розглядають вчинок старої Романихи, котра вкрала з-під церкви стару дошку, бо не мала чим обігріти хату. Війт присуджує жінці сплатити один лев штрафу, та молодий радний Петро Антонів, опозиціонер до сільської влади, пропонує не карати вдову, тож «війт злісно глянув на Петра», а «радним як коли би камінь із серця впав» (94). Новелу «З міста йдучи» (1898) написано у формі діалога між трьома безіменними персонажами, котрі дорогою до села розповідають історії про багатого селянина Максима, доброго й людяного, зокрема про його віщий передсмертний сон, та його сина Тимофія, котрий по смерті батька довів до спустошення вітцівське господарство й жорстоко знущався зі своєї дружини. Співрозмовники врешті доходять висновку про загальну деградацію звичаєвості й моралі в суспільстві: «Геть люди пануть удолину так, якби їх хто трутив у бульбону [глибоке місце в ріці з виром. – М. Л.]» (89). Новела «Святий вечір» (1899) порушує проблему самотньої старости – літня жінка важко терпить від холоду, а син, який відвідує її, нічим допомогти не може. Піч, на якій сидить, здається їй «студеним вертепом». Від страждань стару жінку може позбавити тільки смерть, котрої чекає вона сама («Ой синку, я так тої смерті, як мами рідної, чекаю») і якої

їй бажає її син («Та коби хоть Бог змилювався та муки вам довгої не дав та й лежі гнилої, аби вас борзо спретав» (95)). Сама-саміська, кажучи назвою іншої новели Стефаніка, попиває горілку (син приніс), колядує в самотній хаті, згадує покійного чоловіка, відтак про те, що по його смерті стала жебрачкою, усвідомлює свою ганьбу, а випивши все, «гатила головов в стіну, як скажена» (98). Новела входить до різдвяно-новорічного циклу (сегменту) української прози кінця XIX – початку XX ст.¹

Старий дід, сидючи на межі, вголос скаржиться на сина й невістку (образок «Діти», 1900), котрі зовсім не шанують своїх батьків, з якими живуть в одній хаті. Лелеки, що зібралися відлітати, навіюють йому думки про можливу недалеку смерть. У новелі «Підпис» (1899) мала Доця вчить статечних газдів писати їхні імена, аби вміли поставити свої підписи на векселях. Така наука має свою мотивацію: старий Яків Яримів вирішив взяти позику в банку, але, неписьменний, змушений був віддати частину грошей поручителям та нотаріусові.

Ведучи мову про новелістику письменника, С. Микуш справедливо стверджує, що «виразно «образкову форму мають ті твори Стефаніка, в яких головну роль у композиції виконують площинно-просторові елементи, твори «заземлені», з ширшим тлом, яке своєрідно взаємодіє з героєм, «опромінюється» його почуттям, настроями. Це пейзажні картинки, але ландшафт тут не самоціль – він бере участь у зображуваному психологічному стані героя або є провісником його трагедії»². Прикладом такого твору може служити ескіз «Лан» (1900) – зразок Стефанікової лаконічності вислову. Півсторінковий твір за допомогою містких деталей і пластичних образів доносить чимало інформації. Лан – дуже довгий і широкий, як невід. На ньому – мала дитина, яка

¹ Легка О. Різдвяно-новорічне оповідання в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. // Іван Денисюк: не попів слів, а серця жар...: Зб. наук. праць та матеріалів. Львів, 2018. С. 91–101.

² Микуш С. Вивчення поезики Василя Стефаніка: навчальний посібник. Львів, 2011. 176 с. С. 26.

ось-ось помре, задушившись землею, а її мати, з покаліченими, поораними ногами, дуже втомлена, спить, «прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь» (149). Раптово прокидається і швидко береться до роботи, адже «заробити треба, бо взимі ніхто не дасть» (149). Обережно обминає корч картоплі, під яким спить (як їй здається) дитина. Таж стільки спокою, доки спить.

Новела «Лист» (1897) має присвяту: «Політичним арештантам-мужикам на Святий вечір». Власне, персонаж твору, Федір, напередодні Різдва надсилає додому (матері та братові) листа з ув'язнення. З нього довідуємося, що арешт селянина загнав у могилу його дружину, а трьох дрібних дітей залишив лише під опікою старої матері. Федір розповідає про свій побут у в'язниці, згадує колишнє щасливе життя, проте нотки каяття в листі відсутні – бо «не був лайдак, але своє право тримав» (76).

Безіменного героя ліричної настроєвої новели «Вечірня година» (1898) діймають спогади: згадується пастушкування, сестра Марійка, ще молода мати та її співанка, від'їзд «у світ на науку». Після повернення ні мами, ні Марійки вже не було – «лиш вишневий цвіт із гробів летів за мною, як коли би тим цвітом сестра і мама просили, аби-м не йшов...» (84).

Психограму «Дорога» (1901) навіяло нещасливе кохання Стефаника до Євгенії Калитовської¹. Текст твору сповнений символами, серед яких дорога, герой, люди, любка, могила. У кожній із восьми невеличких частин вони візуалізуються, набувають щоразу інших сенсів. Герой («очі його веселі, а чоло ясне, як черничка при пільній дорозі»²) крокує своєю дорогою певно й життєствердно. Зустрічає людей («вбиті по коліна в землю», «чорними долонями стручували піт з чола», «душили за собою свої діти і ревіли з болю», «страшними лицами обернені до неба»³).

¹ Пихманець Р. Коментарі // Стефаник В. Камінний хрест. Харків: Фоліо, 2013. С. 482–520. С. 491–493.

² Стефаник В. Камінний хрест. Харків: Фоліо, 2013. 576 с. Покликаючись на це видання, в дужках вказуємо сторінку. С. 83.

³ Там само. С. 84.

Бере від них думки і почування, з яких «в його серці породилася пісня»¹. Від цього «став сильний і гордий». Йде далі, знову бачить людей, котрі «вгризалися знов у жовті лани», «читав їх розпуку й їх безсилу». Від цього «очі його помутніли, а чоло його подобало на скаламучену керничку при дорозі». Відтак побачив «на свіжій ріллі під веселою дугою» свою любов, котра на заклик відповіла: «Не можу, бо ти отрута!»². Дорога стала темна, як «сліпому молоденькому каліці». Спіткнувся об могилу своєї матері, поклав голову на хрест «і почув від нього мороз». Просив Бога вкоротити йому дорогу, а коли перейшов сто могил, то сто перша стала його. Так за допомогою символічних образів письменник окреслив життєву дорогу свого персонажа.

Схожою за образністю є психограма «*Моє слово*» (1905) – сповідальна, з наскрізним образом слова, в якому втілено життєтворчий шлях письменника. Той зізнається, що «пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий» (147) у непринадний, ворожий світ, «новий і чорний», котрий віщує самотність. Герой створив собі свій світ у своєму серці, «шовком тканий, сріблом білим мережаний і перлами обкинений» (148); той світ, що його різьбитиме, як камінь. Словом різатиме «зводи небесні» й падатиме, шукатиме щастя під небом і... падатиме.

Сюжет новели «*Скін*» (1899) – передсмертні видіння старого Леся. З клінічною точністю Стефаник передає образи й деталі, які виринають у гаснучій свідомості персонажа: маленьких дівчат з квітами в руках, обпаленого сонцем поля, матері, яка співає пісню, дзвонів, що бамкають над його головою, ячмінних снопів, що закидають його, білої плахти, котра поступово обсоптує його тіло.

Персонажі образка «*Давнина*» (1900) – дід Дмитро, баба Дмитриха та дяк Базьо – мають свої звички та смаки, від яких не відступають ані на йоту. Мовчазний дід понад усе любить ко-

¹ Стефаник В. Камінний хрест. Харків: Фоліо, 2013. 576 с. Покликаючись на це видання, в дужках вказуємо сторінку. С. 84.

² Там само. С. 84–85.

пирсатися в старому сільськогосподарському реманенті, яким давно не користується, та вимашувати дьогтем чоботи, свої та синів (тепер дід їх «поклав на ґрунт», тобто відокремив). Говірка баба, хоч і не мала доньок, та все дбала про їхнє віно, а щонеділі досхочу розмовляла з невістками й онуками, котрі приходили в гості. П'яниця ж Базьо, сусід, аби заробити на чарку, читав усім односельцям «Божі листи» та смішні історії. Всі персонажі – ота давнина, котра давно минулася, про яку давно забули. Лише сільські читальники про них згадують, коли заводять мову про початок читальні, котрий «заходить ще від старого діда Митра, і від баби Митрихи, і дяка Базя. В їх хаті почав дяк перший раз читати книжки»¹. У новелі «Вістуні» (1900) старі, бідні вдови, чи їхні онуки, чи старі діди, чи молоді жінки, котрих покинули чоловіки, ідуть у поле шукати колосся або минулорічних «ковіньок», тобто стебел кукурудзи чи соняшника, на паливо. Між ними –хворий дід Михайло, котрий мріє дожити до того часу, коли внуки підростуть, бо він би «тото усе межи люди розтрутив, аби робило само на себе» (94). Всі ці люди – вістуні осені. Бідний селянин Данило (образок «Май», 1900) довго чекав пана, щоб найнятися на роботу. Склав собі цілий план, як зустрине пана, заговорить до нього, вислухає багато необґрунтованих звинувачень, та все-таки найметься, бо переднівок дуже важкий. Зрештою, під впливом травневого сонця знемігся, ліг у траву і... його план здійснився уві сні.

У психологічному оповіданні «Палій» (1900) автор вивів історію душі вбогого селянина Федора від 16-літнього віку до старости. Не витерпівши швагрових знущань, пішов із дому світ за очі. Обдарований неабиякою фізичною силою («шпурляв мішками, як галушками» (102)), перебивався важкими заробітками («не випускав із рук ціпа цілу зиму, чепіг не викидав цілу весну, а коси ціле літо» (105), «тріскав від роботи, від своєї і чужої» (104)), аж «кості боліли, кінці їх стиралися і пекли» (105). Лиш

¹ Стефаник В. Камінний хрест. Харків: Фоліо, 2013. 576 с. Покликаючись на це видання, в дужках вказуємо сторінку. С. 92.

у неділю «ішов під вишню, лягав на зелену траву, а вона висисала в землю той біль» (105). Біль тамував також горілкою («пий горівку, та затерпне» (102)). Доробився до якої-такої хатчини, одружився, мав дітей. Лиш тоді, коли «неділя не годна була направити того, що будні дні попсували, а трава не могла виссати того болю, що запікся в старих костях» (105–106), Федір найнявся свинарем у пана й терпів погорду від орачів та сіячів: «Свинарю, мой, а марш з-перед волів межі свині!» (108). Не стерпів останньої зневаги від багатія Андрія Курочки, в якого замолоду довго наймитував – підпалив його хату: «Я чужого не хочу, лиш най моє вігорить!» (112).

Пуант новели «*Кленові листки*» (1900) винесено насамкінець. А спершу – просторікування селянина Івана, звернені до гостей на хрестинах його сина, якими він пророкує своїм дітям важку долю. Його дружина, котра щойно народила йому четверту дитину, – важко хвора: «По чорнім, нечесаним волоссю спливала мука і біль, а губи заціпилися, аби не кричати» (116). Поки батько на роботі, господарські клопоти лягають на плечі шестирічного Семенка. Йому, як найстаршому та найрозумнішому, мати віддає заповіти: щоб не давав мачусі бити сестричок і братика, щоб любили одне одного, щоб переказав батькові, аби любив дітей. Відтак слабким голосом затягує пісню про кленові листочки, які «розвіялися по пустім полю, і ніхто їх позбирати не годен, і ніколи вони не зазеленіють» (120). В образку «*Похорон*» (1900) подано лаконічний, але місткий опис поховання маленького хлопчика, очевидно, нешлюбного сина міської зарібниці. Кілька жінок, що йдуть за «трунвою», ведуть нехитрі розмови про причину смерті: суха булка, осінь і сирість чи канапа, на якій лежав: «як гриб з подертих міхів» (121). «А цвинтар буде, лиш його крізь сіру мряку не видно» (122), – підсумовує автор.

Образок «*Сон*» (1900) має абруптивний новелістичний початок: «Спав твердо». Третильник, тобто бідняк, що працює за третину врожаю, на ім'я Яків, незважаючи на передчасний осінній холод («небо чисте, задубіле, а місяць такий на нім ясний, як на Різдво» (122)), бачить весняний сон. Він, закоханий у землю

(«землю цулуй, де ся поступиш», 122), зорює й засіває власну ниву, ще й обіцяє віддати її в спадок своєму синові. Пробудження повертає селянина з солодких візій у гірку реальність: «Надворі зима, а мені така файна весна приснилася...» (123).

У центрі уваги новели «Басараби» (1900) – родина спадкових самогубців. Спроба Томи Басараба вкоротити собі віку викликає в односельців чимало рефлексій та спогадів. Здебільшого сходяться на тому, що чоловіча частина цієї родини йде з життя добровільно не через матеріальні нестатки, не через негаразди в сім'ях чи важкі удари долі. На Басарабах повиснув якийсь непростий гріх: чи то за прадіда, котрий гонив селян на панщину і канчуком «м'ясо рвав на людях» (124), чи за прапрадіда, який воював із турками і сімох малих дітей «наткнув на спис так, як курят, та й его Бог покарав» (130). Так чи інакше, а «тяжкий гріх мають у своїй фамілії і мусять его доносити, хоть би мали всі піти марне» (125). Стара Семениха, найстарша і найбагатша в їхньому роді, кидає у вічі чоловікам важкі докори, добачаючи в їхніх очах «сам-самісінський сум і туск» (127); замість них – «лишень хмара, і полуда, і довгий чорний чупер», що їм сонце закрив. «Ви не видите нічо, – каже вона, – не видите, бо-сте сліпі. Бог вас покарав сліпотою» (127). Авторитет баби Семенихи примушує Тому відкрити перед слухачами душу. Потяг до самострати – надзвичайно сильний, паралізує волю й завдає нестерпних фізичних та душевних мук. «То такі гадки приходять, що не дають спокою», «як пси, скавулять коло голови»; «як зачнуть дзінкати, то голова пукає начетверо й уха десь так утворюється, як рот, і так люблять слухати той бренькіт» (128). «Яка тото мука, – веде далі Тома, – який тото страх, яка тото біль, що за такі страждування дав би собі ногу або руку відтяти!» (129).

Ні походження, ні причин появи тієї сили персонаж пояснити не може: «То чути наперед, що воно прийде, та й воно не питає ні дня, ні ночі, ні сонця, ні хмар. <...> щось вас у голову дюгнуло, збоку, дуже легонько. А з голови йде до горла, а з горла в очі, в чоло. Та й вже знаєте, що десь із-за гір, із-за чистого неба, ще

з-позаду сонця припливе чорна хмара. Ви не годні сказати, відки ви знаєте, що вона прийде, але зо три дні ви наслухаєте її шуму, як вона залопотить попід небо. Та й пускаєте весь свій розум за нею» (129). Тоді й якраз настає час тратитися, тоді людину тягне чи до води («таки би-сте у воду, як у небо, скочили», 130), чи до верби («руки такі чиняться веселі, аж скачуть, та й без вас, без вашої причини, самі-таки», 130), чи до груші, «де який клинок, де який гак, де яка бантина, – все вам нагадається» (131). Потенційний самогубець відчуває душевне роздвоєння, бо невідь-звідки «виринає в голові слово: тікай, тікай, тікай!» (130). Незнана сила штовхає людину до суїциду, коли та стає цілковито виснаженою та зламанною й не має сил чинити їй опір: «А вчора то мене вже так придушило, що-м стратив геть розум, і очі, і руки. В саме полудне прийшло. Як прийшло, то й показало бантину в кошниці. <...> Та й таки-м не спирався, бо не було куда, лише відмотав воловід від ясел та й заліз у кошницю. То так спокійно мені було, так легко! Я замотував той мотуз і пробував, ци добре держить, і все знав: як треба зашнурок зробити, як зависоко підтягнути. Я сьогодні дивуюся сам, як я так спокійно і весело тратився» (131).

Психологію страченця Стефаник списував мало не з власних переживань, у кожному разі з рефлексій своїх близьких родичів, котрих називали Басарабами¹. У праці «Під враженням вистави «Землі»» письменник зізнався, що «Тома Басараб з «Басарабів» – це один з багатьох Басарабів, які поповнили самовбивство. Як моя мама не заходила коло всіх них, аби не вішалися, то ані одного не врятувала. Їх чотири поповнили самовбивство»². В іншому місці писав: «Мій нарис «Басараби» – то є правдива історія фамілійна. Дотепер поповнили са-

¹ Піхманець Р. Дивосвіт художнього слова Василя Стефаника [Післямова] // Стефаник В. Камінний хрест. Харків: Фоліо, 2013. С. 448–481. С. 448.

² Стефаник В. Камінний хрест. Харків: Фоліо, 2013. 576 с. Покликаючись на це видання, в дужках вказуємо сторінку. С. 289.

мовбійство за моєї пам'яті 5 з моєї найближчої родини»¹. Пуант новели винесено поза її сюжет: доки Тома сповідається перед своїм родом, з хати непомітно зникає Миколай Басараб. Коли спохопилися, то «жінки заголосили», а «Басараби позривалися і гурмою вийшли надвір.

– Тихо, тихо, хто знає ще, не робіть крику...» (131). Чи й до Миколая прийшла «година тратитися», а чи, навпаки, після сповіді Томи йому відлягло, – читач може лише домислювати.

Образок «*Озимина*» (1900) – це, по суті, монолог старого діда, котрий, лежачи на кожусі коло нивки озимого жита, старечим голосом промовляє («пищить, як дитина») до сонця, косаря, молодого покоління, до своїх рук, до курей. Замовкає лише тоді, коли підходить до нивки, бо ж «земля все молода, вона як дівка», вона «все дівочить – відколи світа та сонця» (133). Тим-то старезний дід мовчить перед нею, як перед вічністю.

Головний персонаж образка «*Такий панок*» (1900) – міський український інтелігент пан Ситник, котрий цілими днями сидить у пивній крамничці й мовчки п'є пиво. Здобувається на слово лише тоді, коли до склепика заходять селяни. Повчає їх: «Не цілуй, не лижи панам руки, бо ти газдиня, ти ліпша газдиня, як пані, бо ти маєш свій ґрунт» (141); «Кажі, що тобі треба, але сміливо, час вже, аби українські газдині знали свою гідність» (141). Коли до пивнички зайшло двоє селян, Ситник розповів їм історію свого навернення: як тільки ховав під ліжку образ українського митрополита, соромлячись свого українства, йому причувався плач того образа. Зрештою, поклявся сам собі: «Доки ще ляжу, то буду за вами ходити, як грішник, і благати вас, не відкидайте мене» (144). Селянам «панок» здався дивним, хоч і добрим: «Відай, трохи пиячок, але добрий чоловік» (144).

В основу сюжету новели «*Суд*» (1902) покладено реальну подію, яка трапилася в Русові: на весіллі бідні селяни вбили двох

¹ *Піхманець Р.* Дивосвіт художнього слова Василя Стефаника [Післямова] // *Стефаник В.* Камінний хрест. Харків: Фоліо, 2013. С. 448–481. С. 448.

заможних. Новела, що складається з двох невеликих розділів, описує процес побиття «богачів» (перший) та суд над убивцями, котрий влаштували самі бідняки, щоби злочин не набув широкого розголосу (другий). Звісно, що ніхто з убивць не визнав своєї вини, тим-то було вирішено покарати п'ятьох найактивніших («вони вбили, най же відпокутують»): «І витягали одного за другим і подавали в дальші руки. А ті, руки, богато їх, хапали їх, мстилися і ревли по селі, а за собою лишали страшний зойк жінок і конаючі хвилі помсти» (156).

Тож помітно, що Стефаник часто виводив своїх героїв (Івана Дідуха, Гриця Летючого, Федора, Тому Басараба й ін.) у межових, навіть екстремальних ситуаціях, у яких вони за певних обставин опинялися. Причому екстремум їхнього психосвіту відзначається максимальною напругою, і далеко не завжди вони можуть впоратися з шаленим пульсуванням життя. Має цілковиту рацію Галина Яструбецька, коли стверджує: «Сила його [Стефаникового. – *М. Л.*] художнього слова як еквівалентів найглибінніших сутностей, феноменів психіки, була настільки великою, що в ній розчинилася соціальна суть персонажів»¹.

Твори Стефаника інформативно багаті, причому інтенсив інформації приховано за полісемантичністю слова, образу, деталі, часто наскрізної. У контексті розвитку української малої прози новелістика В. Стефаника вирізняється лаконічністю й експресивністю.

Микола Легкий

¹ *Яструбецька Г.* Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 380 с. С. 89.

ОРИГІНАЛЬНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНОЇ ПАТРІОТИКИ НОВЕЛ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА ДРУГОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ

Після тривалої перерви Василь Стефаник повернувся до домени літературної творчості такими прикметними зразками художньої прози, малої площею, та значної ідейно-естетичною вагою, як «Діточа пригода» та «Марія» (1916). Ці нові твори Стефаника своїм ідіостилем не просто продовжили перший період творчості митця, а й увели свіжу для неї «шевченківську» і «франківську» тему жертвовного зриву народу у намаганні вибороти самостійне й гідне існування за велінням власної волі. Цю зміну позиції влучно схопив Юрій Клиновий: «Коли під час Світової війни і після неї український селянин став найбільшою опорою нації в боротьбі за її державність, він усвідомив собі, що він не поет села, яке загибає, а поет цілої нації»¹.

Оперті на реальних постатях і правдивих подіях, розкритих автором у нарисі «Під вражінням вистави „Землі”», пересякнуті любов'ю до своєї країни, твори нового періоду «Марія», «Сини» та «Дід Гриць» засвідчили новий рівень гуманістичного світоспоглядання епіка, його саморух від антимілітаристського до національно-патріотичного пафосу, ідеї спільної боротьби з пануючими чужинцями задля втілення ідеалів самостійної України та суверенної соборності рідної нації.

Історична дійсність та пов'язані з нею знакові події власного життя детермінували творчі себевияви митця у вказаному ідейному напрямку. Послом до австрійського парламенту він у публічній промові ще 1909 р. підніс визвольні змагання старшого і молодшого поколінь, поділившись вірою: кров, як жертовна А. Коцка, зміє леп із національного організму і в Україні запанують правда та воля. Така позиція дала підстави Р. Піхманцеві назвати його навіть «предтечею українського інтегрального на-

¹ Юрій Клиновий. Моїм синам, моїм приятелям / статті й есеї. Едмонтон–Торонто, 1981. С. 37.

ціоналізму» [див. докладніше: *Піхманець Роман*. Іван Франко та Василь Стефаник: взаємини на тлі доби. Львів, 2009. С. 104]. Під час першої окупації Галичини він не лише обсервував трагедії війни на рідному терені, а й мусів переховуватися від царської воєнної поліції, згідно зі «спробою біографії» В. Стефаника його сина Юрія.

У низці виступів перед селянами Снятинщини серпня – грудня 1917 р. В. Стефаник, натхненний відновленням української державності у результаті виникнення УНР і ЗУНР, декларував спільне бажання гоїти рідну землю, пориту гранатами й политу кров'ю: Член Української Національної Ради, письменник вірив в успіх цієї провіденційної місії, адже «нарід наш серед гуку гармат охрестився»¹.

Василь Стефаник, як народний делегат і член офіційної делегації ЗУНР на чолі зі своїм давнім приятелем Л. Бачинським, прибув до Києва на свято Злуки УНР і ЗУНР, підписав офіційну декларацію. Здійснення віковічної мрії про об'єднання вільної України, незважаючи на наступну втрату її державної волі, ще довго гріло йому серце відчуттям спільних змагу і чину української нації. Породжені атмосферою драматичного поєднання героїки й трагіки, ці реалії доленосної доби, самотньо опосередковані у згаданому триптихові, допомагали зберігати свідомість національної гідності рідного народу. Вони живили те, за М. Грушевським, «почуття національної моральної «одності» в умовах України, знову поділеної по-живому між чужими окупаційними режимами, зокрема польським у Галичині і більшовицьким в УРСР. Навіть за таких тяжких політичних обставин у листі до В. Липинського В. Стефаник 1927-го року обстоював необхідність українцям бути разом: як результат «наша нація сконсолідується»².

¹ Ці слова зі зрозумілих причин відсутні у монографії Ф. Погребенника «Сторінки життя і творчості Василя Стефаника» (1980), цитуємо за його-таки «студією-імпресією» «Стефаникова «Марія» (Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. Вип. 1, 1992. С. 84).

² Див. публікацію: Недруковані досі листи Василя Стефаника / підгот. Ф. Погребенник, В. Погребенник. Основа, 1995, № 6. С. 135–143.

Збірка «Земля» (1926), до якої й увійшли вищезгадана тріада творів, мистецьки перетопила події «буряного поліття» (Євген Маланюк) світової та визвольної воєн, виборення і втрату держави й цілий океан випробувань і терпіння, що їх вони принесли, відтворила визвольні змагання поза межі можливого українських січових стрільців, вихованих на заповідях Т. Шевченка й І. Франка. Творча манера Стефаніка, порівнюючи з попереднім періодом, докорінно не змінилася: з пластичністю різьбяр та глибиною психолога він матеріалізував на лаконічній текстовій площі духовні переживання людей широкої амплітуди чуття. Його сувора експресіоністська манера, вражаюча переконливість явленої читачам правди життя без тіні ідеалізації, наснаженість високою ідеєю властиві творам цієї пори. В новелах «Сини», «Марія», «Дід Гриць» цією внутрішньою основою та їх золотим осердям є ідея патріотизму – не умоглядна, відірвана від реальності, бо це патріотизм зрослий із землі та міцно в ній закорінений.

Стефаніків шедевр «Марія» органічно поєднала філософське осердя з українською визвольною та соборницькою ідеєю. Автор зумів за допомогою експресіоністської техніки пластично відтворити монументальний і правдивий образ покутської селянки, яка втратила трьох дітей і чоловіка. Новела, присвячена пам'яті Франка, є історією пізнання героїнею людей, світу і себе в ньому. На нашу думку, не слід би надто підкреслювати страдництво селянської героїні (на шкоду її величі), протиставляти Богородиці (бо покутська Марія втратила трьох синів і чоловіка, а Матір Божа – одного) хоча б через дієвість паралелізмів доль двох матерів. Ув образотворенні роль цих паралелей значна, як і візій та неописових портретів. Так, нереалізованим у своїй істоті порівнянням срібного волосся Марії з блискучим лемешем плуга мистецьки означено її чесне працювате життя.

Саморозкриття материнської душі у новелі В. Стефаніка спершу фіксує ненормальність світу, збуреного війною. Трагедійна візія героїні малює синів не у весільних рантухах, а в білих рушниках снігу з червоними квітами крові. Щирі розповідаль-

ний монолог з'ясовує етапи формування дітей. Плеканці матері й рідного поля, вони ладними юнаками здобували у Львові освіту. Вже цим прирівняли Марію до пань – матерів інших юнаків. У серце селянки вписалась і сама атмосфера становлення молодого покоління інтелігентів, до якого горнеться простий люд. Із незрівняними стефаниківськими стислістю і силою передано тяжкі переживання посивілої за ніч матері над синами-рекрутами.

Картиною галицького міста, в якому «гримить спів про Україну», новеліст увів сам дух часу творення військових відділів українських січових стрільців. Під лавами патріотичної молоді «дудніла земля» – так автор самобутньо творить одночасно динаміку й експресію. В психологічній кульмінації мати ладна вкоротити собі віку, якщо сини покинуть її з військом УСС. Але зразу усвідомлює: біль розлуки і можливої втрати не повинен порізнити її з патріотичним чином дітей. Так подолана свята материнська мука стає початком віднайдення Марією справжнього «я» української жінки.

Епізод приходу царського війська в село зазнав вилучення радянською цензурою важливих слів козаків Марії: «не кацапи ми і не турки» (тобто «ми свої, українці»). В селянці, зразу недоброчинній до непроханих зайд, поступово пробуджується почуття спільності з вояками. Стефаник це показує психологічно оригінально, тонко – через змінні реакції матері. Матір-покутянка не може не співчувати молодому козакові, коли дізнається: його в Росії карали за пошану до Тараса Шевченка. Так вона поступово, психологічно вірогідно у моделюванні В. Стефаника, почала ототожнювати царських вояків із тими козаками, про яких співали її сини. А сприйняття січової пісні остаточно стало тим психологічним каталізатором, який духовно прилучив матір до боротьби свідомих синів України, у філософському плані розкрив їй мету людського життя в самопожертвеному творенні добра для родини і Батьківщини.

Така радість єднання з рідною нацією, що «зривається на ноги» з рабських колін, відчута у тексті й іншими персонажа-

ми. Зосібна, молодою селянкою Катериною (ще одне шевченківське ім'я), Михайлом. Він сказав правду російським окупантам про перетворення ними України в розриту могилу, і пропав за це на Сибіру, але не зник із людської пам'яті (епізод цензурою вилучено)¹. Патріотичним духом сповнена також промова старшого сина Марії. З високої могили, насипаної в той 1914 рік по багатьох містах і селах до сторіччя Шевченка*, він говорив про «єдиномисліє» українців. Тож дух батька Тараса, його думка і слово, образ-портрет живуть у творі. Проста селянка стала в ньому харизматичною героїнею, примножила велич шевченкової Марії свідомо прийнятим терновим вінком української матері-патріотки.

Монолог селянина, який орав землю, хоча кривавилася рана в його серці, утворює наративний струмінь оповідання «Сини». Воно переконливо і просто відтворило жертвну свідомість старшого і героїзм молодшого поколінь. Ось як дохідливо й сильно пояснив «учений» син Андрій неосвіченому батькові, за яку Україну йде він із братом воювати: «А він підоймив шаблев груду землі та й каже: – Оце Україна, а тут – і справив шаблев у груді – отут її кров; землю нашу ідем від ворога відбирати»².

¹ Наводимо тут повністю, як надважливу й у наші дні, частину тексту, не пропущену свого часу київською і московською цензурами, та й зараз нехтувану деякими сучасними видавцями (див. примітку Ф. Погребенника у виданні «Юрій Стефаник. Роздуми про батька». К.: Криниця, 1999. С. 204), за «окупаційним» виданням 1942 р., яке підготував Ю. Гаморак, навівши згодом повний текст у книжці «Юрій Клиновий. Моїм синам, моїм приятелям / статті й есеї». – Едмонтон–Торонто, 1981. С. 81.

* В оригіналі це відтворено так:

– Та що з того, що сипали? Лише біди селови наробили. Москалі прийшли та могилу розкидали, гроший шукали чи чого, та й за ту могилу і мій Михайло пропав.

– А хоч би й навіки пропав ваш Михайло, то люди ніколи його не забудут. Не боявся він москалів, а сказав їм правду: «Ви, каже, цілу Україну перерили, як свині, та ще й до нас прийшли рити?»

– Добре тобі, Катерино, говорити, а він лишив жінку та діти.

– Та й мій мене лишив з дітьми.

– З вас відій котрийс мусит бути письменний. Та напишім аби світ знав, як нас москалі з ярма випрегають».

² Стефаник В. Твори. К.: Дніпро, 1964. С. 206.

Це пояснення спрацювало силою і переконливістю покликання на землю. У відповідь селянська проясніла від блиску шаблюки душа батька, його свідомість¹ зрезонувала батьківським наказом: разом із Іваном оборонити «цу нашу землю, аби воріг з цього коріня її не віторгав у свій бік».

Селянська твердість, примножена залізною впевненістю в правильності вчиненого, допомогла Максимові по втраті синів. Стефаник акцентував силу його духа (герой проганяв пташку, яка співала, «мов плаксива баба», і цим профанувала його велике горе), але й біль самотнього батька, що виливався в окриках на коней, людей, на себе самого. Проте підсумком буття родини став вираз гордого усвідомлення найвищої ціни його жертви, святості синів – захисників рідної землі на «бойовищах української визвольної війни» (Р. Олійник-Рахманний):

«Він зварив кулешу, убрав білу сорочку, повечеряв і затих. Потім прикляк до землі і молився:

– А ти, Мати Божа, будь мойов газдинев; ти з своїм сином посередині, а коло тебе Андрій та Іван по боках... Ти дала сина одного, а я двох»². Вінцем праведного й жертвовного життя стає легка смерть героя (те, як людина вмирає, у творах Стефаника є показником: грішні й несправедні вмирають тяжко й у муках).

Дід Гриць, герой однойменного оповідання, прототипом якого послужив діяч радикальної партії Гриць Запаренюк, – весь у спогадах про участь у селянських вічах, про гуртування людей під проводом Франка і Павлика для боротьби за народне право. Монолог Гриця, морально самотнього серед зосереджених на буденних справах дітей, виявляє назовні іскри того великого вогню, який запалив ідеолог державності й поет січового руху І. Франко. Це значення автора «Великих роковин» розкриті че-

¹ Див. докладніше: Табачин Лариса. Новели В. Стефаника «Сини» і Ярославів Лагодинської «Старе лихо»: деякі аспекти характеротворення // Сівач духовності. Збірник спогадів, статей і матеріалів, присвячених професорові Володимирові Полеку. Івано-Франківськ: Плай, 2002. С. 266–272.

² Стефаник В. Твори. К.: Дніпро, 1964. С. 206.

рез свідомість Гриця в народних-таки формах, і Франко, мовляв, виховав ту «коменду українську», яка сказала «має бути Україна» – й повернула Батьківщину з небуття на політичній мапі світу: бо ж «Україна постала». В ту січову стрілецьку, команду дід, подібно до Максима чи Марії, віддав рідних онуків, ще й онуку в сестри милосердя, – й «ані одно не вернуло».

Та навіть розпач дружини, мовчазний докір синів неспроможні подолати стоїчної в малюванні автора свідомості правоти незламного, хоч оглухлого і підсліпуватого діда. В. Стефаник вклав у його сиву, але мудру голову й неложні вуста знаменну думку, справджену під час модерних українських революцій ХХ і ХХІ ст.: «Хто цього часу в нас не видів, тому Бог, видко, ласки не вділив»¹. Остання турбота Гриця – про його святощі – портрети Франка й інших, та гідну пам'ять про полеглих за Україну борців. За деталлю «кістки наших стрільців» (щоб вони спокійно лежали в могилі, дід заповідає для неї букату поля) розкривається новий психологічний стан українського селянина: свідомо готовність віддати найдорожче – землю – для вшанування героїв.

У погляді на майбутнє Стефаникові протагоніст і наратор – оптимісти: «на тих костях зацвіте наша земля». Що засів тими кістками був не марний, письменник ствердив самим уже художнім розв'язанням проблеми відмінності поколінь. Так, сам Гриць – представник того старшого покоління, що відходить. Однак воно зберегло національну свідомість і традицію, примножило її героїзм. Середнє покоління, зламане воєнною бурею і знекровлене втратою дітей, обмежується боротьбою за виживання. Зате дідові онуки, полегли старші й останній малий онук, прихильний до Грицевих ідеалів, але поки що слабосилий, знаменують відданість свободі батьківщини, захищають її чи ще стануть на її оборону, зрісши. Завдяки онукові-спадкоємцю нерозірваним постав зв'язок поколінь у філософській концепції В. Стефаника.

Тож значення довершеного тріо «Сини» – «Марія» – «Дід Гриць» полягає в емоційній, ідейній силі та в мистецькій експре-

¹ Стефаник В. Твори. К.: Дніпро, 1994. С. 217.

сії духовного виразу ідей патріотичного чину, жертвності дідів, синів і внуків у змаганні за волю людини і нації, золотого пасма зв'язку поколінь. Усе це стало новим придбанням української художньої прози ХХ століття, її коштовним скарбом, об'єктивним ствердженням незнищенності народу, здатного народжувати таких людей.

Яскраві образи й барви зумів знайти новеліст і для інших мотивів, пов'язаних із темами світової війни та її наслідків, боротьби за українську державу, нових обставин повоєнної дійсності. Кілька новел 20-х рр., як «Пістунка», «Мати» і «Гріх (Думає собі Касіяниха)», відтворюють моральну деморалізацію, яку принесла з собою війна в Галичину. Та внутрішньою своєю суттю, наприклад, новела про гріх у родині (за відсутності чоловіка-воюка Касіяниха привела позашлюбну дитину) повертається зображенням подолання зла силою материнської любові й спокути.

Новели про галицьку дійсність під польською шляхетською владою «Воєнні шкоди», «Дурні баби», «У нас все свято» відтворили затяте протистояння окупаційного режиму й українського населення. Разом із тим у другий період перейшов із попереднього лейтмотив вірності своїй землі. В оповіданні «Вона – земля» з часів війни він набув форми переконаного розуміння: не можна її полишати, треба вертатися до землі хай і на смерть. Сворідним філософським висновком-заповітом письменника стала новела «Роса» (1927), багата метафорикою й асоціативними значеннями. Сюжетно-композиційне її оформлення характеризується повним передорученням зображальної та виражальної функцій старому селянину Лазареві. Символіка цього біблійного імені справджується в роздумах героя: його все довге життя відроджували «святе сонце», його донечка цілюща та щедра роса, ярі світанки, які заставали його в праці й навіювали гадки про кращу долю внуків.

Гордість людини, благословенної Богом довгим чистим життям і гарними внуками (вони «не п'ють, не гуляють і до корчми

не йдуть, а гудуть, як бджола: «Україна, Україна...»¹), не здатний отінити навіть смуток від того, що життя добігає кінця. Багато світлого й доброго, конденсованого в душі Лазаря, потрібно зберегти й примножити його нащадкам єдністю із рідним довкіллям, красу праці, повноту існування людини й вдячності за Божу благодать. Усі ці значення ввібрав образ роси, що став полісмісловим символом, художньою короною спадщини новеліста.

Таким чином, творчість Василя Стефаника – безперечний доказ того, що українська новітня проза завдяки ентузіазмові й обдарованості її першорядних творців сягнула рівня розвинутих європейських літератур. В. Стефаник й інші класики, його сучасники, спромоглися «цілком модерним європейським способом» (І. Франко) відтворити своєрідність життя українського народу». Головну тему своєї творчості – людину в її злетах і упадках – В. Стефаник зумів відтворити з безконкурентною силою експресії та правди, з погляду не обігових, а обов'язкових і універсальних істин, незмінної вічності. Другий період творчості митця – час розбудови національно-політичних державницьких обертонів його новелістики, а її кращі твори тієї доби – офірований нації духовний меч.

Нове письменницьке світосприймання, незнана доти експресіоністська літературна техніка В. Стефаника збагатили українську прозу доглибним психологізмом та мініатюрною формою. У новелах митця словам тісно від навантаженості думками, неописовості психологічно значущих уступів смерті. Чи зображення того, як можна духовно скам'яніти – вмерти ще за життя – чи, навпаки, навіки вписатись у пам'ять народу. Вельми цінним надбанням української красної словесності стала естетична реалізація В. Стефаника патріотичної ідеї, розкриття майстром народної моральної культури зображувально-виражальних і поціновуваних спроможностей поліфонії села чи діалектно забарвленої мови індивіда.

¹ Стефаник В. Твори. К.: Дніпро, 1994. С. 235.

«Фірмові» риси образомислення і письма митця складають неповторний трагічний і героїчний пафос, сила правди і релігійність світосприйняття творів, спромога з мови робити «музику і зброю» (Вацлав Морачевський), місткість художніх деталей, гідних пера Софокла чи Шекспіра, панорамність фрази й нервова динаміка синтаксису, монументальні постаті трагедійних і благородних покутських селян, багатюща символіка, лапідарність концентрованого стилю «предтечі епічної манери Е. Гемінгвея» (Роман Олійник-Рахманний) – одно слово, все те, що доводить воістину найвищий тріумф поетичної техніки «абсолютного пана форми» Василя Стефаника.

Володимир Погребенник

ТЕОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА В РЕЦЕПЦІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОЇ НОВЕЛІСТИКИ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ

У реальність тексту, створену власною уявою, оживлену власною «печаттю духа», митець втілює певну концепцію, спрямовану на утвердження «осмисленого автором і послідовно реалізованого у створеній ним художній реальності ланцюга подій, у якому нема нічого випадкового» (Ю. Борев). Саме так трактується в літературознавстві поняття телеології, певної спрямованості художнього мислення, що забезпечує єдність як окремо взятого тексту митця, так і тексту його творчості. Тому й інтерпретація як тексту, так і всієї творчості письменника значною мірою базується на телеологічній концепції. Цей підхід актуалізується в сучасному літературознавстві, адже нинішня гуманітаристика все більше тяжіє до співвіднесеності її із культурною свідомістю та соціокультурними практиками, «переорієнтацією теорії на інтерпретацію» (Л. Демська). Окрім того, деміургічна позиція автора, глибоко оригінальна у кожного генія, з часом впливає на формування традиції. Зорієнтованість на трактування літературних текстів як текстів культури (Іглтон, Дж. Каллер) в центр інтерпретаційних практик ставить силове поле діалогічності літератури (М. Бахтін, С. Нойгауз), зокрема й співвідношення традиції та новаторства.

Здається, зерно абсурду міститься вже у намаганні вивести певну традицію із нетрадиційної творчості письменника (втім, народження генія – це завжди намагання побороти традицію й водночас глибинна закоріненість у ній). Однак, якщо говорити про традицію в контексті літературного процесу, то саме між напругою полюсів традиції й новаторства відбувається народження нових талантів. Отже, за видимою абсурдністю – те, з чого виростає талант, нехай і на ґрунті заперечення – однак це все ж взаємодія з попереднім, з традицією. Той космос худож-

нього слова, космос національних літератур, що впорядковується якраз тяглістю й спадкоємністю – вкоріненістю в традицію навіть шляхом відштовхування від неї: «Традиція – це присутність минулого в теперішньому» (Ю. Борев). Отже, вестимемо мову про новелістичну традицію нетрадиційного Стефаніка (нетрадиційного, бо, пишучи про селянство, він далеко переростає селянську тематику; нетрадиційного, бо, трактуючись як новеліст, себто, письменник, котрий працював у рамках виразно канонічного жанру, розмиває його структуру; нетрадиційного, бо, всупереч визнаній критиками домінанті трагічного, сам говорив про оптимізм власної творчості).

У «помежів'ї часів» – «як зворотний відрух захоплення новизною та експериментаторством – звичайно гостро відкривається вартість традиції. Василь Стефанік на роздоріжжях своєї епохи виглядає і традиційним, і модерним водночас. [...] Стефанік – письменник кризи, який конкретно і глибоко заявив своєю прозою про розрив із минулим, неможливість модерного існування в традиції та у згоді з традицією» (Я. Поліщук). Зробивши після смерті матері у своєму письмі перерву на довгих п'ятнадцять років, Василь Стефанік повертається до творчості в зовсім іншому часі й обставинах: Європою прогриміла війна, змінилась політична карта світу, змінилися, зрештою, й естетичні горизонти (вектор мистецьких пошуків цього часу чітко означив Василь Бобинський в однойменній статті: від символізму – на нові шляхи).

Ситуація безрадісного для галицького письменства першого десятиліття ХХ ст. творчого «штилю», домінування якого виявляло себе у пасивності, рефлексійно-сентиментальному пафосові – «ляментації» (Микола Євшан), у переважанні зображального начала над виражальним, ускладнилася у повоєнний час чинниками суспільно-політичними: крах державницьких сподівань, умови колоніального статусу Галичини спровокували пасіонарний надлом, що негативно вплинув і на літературне життя. Цей надлом позначився у першу чергу на стильових формаціях, поглиблюючи тенденцію, характеризовану ще в літературі 1910

року Миколою Євшаном як тенденцію «ліричної безсилості та в'ялої, безкістної поетичності, що йде в парі з банальністю та грубістю, насичується щораз більше міщанством», за якої «немає ніякого змагання до стилю»¹.

Повернення Стефаника до творчості після п'ятнадцятилітньої перерви, певна річ, не залишилося не поміченим у повоєнній Галичині, хоча все ж і не стало визначальним чинником активізації літературного життя. Правильніше сказати про вплив спрямованості його новелістичного мислення, певну рецепцію новелістичної телеології – як на рівнях тематичному, так і художньо-образному та жанровому. Адже в західноукраїнській прозі 20–30-х років актуальним стає саме цей, короткий за формою, однак надзвичайно місткий за експресією та динамікою жанр: тут відбувається кристалізація стилю, бо звернення до чітких композиційних канонів новели сприяє доланню надмірної ліризованості прози. Впливом такої жанрово-стильової спрямованості виразно позначені твори Мирослава Ірчана, Миколи Матієва-Мельника, Івана Керницького, Василя Ткачука. «Мускулисте, енергійне, недомовлене, сповнене глибоким драматизмом» (М. Грицюта) письмо чи не єдиного Стефаника у повоєнній Галичині відповідало поставленим перед мистецтвом слова самою добою завданням: опанувати енергію стилю. Відтак присутня у творах Стефаника потужна енергія стилю впливає-таки на прозу міжвоєнного двадцятиліття на рівні тем, мотивів, ідей, образів, способів творення художнього світу, зображально-виражальних засобів, стилю, жанрових структур. Такий вплив відчутний у збірці Мирослава Ірчана »Фільми революції» (1923 р.). Зокрема новела «Перший переділ» виразно перегукується з останнім твором Василя Стефаника першого періоду його творчості – новелою «Суд». Драматичний екзистенційний мотив Стефаникової новели, групування образів, специфіка конфлікту під пером талановитого учня розгортається в іншу драму,

¹ Євшан Микола. Куди ми прийшли? (Річ про українську літературу 1910 року), у кн.: Критика; літературознавство; естетика, Київ 1998. С. 255.

на інших історичних лаштунках. Хронотоп порогу, один із центральних у Стефаниковій творчості, трансформований у названій новелі в хронотоп межі, повторюється у «Першому переділі» Мирослава Ірчана, відтак підтекстовою основою двох творів стає переступ межі, що посилюється в Ірчановому тексті розгортанням міфологеми ритуального жертвоприношення.

Драматичне сприйняття світу, засвідчене навіть і в зовнішній будові новел Стефаніка згущеним діалогізмом (талант «двома-трьома штрихами» зобразити «цілі драми» (Леся Українка)), уповні виявився в аналізованому нами творі. Незвичайна подія (убивство на весіллі, фактично, розправа) подається автором винятково через діалогічне мовлення учасників і свідків цього страшного дійства. Автор цілком схований за персонажами. Його присутність зраджує лише іноді скупа відсторонена репліка-констатація, наче ремарка у драмі («дзвін на селі почав голосити тривогу»). Слід зауважити, що хитка межа між життям і смертю Стефаніка цікавила завжди. Викид агресії, темного підсвідомого, спровокований образливою поведінкою багатіїв, трансформують сакральне дійство вітального характеру (весілля) в трагедію: те, що мало благословити життя, благословляється смертю. Третє вбивство не сталося лише тому, що «зробивси день, та й люди спамнеталиси». Новела Стефаніка – двовершинна. Навіть графічно вона поділена на дві частини. Якщо в першій чиниться самосуд, то друга – це суд села над убивцями. Іде дізнання, і саме тут коротко й стисло, устами свідків, викладається фабула твору. Таким же глибоким драматизмом, увагою до переступу межі позначений і твір Мирослава Ірчана.

Сюжет «Першого переділу» також ґрунтується на кульмінаційному вибухові позасвідомого, темного в людській природі й водночас – неусвідомленого учасниками страшного дійства – закладеного як у фабульну основу, так і в підтекст, – ритуального жертвоприношення: відступника, що посягнув на «батьківське право», закопують живим у землю...

Смерть як дійова особа присутня вже в перших рядках новели: вона епіфанізується в «грізному гомоні дзвону» (у Стефаниковій новелі ця деталь теж присутня),

Отже, той же драматизм, увага до межових ситуацій, використання міфологеми суду й жертвоприношення як підґрунтя сюжету, відстороненість автора, його «прихованість» за зображуваними персонажами, специфіка композиції (Ірчанова новела також двовершинна) і, головне, потужна експресія, енергія стилю, артистичне «чуття міри» – усе це говорить на користь творчої рецепції Мирославом Ірчаном новелістичної телеології Василя Стефаника.

Певну типологічну близькість можна простежити й між новелами Миколи Матіїва-Мельника «Як легіні відходили», «Червоні чаші» та Стефаниковими «Виводили з села», «Стратився». Вона помітна й на рівні тематики, й у використанні образності, характерної для поезики експресіонізму, зокрема мортально-апокаліптичної символіки, що імпліцитно натякає на закладений у глибинних структурах твору архетип невинної жертви. Малу прозу Миколи Матіїва-Мельника, як і його літературного вчителя, характеризує тяжіння до образності, зітканої з переплетень вузлів багатьох асоціацій. Часто саме образи-символи стають підложжям архітектоніки його ліричних новел, уможливаючи авторові відхід від традиційного жанрового канону. Однак усе ж рівень художності творів Матіїва-Мельника дає підстави радше говорити не так про творчу рецепцію здобутків Стефаника, як про збивання на наслідувальні ноти.

Другий період творчості Василя Стефаника розпочався новелою «Марія». Фактично цей твір започатковує стрілецьку тематику в українській літературі. Тому слід говорити і про вплив Стефаникової творчості на формування тематичної палітри малої прози Галичини в міжвоєнному двадцятилітті.

Стрілецька тематика знаходить своє продовження у творах Миколи Матіїва-Мельника, Івана Керницького, Анатолія Курдидика. Зокрема твір Івана Керницького «Колядники» справедливо

можна вважати справжнім новелістичним шедевром, що поєднав художню досконалість, філігранно відточену композицію з високою ідейною домінантою. В основі сюжету твору – популярний у літературному та фольклорному дискурсах повоєнної Галичини мотив стрілецької колядки про прихід до матері в різдвяну ніч із віншуванням загиблого в далекій Україні сина. Такий мотив використали, окрім Івана Керницького, Микола Матіїв-Мельник («Місячної ночі») та Анатоль Курдидик («Шість писанок»). Саме він надав їх творам граничної емоційної напруги, героїчно-легендарної тональності. Така ж тональність властива й новелі Керницького. Та сюжетний варіант «Колядників» характеризує дещо інший «кут зору»: автор належав до молодшого мистецького покоління, тому не був учасником визвольних змагань. І його авторська художня рецепція легендарної постаті узагальненого героя та невмирущого подвигу січового стрілецтва вже позначена рисами національного неоміфу, що увіковічнив цю постать. Юнаки, котрі не повернулися з Лисони, Маківки, з далекої України, стали в пам'яті народу символом, досвітньою зорею, що світлитиме дорогу до висот національного Духу багатьом поколінням галицької молоді навіть у сталінсько-брежнєвському сумеркові. Вони будуть нести вічну варту на зоряній дорозі українського духовного космосу.

Типологічне зіставлення трьох текстів, сюжет яких базується на спільному мотиві стрілецької колядки, увиразнює певні функціональні відмінності названого мотиву, зумовлені зміщенням його структурних функцій у фабулі та композиції: у новелі Матіїва-Мельника мотив виявляється безпосередньо як вкраплення в сюжет самої колядки, яку співає на Різдво вся родина, що збралася в батьківській хаті, він «спрацьовує» потужним резонансом у фіналі твору й одночасно становить його кульмінацію.

Для ліричної мініатюри Анатолія Курдидика цей мотив, закладений на підтекстовому рівні, стає й настроєвою домінантою, і заміщенням фабульності, і чільним композиційним прийомом – завдяки йому фрагменти твору набувають цілісності. У новелі

Івана Керницького він функціонує за межами власне фабули, однак є мотиваційним чинником її вирішення; тут названий мотив трансформується в суто новелістичний «пуант», в якому потужною нотою вибухає ідейна скерованість тексту.

Плаче в старій селянській хатині, де двійко самотніх старих сидять коло столу, різдвяна свічка білими сльозами, «що завмирають на цілушці житнього хліба». Плаче за сином-одинаком – стрільцем Васильком, котрий «п'ятнадцять літ тому, на самісіньке Різдво», загинув за Україну. Непривітний старий батько із колядниками, що збирають пожертви на хату-читальню. Тому, як і властиво жанрові новели, «вендепункт» цілком несподіваний: у ньому вибухає весь емоційний заряд твору, справді поновелістичному – наче удар блискавки, спалахує ідейна домінанта: раннім ранком селом полинула новина, «що старий Павло, найбільший у селі газда і скупендряга, записав у тестаменті увесь ґрунт на сільську читальню». Ця «новина» й становить осердя новели, умотивовує відкритість фіналу, який із легендарно-пісенної площини трансформується у хронотоп вічності: «Кажуть, що на самий Свят-вечір, у ясну північ, коли зорі так чарівно процвітають, (...), коли на льняній скатерті догоряє свічка, а кутя з дерев'яною ложкою ждуть на гостей з того світу – тоді завітав у рідну хату одинак – Василько і відписався від батьківщини.

...І знову пішов Молошним Шляхом у сірій стрілецькій блюзі, з крісом на плечі на віковичну стежу, що на ній немає змін, що з неї немає вороття»¹. Новела «Колядники» є взірцем того, як високе патріотичне звучання твору, його «сенс» може органічно поєднуватися з художньою довершеністю, задовільняючи вимогу справді високохудожньої й патріотично заангажованої літератури, висунуту в міжвоєнному двадцятилітті західноукраїнською літературною критикою.

Тридцять років характерні для західноукраїнського літературного процесу жанрово-тематичним розмаїттям як у поезії, так

¹ Керницький І. «Святоіванські вогні: новели», Львів 1991. С. 33.

і в прозі, активним пошуком шляхів, якими мало розвиватися далі мистецтво слова, зміщенням акцентів з ідейно-змістового аспекту на експериментування в царині жанру та композиції. Особливо виразно ці тенденції виявились у творчості літературної молоді – «новатори конструкції й нарації» прагнули вирішити проблему становлення індивідуального авторського стилю шляхом експериментування із змістом і формами. У прозі новаторів відбувається й тематичне переакцентування: на зміну селянській тематиці центральним у дискурсі їхніх пошуків постає концепт енергетики міста (Ірина Вільде, Богдан Нижанківський, Василь Софронів-Левицький). Твориться своєрідний «урбаністичний наратив» – міф про місто (Богдан Нижанківський, зб. «Вулиця»).

Однак у той же час і тема села не тільки не зникає з літературних горизонтів – уникнути її маргіналізації вдається шляхом повернення до глибинних традицій, найяскравіше виявлених у модерному письмі Василя Стефаника, закоріненому в антеїзмі. Саме антеїзм як підложжя світоглядної домінанти та художнього мислення молодих прозаїків «Дванадцятки» Івана Керницького та Василя Ткачука визначає ідейно-стильову специфіку їхньої творчості.

Іван Керницький продовжив «сільську» тему «покутської трійці», однак у його творчій манері, як підкреслює Стефанія Андрусів, «немає стефаниківсько-бетговенського драматизму і трагедійності». Міркування літературознавиці про тяжіння прози Керницького до манери письма раннього Гоголя бачиться слушним і переконливим, хоча потребує й певного уточнення: з раннім Гоголем Керницького єднає в першу чергу закоріненість образності в народнопоетичному світобаченні, «міфологічна фантазія» (Михаїл Епштейн) у зображенні природи й хронотоп химерного. Щоправда, ці стильові особливості характерні більшою мірою для новели «Святоіванські вогні», твору, вершинного в прозовій спадщині письменника.

Серед чільних стильових рис ранньої прози Івана Керницького можна підкреслити синтез глибинного психологізму обра-

зотворення з ліризмом мови; рельєфності, лапідарності вислову з імпресіоністичною манерою пейзажного малюнка, поєднаною з міфологічною фантазією. Глибинної, непроминальної цінності творам новеліста надає пульсація в їхній структурі моделі неоміфу: як і Стефаник, Самчук, Галина Журба, Керницький творить міф «чорноземної раси» з культом землі як Magna Mater, культом родини й праці, з акцентом на підпорядкованості життя хлібороба космогонічним ритуалам («Стара хата», «Мій світ»). У його новелах, як у згустку протоплазми, закладено й реалізовано те «найголовніше, що формує і визначає специфіку національної моделі світу»: «територіальний компонент національної ідентичності», «ядра національного хронотопу»¹, високий імператив непроминальної любові до своєї землі.

Новела «Мій світ» – це світ українського хліборобського космосу. В її підтексті вловлюється відгомін слов'янського дохристиянського міфологізму, оргаїстичного культу («Із мачків тихо линуть зів'ялі пелюстки – жива кров капле; кучеряві горошки пестяться до колін, а лепечиця з полетицею обтулюють чорні рани в лоні матінки-землі, що порозтріскалася від пестошів розгнужданого липня»²) та християнської традиції («міняться кров'ю і самоцвітами баранці хмар»). Цей твір цілком належить парадигмі антеїзму як продуктивній в українській культурі моделі світу. У структурі ж самої новели мотив антеїзму як нерозривного зв'язку з рідною землею увиразнюється й мотивом повернення: герой новели повертається з гамірного міста в рідне село, повертається, щоб, як міфічний Антей, припасти до живлющих грудей землі:

«П'ю теплу воду з глиняного дзбаняти, жую чорний макух із відсталою на три цілі шкіркою, тулюся до китиць з колосся і волошок, вдихаю аромат свіжої стерні, п'янію від нього, немов від чаду... Легко мені – чарівна снага вливається у кров, вона вже не

¹ Андрусів Стефанія. «Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.», Львів–Тернопіль, 2000. С. 204.

² Керницький І. «Святоіванські вогні: новели», Львів 1991. С. 12.

вариться, як у пеклі смола, а пливе спокійно, наче розлога річка лугами. Розпростуються згорблені плечі»¹.

Міфологізм художнього мислення, закоріненість образності прози І. Керницького в давньому, ще дохристиянському народно-поетичному світобаченні, вповні виявився в новелі «Святоіванські вогні». Тут на рівнях образотворення, сюжету та композиції реалізується один із найдавніших мотивів української образної свідомості – мотив «купальського міфу».

В основі фабули твору – опозиція реального світу, в якому стара, немічна Хима мусить «обгуркувати чужі пороги», красти хмиз із панського лісу, трясучись від страху перед жорстоким лісничим, бо «діти й онуки пішли замолоду глодати сиру землю», і казкового, ірреального дивосвіту купальської ночі, де все підкоряється таємничому ритмові химерного танку святоіванських вогників. Акцент у сюжеті твору – на хронотопі химерного, фантазмагоричного континууму, в якому оживає прадавній міф і земля та зілля сповнюють магічною силою: «Це жах повзе, рачкує он там, з глухині, а бабі ввижаються якісь страхіття – може, зеленобороді лісовики із сернячими ратицями, може, богині з чорними гривами, що вийшли з дряговин у Купайлову ніч прати сорочечки потерчатам...»². І надібаний бабою на полянці серед незабудок конячий череп увиразнює в художній структурі тексту ритуально-магічний код, код амбівалентності життя й смерті – його регіт, як здається Химі, «лящить лісом» як нашішка й над бабиним страхом, і над її молитвою, і над її життям...

Новела насичена звуковими й запаховими образами – з левад лине до лісу «гомінлива жаб'яча скарга, а з нею – запашний подих свіжих покосів». Для баби лісова земля пахне «кменом, м'ятою й суницями... Наче весною пахне і молодістю», а ближче до села стара Хима «аж захлиснулася від парного подиху чорнозему».

Михаїл Епштейн, аналізуючи систему пейзажних образів у російській поезії, виділяє як тип пейзажу «міфологічну фантазію», в основі якої лежать міфологічні схеми сприйняття. Як

¹ Керницький І. «Святоіванські вогні: новели», Львів 1991. С. 14.

² Там само. С. 19.

підкреслює літературознавець, основним прийомом тут виступає персоніфікація¹. У «міфологічній фантазії» «святоіванської ночі» персоніфікуються певні явища природи – «над мокляками бродить Блуд – щось загубив, чогось шукає вовчими сліпаками»; «оживлюються» дерева й кущі, трави й квіти: спрацьовані Химині руки цілує роса, наче знаючи все про гірку долю старої, самотньої жінки; купальське зілля (Хима пам'ятає, що в неї одної не замаєна хата – нікому було принести бабі клечання) кличе Химу в свої обійми, натякаючи на солодкий сон вічності:

«Простягає Хима пальці по святоіванське зілля – такий рожевий цвіт, зубаті листочки, – запирається колінами в землю, сіпає щосили, хоче вирвати, агі!.. Що за диво? Це наче святоіванське зілля тягне бабу до себе, зубаті листочки так лоскочуть попід бороду, рожевий цвіт приморгує – ходи, ходи, старий дербаку!»².

Є в художній структурі аналізованої новели образ, що водночас виконує функцію пейзажної деталі та стає своєрідною «проекцією долі», а також набуває функції заміщення певного композиційного елемента: образ падаючої зірки, що в народній міфології символізує відхід людської душі. У міфологічній фантазії ночі, сповненої купальської магії, цей образ постає двічі: уперше – як елемент ритуально-магічного коду, що увиразнює континуум вічності («Вилізла баба на широку межу, обросилася по коліна, цвіркуни врізали собі марша – аж копоти пішли по сонних травах, якась шприха відламалася від Великого Воза – чиясь душенька помандрувала в кращі світи»), вдруге – як заключний акорд історії Химиного земного буття, що заміщує функцію невикінченого композиційного елемента. «Стара Хима спить, втуливши голову в кущі кривавнику й материнки», – однак цей сон став сном вічності, про що виразно свідчить у тексті вказана деталь: «Від Великого Воза відламалася нова шприха й покотилася ясною дугою у безмежну далечінь»³.

¹ Эпштейн Михаил. «Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии», Москва 1990. С. 190.

² Керницький І. «Святоіванські вогні»: новели, Львів 1991. С. 21.

³ Там само. С. 22.

У сюжеті трьох кращих новел Івана Керницького задіяний і мотив повернення. Цю особливість сюжетоконструювального чинника в новелі «Мій світ» підкреслила Стефанія Андрусів, зауваживши певні типологічні паралелі з прозою Уласа Самчука: «Герой Керницького – це також герой дороги, але це не дорога з порогу дому у світ післяініціаційних випробувань, а дорога додому, повернення блудного сина – повернення до власних джерел, до землі, роду, аби відновити свої сили їх силою»¹. Повернення ж для старої Хими («Святоіванські вогні») – це повернення до витоків життя через смерть, що ототожнюється зі сном серед нестерпно п'яних пахоців купальського зілля, – повернення стражденної дитини землі в її лоно, що відбувається не за законами трагедії християнського світосприйняття, а через органічне перетікання однієї форми буття в іншу, властиве дохристиянському міфологічному світобаченню.

Земля як «надія й молитва селянина» стала тематичною віссю прози й молодого галицького новеліста Василя Ткачука. Творчий спадок письменника становлять чотири книги новел: «Сині чічки», «Золоті дзвіночки», «Зимова мелодія», «Новели». Перша збірка була видана в 1935 р. й одразу ж стала резонансною у читачьких колах та серед критиків. Літературний оглядач «Нової зорі» назвав її найкращою книжкою за 1935 рік. Однак ця перша збірка ще помітно позначена впливом Стефаніка. Ткачукові «Невістка», «Грішник», «Бунтівник», «Шкільник», за слушним зауваженням Ірини Вільде, нагадують дуже виразно «Дорогу» майстра новелістичного жанру².

Наступна збірка молодого автора – «Золоті дзвіночки» (1936) – органічним поєднанням художності текстів з їх ідейним скеруванням засвідчила самобутнє обдарування митця, обіцяла в недалекому майбутньому потужний спалах оригінального таланту:

¹ Андрусів С. «Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.», Львів–Тернопіль, 2000. С. 205.

² Вільде Ірина. Василь Ткачук: «Сині чічки», у кн.: «Незбагненне серце», Львів 1990. С. 225.

«Мабуть, Ткачук буде найкращим прикладом, до якої повної гармонії можна звести ідею з мистецькою формою. Коли наші молоді письменники схочуть піти за прикладом наймолодшого Василя й у такій формі будуть нам подавати літературу на українські теми, то найбільші недовірки врешті переконаються, як багато можна взяти з народу й багато створити для нього ж»¹.

У нижних переливах «золотих дзвінків» Ткачукового слова відчутні ноти кращих традицій українського психологічного імпресіонізму, його проза приваблює простотою вислову й виразністю малюнка, музикою слова, імпресіоністичною настроєвістю. Ткачукові ліризовані новели-мініатюри, нариси промовляють до серця читача своєю щирістю, трепетною любов'ю до землі, до краси природи. Ця ідейно-художня домінанта єднає його прозу з ліричними новелами ранньої Галини Журби, Уляни Кравченко, перегукується з психологічним імпресіонізмом Василя Стефаніка. Одним із чільних художніх засобів його прози стає персоніфікація, завдяки чому земля, квіти, уся природа постають на сторінках творів одухотвореними, а серед композиційних особливостей актуальним є прийом паралелізму, властивий якраз імпресіоністичній прозі. Силоне поле авторського неоміфу прози Василя Ткачука ґрунтується на антеїзмі – пульс його персонажів б'ється в унісон із ритмом землі.

У 1939 р. у Львові вийшла третя збірка письменника – «Зимова мелодія». Домінуючим тут є улюблений автором жанр нарису, лише в поодиноких випадках архітектоніка «малих форм» наближена до новелістичної («Юркова весна», «Старосвітські люди»). Ткачукову манеру побудови сюжету, відхід від жанрового канону класичної новели зауважив ще в тридцяті роки Михайло Рудницький: »... письменник рідко коли береться за сюжет, який ішов би від зав'язки через наростання конфлікту до будь-якої розв'язки. Він обирає тільки один момент, одну картину,

¹ Вільде І. Василь Ткачук: «Золоті дзвіночки», у кн.: «Незбагненне серце», Львів 1990. С. 226.

одне переживання і навіть не зображує їх, а передає настрій»¹. Такий акцент на настроєвості характерний якраз для новели імпресіоністичної – далеко не раритетної і в українській прозі 30-х. Адже поетика імпресіонізму якраз ґрунтується на «враженності», настроєвості, а звідси в жанрі новелістичному центр ваги зміщується з традиційної «нечуваної події» та чітко вираженої новелістичної «шпильки» – пуанту – на лейтмотив, що увиразнює, спонукає звучати цю настроєвість домінантою. Новелістичний поворот сюжету реалізується тоді через певний дисонанс. Прикметно, що стильові вияви імпресіонізму в подібних жанрово-композиційних формах характерні якраз і для новелістичної телеології В. Стефаника <...>.

Таким чином, зроблений нами аналіз засвідчує: пошуки індивідуальних стильових стратегій західноукраїнськими прозаїками міжвоєнного двадцятиліття відбувалися й шляхом творчої рецепції здобутків телеології художнього мислення Василя Стефаника.

Наталія Мафтин

¹ Рудницький Михайло. Ткачук Василь: «Весна». «Література і мистецтво» 1940, т. 1. С. 15.

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК І ЗАХІДНО-УКРАЇНСЬКА НАРОДНА РЕСПУБЛІКА (СТУДІЯ НА ФРОНТИРІ БІОГРАФІСТИКИ І ПСИХОІСТОРІЇ)

*І Стефаник не дався. Далі лишився сам собою –
спостерігачем, викривачем і оборонцем.*

*Костащук В. Володар дум селянських.
Ужгород: Карпати, 1958. С. 161*

Писати про Василя Стефаника важко. Особливо не просто. Укладаючи текст про ВЕЛИКОГО ПОКУТЯНИНА, переживаєш благоговійну повагу заразом зі щемом і біллю. Можливо не так оголено-емоційно, як писав і звучав він сам. Але хай і соту долю при творенні образу генія переживати важко. Не тільки тому, що потрібно писати про нього об'єктивно, максимально неупереджено як про величину світового масштабу, неперевершеного і найкращого українського письменника-експресіоніста. А значить з повагою і розумінням. Тому і перше, що застерігає: чи розумієш Василеву душу? Чи дано тобі досягнути цього велета духу і страждальця водночас?

А ще й тому, що був він людиною глибоко чуттєвою, тонкої природи, водночас наділений твердим і вбивчим словом. «Стефаник – лірик, людина тонкого складу душі, вразливий на своє і чуже страждання, а водночас повен якоїсь специфічної селянської твердості»¹ – писав син письменника Юрій Гаморак у спробі створення біографії батька. А ще крім того – земляк, покутянин (село Топорівці, звідки родина мого батька, розташоване поряд зі Стефаниковим Русовом і є так само «козацьким», як і мала вітчизна письменника). Тому, беручись за творення власної рецепції образу Василя Стефаника доводиться не те що не легковажити, а зважувати кожне слово, кожен текстовий пасаж. Щоб не вразити болем невігластва, поверховості і стереотипності.

Ідея написати наукову розвідку про Василя Стефаника і Західно-Українську Народну Республіку (ЗУНР) прийшла не випадко-

¹ Адамович С. Наддніпрянська політична еміграція в суспільно-політичному житті західноукраїнських земель (1914–1918 рр). Івано-Франківськ: Місто НВ, 2003. 148 с.

во. Ще наприкінці 90-х років минулого ХХ століття, працюючи над книгою про ще одного великого земляка – Дмитра Вітовського, вперше зустрівся з документами, які свідчили про політичну діяльність Василя Стефаника. Таких згадок було небагато. Це викликало щонайменше здивування і нерозуміння. Чому? Бо в часи радянської дійсності твердо склався в юначій голові образ революціонера Василя Стефаника, що все поклав на вітар боротьби за народне щастя, нещадно критикував поневолювачів і відстоював усім своїм єством простолюдинів – покутських, галицьких селян. Образ самозреченого політичного діяча-письменника ніяк не корелювався з тим, що в час боротьби за українську державу слідів його діяльності так мало. В рік ювілею Василя Стефаника не спробувати простудіювати цю проблему було б не правильно, не виправдано і боягузливо.

Одне з найважливіших питань, на яке хотілося б знайти відповідь: чому Василя Стефаника «так мало» в подіях часів ЗУНР/ЗОУНР? А ще: що робив він у цей час, коли якраз і слід було творити свою молоду державу? Що спонукало його обрати саме таку позицію малопомітності? (саме позицію, а не позу ображеного чи обійденого, бо таким не був і не відчував до себе подібного ставлення).

Вітчизняна історична наука на сьогодні не спромоглася на окреме наукове монографічне видання, присвячене політичній діяльності Василя Стефаника. Можемо лише констатувати той факт, що ця грань життя письменника, депутата трьох парламентів (одного австро-угорського і двох українських), активного партійного і громадського діяча лише частково студіювалася в окремих статтях¹, творах біографічного характе-

¹ Бачинський Л. Об'єднання України 3/1-22/1 1919. Спогад про поїздку до Києва на проголошення Акту Злуки // Громадський голос. Львів. 1928. Ч. 1–2. 7 січ. С. 2; Вавжонек М. Василь Стефаник як представник галицьких радикалів // Український історичний журнал. 2014. № 5. С. 49–60; Мокляк Я. Василь Стефаник і політика // Чорноморський літопис. 2011. Вип. 4. С. 27–31; Цегельський Л. Від легенд – до правди. Спогади про події в Україні, зв'язані з Першим листопада 1918 року. Нью-Йорк-Філадельфія: «Булава», 1960. 313 с.; Чубатий М. Десять днів у Києві в січні 1919 // Літопис Червоної Калини. 1931. Ч. 5. С. 5.

ру¹, була складовою літературознавчих студій², і навіть художніх романів сучасних письменників³.

На нашу думку, доконче спотребованою є наукова праця про Василя Стефаника і Українську революцію 1914–1923 рр. Однак ця проблема виходить за межі короткої статті і, сподіваємося, в недовгим часі стане реальністю. Ми ж зосередимо свою увагу на проблемі участі письменника в державотворчих процесах на західноукраїнських землях в період Західно–Української Народної Республіки (ЗУНР) і Західної Области Української Народної Республіки (ЗОУНР).

1918 року Василь Стефаник, як і у довоєнний час, перебуває то у Відні, то у Львові, то в рідному Русові. Як посол австро-угорського парламенту – Рехсрату (Державної ради), а точніше – її нижньої палати, Abgeordnethaus (Палати послів), він ще з 1916 року перебрався до столиці імперії⁴. Вважав, що більш потрібний саме тут, на своєму робочому місці. Отримував плат-

¹ Василь Стефаник у критиці та спогадах. К.: «Дніпро», 1970. 482 с.; Стефаник В. Слава – Йсу // Червоний прапор. 1927. № 5. С. 7–8; Василь Стефаник. Автобіографія // Виноградник Т. Нашадки Василя Стефаника: статті, спомини, нариси. Івано-Франківськ: «Нова Зоря». 2001. 150 с.; Косташук В. Володар дум селянських. Ужгород: Карапти, 1958. 190 с.; Косташук В. Різдво у Василя Стефаника // Снятин. 2004. № 1(15). С. 42–45; Гаморак Ю. Василь Стефаник (спроба біографії) // Василь Стефаник. Твори. За ред. Ю. Гаморака. Регенсбург, 1948. 347 с.; Равлюк В. Спогади про Василя Стефаника // Ямгорів. Літературно-краснознавчий і мистецький альманах. 2005. Ч. 13–14. С. 108–114; Харитон В., Тимофійчук М. Суспільно-культурна праця Василя Стефаника // Снятин над Прутом. Снятин, 2003. С. 158–162.

² Баран Є. Дві рецензії на романи про Василя Стефаника. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://litakcent.com/2010/06/09/dvi-knyhy-pro-vasylja-stefanyka/>; Баран Є. Василь Стефаник: витоки літературної творчості // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2019. № 2(54). С. 484–491; Луців В. Василь Стефаник – співець української землі. Нью-Йорк – Джерсі Сіті: В-во «Свобода». 1971. 488 с.; Гоян Я. Дорога: Літ. портрет Василя Стефаника. К.: Веселка, 2005. 70 с.; Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. К.: Дніпро, 1980. 350 с.

³ Піхманець Р. Іван Франко і Василь Стефаник: взаємини на тлі доби. Львів, 2009. 269 с.; Процюк С. Троянда ритуального болю: роман про Василя Стефаника. К.: ВЦ «Академія». 2010. 184 с.; Горак Р. Кров на чорній ріллі. Есе-біографія Василя Стефаника. К.: Видавничий центр «Академія», 2010. 601 с.

⁴ Рудяченко О. Василь Стефаник: хрест долі. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://na-skrzyzhalyah.blogspot.com/2020/12/blog-post_8.html.

ню парламентаря, пересилав кошти синам до Русова. Водночас, саме з Відня міг допомагати українцям-галичанам і українцям-наддніпрянцям. Першим – як втікачам від воєнних дій (нагадаємо, що Галичина стала їх ареною в ході Першої світової війни і тричі краєм прокочувалася хвиля наступу та контрнаступу противників, несла з собою розруху, голод, страждання, переслідування переможців). Другим – як полоненим та інтернованим у таборах. І для перших, і для других потрібні були кошти на виживання, для нормалізації власного життя, для подолання наслідків особистих трагедій.

Тому Василь Стефаник вимагає ці кошти від австрійського уряду, бере участь у засіданні загальноукраїнських політичних об'єднань з метою покращення засобів і способів такої допомоги. Так, на одному із засідань Загальної Української Ради (ЗУР), Василь Стефаник як запрошений досить гостро висловився про діяльність цієї організації й української інтелігенції у Відні в царині захисту прав співвітчизників і українців з Наддніпрянщини: «Яка наруга! Народ гине від щура, блощиць, а інтелігенція робить патріотичні наради!.. Нас ніхто не любить, – казали мені мужики»¹.

С. Процюк художнім словом описує цей час: «Мучився. Говорив сам із собою, особливо вночі.

– Василю, може ти просто втік? Залишив усе – і втік, ховаючись від Білої Пані (смерті. – *В. В.*). Діти вдома, співвітчизники – у бараках, а де ти?

– Але було би ліпше, якби я був у бараках? Я підтримую родину матеріально. І не лише родину... Я вирішив сотки скарг, змінив безлік несправедливих рішень... я тут гарую, а не кавую... Хто буде тут як не я?»².

¹ Адамович С. Наддніпрянська політична еміграція в суспільно-політичному житті західноукраїнських земель (1914–1918 рр). Івано-Франківськ: Місто НВ, 2003. 148 с. С. 82.

² Процюк С. Троянда ритуального болю: роман про Василя Стефаника. К.: ВЦ «Академія». 2010. 184 с. С. 147.

Усе своє свідоме життя, життя в політиці, Василь Стефаник пов'язав з Русько-Української радикальною партією (РУРП), засновниками якої були Михайло Павлик, Іван Франко, Северин Данилович¹. Партія сповідувала соціалістичні ідеї і представляла головно українське галицьке селянство. До соціалізму Василь Стефаник не мав відношення. А от захист прав і свобод селянства завжди був для нього важливим і навіть необхідним.

Тож на початку 1918 року В. Стефаник активно відновлює політичну і громадську роботу на Покутті, осередком якої стає мальовничий Снятин. Сам письменник у новелі «Слава-Йсу» згадує про це: «Я став головою філії «Сільського Господаря», головою філії «Просвіти», головою повітової управи радикальної партії і ще більше голов було в мене на шиї. Перед тисячами слухачів реферував про союз України з центральними державами з Берестя-Литовського. Поляки знижилися й говорили кожному будячкові «Слава-Йсу». Я їх успокоюю: «Не бійтеся, ми лиш ваш ґрунт заберемо, а самі ви будете жити як у раю без податкових тягарів. Все те хай тверді мужики забирають на свої плечі»².

Тут дозволимо собі висловити кілька зауважень. В мемуарній літературі, присвяченій Василеві Стефаніку, вже склався певний стереотип вживання цієї цитати як такої, що характеризує участь письменника у політичних подіях 1921–1922 рр. Так, відомий біограф Роман Горак використовує її у своєму творі «Кров на чорній ріллі»³ про пізніший період життя письменника, навіть після 1923 р.⁴ Він, на нашу думку, запозичив її з уже згаданої праці Ю. Гаморака «Василь Стефаніка. Спроба біографії». Тобто, що спочатку Ю. Гаморак – син В. Стефаніка, не для того періоду життя Василя Семеновича використав його ж

¹ Шкраб'юк П. В. Русько-Українська радикальна партія (РУРП) [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Rusko_ukrainska (останній перегляд: 29.01.2021).

² Стефаник В. Слава-Йсу // Червоний прапор. 1927. № 5. С. 7–8.

³ Горак Р. Кров на чорній ріллі. Есе-біографія Василя Стефаніка. К.: Видавничий центр «Академія», 2010. 601 с.

⁴ Там само. С. 391.

цитату з новели Слава-Йсу. А згодом і Роман Горак у ще пізнішому хронотопі використовує її у своїй спробі есе-біографії письменника.

Чому припускаємо, що ця цитата стосується першої половини 1918 року? Насамперед тому, що Василь Стефаник пише, що роз'яснює членам віч, селянам про Берестейський мир. І, водночас, з сарказмом та іронією «заспокоює» поляків, що не зазнають особистих кривд в українській державі. Якщо другу частину цитати цілком можна було б використати безпосередньо до процесу виникнення ЗУНР (а це, ймовірно, і стало причиною використання її Ю. Гамораком), то у вересні-жовтні 1918 року говорити про результати Берестейського миру було просто недоречно.

У березні 1918 року в Східній Галичині справді пройшли масові віча як «свята миру і державності». Аналіз матеріалів тогочасної преси¹ показує, що це була широкомасштабна і масова акція. Вона пройшла в 31 населеному пункті краю, а її учасниками були, за нашими підрахунками, 515 тисяч осіб. Активну громадянську позицію в цей час зайняло і українське греко-католицьке духовенство, провівши майже в кожному селі Східної Галичини святкові богослужіння, присвячені вище зазначеній події. Ці факти та цифри красномовно свідчать про справжній всенародний характер підтримки дій Української Центральної Ради західноукраїнською громадськістю та урочисте відзначення нею акту підписання Берестейського миру.

А от у вересні-жовтні 1918 року принципово змінюються як суспільно-політична ситуація в Австро-Угорщині, так і геополітичні «розклади»: країни Четвертного блоку вже не диктували своїх умов при завершенні Першої (Великої) світової війни, як це було на початку 1918 року. Тому цілком логічно припустити, що і Ю. Гаморак, а за ним і Р. Горак помилися, ідентифікуючи частину спогадів Василя Стефаника у новелі «Слава Йсу».

¹ Див.: // Діло. 1918. 5, 7–9, 13 берез.; Українське слово. 1918. 8, 10, 12–21, 23 берез.

Весною і влітку 1918 року Василь Стефаник виконує обов'язки посла Віденського парламенту й водночас не полишає своєї громадської роботи. Долею селян він завжди переймався.

Восени 1918 року краєм прокочується друга хвиля народних віч, які активно ініціювалися українськими національно-політичними чинниками – політичними партіями. Документи і матеріали, що підтверджують і розкривають як сам факт, так і хід цього історичного процесу, відклались у фондах Центрального державного історичного архіву України у м. Львові (ЦДАЛ)¹, а також знайшли своє висвітлення у тогочасній галицькій періодичній пресі². Так, починаючи з 20 вересня 1918 р., редакція газети «Діло» подавала інформацію з означеної проблеми під рубрикою «В обороні української землі». В кожній із заміток зазначено, що організаторами віч чи народних зборів були або українські повітові політичні організації³, або керівні органи національних політичних партій, як, наприклад, Народний Комітет Національно-демократичної партії⁴. Крім того, в кожній з інформацій вказано і на кількість учасників віч та рішення, які на них приймалися. Матеріали газети «Діло» дають можливість встановити, що осіння кампанія вічового руху в Східній Галичині теж мала масовий характер. В ній взяло участь, за нашими підрахунками, приблизно стільки ж учасників, як і весною 1918 року – близько пів мільйона.

Провідною, домінуючою і найбільш характерною в рішеннях віч була ідея створення окремого автономного коронного українського краю в складі Австро-Угорщини з обов'язковим включенням до нього всіх етнічних українських земель монархії: «Домагаємось поділу Галичини і сполуки всіх українських областей

¹ Центральний державний історичний архів України у м. Львові, ф. 146, оп. 4, од. зб. 5193, арк. 142, 144, 146, 148, 150, 152, 153, 157, 159, 161, 163, 165, 166, 168, 170.

² Див.: // Діло, Український голос, Kurjer Lwowski, Gaseta Lwowska, Rabotnik та інші за вересень-жовтень 1918 р.

³ Діло. 1918. 22–23 верес.

⁴ Діло. 3 жовт.

нашої держави в один український коронний край з власним сеймом, намісником і з окремою українською адміністрацією»¹. Це ще раз підтверджує факт організації вічового руху українськими галицькими політиками, для більшості яких визначальною була саме ця ідея. Провідною вона була і для українських політиків Північної Буковини, які на своїй міжпартійній нараді 15 жовтня 1918 р. в Чернівцях чітко заявили про те, що, виходячи з права «на самоозначення також для українського народу», бажають «разом з прочими Українцями Австро-Угорщини ... самостійно рішати про свою долю»².

Активну участь і у цій хвилі вічового руху бере Василь Стефаник, хоч сам про це і не згадує у своїх біографічних працях. Свідченням цьому є текст резолюції віча в Снятині від 21 вересня 1918 року. В його постановляючій частині наголошується на несприйнятті в будь-якій формі приєднання Східної Галичини і Північної Буковини до відроджуваної Польської держави, відкидається навіть будь-яка можливість такого розвитку подій. Тобто, демонстранти на Снятинському повітовому вічу висловлювалися за здобуття національної державності в межах Австро-Угорської держави. Водночас, у другій частині цієї резолюції постановлялося: «Виражається гаряче бажання, на случай коли б Австрія нас від себе відтручувала мимо наших жертв в людях і майні, щоб Східна Галичина і Буковина прилучені були до Матері України». Резолюцію віча підписав як керівник органу, що його організував – «Президент Українського повітового комітету» – Василь Стефаник³.

Восени 1918 року Василь Стефаник «розривається» між Снятином, Львовом і Віднем. В останньому він перебуває найбільшу частину часу, займається громадською роботою, парламентськи-

¹ Діло. 3 жовт.

² Діло. 19 жовт.

³ Резолюція народного віча у Снятині за підписом Василя Стефаника з вимогою возз'єднання Східної Галичини і Буковини з Україною // Західно-Українська Народна Республіка 1918–1923. Документи і матеріали. Т. 1. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. С. 138.

ми справами, відстоює інтереси інтернованих і полонених українців в Австрії.

Саме в цей час національно-визвольна боротьба в Східній Галичині, Північній Буковині і Закарпатті особливо активізується. Ставало зрозумілим, що імперський уряд має на меті не лише сприяти відродженню польської держави, але й «не заперечує» щодо включення до неї західноукраїнських земель. Це обурювало українських парламентарів, змушувало їх до активних дій в нижній палаті австрійського парламенту. Так, голова Української парламентарної репрезентації (УПР) Євген Петрушевич 4 жовтня 1918 року, виступаючи в Рехсраті, наголосив: «Ніяка сила не може нас приневолити, щоб ми стали підданими Польського королівства. Вже сам намір перевести се уважаємо як найбільший міжнародно-правний злочин... Наш нарід не дасться втиснути в рамки польської держави. Він є досить сильний, щоб від сего оборонитися»¹. На випадок, якщо все ж австро-угорський імперський уряд відмовить українцям у праві на державність в межах етнічних українських земель монархії, Є. Петрушевич заявляв уже досить радикально: «Коли Австрія схоче остатися старою Австрією, Австрією з сьогодні, і не схоче перевести поділу Галичини, тоді український нарід в Австрії мусить стратити послідну надію на луччу будучину в цій державі і на сей случай вже нині реклямуємо для себе нічо инше, як найсвятіше для кожного народу право на злучення всіх українських земель в одну українську независиму державу і домагаємося прилучення всіх українських земель австро-угорської монархії, в сім також українських земель, положених в Угорщині, до української держави»².

Відчуваючи швидкий розпад імперії, українські парламентарі роблять доволі революційний крок: 10 жовтня на засіданні

¹ Інформація газети «Діло» про заяву Голови Української парламентарної репрезентації Євгена Петрушевича в Австрійському парламенті про домагання возз'єднання в єдиній українській державі // Західно-Українська Народна Республіка 1918–1923. Документи і матеріали. Т. 1. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. С. 173.

² Там само. С. 174.

УПР за участю віце-президента австрійського Рехсрату Юліана Романчука приймають рішення про скликання до Львова на 18 жовтня цього ж року «всіх українських парламентарних послів з Галичини і Буковини, бувших соймових послів розв'язаного Галицького Союму, членів Буковинського Союму і членів палати панів та по трьох відпоручників з кожної політичної партії з Галичини й Буковини в цілі утворення української конституанти і проголошення української держави, утвореної з українських етнографічних областей Австро-Угорщини»¹.

Маніфест цісаря Австро-Угорщини Карла I «До моїх вірних австрійських народів»² від 16 жовтня фактично «розв'язав» руки українським політикам в частині реалізації їх планів щодо проголошення національної державності в рамках австрійської, тепер уже федеративної держави, фактично узаконив їх дії, перевів з площини антидержавної у законодавчу. 18–19 жовтня 1918 року у Львові відбулося засідання Конституанти – установчих зборів, на яких було обрано Українську національну раду (УНРаду) як представницький орган західноукраїнської держави, прийнято її Статут. Ці кроки українських політиків були абсолютно законними, легітимними з точки зору австрійського права і водночас – нагальними з точки зору реалізації національно-визвольних завдань в ході Української революції 1914–1923 рр.

В засіданнях УНРади взяло участь 66 учасників з правом голосу³. Серед них, на жаль, не було Василя Стефаника. І причини

¹ Інформація газети «Українське слово» про утворення і перше засідання Української Національної Ради у Львові // Західно-Українська Народна Республіка 1918–1923. Документи і матеріали. Т. 1. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. С. 191.

² Маніфест цісаря Австро-Угорщини Карла I Габзбурзького про перебудову монархії на федеративних засадах// Західно-Українська Народна Республіка 1918–1923. Документи і матеріали. Т. 1. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. С. 174–175.

³ Інформація газети «Українське слово» про утворення і перше засідання Української Національної Ради у Львові // Західно-Українська Народна Республіка 1918–1923. Документи і матеріали. Т. 1. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. С. 192–193.

його неучасті у такому форумі доленосного характеру нам встановити не вдалося.

Відомо зі спогадів самого письменника, що в період з 1 по, ймовірно, 20–21 листопада 1918 року В. Стефаник перебував у Львові. Змушений був його залишити разом з військами ЗУНР. Він коротко пригадує: «Війна. Львів наш. Мужики тікають з фронту. Треба покидати Львів, починається велика трагедія, яка до тепер трива»¹.

Ю. Гаморак не прямо дає зрозуміти, що в час утворення західноукраїнської держави Василь Стефаник перебуває в Русові. А також досить коротко говорить про цей період в житті письменника: «Аж розвал Австрії восени 1918 року і **проголошення Західно-Української Народної Республіки** (*виділення – наше*) витягає його з села. Як колишнього посла до австрійського парламенту його покликають до Української Національної Ради у Львові. Під градом польських куль він, разом з іншими послами, тікає зі Львова до Станиславова»².

В. Косташук, натомість, говорить про те, що письменник і політик покидає Львів 10 листопада 1918 р. і перебирається знову до рідного Русова. «Серед різних пригод, вуличних боїв, під градом польських куль Стефаник залишає Львів і 10 листопада прибуває до Русова»³.

Політична і державницька діяльність Василя Стефаника в час становлення і функціонування ЗУНР, а згодом – ЗОУНР, досить незначна. Він є делегатом УНРади, але до жодної з її комісій не входить. Швидше за все – не бере активної участі у засіданнях західноукраїнського парламенту. Матеріали тогочасної української преси, які нам вдалося опрацювати, а це га-

¹ Стефаник В. Слава Йсу // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/37325>.

² Гаморак Ю. Василь Стефаник (спроба біографії) // Василь Стефаник. Твори. За ред. Ю. Гаморака. Регенсбург, 1948. 347 с. С. XXXV.

³ Косташук В. Володар дум селянських. Ужгород: Карапти, 1958. 190 с. С. 161.

зети «Діло», «Українське слово», «Нове життя», які, як правило, виконували функцію офіційних видань владних державних структур, не містять відомостей про активну чи будь-яку іншу діяльність члена парламенту ЗУНР/ЗОУНР Василя Стефаніка.

Тут, припускаємо, спрацьовував певний поведінковий стереотип політика. Він, ще будучи депутатом австрійського парламенту, не завжди брав у його засіданнях участь, а якщо і брав, то жодного разу не виступав з трибуни, не проголошував промов, не пропонував публічно проекти законів тощо. Депутат В. Стефанік соромився того, як його співвітчизники-депутати промовляли з трибуни поганою німецькою. Не хотів їм уподібнюватися. А, зрештою, на думку Ю. Гаморака, «Свого послування він ціле життя соромився, може, тому, що за громадську роботу, яку вважав за свій святий обов'язок, одержував гроші, а може тому, що **ніколи не виголосив у парламенті ані одної промови.** – (курсив наш). Та свої посольські обов'язки виконував дуже сумлінно: скликав часто звітні посольські віча, вносив інтерпеляції в справі різних зловживань адміністраційної влади, а селянам допомагав, як тільки міг»¹.

Тут доречно пригадати також й рецепцію В. Стефаніка-державного діяча і політика Ю. Гаморак: «Стефанік не був політичним діячем у широкому розумінні цього слова, не створив ніякої політичної програми... хребет його політичних переконань, його політичне «вірую» не змінювалося за ціле його життя ні разу. Він усе був представником і оборонцем, у житті і літературі, селянського стану, з якого сам походив і якому віддав до решти свій талант і своє серце Коли під час світової війни і після неї український селянин став найбільшою опорою нації в боротьбі за її державність, він усвідомив собі, що він не поет села, яке загибає, а поет цілої нації. Аж тоді він у нарисі «Серце» посмів назвати себе «малим наслідником» Івана Франка. І саме ця сві-

¹ Гаморак Ю. Василь Стефанік (спроба біографії) // Василь Стефанік. Твори. За ред. Ю. Гаморака. Регенсбург, 1948. 347 с. С. XXX.

домість зродила патос, що дав українській літературі «Синів» і «Марію»¹.

Час від часу, як пише В. Костащук, Василь Стефаник навідувався до Станиславова (нині – Івано-Франківськ). Ймовірно, автор спогадів має на увазі час від кінця листопада 1918 р. до 4–5 січня 1919 року. В цей період відбувалося переміщення владних структур ЗУНР з окупованого поляками Львова до спочатку – Тернополя, а з 30 грудня 1918 року – до Станиславова. Водночас у Станиславові в перші дні 1919 року відбулося і формування нового складу уряду ЗУНР – Ради Державних Секретарів на чолі з Сидоров/Ізидором Голубовичем. Припускаємо, що саме в цей час Василеві Стефанику, за його ж словами, пропонували посаду Державного Секретаря (міністра. – *В. В.*) земельних справ. І як він відреагував на таку пропозицію? Пригадує В. Костащук: «Там, у тім Станіславі, зовсім подуріли – каже Стефаник. – Пропонують мені посаду секретаря земельних справ. Думають, що як я є кепським господарем у Русові, то зараз можу бути добрим міністром земельних справ. Доконче хочуть зробити мене урядником, не знають, що я такий бідний зі своїми нервами»². І В. Стефаник відмовляється.

Причин тут, ймовірно, кілька. Головну визначив сам письменник. Робота на землі його ніколи не приваблювала. Не було в нього тієї «газдівської жилки», що була у його батька Семена чи брата Володимира. На останнього Василь залишав своє господарство тоді, коли 1916 року перебирався до Відня для виконання депутатських повноважень і забезпечення фінансово родини. Але не менш важливою, на нашу думку, була й інша, більш глибинна причина.

Вона, вважаємо, криється і в психологічному стані нашого героя – його неподоланому інфантилізмі. Про це досить вдало пише С. Процюк: «Напевне, ще однією причиною моральних тортур

¹ Гаморак Ю. Василь Стефаник (спроба біографії) // Василь Стефаник. Твори. За ред. Ю. Гаморака. Регенсбург, 1948. 347 с. С. IX–X.

² Костащук В. Володар дум селянських. Ужгород: Карпати, 1958. 190 с. С. 161.

(і небажання узалежнити себе від відповідальності за результат державницької діяльності. – В. В.) Василя Стефаника був інфантилізм як зворотня сторона ідеалістичного «я». «Хлопчик», який листовно просить Вацлав Морачевського не покидати його, – це не лише людина, задивлена у верхогір'я чоловічої дружби. Це і ляклива темна сторона його/нашого «я», дитина і недорозвинута, що боїться цілковито відповідати за власне життя»¹. Цей інфантилізм «незрідка є однією з ознак якоїсь відрубності, напівдитячої закостенілості»². Така риса була органічним складником характеру Василя Семеновича. Нарешті, не можна не погодитися зі Степаном Процюком в тому, що «Він-людина слабший, ніж він письменник. Письменник у ньому вищий від людини»³. Але чи переміг «письменник» «державного діяча» Василя Стефаника проаналізуємо згодом.

Досить відомим є факт участі Василя Стефаника у складі делегації ЗУНР для підписання й урочистого проголошення Акту злуки в Києві 21 січня 1919 року. Досить детально описує подорож Галицької делегації до Києва Лонгін Цегельський у своїй відомій праці «Від легенд до правди»⁴. Одразу зазначимо, що маємо досить критичне ставлення до оціночних суджень Л. Цегельським тогочасних подій, а особливо – місця і ролі в них його самого. Та незважаючи на це, все ж наважимося стверджувати, що при описі перебування делегації ЗУНР в Києві автор досить точно зумів передати атмосферу, що панувала тоді, оприлюднив маловідомі факти.

Зокрема, Л. Цегельський оповідає про зруйнований залізничний вокзал і дерев'яні сараї, які «зустрічали» Галицько-Буковинську делегацію в Києві, про бородатих, на російський манер,

¹ Процюк С. Троянда ритуального болю: роман про Василя Стефаника. К.: ВЦ «Академія». 2010. 184 с. С. 152.

² Там само. С. 156.

³ Там само. С. 165.

⁴ Цегельський Л. Від легенд – до правди. Спогади про події в Україні, зв'язані з Першим листопада 1918 року. Нью-Йорк-Філадельфія: «Булава», 1960. 313 с. С. 249–284.

і патлатих «извозчиков» в довгих тулупах, про їх засоби пересування, які теж за виглядом і способом облаштування нагадували російську упряж¹. Тобто «русский мир» зустрічав навіть побутово делегацію ЗУНР. Тому навіть сама присутність галичан і буковинців була важливою в Києві для тих людей, які лише чули про «українців на заході», але не знали про них майже нічого. А тим більше не представляли їх політичної культури і не мали поняття про їх політичний досвід.

Л. Цегельський наводить маловідомий факт про Василя Стефаника. Ввечері 21 січня 1919 року, напередодні Акту Злуки, відбулася нарада представників УНР і ЗУНР. В ній брало участь, за даними автора, 35 осіб: 8 представників УНР, в тому числі 4 члени Директорії (крім С. Петлюри), 8 представників від ЗУНР та «ще яких 20 учасників, Придніпрянців і Галичан». Серед учасників нарад був і В. Стефаник².

Перемовини стосувалися того, що С. Вітик висловлювався за негайне входження ЗУНР до складу УНР на принципах централізму. А це мало означати ліквідацію УНРади, Ради Державних Секретарів, тобто повну ліквідацію західноукраїнської державності. Делегати ЗУНР опротестували такий підхід до вирішення справ Злуки і настоювали на тому, що вповноважені реалізувати соборність лише на умовах попереднього договору від 1 грудня 1918 р. у Фастові та Ухвали УНРади від 3 січня 1919 р. В іншому випадку попереджали про припинення будь-яких перемовин. Здоровий глузд переміг. 22 січня 1919 року урочисте проголошення Злуки таки відбулося і супроводжувалося величними урочистостями.

Наступного дня, 23 січня 1919 р., відбулося засідання Всеукраїнського Трудового конгресу, який як всеукраїнський передпарламент верифікував Акт Злуки. На Конгресі розглядалося

¹ Цегельський Л. Від легенд – до правди. Спогади про події в Україні, зв'язані з Першим листопада 1918 року. Нью-Йорк-Філадельфія: «Булава», 1960. 313 с. С. 252–253.

² Там само. С. 260.

чимало важливих питань загальноукраїнського життя. Основна робота була зосереджена в комісіях. Однак в жодній з них ми не побачимо Василя Стефаника¹. Заради справедливості зазначимо, що не всіх делегатів від ЗУНР/ЗОУНР включили до складу робочих комісій Трудового Конгресу. Але питання, яке поки що залишається без відповіді: чи просився до будь-якої з них В. Стефаник? Ймовірно – ні. Знову зайняв позицію «відрубності», спостерігача.

У своїх спогадах В. Стефаник майже не згадує про поїздку до Києва в січні 1919 року. Дізнаємося про рецепцію письменника тих подій і його враження від побаченого зі слів В. Косташука. Читаємо у нього: «В січні 1919 року в складі делегації зі Станіслава Стефаник поїхав до Києва. Хотів на власні очі бачити, що діється на українській землі, мріяв зустрітися з письменниками, яких не бачив ще від полтавських свят 1903 року. Але Стефаник швидко розчаровується – в дорозі і в самому Києві, тимчасово захопленому українськими буржуазними націоналістами.

До Русова приїхав блідий і знервований. Про свою поїздку говорив скупко і стримано.

Коли хто питав його про новини, на обличчі письменника відбивався біль:

– Це не та Україна, яку я довгими роками мріяв побачити»².

Дозволимо собі кілька зауваг щодо цього фрагменту. Насамперед, слід пам'ятати, в який час і при яких обставинах вийшли спогади Василя Косташука. Чи можна було в радянську добу в Україні не вживати в літературі терміни «українські буржуазні націоналісти» при характеристиці УНР чи ЗУНР/ЗОУНР? Звичайно, ні. Тобто, розраховувати на публікацію твору без такого кліше було просто не реально. А вже, використавши такі терміни, автор змушений був і загальний текст формувати «під

¹ Павлишин О. Комісії Трудового Конгресу України (1919 р.): формування та діяльність.// Проблеми вивчення історії Української революції 1917–1921 рр. 2014. Вип. 10. С. 172–190.

² Косташук В. Володар дум селянських. Ужгород: Карапти, 1958. 190 с. С. 161.

загальне враження». Як можна було бути захопленим Злукою, коли її реалізували «українські буржуазні націоналісти»? Тому не виключено, що реакція В. Стефаніка на його поїздку до Києва могла бути не зовсім такою. На сьогоднішній аналіз інших джерел, як от листування письменника, не дають відповіді на це питання.

Досить критично і навіть з сарказмом віднісся до цього епізоду з твору В. Косташука В. Луців. Він зазначає: «Косташук згадав про виїзд письменника до Києва, але написав, що Стефанік їздив туди, бо «хотів на власні очі бачити, що діється на українській землі, мріяв зустрітися з письменниками, яких не бачив ще від полтавських свят 1903 р.» (Тоді саме був підхожий час побачення з письменниками! – Л. Л.)»¹ – резюме В. Луців.

Як би там не було, участь Василя Стефаніка в соборницьких заходах січня 1919 року говорить нам про його позицію державника і українця. Для нього відбулося щось нове, омріяне. Те, про що не міг і мріяти, пишучи свою «Марію». В цьому творі він описує процес безпосереднього знайомства українців Сходу і Заходу між собою в страшних умовах війни. Ідея єдності виглядає далекою, майже нездійсненою, але точно не сьогочасною. Адже чужі війська грабують, стріляють, вбивають. В їх складі є, правда, українці, але вони під Московщиною, не вільні, а змушені робити те, що їм наказують.

В новелі «Марія» ідея того, що українці по різних боках барикад воюють за чужі інтереси, часто вбиваючи і рабуючи одноплеменників («Де вони годні нам допомогти?») – то фраза, яка дуже точно відтворює атмосферу дійсності й українського розпаду. Але водночас в творі вселяє надію те, що козаки не рабують, просять попоїсти, обігріти. Показують китайки, які їм дали їх дружини, щоб за давнім козацьким звичаєм накрити очі вбитого від орла чи ворона, що мають намір їх видзьобати. Вони співають українською, шанують Кобзаря. Головне – спілкуються одні з одними, пізнають одні одних. І СЕБЕ.

¹ Луців В. Василь Стефанік – співець української землі. Нью-Йорк – Джерсі Сіті: В-во «Свобода». 1971. 488 с. С. 274.

І ось фінал історії. Коли душа пізнає душу – гармати перестають стріляти. Особливо, коли ці душі споріднені корінням. Тому і просять жінки козаків:

«Тут наблизилася Катерина козакові майже до вуха і шептала: – Ваші пісні такі самі, як Маріїних синів. Тому не будіт єї, найій здаєси, що це єї сини співають...»¹.

Уже ніхто ні на кого не ображається, не гнівається, не дорікає. Просто і по-людськи, по родинному, хай і з далекою родиною – розмовляють, просять, домовляються. А з під вишитих рушників, дивлячись на козацькі китайки, гірко посміхається задуманий Тарас: «Думи мої, думи мої. Лихо мені з вами...».

Тому вважаємо малоймовірною таку суху і навіть заперечливу реакцію Василя Стефаника на події Злуки січня 1919 року. Погодитися можемо хіба з враженням письменника від загальної атмосфери, що панувала на берегах Дніпра в контексті «важких пологів» національної української держави і її одночасної боротьби з російщиною. Не можемо не погодитися з Лонгином Цегельським в його оцінці загального враження галичан від втрати Києва і евакуації Директорії УНР до Вінниці: «Наші галичани та буковинці верталися похнюплені та прибиті. Деякі з них, як ось Левко Бачинський, Стефаник, Старух – на очах постарілися, а деякий, як старий Сандуляк та слабого здоров'я Шмігельський, таки важко розхворілися»².

Делегація ЗУНР/ЗОУНР поверталася з Києва кілька днів. Ймовірно, як можна зробити висновок зі спогадів Лонгина Цегельського, ця подорож тривала до 4–5 лютого 1919 року.

В. Стефаник знову в Русові. Гнітюче враження від ходу становлення національної державності по обидва боки Дніпра справді оволодіває емоційно вразливим письменником. Чим інакше по-

¹ Стефаник В. Марія. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printitzip.php?tid=338>.

² Цегельський Л. Від легенд – до правди. Спогади про події в Україні, зв'язані з Першим листопада 1918 року. Нью-Йорк-Філадельфія: «Булава», 1960. 313 с. С. 302–303.

яснити той факт, що він, один з лідерів і керівників Радикальної партії на Снятищині, не бере участі в заходах загальнопартійного характеру? Так, 16 лютого 1919 року у Коломиї відбувається конференція Української радикальної партії. У повідомленні партійної газети «Громадський голос» за 19 лютого [18] про цю подію жодного слова немає про участь в ній Василя Стефаника. Він – занадто знакова постать, щоб партійна преса промовчала про нього і його участь у суспільному житті держави.

Більше того, 22–24 березня у Станиславові відбувся черговий з'їзд Українсько радикальної партії(УРП). Про це повідомляла газета «Народ». Аналізуючи присутність делегованих учасників від повітових партійних організацій, редакція газети писала: «Не уважаючи на те, що особовий рух на залізницях був припинений і треба було побороти незвичайні труднощі, щоби проїхати до Станиславова, – приїхали делегати з найдальших закутин краю. Делегати з Сокальщини пробиралися 4 дні то залізницею, то підводами, а таки ставилися на час на радикальний з'їзд. Подібні труднощі прийшлося поборювати всім іншим делегатам з дальших околиць. І все ж таки на 28 наших партійних повітових організацій 22 прислали своїх делегатів на з'їзд. Про деякі, як от про Городенщину, знаємо, що не прислали делегатів тільки тому, що їх не прийняли на потяг». На з'їзд не прибули «не оправдали своєї неприсутности тільки організації Коломийщини, Печеніжинщини, Косівщини і Снятинщини....»¹.

Таким чином, констатуємо, що весною 1919 року Василь Стефаник фактично «випадає» з політичного життя ЗУНР/ЗОУНР. Чи це було пов'язано з його загальними враженнями від того, що побачив на Великій Україні (дитяча хвороба становлення державно-політичних інституцій молодій державі, уособлена відсутністю політичного і законотворчого досвіду її політичної еліти, домінування демагогії під приводом впровадження демо-

¹ Кореспонденція газети «Народ» «Краєвий з'їзд УРП» // Західно-Українська Народна Республіка 1918–192. Документи і матеріали. Т. 3. Кн. 2. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. С. 111–112.

кратії, постійне загравання соціалістичними лозунгами, незначна підтримка державних структур УНР українським суспільством, зрештою – відступ Директорії УНР з Києва до Вінниці, який більше нагадував втечу), чи звична для письменника поведінка «стороннього спостерігача» – відповісти однозначно важко. Ймовірно, тут ці причини «наклалися» одна на одну. Фактом залишається лише те, що Василь Стефаник в останні місяці територіального існування ЗУНР/ЗОУНР був малопомітним. Не можемо стверджувати, що письменник «розчарувався» чи мав якісь окремі думки і щодо партійного курсу. Адже відомо, що до останніх років свого життя він залишався прибічником і членом УРП, не виходив з неї.

З деяким докором щодо пасивності позиції окремих членів партії і західноукраїнської інтелігенції загалом на з'їзді виступив Іван Макух, на той час Державний Секретар внутрішніх справ. Він, зокрема, зазначав: «Селянство не завело наших надій. Та – на жаль – не можемо сего сказати про загал інтелігенції. Є серед інтелігенції не мало людей, що щиро і самовідречено працюють над будовою держави, але більшість станула з боку та дивиться за своєю власною користю»¹. Навряд чи ці слова державного діяча стосувалися В. Стефаніка хоча б тому, що він ніколи не шукав особистої вигоди з загальнонаціональної справи, часто навіть жертвуючи особистим. І цьому є досить прикладів. Але відсутність активності депутата УНРади, активного і авторитетного члена УРП є, вважаємо, доконаним фактом і викликає, щонайменше нерозуміння.

Відверто негативно про Василя Стефаніка висловився інший його однопартієць, державний діяч часів Української Держави Гетьмана Павла Скоропадського і ЗУНР/ЗОУНР Осип Назарук. В листі до В'ячеслава Липинського від 12 квітня 1922 року він, зокрема, дав таку характеристику «малому насліднику І. Фран-

¹ Повідомлення газети «Републіка» про відкриття з'їзду Української радикальної партії // Західно-Українська Народна Республіка 1918–192. Документи і матеріали. Т. 3. Кн. 2. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. С. 83.

ка»: «Стефаник – типовий артист, як організатор без почуття обов'язку, в парламенті показувався дуже рідко, як посол навіть найважливіші засідання пропускав. Як артист і психолог він гострий і великий (знаю його особисто)»¹.

Чи була ця оцінка пов'язана також з діяльністю письменника в часи ЗУНР/ЗОУНР? Питання риторичне, адже О.Назарук писав листа до В. Липинського 1922 року, ще в час Української революції 1914–1923 рр., але вже після того, як західноукраїнська держава хоч і втратила свою територію, все ж продовжувала боротьбу на дипломатичному фронті.

Василеві Стефаніку довелося пережити і румунську окупацію рідного Покуття, яка тривала з 24 травня до 25 серпня 1919 року². Перебував у Русові разом з сім'єю і родиною. Надії на відновлення національної державності не залишалося. В серпні на Покутті була встановлена влада II Речі Посполитої, узаконена згодом рішенням Ради Послів Антанти від 14 березня 1923 рр.

Знову окупаційна влада, знову не своя держава, знову становище національної меншини для автохтона. Наступає новий період в житті і творчості письменника, який вимагає і заслуговує окремого дослідження.

Тепер повернімося до оцінки активності В. Стефаніка в час ЗУНР/ЗОУНР. Малопомітність його політичної діяльності можна було б пояснити більш активною творчою роботою. Але й тут спостерігаємо протилежне. В час Української революції 1914–1923 рр. виходить лише 6 (шість!!!) творів. Зокрема: 1916 року – «Марія», «Перший твір Леся Мартовича. (Спомин)», 1917 р. – «Дитяча пригода», «Пістунка», 1922 р. – «Вона- земля», «Сини». Від 1917 по 1922 рр., якраз в часи існування ЗУНР/ЗОУНР – жодного твору. Письменник не продукує в цей час. Зрештою, прига-

¹ Повідомлення газети «Республіка» про відкриття з'їзду Української радикальної партії // Західно-Українська Народна Республіка 1918–192. Документи і матеріали. Т. 3. Кн. 2. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. С. 83.

² Королько А. Румунська окупація Покуття у ході національно-визвольних змагань західних українців (травень-серпень 1919 р.) // Питання історії України. 2011. Т. 14. С. 78–83.

даймо, що до скарбниці його творів входять лише понад 6 десятків новел загалом. Тому вимагати від нього активного творення в час складних суспільно-політичних пертурбацій щонайменше не виправдано. Не можемо також сказати, що про часи національно-державного будівництва другого десятиліття ХХ століття Василь Стефаник пише у своїх творах художнього характеру згодом.

Отже, в часи ЗУНР/ЗОУНР (1918 – осінь 1919 р.) Василь Стефаник не виявив значної активності, хоч і був членом УНР-ади, брав участь в проголошенні Акту Злуки ЗУНР та УНР в Києві, був учасником Трудового Конгресу. Не можна сказати, що В.Стефаник був боягузливим чи ховався за спинами товаришів. Це в принципі собі уявити важко, щоб нащадок козацького роду був боягузом. У 1895 році, під час виборчої кампанії до австрійського парламенту Василя Стефаника за активну агітаторську діяльність за доносом москвофілів було затримано¹ на Обертинщині в с. Герасимові і винесено покарання в 13 днів арешту. Та вже наступного дня після того, як цього новітнього «політичного в'язня» випустили, він знову взявся агітувати.

У час створення і становлення ЗУНР Василь Стефаник має розуміння того, чого хоче (в плані державно-політичного майбутнього своєї русинсько-української нації). Була певна підготовча робота, зокрема просвітницька і в обороні соціальних, майнових, політичних прав представників своєї нації. Але все це – в умовах попередньої державно-політичної системи, яку, на думку самого В. Стефаника, слід змінити. Адже саме вона, ця державна машина і витворена нею державно-політична система, гнітить покутського селянина (а в його особі – і всю українську націю). Значить, треба збудувати власну систему. Такий шанс приходить

¹ Гуйванюк В. Участь Василя Стефаника у виборчому процесі у виборчому процесі в Галичині наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.// Науковий вісник Чернівецького університету: Історія. Політичні науки. Міжнародні відносини. 2014. Вип. 702–703. С. 31–35. С. 33.

з проголошенням Української держави на західноукраїнських землях Галичини, Північної Буковини і Закарпаття у жовтні 1918 року. Та ось на це, виявляється, не має достатньої потуги.

Тут треба перебудувати свою свідомість, підходи до зони внутрішнього і зовнішнього комфорту. Борець не завжди будівничий. Стефаник – більше лідер емоційного типу, але не пасіонарна особистість. І він може бути типовим представником загалом не пасіонарного суспільства. На той час Василь, син Семена, залишається більше спостерігачем, ніж діячем. Що притаманно, на жаль, і українській спільноті того часу, яка лише утверджується як нація. Такою вона стане в результаті пережитого Голодомору 1932–1933 рр., перемоги у Другій світовій війні, самозреченій героїчній боротьбі УПА, діяльності дисидентів і шістдесятників, Революції на граніті, двох революцій ХХІ століття – Помаранчевої і Гідності, боротьбі на власну незалежність в ході російсько-української війни з 2014 р. – до сьогодні.

І постать Василя Стефаника в цих процесах є незамінною, важливою і спотребованою.

Володимир Великочий

ПУБЛІЦИСТИКА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА: ТЕКСТ І СУСПІЛЬНИЙ КОНТЕКСТ

Василь Стефаник насамперед унікальний новеліст світового рівня, що засвідчують його збірки малої прози, а також високі оцінки дослідників його спадщини. Проте творчий портрет письменника був би неповним, якби не бралися до уваги його публіцистика, листування чи літературно-критичні статті. Сам Василь Стефаник, як відомо, надзвичайно скромно оцінював свою творчість, взагалі не вважаючи себе «професійним письменником», за спогадами М. Рудницького¹. І це в той час, коли, скажімо, «знаменитий ерудит» (за Ю. Клиновим) Юрій Морачевський, знавець десяти мов, перекладач творів Стефаника німецькою мовою, автор кількох ґрунтовних студій про нього, син вельми шанованого Вацлава Морачевського, вважав його поетом таким, «який приходить раз на століття»². А найбільш авторитетний в оцінках літературних Іван Франко, який чи не першим найглибше проаналізував художнє новаторство Василя Стефаника в контексті «молодого» «нового» покоління неперебутніх письменників, визначив його місце в національному письменстві як, може, найбільшого артиста, «який появився у нас від часу Шевченка»³.

Зрозуміло, і за життя, і довгий час після його відходу насамперед осмислювалася його вражаюча новелістика, а не публіцист-

¹ З промови на Шевченківському святі в Снятині 10 травня 1914 р. *Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн.* / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. 1. Кн. 1. 2020. С. 480.

² Клиновий Юрій. «Юрій Морачевський, його батьки, його приятель» *Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн.* / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. 1. Кн. 1. 2020. С. 119.

³ Франко І. Я. З останніх десятиліть ХІХ віку. *Зібрання творів: У 50 т. / голова ред. колеґії С. П. Кирилюк. Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910) / І. Я. Франко / ред. тому П. Й. Колесник; упоряд. та коментарі В. І. Кречотня і Т. Г. Третяченко. К.: Наукова думка, 1984. С. 526.*

тика. Невипадково у докладно зібраних Р. Гораком виступах, відгуках у багаточисельних часописах тієї доби з приводу кончини Стефаника мало хто згадує про нього як про улюбленого провідника і дорадника «своїх братів селян» та про його працю як посла до австрійського «сойму» (хіба що газета «Нове село» за 1936 рік, 20 грудня)¹ чи український щоденник «Час» для буковинців і «українців, які проживали в румунському регаті-королівстві», що акцентував і на письменницькій, і громадській діяльності уже в заголовку некролога «Смерть Василя Стефаника письменника і колишнього посла до парламенту»². Цьому, до речі, сприяли і висловлювання самого новеліста.

У запізнілому спогаді про Івана Франка «Каменярі» (надрукований у журналі під такою ж назвою в 1936 р., № 1. С. 11–12), в якому «володар дум селянських» Василь Стефаник так і не встиг сказати все (а лише децицю того), що знав, умів і прагнув висловити про нього, як і завжди самокритично оцінював себе, правда, тоді молодого, дуже несміливого «і без ніякого публіцистичного хисту»³. Маються на увазі студентські часи, коли він по дорозі з Кракова заїжджав до Львова до того, кого «може, єдиного з українських великих письменників, найбільше любив»⁴. І якщо зважати на тодішній час перебування його в центрі культурно-мистецького життя Європи, зокрема модерних представників «Молодої Польщі», польських та українських малярів, доби формування насамперед письменницького таланту під впливом інтелектуального оточення, то реципієнт може умовно згодитися із таким його міркуванням.

¹ Горак Р. Похорони. *Василь Стефаник: художньо-есеїстичне видання*: у трьох кн. Кн. 3 / Горак Р. Львів: Априорі, 2017. С. 448.

² Там само. С. 451.

³ Стефаник В. Каменярі. *Стефаник В. С. Зібрання творів*: у 3 т. у 4-х кн. / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін., Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. 1. Кн. 1. 2020. С. 36.

⁴ Стефаник В. Автобіографія. *Стефаник В. С. Зібрання творів*: у 3 т. у 4-х кн. / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. 1. Кн. 1. 2020. С. 16.

Умовно тому, що, ще навчаючись в Коломийській гімназії в IV класі, Стефаник уже стає членом таємного гуртка гімназистів, особливо здружившись із Лесем Мартовичем і Левком Бачинським, згодом письменником та адвокатом, майбутніми активістами радикального руху, Василем Равлюком (квартирували разом, стане культурно-освітнім діячем Снятинщини), Іваном Плешканом (згодом поетом і перекладачем) та ін. Як згадує Василь Косташук, перший біограф і родич Стефаника: «Таємні гуртки були під впливом студентської організації у Львові, яка висилала на важливіші зібрання своїх делегатів і надавала напрям праці. Члени таємного гуртка були зобов'язані поповнювати свої знання шляхом самоосвіти, читати книжки за вказівкою правління гуртка, брати участь в обговоренні доповідей й самим готувати доповіді на актуальні теми»¹, не кажучи вже про збирання фольклорних скарбів на літніх канікулах та виступи перед гуртківцями з рефератами про зроблене. Власне, вже відтоді і він, й інші товариші-гуртківці «щонеділі бігали по селах і виголошували для селян палкі молодечі промови»².

Так поступово закладалися підвалини не тільки його художнього, а й безпосередньо публіцистичного мислення. Про це коротко, майже тезисно говорить сам письменник в автобіографічному творі «Славайсу», у 11-му лаконічному підрозділі, в підтексті якого і відчутно ті сходинки громадської праці, своєрідної школи ідеологічного зростання від гімназійного (Коломия, Дрогобич) та постматурного періоду (коли в Снятині «треба було міщанам читати реферати, організовувати товариства»³;

¹ Косташук В. Володар дум селянських. Друге доповнене видання. Ужгород: Карпати, 1968. 190 с. С. 25.

² Гаморак Ю. Василь Стефаник (Спроба автобіографії). *Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн.* / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. I. Кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова: Р. В. Піхманця, 2020. С. 46.

³ Стефаник В. С. Славайсу. *Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн.* / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін., Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. I. Кн. 1. 2020. С. 35.

університетського навчання в Кракові, де ці зв'язки не уриваються, а розвиваються, аж до членства в радикальній партії і обрання його кандидатом до австрійського парламенту, в результаті чого він повинен «виголошувати кандидатські промови»¹, а згодом і як посол.

До речі, вже в «Автобіографії» сам Василь Стефаник говорить про те, що в парламенті він «не виголошував ніяких промов»², по суті торкаючись такого питання, однозначне розв'язання якого є проблематичним і ще й на сьогодні викликає різні міркування: чому він як посол австрійського парламенту (1908–1918 рр.) жодного разу так і не виголосив промови з такої високої трибуни у той час, коли перед селянами виступав часто. Між іншим, на це його скромне зізнання, що все ж не зовсім відповідає дійсному стану речей, часто посилаються. Та дослідник творчості письменника В. Гладкий заперечив цей факт у статті «Ні, не мовчав Стефаник у парламенті» (ЛУ.1965. 15 червня), навівши доказ-виступ останнього на засіданні XVIII сесії у перші ж місяці його депутатства 26 червня 1908 року.

Власне, ще 15 червня він «вніс інтерпеляцію (запит до австрійського парламенту...) з приводу статей про вбивство галицького намісника, опублікованих у «ЛНВ» (1908, т. 42, кн. 5)», в якій інформує присутніх депутатів про те, що «львівський прокурор безпідставно skonфіскував цей номер журналу»³. Запит Стефаника було оголошено якраз 26 червня на засіданні парламенту, і результат був успішний, бо «конфіскацію з названих статей знято й номер журналу надійшов у продаж», що засвідчує лист Стефаника до В. Гнатюка (1908, 25 червня).

¹ Стефаник В. С. Славайсу. *Стефаник В. С. Зібрання творів*: у 3 т. у 4-х кн. / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін., Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. 1. Кн. 1. 2020. С. 35.

² Стефаник В. Автобіографія. *Стефаник В. С. Зібрання творів*: у 3 т. у 4-х кн. / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. 1. Кн. 1. 2020. С. 16.

³ Погребенник Федір. *Сторінки життя і творчості Василя Стефаника*. К.: Дніпро, 1980. 350 с. С. 229.

У 1908 р. Василь Стефаник подає ще дві інтерпеляції, які відшукала у протоколах засідань палати послів австрійської державної ради Оксана Дяків. Вона і вказує на їх зміст, де у першій – «посол вимагав розпочати слідство щодо кривдників» (зокрема, дівчини Павлини Зінкевич, «над якою познущались жандарми»), а в другій – «виступив проти переслідування українського пожежного товариства «Січ» в Заліщиках, якому було заборонено проведення громадських акцій з приводу річниці скасування панщини».

А в 1910 році Стефаник подає чотири інтерпеляції, які виголошує на XX сесії державної ради у Відні («Громадський голос», 1910, № 8, с. 6), про що інформує і Федір Погребенник¹. Уже згаданий Василь Равлюк, товариш Стефаника з 1886 року (часу навчання в Коломийській гімназії, з яким згодом листувався, починаючи з переїзду до Дрогобича), вважає, що він, будучи послом, «брав участь у засіданнях австро-угорського парламенту, (...) але сам з промовами не виступав», будучи переконаним, «що в парламенті він небагато зможе допомогти своєму народові»². З цим твердженням, з одного боку, не зовсім можна погодитися, бо вже перший згаданий запит і наступні Стефаника-посла це заперечують. А, з іншого, його приятель у чомусь має рацію, бо Стефаник найкраще почував себе як промовець, оратор, коли виступав перед селянами, знаючи прекрасно їхнє життя, проблеми, добрі й негативні риси характеру (як індивідуальні, так і колективні), мову, якою вони спілкувалися, а ще, безмірно люблячи їх і прагнучи позитивно вирішити їхні численні прохання-кривди як депутат. А пізнавши, так би мовити, парламентську «кухню» ще під час виборів, коли кількість мужицьких послів була найменша, а австро-угорська влада давала підстави для її критики, що він неодноразово робив на

¹ Погребенник Федір. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. К.: Дніпро, 1980. 350 с. С. 235.

² Василь Стефаник у критиці і спогадах. Статті, висловлювання, мемуари / Упор. вступна стаття та примітки Ф. Погребенника. К.: Дніпро, 1970. 482 с. С. 320.

звітах, різного роду зустрічах із селянством, він міг переконатися у складному становищі народного депутата при відстоюванні своєї, а значить, і мужицької, позиції.

Тому не випадково уже в 20-х рр., згадуючи свою посольську працю «за небіжки Австрії», дає по суті відповідь деяким його землячкам, які «цвікали» йому «в очі», чому він «ні разу і не заїкнувся за своїх виборців промовою перед «найяснішим паном» (цісарем): «Є такі дурні, які досі вірять, що наші промови хтось з цісарських наймитів у парламенті слухав. Цісар дозволив русинам говорити, щоб було що в протокол записати, мовляв: «Дивись, яка у нас конституція, всі мають право на весь світ подавати скарги про свою кривду». (...) В той час, як українські послы нарікали красномовно на нашу селянську нужду, польські пани частували австрійських міністрів коньяком у буфеті. (...). Навіщо мені розбивати свої кості по панських поїздах (мається на увазі відмова Стефаніка від балотування на вибори до польського сейму уже в 20-х рр. – С. Х.), коли я можу їздити кіньми по всіх селах свого повіту і говорити те, що мене болить?»¹.

Крім того, із спогадів відомо, що Стефанік не прагнув виступати, особливо перед тією частиною української інтелігенції, яку часто критикував за нечіткість позиції, лицемірство, сумніви у вирішенні знакових справ, пасивність і навіть зрадливість.

Певно, звідси й відомий його вислів про нелюбов до інтелігенції, для якої й не буде писати. Та, очевидно, варто насамперед знати і опиратися на доречні й справедливі міркування самого Стефаніка, який, скажімо, мотивує свою «неактивність» низькою вартістю вислуханих ним виступів його колег по роботі у парламенті, соромлячись за відсутність професіоналізму в одних («Без знання мови, без програми, без темпераменту»), створюючи враження «штубаків з першої кляси», через яких «треба би було соромитися за українське представництво») і радіючи за

¹ Рудницький М. Письменники зблизка (спогади). Львів: Книжково-журнальне видавництво. 1958. С. 110–111.

інших, «які виголошували промови і розумні», і гарні»¹. До них, за С. Смаль-Стоцьким, належать ті «товариші-посли», яких він найбільше любив і поважав: Л. Бачинського, М. Лагодинського, В. Будзиновського². Отож, він відчував, як не потрібно і як треба виступати, щоб представити українське посольство (кажучи сьогоднішніми термінами).

Не випадково у зафіксованому в «Громадському Голосі» за 1901 р. виступі «славного Василя Стефаника» на загальних зборах «Народних Спілок» і Шевченкового свята в Коломиї зазначено, що «Бесіда Стефаника – справжня поезія: селянський світ висилає найліпші свої сили в инший панський світ, аби вони там набирались розуму і боронили потім його перед тим ворожим панським світом»³. І хоч до таких селянських сил на підтвердження своїх міркувань він справедливо відносить Шевченка і Франка, але і сам Стефаник своєю творчістю і громадською діяльністю, йдучи за своїми учителями, стояв в одному ряду з ними власне в обороні «селянського світа». Адже вони, селяни, не могли не відчувати його діяльної, активної, турботливої, а не показної чи голослівної опіки.

Так, восени 1908 року на посольський звіт Стефаника, що відбувся на народному віче біля Заліщик, прибуло більше трьох тисяч виборців з дев'яти населених пунктів. І хоч оглядач тогочасної львівської хроніки (Діло. 1908. Ч. 220. 1 жовт. (18 верес.). С. 2. Рубрика; Письма з краю) лаконічно написав про його виступ, сьогоднішній читач не сумнівається, що виборці вислухали його «дуже уважно і з правдивим зацікавленням», бо посол «роз-

¹ Стефаник В. С. Славайсу. *Стефаник В. С. Зібрання творів*: у 3 т. у 4-х кн. / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін., Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. 1. Кн. 1. 2020. С. 35.

² Смаль-Стоцький С. На вічну пам'ять Стефаникови. *Василь Стефаник у дослідженнях та спогадах* / упор. С. І. Хороб. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2021. С. 444.

³ Василь Стефаник в європейській пресі 1899–1936 рр.: Антологія / упор. Василь Габор, Мар'яна Комариця, Лідія Сніцарчук; НАН України, ЛННБ України імені В. Стефаника, НДІ пресознавства. Львів, 2021. 524 с. С. 47.

казав про діяльність українського парламентарного клубу і доторкнув усіх пекучих справ нашого народу». Тому й не дивно, що Василеві Стефаніку як послові присутні селяни виявили «своє повне довіре»¹.

Правда, залежно від того, хто подавав інформацію в пресу про звіт або промову Стефаніка-депутата, вона була конкретнішою, глибшою чи лаконічною констатацією зробленого і висловленого. Так, уже в хроніці про звіт перед селянами с. Усте над Прутом (16 серпня 1908 р.), поданого в газету «Громадський Голос» за цей же рік у № 51 Іллею Плешканом, рідним братом Івана Плешкана, які добре знали Стефаніка і орієнтувалися в його праці як посла, подано докладніше сутність виступу промовця. У ньому Василь Стефанік робить загальний огляд політичної ситуації, акцентуючи на тих силах, які все роблять, щоб «здавити визвольний рух нашого народу»². Стефанік конкретизує їх, адже це «верховодячі круги шляхти польської» «з горсткою рублепахів-москвофілів» (останні, як відомо, появилися в Закарпатті, Галичині й Буковині ще в першій половині XIX століття «з програмою єднання з Російською імперією і російським народом»³; Василь Стефанік знає і бачить їхню антиукраїнську сутність, що виражається і в боротьбі за депутатів під час виборів до галицького сейму, тому не випадково називає жертви політичної боротьби в «Лядськім, Горуцьку, Коропці і Чернихові»⁴ як результат жорстоких сутичок із жандармами в вищезгаданих селах.

¹ Василь Стефанік в європейській пресі 1899–1936 рр.: Антологія /упор. Василь Габор, Мар'яна Комариця, Лідія Сніцарчук; НАН України, ЛННБ України імені В. Стефаніка, НДІ пресознавства. Львів, 2021. 524 с. С. 103.

² Депутатський звіт В. Стефаніка 16 серпня 1908 р. в с. Усте над Прутом. *Стефанік В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн.* / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. І. Кн. 1. 2020. С. 467.

³ Москвофільство. *Енциклопедія українознавства* / головн. ред. проф. Вол. Кубійович. Т. 5. Перевидання в Україні. Львів, 1996. С. 1652.

⁴ Депутатський звіт В. Стефаніка 16 серпня 1908 р. в с. Усте над Прутом. *Стефанік В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн.* / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. І. Кн. 1. 2020. С. 467.

І хоч у виступі не названо безпосередньо прізвище студента Львівського університету Мирослава Січинського, який, як відомо, вбив тодішнього намісника цісаря в Галичині А. Потоцького (12 квітня 1908), не витримавши, за Стефаником, «на нашім народі роблених насильств», але він знає, що ця нашуміла подія відома всім небайдужим. З одного боку, промовець, розуміючи справедливі мотиви цього вчинку («з розпуки гаряче серце молодця»), вважає, що «сей спосіб борби з нашими ворогами уважати треба за невідповідний», а з іншого – не зважаючи ні на що, ми «не повинні (...) остигати в сій кипучій боротьбі», не допускати «ще більшого пригноблення нашого визвольного руху»¹, що настав у зв'язку з вищезгаданою подією.

Врешті, в іншому виступі в Тернополі на з'їзді українсько-руської радикальної партії (1909 р.) він ще раз матиме на увазі М. Січинського, відносячи його до «найкращих синів України», який «сидить тепер в тюрмі, відірваний від світу, від рідні», бо «загнала його сюда надмірна, гаряча любов для хлопського народу, рішучий протест проти гнобителів та катів робочого люду»². Отож, у своїх виступах Стефаник звертає увагу на найважливіші політичні події, які так чи інакше впливають на діяльність «Державної ради», на «борбу клерикальних партій з партіями поступовими» чи докладно говорить «про боротьбу наших послів з польським колом» при обговоренні нагальних питань власне українського клубу. Він акцентує на результатах цієї нелегкої боротьби: «...світ довідався про кривди нашого народа» і про те, що «на нашім боці правда»³. Та що важливо –

¹ Депутатський звіт В. Стефаника 16 серпня 1908 р. в с. Усте над Прутом. *Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн.* / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. І. Кн. 1. 2020. С. 467.

² З виступу на з'їзді українсько-руської радикальної партії в 1909 р. у Тернополі. *Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн.* / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. І. Кн. 1. 2020. С. 468.

³ Там само.

польська преса заговорила «про згоду з русинами-українцями». Добре орієнтуючись як посол у політичних справах того часу, він знає, на чому наголосити, які висновки можна зробити і як їх доступно подати селянам. Бо ж згода тільки тоді буде можлива, на його думку, «як поляки зречуться верховодства в Галичині і стануть (...) з нами як рівні з рівними»¹, тоді можна вести з ними переговори. І тільки після висвітлення згаданих актуальних найсвіжіших подій у власній інтерпретації Стефаник завершує виступ своїм звітом зробленого в інтересах його виборців.

Іншу акцентацію має промовець у виступі на зборах рідного Русова, куди його запросили для обговорення будівництва власного дому «Народної Спільки». Можливо, глибокий та емоційний, високого рівня публіцистичний виступ вражає тому, що хронікальну подію в «Громадському Голосі» за 13 червня 1909 р. подав М. Вахнюк, який, як і В. Стефаник, русівчанин, і їх боліло те, про що йшлося на зібранні селян. Це по-перше. По-друге, М. Вахнюк передав суть найголовніших моментів промови і то дослівно. Початок виступу був критичним, бо на збори, за спостереженням Стефаника, з'явилось надто мало людей, а «з сего виходить, що решта, крім сеї горстки, не інтересується громадськими справами». Ось чому за 15 років нічого в Русові не змінилось. Звідси, робить вступний підсумок виступаючий, «загал нашого мужицтва, прибитий нуждою та темнотою, зневірились у свої сили – їдучи до Канади, красні співанки з туги співає»².

А далі головним центром виступу є схвильоване і болуче звернення до тих мужиків, заради кращого майбуття яких, і він – як посол, як митець, як людина, – і ті, багато інших, які працюють заради них, мають складне завдання... Бо все, що гово-

¹ З виступу на з'їзді українсько-руської радикальної партії в 1909 р. у Тернополі. *Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн.* / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. І. Кн. 1. 2020. С. 468.

² Василь Стефаник в європейській пресі 1899–1936 рр.: Антологія / упор. Василь Габор, Мар'яна Комариця, Лідія Сніцарчук; НАН України, ЛННБ України імені В. Стефаника, НДІ пресознавства. Львів, 2021. 524 с. С. 104.

риться, «як головою о мур! «А я вже тільки бив головою о мур мужицької впертости до просьвіти і злуки,...і – мур стоїть, як стояв, а я ходжу з розбитою головою і закрівавленим серцем. І нам, що вас любим і для вас працюєм, лишаєся одно: або зробимо з вас мужиків народ, або упадем...Подумайте, яка завдача: з мужиків – народ!» [1, с. 104]. У цьому блискучому згустку синтезувалось мислення і публіциста, і художника слова. Тут і любов до мужицтва, і біль за нього, прагнення покращити його становище – і розчарування, а то й розпука. Та фінальний акорд цього пасажу – надважлива мета, ідея, виконання якої вимагає (у підтексті) тяжкої праці. Після цього Василь Стефаник як посол, як європеєць, що бачить набагато більше і глибше, закликає односельчан вчитися в інших народів, у «Німців і Чехів», акцентуючи на їхній приналежності «до товариств», на їхній об'єднаності, а не роз'єднаності («жаден не ходить самопас»). Промовець підводить присутніх до думки про потребу спільними силами збудувати «дім народний», що «був би пам'ятник, поставлений самим собі», бо життя поодинокі, кожний сам собі, не дає ніякого права, свободи «у своїй хаті». Ось чому «В церкві тебе ганьблять... у місті нігде, у жаднім уряді, ні ти, ані твоя рідна мова не має пошанівку. І ти мовчиш!»¹. Завершує свій виступ Василь Стефаник вірою в молодь, у «поколіне молоде», на яке він надіється і чекає. Не випадково дописувач у львівському часописі коментує той вплив і враження від пристрасної промови Стефаника: «Слухаючи слова тої сумної правди, висказані» чоловіком-мужицколюбцем, що знає наскрізь душу нашого мужика, не одному сльози стали в очах. А мужики, слухаючи свого сина з «розкравленою головою», – під вагою тих слів задубіли, і коли він скінчив, то тихо-тихо було, як у глуху північ»².

До цього нічого додати. Тому не можна повністю погодитися з міркуванням авторитетного літературознавця, автора ці-

¹ Василь Стефаник в європейській пресі 1899–1936 рр.: Антологія / упор. Василь Габор, Мар'яна Комариця, Лідія Сніцарчук; НАН України, ЛННБ України імені В. Стефаника, НДІ пресознавства. Львів, 2021. 524 с. С. 104.

² Там само. С. 105.

кавих спогадів про письменника та даної ним високої оцінки його творчості (проте не депутатської праці) Михайла Рудницького, який у некролозі зазначив, що «Від 1909 р. жив постійно у Русові і не брав ближчої участі у громадському житті»¹. Вищенаведений виступ (а їх було багато) від 1908 до 1918 р., коли він захищав інтереси своїх співвітчизників як депутат, не тільки тому, що отримував за цю виснажливу роботу платню (адже сім'ю – троє синів – треба було утримувати, а ще й після несподіваної кончини його дружини, друга і духовного приятеля Ольги Гамо-рак в 1914 р.). Тому тут варто було б конкретизувати, коли він активний як громадський діяч, а в який час стає радше «спостерігачем, викривачем і оборонцем» (В. Косташук), як це дослідив історик В. Великочій у статті «Василь Стефаник і західноукраїнська народна республіка»: «...на початку 1918 року В. Стефаник активно відновлює політичну і громадську роботу на Покутті, осередком якої стає мальовничий Снятин»². Тоді доречно згадує спогади самого письменника 1927 р. із автобіографічного твору «Славайсу»: «Я став головою філії «Сільського Господаря», головою філії «Просвіти», головою повітової управи радикальної партії і ще більше голов було в мене на шії. Перед тисячами слухачів реферував про союз України з центральними державами з Берестя Литовського»³.

Загалом В. Стефаник умів визначити місце тієї чи іншої творчої особистості в поступі України, наскільки це можливо у короткому виступі, скажімо, про І. Котляревського (у привітанні з нагоди відкриття йому пам'ятника у Полтаві в 1903 р.) «як першого талановитого поета, що промовив рідним словом і на укра-

¹ Промова на ювілеї М. П. Драгоманова у Львові 1894 р. *Стефаник В. С. Зібрання творів*: у 3 т. у 4-х кн. / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. 1. Кн. 1. 2020. С. 110–111.

² Великочій В. Василь Стефаник і західноукраїнська народна республіка (студія на фронті біографістики і психоісторії). *(Не)сподіваний Стефаник* / Великочій В., Монолатій І., Деркачова О. Брустури: Дискурсус, 2022. С. 14.

³ Там само.

їнським ґрунті сполучив європейські поступові ідеї з національними українськими традиціями»¹. Або ж залежно від аудиторії і конкретної ювілейної дати, як приміром, святкування 30-ліття діяльності М. Драгоманова у Львові (19 грудня 1894 р.), на якому він виступав від імені українських студентів Кракова, відповідно орієнтуючись на молодь. Ось чому він говорить про значення ювілянта як суспільного робітника і як професора, який «з кафедри голосить думки, угрунтовані лиш наукою, а не змінені відповідно до так званих обставин»². Стефаник акцентує на тому пошанівку галицької університетської молоді, як української, так і польської, до таких професорів, як Драгоманов, від яких вони можуть почути «усю правду», якої так потребують. А оскільки студентство не має можливості слухати його лекції, то їм залишаються «його літературні праці». Звідси мотивовано, що у фінальній фразі возвеличено Учителя «молодіжі»: «Слава нашому професорові!»³.

Зовсім інші міркування Стефаника у його вступному слові на ювілеї 30-літньої діяльності М. Павлика (знаного насамперед як громадсько-політичного діяча, активного пропагандиста радикального руху і партії, видавця, журналіста-публіциста, а також письменника, з яким особисто був знайомий з 1888 р.) у Львові (20 листопада 1904 р.), в якому після емоційно пристрасного вибачення від імені тих, хто насамперед мав би його вітати і для кого він все життя працював (страждених батьків, їхніх «маленьких дітей», які мерзнуть без догляду, нещасних жінок, які вимушені брати на роботу хворих дітей, тих, що повертаються «із-за моря», будучи повні «свого жалю за рідною стороною»...), він лаконічно висловлює значення ювілянта для загалу: «...ще на поклик

¹ Погребенник Федір. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. К.: Дніпро, 1980. 350 с. С. 466.

² Промова на ювілеї М. П. Драгоманова у Львові 1894 р. *Стефаник В. С. Зібрання творів*: у 3 т. у 4-х кн. / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. 1. Кн. 1. 2020. С. 465.

³ Там само.

Твого імені вони прийдуть і як почують Твоє жите і діла, то в їх серцях зродиться нова віра і нова пісня...»¹.

Та чи не найбільше враження справляє витяг з промови Василя Стефаника у Снятині, присвяченому 100-річчю з дня народження Тараса Шевченка 10 травня 1914 року («Громадський Голос». 1914. 21 травня). У ньому відчувається глибоке знання творчості Кобзаря, розуміння його ролі і значення для українського народу, його майбутнього («Кріпачка зродила Тараса і викормила кріпацьким кормом, а він видвигнув мужицький народ на висоту, по якій ступаємо. І коли великі люди дають зміст народам, то Тарас дав його українському народові. Читайте Шевченка, а там отворена вам (...) історія і душа українського народу. Там є найкращі скарби українського народу. І доки наш нарід за своє визволення боротися буде, доти той кріпацький син стоятиме перед очима вашими, ваших дітей, внуків і правнуків»². Адже «в його словах показана нам далека-далека дорога до нашої майбутності»³.

Тут також особливо відчутне логічне мислення Стефаника як художника слова і оратора-публіциста, коли кожне наступне речення змістовно в'яжеться з попереднім, коли нема загальних красивих фраз, як це нерідко в таких виступах буває, а є сконцентрований, глибокий простір власної думки. Хоч, здавалося б, усе, про що говорить промовець, є відомо: і біографічні моменти, і соціальні («Він сидів десять літ у неволі за вогненне своє слово, котрого всі царі до купи задушити не годні»). Та він зміг стиснути все знане до красномовного згустку і пропусти-

¹ Вступне слово на ювілеї М. Павлика у Львові 20 лист. 1904 р. *Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн.* / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1: Твори /упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова: Р. В. Піхманця, 2020. С. 467.

² З промови на Шевченківському святі в Снятині 10 травня 1914 р. *Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн.* / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. 1. Кн. 1. 2020. С. 472.

³ Там само. С. 473.

ти кризь своє і тільки своє серце та своє бачення. Бо творчість Кобзаря «для всіх мільонів українського народу велика книга мудрості, книга любові до України»¹. Фінальний заклик-звертання до всіх присутніх – читати, осмислювати його слово, шукати «тої дороги» і йти нею – в результаті чого вона приведе до того, що «всі ми опинимося в вільній...Україні»² – це ще й мужність і сміливість промовця, бо до реальної незалежної держави на той час ще треба було майже вісім десятків років. А врешті, відомий факт знайомства Стефаніка з високо інтелектуальною сім'єю Вацлава і Софії (Окуневської) Морачевських, з якої й почнеться його «дорога у світ», після «прекрасно» виголошеної промови на честь Шевченка в березневі дні ще 1894 р. під час університетського навчання в Кракові. І таких виступів, присвячених Кобзареві, чимало в Стефаніка, в яких кожного разу мовилося незабутньо і пристрасно, з любов'ю, кожного разу по-іншому, по-новому, як, врешті, і про другого титана українського слова Івана Франка.

Саме Іванові Франкові він дав високу оцінку як громадському діячеві у своїй промові на з'їзді українсько-руської радикальної партії в 1909 р. у Тернополі, називаючи його сином народу, велетом, стовпом «у нашій літературі», «шо своїм мозком кормив українську суспільність»³, віддавши свої «найкращі» роки клопітним справам радикальної партії. Василь Стефанік, добре усвідомлюючи причини психічного захворювання свого великого наставника в 1908 році, абсолютно не схвалює того, що представники партії обрали його «почесним членом «Просві-

¹ З промови на Шевченківському святі в Снятині 10 травня 1914 р. *Стефанік В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн.* / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. 1. Кн. 1. 2020. С. 473.

² Там само.

³ З виступу на з'їзді українсько-руської радикальної партії в 1909 р. у Тернополі. *Стефанік В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн.* / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови. Т. 1. Кн. 1. 2020. С. 469.

ти» у час тяжкої недуги, бо ж «Франко наш найкращий провідник, наш учитель, ясне сонце на українському небі» (с. 469), як писалося в «Громадському Голосі» за 1909 р., № 7, 19 лютого). А, за примітками дослідника Р. Піхманця, якраз Франко був серед засновників УНДП (грудень 1899 р.), власне він брав безпосередню участь у розробці партійних програмових документів, дописував у пресі з приводу її діяльності, «але, вражений її бездіяльністю й організаційним безладом, вийшов восени 1904 року з її лав»¹. Власне, знання Стефаником вищесказаного й мотивує тональність тієї частини його виступу, яка стосується Івана Франка. Зрештою, найглибше тему «Василь Стефаник – Іван Франко» дослідив літературознавець Роман Піхманець².

І хоч у «Спробі біографії» свого батька Юрій Гаморак вважає, що «Стефаник не був політичним діячем у широкому розумінні цього слова, не створив ніякої політичної програми»³, та все ж, як посол, обраний народом на виборах, як порядний і чесний представник радикальної партії, від якої формально «ніколи не відмовився»⁴, він завжди мав оте особливе почуття обов'язку перед своїми мужиками, болями якого проймався всуціль не тільки тому, що отримував якусь платню. Звідси і постійне його перебування в курсі політичних справ, які стосувались селянства, інтереси якого він боронив, й ота мужність і сміливість, з якою він нерідко виголошував двогодинні промо-

¹ Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / ред. кол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020; Р. В. Піхманець: упор. І т., приміток, післямови Т. І. Кн. 1. 2020. С. 552.

² Піхманець Р. В. Іван Франко і Василь Стефаник: Взаємини на тлі доби / НАН України, Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Франкознавча серія. Вип. 13; Інститут українознавства при Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника; Науковий редактор М. З. Легкий. Львів. 2009. 262 с.

³ Гаморак Ю. Василь Стефаник (Спроба автобіографії). *Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн.* / редкол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. І. Кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова: Р. В. Піхманця, 2020. С. 46.

⁴ Там само. С. 47.

ви, як, приміром, у с. Задубрівці на Снятинщині («Громадський Голос», 1909, вересень), критикуючи існуючу на той час владу, акцентуючи на найгостріших проблемах і подіях, які так чи інакше їх стосувалися. Ось чому він не зациклювався на проблемах якогось одного села, а охоплював зором цілу Східну Галичину, маючи підстави сказати, що тут «нема ніяких конституційних законів»¹, знаючи про їх не дотримування. Врешті, промовець звертає увагу на відсутність (на такого роду селянських зборах) представників влади, які «заказують» збиратися, щоб вирішити актуальні справи, та ще й будуть говорити, що мужики сходяться, «щоби бунтуватися».

Усе це та багато інших невирішених питань спонукає його відкрито заявити, що «Уряд робить нам лише самі кривди, а не стоїть на сторожі права, право для нас не існує». Бо ж «правительство» не дбає про «свої народи, що держать його своїм потом і (...) своєю силою і кров'ю». Василь Стефаник не міг також не звернути увагу на «справи університетські», не міг не згадати про трагічні жертви боротьби з урядом, окрім Мирослава Січинського, ще й Адама Коцка, який 1 липня 1909 року, борючись за відкриття українського Львівського університету, загинув у сутичці з провладними шляхетськими колами. Тому закінчує свою промову заклик до присутніх, чиї сини гинуть у запеклій боротьбі, не падати духом, а теж боротися і виборювати «собі право»². Ось чому не випадково Юрій Гаморак, він же й Юрій Клиновий, талановитий син свого великого батька, справедливо оцінить його виступи не як рядового промовця, а знаного художника слова; «...В його промовах...виливалася вся сила його поетичного слова, що довгі роки каменем лежала на дні його душі»³.

¹ Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / ред. кол. С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020; Р. В. Піхманець: упор. 1 т., приміток, післямови Т. 1. Кн. 1. 2020. С. 471.

² Там само. С. 472.

³ Клиновий Ю. Василь Стефаник (спроба біографії). *Моїм сином, моїм приятелем*: статті й есеї / Клиновий Ю. Едмонтон – Торонто; Слово, 1981. С. 60.

Власне, ознайомившись з різного роду Стефаниковими виступами промовами, запитами, висновуємо. Залежно від мети і завдання, що стояло перед промовцем, в одних (чи не найбільше) – емоційних, пристрасних, метафоричних – постає творча особистість, художник слова, який уміє яскраво виразити ядро національного таланту, його значення для всього народу (найчастіше у присвятах Шевченкові, Котляревському, Франкові, Драгоманову, Павлику...). В інших, не пов'язаних зі світом творчих особистостей, а з болючими проблемами бездержавної нації, відсутності українського університету, загибелі борців за справедливість, за вільне майбутнє, існування багатостраждального селянства, що знаходився під гнітом то Австро-Угорщини, то Речі Посполитої, – є талановите поєднання художнього й публіцистичного мовлення. І третя група виступів, більш «блідих», неемоційних, наче «з примусу», де не було «блискучих імпровізацій» (Ю. Клиновий), що далеко не завжди відбиває тон, настрої, глибину висловленого, судячи з лаконізму, інформативності того, хто подав інформацію до друку – все ж відчутна любов і переживання за долю слухачів-селян, прагнення донести до їхньої свідомості суспільно-політичну ситуацію, важливість їхнього голосу на виборах за українського депутата, прагнення піднімати свідомість мужиків до потреби освіти і просвіти задля ширшого світогляду, а не життя за принципом «моя хата скраю», вчитися в європейських народів, щоб вміти виборювати свої права.

Соломія Хороб

**ВАСИЛЬ СТЕФАНІК:
ДИСКУРС ІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

МЕТОД ПОВІЛЬНОГО ПРОЧИТАННЯ ЯК ОСНОВНИЙ МЕТОД АНАЛІЗУ НОВЕЛИ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА «КАМІННИЙ ХРЕСТ»

Якщо знайомишся з програмою викладання української літератури в середній школі, то в очі впадає велика за обсягом «Пояснювальна записка», яка передує переліку програмових авторів та творів. Її основна мета – створити настанови вчителям, як треба викладати літературу взагалі, і конкретно в тому чи в тому класі. При цьому особлива увага звернена на те, якими компетенціями повинні оволодіти учні при вивченні цього навчального предмету, важливість якого давно вже визначається тим, що в «Атестаті зрілості», документі, який засвідчує здобуття громадянином середньої освіти, цей навчальний предмет стоїть на чільному, а, фактично, на першому місці – у парі з українською мовою.

Перелік компетенцій довгий-предовгий, зроблений винахідливо, з використанням напрацювань, здійснених авторами багатьох товстезних докторських дисертацій з педагогіки. Вочевидь укладачі програми гадали, що таким чином (якщо перерахувати в навчальних програмах всі компетенції), то ці винаходи теоретичного характеру будуть втілюватися в життя – «у практику».

З метою надати процесу навчання компетенцій системності (куди ж без неї – без «системності»!), всі вони розподілені на десять видів і поіменовані як «ключові компетенції». Викладач кожного навчальної дисципліни у своїй роботі має бути зорієнтований на те, щоб учні набували цих компетенції відповідними для предмету засобами. То ж, наприклад, учитель мови і літератури повинен враховувати, що на своїх уроках він має навчати таких умінь та навичок, які стосуються «математичної» чи «інфомаційно-цифрової» «ключової» компетентності, або ж, наприклад, такої компетентності як «ініціативність і підприємливість». У свою чергу учитель математики повинен пам'ятати, що серед його завдань виховувати у відповідності до можливостей своєї

навчальної дисципліни таку компетентність як «спілкування державною (і рідною у разі відмінності) мовами» чи «обізнаність та самовираження у сфері культури».

Звичайно ж, науково-педагогічний рівень укладачів програми з літератури був особливо виразно проявлений при створенні системи компетенцій, які повинні «вирощуватися» (термін Шалви Амоношвілі) при вивченні рідної словесності. В суто кількісному плані цей перелік умінь та навичок вражає.

Не враховано при цьому одна важлива обставина: така велика кількість компетенцій, на які повинен орієнтуватися у своїй роботі вчитель, фактично деконцентрує його зусилля, відволікає його від сутнісного. А кожна робота, яка не сконцентрована на досягнення сутнісної мети, є неефективною.

А втім світова практика вже давно визначилася в компетенціях, які має надавати літературна освіта. Вона зведена до такої сутнісної тріади: **розуміння тексту – уміння його аналізувати – уміння творити текст**. Не важко помітити, що всі складові цієї тріади є абсолютно взаємозалежними. PISA (міжнародна авторитетна організація, яка регулярно вимірює освіченість 15-річних підлітків у багатьох країнах світу) у першу чергу тестує компетентність «розуміння тексту». Щоправда, йдеться не лише про художні тексти, а й публіцистичні (газетні) та популярно-наукові. Проте візьмемо до уваги, що художній текст є особливим, і не лише тому, що він є найбільш організованим, сконцентрованим не лише на вираження логізованих смислів, а смислів художніх, які окрім логізованої складової, наділені ще й художньою впливовістю, тобто здатністю до вираження тонкої художньої енергії.

Враховуючи, що головним предметом уваги художньої літератури є людина, показана в життєвому процесі, розуміння художньої літератури, це і розуміння психологічної змістовності образів персонажів.

Такий, як може здатися, надто просторий вступ до заявленої теми, необхідний для увиразнення наступних тезових положень:

1. Навчальний аналіз на уроках літератури або ж практичних заняттях у вишах, де готують майбутніх учителів-словесників,

має бути спрямований на розвиток тріади основних компетентностей: **розуміння тексту – уміння його аналізувати – уміння творити текст.**

2. Метод повільного прочитання, як правило, застосовується з пізнавальною та навчальною метою. Він дозволяє глибше розуміти зміст твору і водночас пізнавати способи його вираження. Проте така робота буде ефективною за умови, коли об'єкт аналізу є високохудожнім твором, що само по собі передбачає глибину його змісту та ефективність виражальних прийомів, з допомогою яких створюється естетичний вплив на реципієнта.

3. Художні тексти Василя Стефаника відзначаються винятково високою змістовою щільністю. В історії української літератури є три прозаїка, художні тексти яких можна назвати «діамантовими»¹. Це Марко Вовчок («Народні оповідання»), Василь Стефаник та Григорій Тютюнник. Алмаз, як відомо, є найщільнішим з усіх відомих речовин. Огранені ювелірні алмази у нас називають діамантами. Існує закономірність: чим щільніший зміст художнього твору, тим він вартісніший в художньому плані.

4. Метод повільного прочитання художнього тексту є найбільш оптимальним (тобто найбільш доцільним) методом навчального аналізу художніх творів, для яких характерна змістова щільність. Повільне прочитання художнього тексту – це максимально уповільнений темп його аналізу, який нагадує розгляд явища (в даному випадку – художнього тексту) немовби крізь вічко «мікроскопу». Мікроскоп у руках учених біологів та хіміків – необхідний інструмент вивчення явищ, які не пізнаються «неозброєним оком». «Мікроскоп» (тобто повільне читання) для літературознавця служить таким же ефективним інструментом для проникнення у глибини змісту та «таємниці» художності літературного твору.

¹ Ключек Григорій. Діамантовий текст Григора Тютюнника // Григорій Ключек. Синергія літературного твору. Дніпро: «Середняк Т. К.», 2020. С. 187–199.

5. У книжці американського філософа та популяризатора гуманітарних знань Мартимора Адлера (1902–2001) «Як читати книги. Керівництво з читання великих творів»¹ міститься багато концептуально висловлених думок, які прямо стосуються методики повільного прочитання. Серед праць, які присвячені проблемі повільного читання, відзначимо книжку професора Девіда Мікінса «Повільне прочитання у пришвидшену епоху»². Важливо, що Девід Мікінс розробив низку методичних прийомів повільного прочитання художніх творів різних жанрів (романів, оповідань, драматичних творів і навіть есеїв). Джон М'єдема у праці «Повільне прочитання»³ з позицій психофізіологічної науки пояснює важливість уповільненого способу сприймання текстів. При цьому він співставляє два способи сприймання – з оцифрованих носіїв, тобто з екрану комп'ютера і гаджету, і з паперових (книжок).

6. На жаль, як в теоретичному, так і в практичному плані в українській літературознавчій науці недостатньо звертається увага на проблему повільного прочитання. В той же час вважаємо, що цей метод, застосований при аналізі творів Василя Стефаника, здатний виявити свою ефективність як у розкритті їх вражаючої змістової глибини, так і у розкритті художньої майстерності письменника – тих втаємничених для «неозброєного ока» виражальних прийомів, які сугестують реципієнту потужні художні смисли.

Маємо досвід повільного прочитання новели Василя Стефаника «Катруся»⁴. Аналіз фрагменту цієї новели здійснений в науково-академічному плані. Проте необхідно взяти до уваги, що широкого розповсюдження набуває застосування методу повільного прочитання з метою **навчального** аналізу художнього тво-

¹ Адлер М. Как читать книги. Руководство по чтению великих произведений. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2011. 344 с.

² Mikiks, David. Slow Reading in a Hurried Age. – Cambridge, Massachusetts & London, England. The Belknap Press of Harvard University Press, 2013.

³ Miedema, John. Slow Reading. Los Angeles, CA: Litwin Books, 2009.

⁴ Див.: Ключек Григорій. Енергія художнього слова. Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. С. 33–54.

ру, тобто такого аналізу, який здійснюється на уроках літератури в школі (чи на практичних заняттях філологічних факультетів у вишах). Мета цих занять – навчити учнів / студентів розуміти текст, пізнати його змістову глибину і водночас відкрити для себе «таємниці» художності, тобто художні засоби, що генерують естетичну енергію твору.

7. Одна з головних методичних умов такого аналізу полягає у виборі в творі окремого фрагменту, який, умовно кажучи, розглядатиметься крізь «вічко мікроскопу». При виборі фрагменту твору для його аналізу необхідно звертати увагу як на глибину змісту, який належить розкрити, так і на його цілісність, що породжена організованою спрямованістю на вираження художнього сенсу. Зрозуміло, що цілісність фрагменту завжди відносна. Проте важливо, щоб він виконував важливу функцію у вираженні провідної художньої ідеї твору. Помітно, що при аналізі епічного твору для повільного прочитання вибирають фрагменти, що підходять під визначення «епізод».

З метою ілюстрації щойно висловлених думок проаналізуємо один фрагмент новели «Камінний хрест», яка вивчається в школі. Вибираємо для аналізу два перших абзаци твору, які позначені певною цілісністю.

«Відколи Івана Дідуха запам'ятали в селі газдою, відтоді він мав усе лиш одного коня і малий візок із дубовим дишлем. Коня запрягав у підруку, сам себе в борозну; на коня мав ремінну шлею і нашильник, а на себе Іван накладав малу мотузяну шлею. Нашильника не потребував, бо лівою рукою справ, може, ліпше, як нашильником.

То як тягнули снопи з поля або гній у поле, то однако і на коні, і на Івані жили виступали, однако їм обом під гору посторонки моцувалися, як струнви, і однако з гори волочилися по землі. Догори ліз кінь як по льоду, а Івана як коли би хто буком по чолі тріснув, така велика жила напухала йому на чолі. Згори кінь виглядав, як би Іван його повісив на нашильнику за якусь велику провину, а ліва рука Івана обвинувалася сітею синіх жил, як ланцюгом із синьої сталі».

Перше речення: **«Відколи Івана Дідуха запам'ятали в селі газдою, відтоді він мав усе лише одного коня і малий візок з дубовим дишлем».** Функціональність та змістова щільність цього речення полягає в тому, що воно не лише знайомить читача з головним персонажем новели, називаючи його прізвище, а й розпочинає його характеристику. Він, Іван Дідух, хоч і «газда», тобто господар, але украй бідний, бо володіє лише одним конем та малим візком з «дубовим дишлем». Проте художня функціональність цього речення полягає не лише в інформуванні про, скажемо так, соціальний стан персонажу. Ні, Іван Дідух вже включений в «соціум» («запам'ятали в селі») і цей «соціум» пізніше заповнить своєю присутністю новелу – селяни прийдуть на проводи родини «газди», яка покидатиме рідний край.

Вказівка на *«одного коня і малий візок з дубовим дишлем»* є в цій першій фразі особливо функціональним змістоформовим прийомом, функція якого полягає в органічному підведенні читача до сприймання наступного речення. Такі деталі як *«кінь»*, *«малий візок»*, *«дубове дишло»* будуть активно візуалізуватися у наступних реченнях фрагменту.

Отже, зафіксуємо висновок: зміст першого речення новели розпочинає кілька смислових ліній, які в наступному будуть активно розвиватися. І це є першим проявом **цілісності** твору, його високої організованості як функціонуючого «організму».

Друге речення: **«Коня запрягав у підруку, сам себе в в борозну; на коня мав ремінну шлею і нашильник, а на себе Іван накладав малу мотузяну шлею. Нашильника не потребував, бо лівою рукою спирав, може, ліпше, як нашильником».**

Зразу ж після першого речення йде текст, головна функція якого полягає у візуалізації, тобто у створенні в уяві читача зорового зображення. Йдеться про створення художньої, тобто «зарядженої» художніми смислами візії. *«Коня запрягав у підруку, сам себе у борозну»* – тут простежується максимально можлива ощадність слова. Сучасна людина, в досвіді якої немає уявлень про оранку поля плугом, у який запряжено лише одного коня, не зовсім точ-

но здатна уявити процес запрягання, зображений письменником. Що означає *«запрягав у підруку»*, *«запрягав (...) у борозну»*? Кінь, який тягнув плуга, йшов не по борозні, а поряд з нею; по борозні йшов поводитир коня, тримаючи його за вуздечку. Тому *«запрягав у підруку»* означає, що запрягав коня таким чином, щоб він йшов зліва від нього. Це саме означає і *«запрягав (...) сам себе у борозну»*. І в цьому висловлюванні особливо важливу функцію виражає вказівка на те, що Іван запрягає *«сам себе»* – тобто людина (селянин) прирівнюється до коня. І цей процес запрягання селянина разом з конем у віз в наступній частині речення буде деталізовано: *«на коня мав ремінну шлею і нашильник, а на себе Іван накладав малу мотузьяну шлею»*. І тут сучасна людина, яка не знайома з процесом запрягання / розпрягання коней і яка не знає ні назв кінської зброї (шляя, нашильник), ні їх призначення, не уявить собі в деталях зображувану письменником картину. Та все ж у її уяві сформується загальна візія: селянин запрягає себе поряд з конем у візок; і якщо у коня ремінна шлея, то у селянина – мотузьяна, вочевидь, через те, що на ремінну він не спромігся через бідність. Але те, що він надів на себе мотузьяну шлею, засвідчує його готовність тягти візок нарівні з конем.

«Нашильника не потребував, бо лівою рукою спирав, може, ліпше, як нашильником». Нашильник, за «Словником української мови» (Т. 5, 1974. С. 240) – «У дишельній упряжі з хомутом – широкий ремінь або ланцюг, що йде від хомута до переднього кінця дишла». Тож виходить, що Іван Дідух, тримаючи лівою рукою дубове дишло, надійно скеровував візок. Необхідно відзначити **жестовість** цієї деталі. Відомо, що зображення **жесту** є прийомом, що увиразнює візію, надаючи їй виражальності. Деталь *«лівою рукою спирав»* дубове дишло створює в уяві реципієнта виразну, наділену художнім сенсом, візію: чоловік, що разом з конем запряжений у візок, тримаючись лівою рукою за дишло, скеровує його рух.

Однак створювана візія є лише прелюдією до наступних зорових уявлень, які з'являються в свідомості реципієнта. Спосте-

рігається ефект градації – відчуття фізичної напруги, що сугестується реципієнту, в уяві якого вже сформувалася візія воза, у який запряжено коня і людину, буде значно посилена у наступному реченні: **«То як тягнули снопи з поля або гній у поле, то однако і на коні, і на Івані жили виступали, однако їм обом під гору посторонки моцувалися як струнви, і однако волочилися по землі»**. Воно показово ілюструє один із «секретів» генерування словесним текстом потужної художньої енергії, а саме: весь словесний матеріал сконцентрований на вираження одного художнього смислу. Таким чином створюється враження граничного фізичного напруження, у якому перебувають кінь і селянин, витягуючи на гору візок і спускаючи його з гори. Основні функціональні елементи, що сугестують реципієнту це враження, – візія натягнутих *«як струнви»* посторонків, коли тягнуть воза на гору, і візія тих же посторонків, що волочаться по землі, коли візок спускається з гори. Візія того, як *«на Івані жили виступали»* посилює враження фізичної напруги. І коневі, і Іванові однаково важко. Слово «однаково» повторюється двічі – таким чином ще раз акцентовано на моменті, що кінь і людина запряжені у возик.

Художній сенс, виражений в цьому реченні, значно посилюється в наступному. Візія запряжених у віз людей набуває ще більшого увиразнення. Відбувається подальша градація враження крайньої фізичної напруги: **«Догори кінь ліз як по леду, а Івана як коли би хто буком по чолі тріснув, така велика сила напухала йому на чолі»**. Якщо в попередньому реченні *«на Івані жили виступали»*, то зараз *«велика жила напухала йому на чолі»*, немовби *«хто буком по чолі тріснув»*. Це кінь з Іваном тягнуть візок на гору. Кінь теж гранично напружений – *«ліз кінь як по леду»*.

В наступному реченні – наступна візія. Вона вже показана з нової – верхньої – точки зору. Щойно читач спостерігав, як кінь з чоловіком тягнули віз на гору. Тепер же вони, напружуючи всі свої сили, спускають його з гори: **«Згори кінь виглядав, як би Іван його повісив на нашильнику за якусь велику провину»**,

а ліва рука Івана обвивалася сітею синіх жил, як ланцюгом із синьої сталі».

Проаналізований текст – два перші абзаци новели – у певному розумінні є завершеним фрагментом. Іншими словами, він – теж у певному розумінні – є цілісним. І ця його завершеність / цілісність обумовлена тим, що весь його словесний ресурс зосереджений на **вираження** головного для цього фрагменту художнього сенсу – створення у реципієнта **враження** граничної фізичної напруги селянина, який важко працює на своєму невеличкому полі, що розміщений на високому горбі.

Дивляючись у цей текст крізь «вічко мікроскопа», тобто, аналізуючи його методом повільного прочитання, приходимо до наступних висновків про «техне» Василя Стефаника, тобто про його «мистецтво слова» (поетику).

1. Текст фрагменту, тобто весь його словесний ресурс, сконцентрований на те, щоб вираження головного художнього сенсу сугестувало реципієнту враження важкості роботи Івана, головного персонажу новели, на своєму полі.

«Вираження», як відомо, основне поняття, що виражає сутність **експресіонізму** як літературно-мистецької течії. В даному ж випадку спостерігаємо **інтенсивне вираження**, здійснюване з наміром **вразити** реципієнта, сугерувати йому відчуття важкості фізичної напруги, яку відчуває Іван, що нарівні з конем тягне воза.

2. Аналізований фрагмент яскраво ілюструє поетику експресіонізму як творчого методу Стефаника-новеліста. В ньому виразно проявлене мистецтво **візуалізації словом**, яке відбувається із застосуванням змістоформових прийомів¹. Вираження художнього сенсу, сугестування враження на реципієнта відбувається шляхом створення в його свідомості виразних зорових уявлень. При цьому важливу функцію виконує візія запряжених в один віз коня і людини.

¹ Див.: Клочек Григорій. Синергія літературного твору. Дніпро: «Середняк Т. К.», 2020. С. 166–186.

3. Аналізований фрагмент вибудовується за принципом поступової – від речення до речення – градації смислів – від емоційно нейтрального до гранично напруженого. Цей прийом є одним із чинників цілісності фрагменту – кінцева гранична напруга неможливо завершує фрагмент. Після нього – йде інший, теж відносно цілісний фрагмент, у якого є інший «сюжет», вибудовується вже інша візуальна картина.

4. Розглянутий у «вічко мікроскопа» фрагмент відкриває новелу. В подальшому твір вибудовується як ланцюг відносно цілісних фрагментів. У них різна природа – одні з них вибудовуються як візуальні картини, інші – як монологи, кожний з яких сконцентрований на вираженні якогось одного художнього сенсу. Проте всі вони взаємодіючи, взаємопосилюючи один одного, створюють один головний художній смисл – виражають складну гаму почуттів, той невимовний «туск», про який говорить Іван Дідух («– Озміт та вгаїть ми сокиру отут у печінки, то може тот жовч пукне, бо не вітримаю. Люде, такий туск, такий туск, що не пам'ятаю, шо си зо мнов робит!»). Такий душевний біль оволодіває людьми, які назавжди покидають рідну землю і виїжджають у невідомість – в еміграцію.

Здійснений методом повільного прочитання аналіз початкового фрагменту новели має науково-академічний характер. Проте виникає питання: а яким же способом можна здійснити повільне прочитання цього фрагменту з навчальною метою, тобто на шкільному уроці чи на практичному занятті у виші?

Зразу ж відзначимо, що метод повільного прочитання найбільше проявляє свою навчальну ефективність тоді, коли застосовується при вивченні художніх текстів, наділених щільною змістовністю. Іншими словами – цей метод дає можливість вводити учнів/студентів у «безодню змісту» високохудожніх творів.

Вкажемо на кілька принципових моментів, які обумовлюють ефективність навчального аналізу твору методом повільного прочитання.

Перший з них полягає в умінні вибрати окремі фрагменти твору, які розглядатимуться крізь «вічко мікроскопу». Зрозуміло, що

такий вибір має враховувати як цілісність фрагменту (вона, повторюємо, завжди відносна), так і його значущість у вираженні головного художнього смислу твору.

Другий момент: успішність у розумінні змісту твору та прийомів його вираження, які, водночас, є прийомами художнього впливу на реципієнта, залежить від того, наскільки уміло в методичному плані зуміє учитель / викладач спрямувати роботу здобувачів освіти на пізнання як змістових глибин фрагменту твору, так і засобів їх вираження. Це можливо досягти, вдаючись до проблемного методу навчання. При цьому важливо, щоб процес пізнання породжував «радість пізнання» (В. Сухомлинський) або ж, іншими словами, ВАУ-ефектами різної, сказати б, інтенсивності. Ефективність проблемного методу навчання визначається створенням такої ситуації, щоб здобувачі літературної освіти шукали (і знаходили!) відповіді на поставлені по-справжньому проблемні питання. Необхідно домагатися, щоб пошуки відповідей на поставлені запитання потребували найуважливішого вивчення тексту, заглиблення у змістову сферу.

Творчий підхід учителя / викладача до аналізу, наприклад, наведеного вище фрагменту визначається тим, наскільки він зможе сформулювати питання, які є по-справжньому проблемними, пошуки відповідей на які стимулюють глибоке осмислення змісту та засобів його вираження.

Виходячи із проведеного послідовно-цілісного аналізу фрагменту, ті питання можуть бути сформульовані таким чином: 1) «Визначте головний художній смисл фрагменту та охарактеризуйте засоби його вираження». (Перед тим, як формулювати таку проблему, треба розкрити зміст термінологічного поняття «художній смисл»); 2) «Доведіть, що цей фрагмент є зразковим прикладом поезики експресіонізму в літературі». (Перед формулюванням цієї проблеми необхідно пояснити термін «експресіонізм», розкрити основні характерні риси цього літературно-мистецького напрямку); 3) «Розкрийте засоби візуалізації у фрагменті. Поясніть, як з допомогою цих засобів письменник здійснює художній вплив на читача».

Зрозуміло, що виконання кожного з цих завдань потребує від здобувача освіти глибокого прочитання тексту. Методичне мистецтво вчителя / викладача полягає в тому, щоб з допомогою наведених питань він спрямовував пошуки учнів / студентів, допомагав їм таким чином досягати змістові глибини художнього тексту, щоб вони відчували при цьому «радість відкриття».

За словами Івана Франка, Василь Стефаник є «паном форми», тобто письменником, твори якого в художньому плані є зразково довершеними. Саме тому їх повільне, а, значить, і глибоке прочитання є способом виховання зразкового («імпліцитного») читача.

Григорій Ключек

КОГНІТИВНІ МАРКЕРИ МАЛОЇ ПРОЗИ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА: ХУДОЖНІЙ НАРАТИВ «ПРОСТОГО ТЕКТСУ»

Літературознавчий дискурс сьогодення майже безпомилково можна маркувати як «амбіційний та хвилюючий» (метафора Р. Солсо про когнітивну психологію). Передусім з огляду на активну дискусію про те, як означити сучасний етап розвитку і літератури, і науки про літературу, водночас утримуючи рівновагу канону задля його збереження, утвердження й тривання. При цьому уваги та новопрочитань потребує літературна класика, котрій слід віддати належне місце у новітній парадигматиці гуманітарного сенсотворення. Нанизування питань, окреслення горизонту відповідей, пошуки універсальних наративів – щоразу більше можливостей пропонує динамічний і оригінальний методологічний калейдоскоп. У його фокусі – Василь Стефаник – світ і всесвіт, відкритий для нових сприймань, для нових розумінь, для нового (пере)відкривання сутності життя.

На нашу думку, перечитування класики в призмі новітніх методологій важливе й продуктивне, адже маємо можливість досягнути глибини поетики твору в розмаїтих проєкціях тексту, а також апробувати теоретичний інструментарій у «світі образів та ідей». Будучи заснованою на концептах когнітивної психології (праці Джорджа Міллера, Джерома Брунера, Ульріка Найссера), новітня парадигматика когнітивної наратології фокусується, передусім, на ідеях Моніки Флудернік, Девіда Германа, Манфреда Яна, Алана Палмера. Натепер у вітчизняному українському літературознавстві цей підхід представлений у працях Олега Собчука, Руслани Савчук, Тетяни Гребенюк, Миколи Ткачука, у лінгвістиці – Ольги Воробійової, Олени Кагановської, Івана Бехти, Оксани Бабелюк, Валерії Андрєєвої. Серед найбільш помітних сучасних досліджень художнього тексту в проєкції когнітивної наратології слід відзначити дисертацію Антоніни Лахманюк –

докладний поетикальний аналіз малої прози Михайла Коцюбинського.

До «когнітивного хвилювання» при зближенні зі Стефаниковим художнім наративом спричинилося міркування про те, що «нاراتологія в її формалістському та структуралістському вираженнях завжди тяжіла до аналізу текстів простих і повторюваних»¹. Поняття простого тексту вияскравило постать Василя Стефаника і значний обшир світу, відображеного у максимально простому та навидовижу повторюваному наративі. Вочевидь, інструментарій когнітивної психології тут пасуватиме якнайбільше, аби простуючи текстом, пізнати емоційно-психологічні глибини твору.

Початок ХХ століття в літературі маркований істотними смислотворчими трансформаціями, що безпосередньо позначилися на внутрішньостильових системах. Зміни у наративних стратегіях письменників-класиків (з епохи класичного реалізму) – М. Коцюбинського, О. Маковея, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, В. Стефаника, А. Тесленка, С. Васильченка тощо – які, репрезентуючи фікційний світ, попри переконливість опису й деталізацію малюнка, примножили його художню вартість завдяки можливостям модерністських технік (передусім імпресіонізму та експресіонізму), змістили акценти на емоції, враження, переживання. Наратор поступово зблизився з фікційним світом, балансує між об'єктивністю буття й суб'єктивністю його художнього втілення. Як зауважив Іван Франко, «наш новочасний діалог – се гра питань і відповідей, діалог, взорований на новочасних драмах і комедіях, у певній мірі завсіди зворушливий, емоціональний і направлений просто «до речі»². Подальші дослідження також зосереджені у сфері новітнього психологізму: «порівняно з оповідною прозою ХІХ ст. у прозі початку

¹ Собчук О. Чому нاراتологія популярна? <http://www.historians.in.ua/index.php/en/avtorska-kolonka/134-oleh-sobchuk-chomu-naratolohiia-populiarna>

² Франко І. *Ver parlar gentile* // *Франко І. Зібрання творів: у 50 т.* К. Наук. думка. 1981. Т. 37. С. 8.

XX ст. оповідна манера стає дедалі суб'єктивнішою, коли все зображуване немов переломлюється крізь призму сприйняття одного або двох, іноді більше героїв»¹. Отож, процес народження суб'єктивності, а далі – рецепція та всі інтерпретації становлять предмет для когнітивної наратології, що має своїм завданням проникнути в індивідуальне пізнання твору і виявити, яким чином формуються наші читацькі стратегії, наші відчуття й переживання художнього світу.

Центр викладу в прозі В. Стефаніка послідовно й переконливо диференціює світ автора й світ героя у тексті, при цьому збережена суб'єктивність як авторської, так наративної (радіше, мікронаративних) структур. Художній світ своєрідно «переплітає» подію та історію: «аморфна сукупність ситуацій, персонажів і дій, що так чи інакше наявні в оповідному творі»² (=подія) в процесі нарації набуває композиційного впорядкування, а «результат смислотворчого відбору ситуацій, осіб, дій та їх властивостей з невичерпної множини елементів та якостей подій»³ (=історія) постулює певні маркери тексту, достатні підстави для реципієнта суб'єктивно-емоційно пізнати авторський задум. Поступово у психологічний процес сенсотворення входить читач, якому належить роль дзеркала й призми, позаяк слід пізнати інтенцію, але й не випустити з уваги траєкторії тексту (і назворот). Тому метафора «простого тексту» в дискурсі когнітивістики набуває досить цікавих конфігурацій.

За образним визначенням І. Денисюка, «новела вловлює поваб моменту, яскравий спалах життя, сплеск хвилі, показує «світ у краплі води» (І. Франко)»⁴. Сильова манера Василя Стефаніка оприявила ті оригінальні наративні стратегії, у яких «елементи

¹ Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського. К. Наук. думка. 1989. 266 с. С. 105.

² Шмид В. Нарратология. М. Языки славянской культуры. 2003. 312 с. С. 158.

³ Там само.

⁴ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів. Науково-видавниче товариство «Академічний експрес». 1999. 280 с. С. 7.

зацікавлення, «технологія оповіді» зумовили композиційно-стилістичні прийоми концентрації матеріалу»¹. Формально маємо підстави говорити про простий текст, адже структурно повторювані елементи є атрибутом мистецького стилю автора. Проте особист(існ)а, максимально суб'єктивна позиція автора у малій прозі втілена так, що відсторонений від фікційного світу твору читач невідступно перебуває під впливом «запрошення до (по) розуміння», стає зацікавленим і емоційно причетним до ситуацій чи подій – не так зображених, як пережитих і відчутих. Поступово простий текст стає настільки когнітивно складним, що його нарративна структура розщеплюється на численні мікрозначущі елементи, з яких вибудовується канонічний «дух Стефаника», котрий, на думку М. Євшана, «має в собі щось з сили та могутності блискавки, що освічує на одну мить дива темної ночі, приводить все до хвиливого стану якоїсь лячної скам'янілості, все на хвилину наче закликає, та дає мову мертвій масі, – аж доки сама не розпливеться в просторі. Слово Стефаника має в собі неначе таємну, скриту потенціальну енергію грому; воно все в найсильнішому напруженні, доки не спаде йому з уст. А в груді – вулкан, що викидає лаву почувань доти, доки сила його не ослабне і знов не набере сили»².

Наративна компетентність у прозі Василя Стефаника поширюється на всі сюжетно-композиційні елементи викладу: від окреслення події до її текстової проекції з усіма присутніми засобами суб'єктивізації, передусім з неповторними й упізнаними типами персонажів. Для письменника гіркота людської екзистенції була явною скрізь, тематика новел вияскравила проблему тотального (головно, духовного) зубожіння села, що спричинилося до трагізму цілого покоління. Суб'єктивність викладу найперше позначена вибором експресіоністичної стилістики, котру вирізняють «волення, яскраві емоційні нервозні й істеричні тони,

¹ Франко І. *Ver parlar gentile // Франко І. Зібрання творів: у 50 т.* К. Наук. думка. 1981. Т. 37. С. 7.

² Євшан М. *Критика. Літературознавство. Естетика* [упоряд., передмова Наталі Шумило]. К. Основи. 1998. 660 с. С. 216.

іраціональна символіка, умовна гіперболізація, гротескність образів, фрагментарне конструювання імагінативного світу»¹. Водночас об'єктивний контекст посилює драматизм наративу, адже позиція викладового центру чітко визначена, у фокусі – факти чи обставини приватних біографій людей, а далі з лапідарних фрагментів вимальовується цілісний і складний образ суспільної проблеми. Своєрідність наративної стратегії письменника відзначив Ю. Кузнецов: «Оповідь В. Стефаніка характеризується й епіко-драматичною формою викладу, і особливостями функціонування деталі в ній»². Простота форми наративу цілком компенсована рецептивно-інтерпретаційною складністю, позаяк лаконізм викладу тут примножує психологічну множинність.

Текст наратора в оповіданні «Синя книжечка» фрагментує оцінний дискурс, виклад зосереджується в суб'єктивності: «Отой Антін, що онде *п'яний* викрикує на толоці, *був все якийсь нещасливий*. Все йшло йому з рук, а ніщо в руки. Купить корову, та й здохне, купить свиню, та й решетину дістане. *За кожний раз так*» (Курсив наш. – Л. М.-Б.)³. Граматична форма 3-особового розповідача окреслює дієгетичний простір, для читача цілком зрозумілою є його фізична відстороненість від історії, однак емоційно наратор переконливо визначає рецептивну діяльність. Саме наратор називає винуватця людської драми – «*все*» та «*за кожний раз*» – аби не випустити з уваги найменших подробиць мотиваційного контексту сприймання і розуміння, з чого почне розгортатися когнітивний ланцюжок. Суспільна дезорієнтованість, утрата життєвих цінностей, відсутність того, за що слід змагатися, посилені граматичною формою викладу: теперішній час максимально зближує наратив і його рецепцію. При цьому текст наратора становить об'єктивне тло для розбудови тексту персонажа, що, своєю чергою, репрезентує саморозвиток реаль-

¹ Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль. ТНПУ. Медобори. 2007. 474 с. С. 257.

² Островська А. С. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка: Матеріали спецкурсу. Донецьк. Дон. нац. ун-т. 2004. 201 с. С. 256.

³ Стефанік В. Вибране. Ужгород. Карпати. 1976. 360 с. С. 31.

них у фікційному світі подій. Наративна точка зору увиразнена, передусім, на перцептивному та ідеологічному рівнях, адже читачеві чітко вказано на основні маркери тематики, а також частково, але послідовно акцентовані оцінки викладеної історії. Когнітивна діяльність відбувається синхронно із плином тексту персонажа: монолог із елементами діалогу (адресат відсутній і не передбачається) звернений до всіх, до кожного та ні до кого водночас: «Сидить отам п'яний тай рахує, *аби все село чуло*, кому продав поле, кому город, а кому хату» (Курсив наш. – *Л. М.-Б.*)¹. Власне, наратор моделює хронотоп викладу і сприймання, розпросторення людської драми подається як перебільшено масштабне і вражаюче. А посилена драматична тональність досягається переважанням незакінчених і окличних речень у тексті персонажа. Попри слушне зауваження А. Островської, що в цьому творі «функції оповідача обмежені. Новелі характерний «безособовий» оповідач (аукторіальний тип)»², варто відзначити, що для когнітивного процесу «безособовість» виконує роль психологічного мотиватора і каталізатора відчуттів.

Подібне навмисне і підкреслене дистанціювання гетеродієгетичного наратора Василь Стефаник здійснює в оповіданні «Лесева фамілія». На думку І. Денисюка, «трагізм безвихідності рухається на хвилях діалогів-бурунів. Це не лише діалог речень, а діалектика душ, суперечність людських стосунків»³. Діалог (пряма мова в тексті персонажа) як форма організації наративу тут створює драматичне багатоголосся, читач занурюється в ілюзію власного рішення про зображену ситуацію. Наратор з-поза меж історії максимально сугестує емоцію ненависті, атмосферу ворожості, що зрештою і формує рецептивний контекст твору: «Хлопці стояли *подалік і дивно* дивилися на тата. *Поволеньки покидали бучки і дивилися на маму*» (Курсив наш. –

¹ Стефаник В. Вибране. Ужгород. Карпати. 1976. 360 с. С. 31.

² Островська А. С. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника: Матеріали спецкурсу. Донецьк. Дон. нац. ун-т. 2004. 201 с. С. 82.

³ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів. Науково-видавниче товариство «Академічний експрес». 1999. 280 с. С. 155.

Л. М.-Б.)¹. «Дивність» виходить від наратора, далі визначає психологічну домінанту сприймання і далі – розгортає створення образів у свідомості читача, який постійно утримує в пам'яті смисловий ключ – *дивно і повільно*. Так, спочатку панують ненависть і злість, що поступово стають страхом і безсиллям. На рівні формалізації наративу гетеродієгезис викладового центру безпосередньо трансформує інтрадієгезис відтвореної ситуації, а підкреслена відокремленість наратора виконує функцію засобу психологічного нагнітання у процесі сприймання читачем.

Для увиразнення когнітивного ланцюжка важливу роль виконують форми співвідношення часових пластів у викладі. Скажімо, хронотоп оповідання «Осінь» відтворений надзвичайно лаконічно і дає мінімальні означники: «Митро латав жіночі чоботи. Не латав, а скріплював докупи [...] Митриха сиділа на припічку і латала дранки»². Буквально відображені безвихідь і злиденність значно підсилені синхронністю фікційного і рецептивного часу: граматичний час історії – минулий, проте для читача це гостро відчуте «тут-і-тепер». Текст персонажів, що домінує у викладі, акцентує на оцінних і стильових маркерах сприймання художнього світу. Когнітивним обрамленням наративу є сприймання образу Митрової матері – від «Божечку, божечку, найди мені смерті...»³ [304, с. 58] до скрушного зітхання у фіналі: «Коби-то літо [...] Сонечко би порозводило геть по полю. А так пекло у хаті. Боже, боже, не тримай ні більше на світі, бо видиш, що нема як жити...»⁴. Наратор однаково віддалений від обох персонажів, його текст не застережує читацьких зусиль, дві форми діалогу (діалог чоловіка і дружини, односторонній діалог старої жінки) сукупно репрезентують сюжет. Однак на рівні як сприймання, так і творення образів та відчуттів нараторові належить вирішальна роль у здійсненні великої драми. Наративний дискурс максимальної об'єктивності розширює когнітивний горизонт, постулюючи простому викладові ускладнену рецепцію.

¹ Стефанік В. Вибране. Ужгород. Карпати. 1976. 360 с. С. 31.

² Там само. С. 57.

³

⁴ Там само. С. 58.

Психологічний ефект довіри до трагічної історії Василь Стефаник репрезентує у новелі «Новина». Текстова й сюжетна інтерференція втілюють наративну стратегію автора. Для здійснення однозначної в оцінному дискурсі рецепції вирішальним є сюжетно-фабульний синтез експозиції та розв'язки: «У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у річці свою дівчинку»¹. Читач опиняється у цілком визначеній (інтенційно і наративно) психологічній ситуації, адже попри те, що наратор жодним чином не пояснює безпосередніх причин вчинку персонажа, своє власне всезнання він мотивує загальновідомими фактами: спочатку «ніхто за нього не знав, як він жиє, що діє, хіба найближчі сусіди. Оповідали вони...»², згодом – «тепер усе село про нього заговорило»³. Рецептивний відбиток *відомого всім* неодмінно позначається як на першому сприйманні, так і на творенні образу, однак головним чином – на творенні власного відчуття і переживання невідвратної трагедії. Цьому сприяє також цілковита асиміляція текстів наратора і персонажа, що засвідчують усі плани репрезентованої точки зору. Саме завдяки граматичному лаконізмові в представленні мовлення Гриця Летючого підкреслюється та мотивується подієвий і психологічний драматизм подальших подій. Наративна динаміка безпосередньо визначає когнітивний процес: репрезентована радше в думках та намірах персонажа, вона підкреслює відсутність наратора, а тому сприяє формуванню сприймання описаного як максимально життєподібного й достовірного.

Складні взаємопоєднання елементів когнітивного ланцюжка, коли етапи сприймання і творення образів виокремлюють то фрагменти пам'яті, то можливості уяви та переживання, представлені у всіх творах Василя Стефаника. Формально простий текст презентує надзвичайно складний екзистенційний простір. Зокрема, такі твори, як «Виводили з села», «Стратився», «Лист»,

¹ Стефаник В. Вибране. Ужгород. Карпати. 1976. 360 с. С. 61.

² Там само. С. 57.

³ Там само.

«Камінний хрест» завдяки переконливому багатоголосцю максимально драматизують динамічний розвиток сюжету і зумовлюють не менш драматичний і напружений рецептивний процес. Якщо в тексті оповідання «Виводили з села» наратор звіддалік зауважує, що: «Листя встелило дорогу. Позагиналося у мідяні човенця, аби з водою осінньою поплисти у ту дорогу за рекрутом. Ліс переймав голос мамин, ніс його у поле, клав на межі, аби знало, що як весна утвориться, то Миколай на нім вже не буде орати»¹, то в психологічній панорамі сприймання розростається трагедія неказаного і неописаного. Позаяк читач самостійно моделює вирішення фабули.

Подібно твориться когнітивна колізія в художньому наративі оповідання «Стратився». Для сприймання ситуації чи глибини її трагізму читачеві не потрібні описові подробиці чи додаткові викладові коментарі й пояснення. Психологічна виразність цілком заступає зображальну: «Колія летіла у світи. У кутику на лавці сидів мужик та плакав. Аби його ніхто не бачив, що плаче, то ховав голову у писану тайстру. Сльози падали, як дощ. Як раптовий, падали, що нараз пуститься, та й набавки уймається»². Обмежений хронотоп, навмисне відчуження від зовнішнього світу віддають особистісну причетність читачеві, адже на рівні творення значень саме він відзначає драматичні знаки прихованої душевної біографії персонажа.

Гетеродієгетичний наратор оповідання «Камінний хрест» моделює когнітивний ланцюжок, маркуючи всезнання: «*Відколи Івана Дідуха запам'ятали в селі* газдою, *відтоді* він мав *усе лиш* одного коня і малий візок із дубовим дишлем» (Курсив наш. – Л. М.-Б.)³. Експозиція репрезентує текст наратора з увиразненням усіх планів точки зору, крім стилістичного. В процесі сприймання драматизму історії важлива роль належить лаконічній біографії Івана Переломаного, початкові роз-

¹ Стефанік В. Вибране. Ужгород. Карпати. 1976. 360 с. С. 32.

² Там само. С. 34.

³ Там само.

гортання конфлікту й смислотворчому контексту назагал. Когнітивний ланцюжок конкретизується без втручання наратора, а форма динамічної трансформації монологу в жвавий емоційний діалог не лише розкриває психологічну глибину особистісної драми, але й забезпечує автономність текстові персонажа, завдяки чому досягається максимальна об'єктивність і читач стежить за цілковитим саморозвитком наративної історії. Справді, «відкриттям В. Стефаніка стало те, що він не зупинив свого погляду лише на опрідмеченій реальності, а, перемагаючи зовнішність, досліджував свідомість людини, її внутрішні переживання та емоції»¹. Когнітивно-наративна кульмінація зосереджена у сцені танцю: «Люди задеревіли, а Іван термосив жінкою, як би не мав уже гадки пустити її живу з рук. Вбігли сини і силоміць винесли обох з хати»². Тут голос наратора фіксує максимальну напругу в переживанні трагедії однієї родини. Зауважуємо втілення однієї із провідних ознак репрезентації художнього наративу кінця XIX – початку XX століть: «справжнім суб'єктом викладу в літературному творі є наратор, тому, говорячи про відношення між світом автора і героя, маємо на увазі передусім відношення між рівнем наратора і персонажа. У цьому сенсі наратор є фізичним, тобто текстуральним означником викладової концепції письменника, яка викристалізовується у його стосунках з уявним читачем» [7, 7]. Наратор «Камінного хреста» дистанційований і від інтенційних засновків, і від світу персонажів, його оприявлення є радше лаконічним вкрапленням у наратив, аніж його повнометражним виявом. Водночас оцінно-психологічні коментарі чи ремарки розпросторюють виклад у чітко окресленому рецептивному горизонті (спочатку всі знали – згодом всі бачили). Ця позиція наратора утверджується в контексті домінування психологізму в літературі перехідової доби: «психологізм стає тою вибуховою силою, яка розсаджує зсередини стару форму

¹ Островська А. С. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка: Матеріали спецкурсу. Донецьк. Дон. нац. ун-т. 2004. 201 с. С. 106.

² Стефанік В. Вибране. Ужгород. Карпати. 1976. 360 с. С. 76.

повіді, новели чи оповідання і витворює нову. Змінився об'єкт спостереження, змінилися співвідношення героя і тла, сюжет, композиція, характер зображуваної події. Подія відбувається не зовні, а в душі людини»¹. Відповідно моделюється й когнітивний процес: свідомість читача фіксує ті елементи композиції, що передусім вияскравлюють внутрішній стан персонажа, а далі вишукує додаткові аргументи для розуміння і сприймання контексту. Переважання емоції над номінативами, загострення емоційних «больових точок» людських драм і трагедій додають художньому світові Василя Стефаника максимальної напруги і складності, що своєю чергою, переконливо утримує канон класики.

Важливою ознакою стилю письменника є новелізація наративу, що безпосередньо моделює когнітивний процес. Категорії новелістичної концентрації значну увагу приділяв І. Денисюк, вважаючи її одним із проявів увиразнення модернізму в українській малій прозі кінця XIX – початку XX ст. У творчості В. Стефаника цей поетикальний прийом відкриває простір для «напруження», яке «створюється при загальному ускладненні й поглибленні змісту літературних творів, при створенні в них двох чи більшої кількості планів, які мають бути розкриті читачем» і яке виявляється у надзвичайно своєрідній формі – «не в сюжетній і не посилено емоційній («схвильованій»), а у формі напруженого поглиблення в змістову систему твору, в формі актуалізованого та ускладненого осягнення»². Процес осягнення художнього світу Василя Стефаника втілює принципи когнітивної наратології. «Різка силуетність» (П. Гейзе), або «промінь зору» (Л. Толстой) стають більш виразними та рецептивно влучними завдяки наявному вузькому зовнішньо-подієвому горизонту, мінімальній кількості персонажів, навмисному відстороненню на-

¹ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів. Науково-видавниче товариство «Академічний експрес». 1999. 280 с. С. 112.

² Адмони В. Г. Поэтика и действительность: Из наблюдений над зарубежной литературой XX века. Л. Сов. писатель. 1975. 310 с. С. 10.

ратора. Динаміка сюжету і стрімкість фабули забезпечуються хитросплетіннями людських відчуттів, настроїв, змінами емоційних станів: «багатометражність старого оповідання змінив один сповільнений кадр, але дуже напружений. Постає проблема компенсації, виразнення одних компонентів твору за рахунок інших»¹. Лаконізм презентації історії виразнює психологічні портрети, зав'язки конфлікту зазвичай вгадуються (апелюючи до пам'яті й уяви читача). Так само до рецептивної відповідальності належать подробиці з життя персонажів. Когнітивна специфіка Стефанікового світу полягає у необхідності читацької готовності для його сприймання. Можливо, саме тому увага письменника цілком зосереджена на тих сюжетних маркерах, що посилюють психологічне напруження, адже контекстна панорама читачеві відома (або ж передбачено, що відома). Наратив фокусується у наріжному смисловому компоненті, а рецептивна діяльність відбувається задля якнайточнішого відтворення певного епізоду психологічного життя героїв. Таким чином, поетика «простого тексту» Василя Стефаніка виразнює відповіді на підставове питання про те, яким чином співвідносяться «текстуальні структури» і «структури людського мислення» (О. Собчук)

Проза Василя Стефаніка, будучи оригінальним, драматично-трагічним плетивом ідей, настроїв, емоцій, переживань, вартує пильного зацікавлення у дискурсі новочасних методологічних шукань. Зокрема, призма когнітивної наратології видається одним із досить цікавих способів пере(про)читати літературну класику – сформулювати нові питання і спробувати віднайти у її поетикальних рішеннях нові, інакші, почасти малопомітні відповіді, що є надзвичайно важливими й сутнісними у пізнанні людської психіки, в розумінні інтелектуально-емоційних перипетій, що неодмінно супроводжують читання.

Лідія Мацевко-Бекерська

¹ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів. Науково-видавниче товариство «Академічний експрес». 1999. 280 с. С. 117.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ АКЦЕНТИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ РЕЦЕПЦІЙ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Лука Луців, починаючи свою книжку «Співець української землі» (1971) з оригінальної «Замість передмови», від імені читача висловлює сумнів щодо доцільності ще однієї книжки про Стефаника, позаяк «про цього майстра українського слова в останніх роках досить надруковано в окремих книжках і в періодичних виданнях»¹. Л. Луців має на меті сказати «правдиву правду» про автора «Синів» і «Марії», позаяк советські українські літературознавці не скажуть, бо «живуть під московським караулом»². Так само розмірковує над питанням про потребу нової монографії на тлі величезної критичної літератури в Україні і за її межами про творчість письменника Олександра Черненко, авторка дослідження «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника», виданої у Канаді 1989 року. Сформулювавши свою мету як намір проаналізувати багатогранну творчість письменника на тлі загальноєвропейського культурного та літературного процесу, передусім у контексті європейського експресіонізму, дослідниця попередньо висувала важливість нових критичних підходів, що породжують нові інтерпретації, а також зауважила, що кожне покоління знаходить у таких творах для себе «щось нове, свіже й актуальне, а це якраз робить їх безсмертними та надає їм вселюдського значення»³. Минуло п'ятдесят років від виходу «Співця української землі» Луки Луціва та понад тридцять років від появи монографії Олександри Черненко, причому це час вже незалежної України, поза «московським караулом», стефа-

¹ Луців Л. Василь Стефаник – співець української землі. Нью Йорк – Джерзі Сіті: «Свобода», 1971. 488 с. С. 7.

² Там само.

³ Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Сучасність, 1989. 279 с. С. 7.

нікознавство збагатилося ґрунтовною працею Романа Піхманця¹ та багатьма статтями інших дослідників, тож так чи інакше залишається все менше простору для літературознавчих маневрів у надії сказати не лише «правдиву правду», а й знайти нові критичні підходи, щоб актуалізувати творчий заповіт письменника. Тому спілка літературознавства з іншими науками та пошуки в літературі слідів і відгомону інших мистецтв, запропоновані інтермедіальною методологією, що є основою дослідницької методики, підживлює філологічний аналіз, відкриваючи у поезії літературних творів несподівані художні знахідки автора. Осягнути мистецтво слова Василя Стефаника означає збагнути сенс мистецтва слова як такого, а збагнути літературу як мистецтво можна, вдаючись до її зіставлення з іншими видами мистецтва, передусім візуальними мистецтвами, – така магістральна мета моїх студій. Запропонований огляд літературознавчих реценсій – це не стільки звичний літературний огляд, що передусе висвітленню наукової проблеми, скільки спроба осмислення термінологічного інструментарію на межі літератури й образотворчого мистецтва, який демонструє як евристичний потенціал нашого стефанікознавства від самих початків, так і велику мистецьку наснаженість слова Стефаника, що, своєю чергою, становить наукову новизну дослідження.

Важливим імпульсом до розмислів став словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики Світлани Маценки, у якому теоретично обумовлено плюси й мінуси перенесення понять з однієї спеціальної сфери в іншу, що можна екстрапольовати й на використання понять з мистецтвознавчого словника в аналізі літературних текстів. Не можна не погодитися з думкою дослідниці, що «свій профіль словесне мистецтво теж найкраще демонструє у порівняльній перспективі, якщо його розглядати з погляду на інші мистецтва та медіа або прагнути ви-

¹ Піхманець Р. Из Покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ: Темпора, 2012. 580 с.

світлити його потенціал і межі, наприклад, щодо комбінування з іншими медіа чи щодо їхньої імітації»¹. Літературознавство XXI століття зробило величезний поступ у цьому плані, водночас і далі нарощуючи термінологічний апарат у співдії з науками про різні галузі мистецтва. Це і парадокс, і виклик нової доби, адже підважено вимогу однозначності, закріплену за терміном, однак ефективність таких термінологічних запозичень визнана й не спростовна. Тож синкретизм справді вирізняє наукову мову сучасного літературознавства, що «перебуває у постійному становленні, абсолютно безконфліктно нагромаджуючи елементи з інших наукових контекстів»². Варто відзначити, що опрацьовувати «синкретично» можна передусім ті тексти, яким притаманна міжмистецька інтенційність, і твори Стефаника до них належать.

Як відомо, модернізм приніс усвідомлення кризи мови і пошуків нового художнього слова, що змагало до синестезійних експериментів. Певна річ, дослідники мають на увазі передусім символізм, коли акцентують на інтенціях мови уподібнитися до танцю, музики, малярства³. Однак й інші модерністські напрями практикували досліди, за яких поставало нове за способом вислову мистецтво. Це стосується й Василя Стефаника, творчість якого за домінантою належить до експресіонізму. Невипадково Іван Франко, вирізняючи Василя Стефаника як найталановитішого й оригінального автора з нової генерації, у статті «Українці», написаній 1906 року, зауважує, що його новели «написані своєрідною поетичною мовою»⁴. Коли і сам Франко, як побачимо згодом, й інші дослідники намагаються розкрити секрети такої своєрідності, вони часто свідомо або ж інтуїтивно вдаються до порівнянь з іншими мистецтвами, використовуючи їхній інстру-

¹ Маценка С. *Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики*. Львів: апріорі, 2017. 120 с. С. 9.

² Там само. С. 39.

³ Гундорова Т. *Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму*. Київ: Критика, 2009. 447 с. С. 190.

⁴ Франко І. Українці. *Франко І. Зібрання творів у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1984. Т. 41. С. 162.

ментарій. Прикметно, що превалюють відсилання до малярства і графіки.

Уже Степан Смаль-Стоцький у передмові до «Синьої книжечки» спостеріг зв'язок з малярством: «Це дійсно образки-малюнки. Тло в них темне, навіть дуже темне. На тім темнім тлі поєдинчими, але різкими рисами, не всілякими добірними, але просто якими красками виведений малюнок так артистично, що годі очий відвести, вдивившись в нього, що наводить глибоку задуму на душу, сильно настроює її після себе, очаровує своєю високою поетичністю. Правда, не всі вони однаково артистично викінчені, є деякі недокінчені до самого краю, або, уживши іншого образу, недогладжені, рапаві, але у всіх слідна рука хоть молодого ще, але все таки майстра. Умілістю кількома рисами-словами визначити дуже рельєфно контури образу, освіти особи, показати їх душу, надати цілоти настрій, нагадує п. Василь Стефаник Федьковича»¹. Як бачимо, Смаль-Стоцький синтезує своє літературознавче бачення з малярством: тло, малюнок, темні і яркі краски, риси, рельєфність контурів – поетика літератури осмислена цілком живописно.

Натомість Ольга Кобилянська чи не першою з-посеред інших метафорично констатує графічність як домінанту стилю письменника. У листі до Василя Стефаника від 2 квітня 1900 року пише: «Здоровлю Вас щиро. Стискаю міцно Вашу руку, тоту, котра так сильно малює двома барвами. Чорною і тою, що її лілія носить – і котрою «Вечірня година» переповнена, – біла. Здається, вона ніжна, як у жінки, – а вона саме залізо»². Кобилянська демонструє талант синестезійного вислову, що переводить її епістолярій до Стефаника у високий художній стиль. Акценти на двох барвах – чорній і білій – робитимуть і дослідники в май-

¹ Смаль-Стоцький С. Передмова. Стефаник В. Сина книжечка. Чернівці, 1899. С. 3.

² Кобилянська О. До Василя Стефаника. *Кобилянська О. Слова зворушеного серця: Щоденники; Автобіографії; Листи; статті та спогади* / Упоряд., передм. Ф. П. Погребенника. Київ: Дніпро, 1982. С. 266–267.

бутньому, і такий кольоровибір є одним з найвиразніших доказів експресіоністичної техніки письменника.

Леся Українка у доповіді, читаній 9 грудня 1899 року в літературно-артистичному товаристві в Києві, «Писателі-русини на Буковині», яка була допрацьована і вперше надрукована в газеті «Буковина» 1900 року, порівнюючи творчість Юрія Федьковича і Василя Стефаника, уживає слова «малює»: «Коли Федькович малював народне життя у його святочному строї, то Стефаник малює його в буденній одежині»¹ [18, с. 94]. Далі доповідачка розвиває думку про «малювання», а також уводить і поняття фотографії: «Маленькі образки д. Стефаника чорним колоритом, виразністю і вкупі недбалістю письма нагадують малюнки пером. ...В таких коротких нарисах д. Стефаник дає нам цілу колекцію силуетів; це не фотографії, а власне малюнки, немов ескізи для будучої картини»². Варто нагадати, що «Літературно-науковий вістник» публікував новели В. Стефаника під узагальненим заголовком «Фотографії з життя» (у 1898 році в другому томі так опубліковано «Засіданє», «З міста йдучи», «Вечірня година», а в 1899 році у п'ятому томі новела «Підпис» уміщена із підзаголовком «фотографія з життя»). Таким чином, письменниця заперечує це визначення ЛНВ, і можна припустити, що власне з вістниківським «формулюванням» полемізуватимуть й інші дослідники Стефаника. У візії Лесі Українки темні кольори поетики письменника не затуманюють ідеї, а навпаки дають їй яскраве відображення: «Д. Стефаникові докоряють часом за односторонність, навіть однотонність його малюнків. Справді, темні барви у нього переважають, а при тому в сюжетах його нема нічого надзвичайного романтичного. Він малює буденне життя сірого люду, але не тільки зверхні факти цього життя, а самий зміст його; двома, трьома раптовими рисами він малює нам надзвичайно яскраву цілу драму, і власне через те, що всі нариси мають

¹ Українка Леся. Писателі-русини на Буковині. *Українка Леся. Повне академічне зібрання творів в 14 т.* Луцьк, 2021. Т. 7. С. 94.

² Там само. С. 95.

один тон, вони дають нам один спільний образ життя народнього, показують нам колективну душу маси»¹. Фактично майже всі ці формули авторка зберегла і в розправі «Малорусские писатели на Буковине» для журналу «Жизнь» (1900).

Іван Франко, порівнюючи літературу минулого з новішою белетристикою, вдається до зіставлень з архітектурою і музикою (коли давніша повість чи новела «виглядала як здвигнений після правил архітектоники більш або менш солідний будинок»²), то новіша белетристика тяжіє до музики («Нова белетристика – се незвичайно тонка філігранова робота; її змагання – наблизитися скільки можна до музики. Задля сього вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди»³). У зі статті «З останніх десятиліть ХІХ віку» (1901) він оперує вже лексикою радше з образотворчого арсеналу: «Стефанік ніде не скаже зайвого слова; з делікатністю, гідною всякої похвали, він знає, де зупинитися, яку деталь висунути на ясне сонячне світло, а яку лишити в тіні. В малюванні він уміє бути й реалістом і чистим ліриком – і, проте, ніде ані тіні пересади, ніде переладуння, бомбасту, неприродності. Се правдивий артист з божої ласки, яким уже нині можемо повеличатися перед світом»⁴. У статті «Старе й нове в сучасній українській літературі», яка вперше була надрукована в «ЛНВ» в 1904 році, полемізуючи із Софією Русовою, дослідник акцентує, що «нове», яке вносять у літературу молоді письменники, головню такі як Стефанік і Коцюбинський, «лежить не в темах, а способі трактування тих тем», «у способі, як бачать і відчують ті письменники життєві факти»⁵. У такому річищі Франко відзначає «їх несвідомий наклін до ритмічності»

¹ Українка Леся. Писателі-русини на Буковині. *Українка Леся. Повне академічне зібрання творів в 14 т.* Луцьк, 2021. Т. 7. С. 96.

² Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку. *Франко І. Зібрання творів у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1984. Т. 41. С. 525.

³ Там само. С. 526.

⁴ Там само. С. 526–527.

⁵ Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі. *Франко І. Зібрання творів у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1984. Т. 35. С. 107.

ті й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі»¹. У статті «Українська література», вперше надрукованій під назвою «Die ukrainische (ruthenische) Literatur» у журналі «Aus fremden Zungen» 1901 року, літературознавець зауважив, що «його твори справляють враження народних пісень, в яких теж нема ніякої риторики, сентиментальності, тільки неприкрашене, голе, наївно зображене життя, – дійсність, часто сумна, але пройнята золотом найправдивішої поезії»². Ця мозаїка вражень Франка від творів Стефаніка, зафіксована в різних статтях, засвідчує, зокрема, і його універсалізм, синтез наукового й творчого, що виявляється в розмаїтих асоціаціях з прикладами зі сфери різних мистецтв.

Богдан Лепкий помітив багато посутніх нюансів манери Стефаніка, які артикулював у однойменній розвідці, в котрій неодноразово апелює до понять з інших видів мистецтва. Так, збірку оповідань «Синя книжечка», видану 1899 р. в Чернівцях, на думку Лепкого, доречніше назвати «чорною книжкою», «бо зібрано тут кільканайцять образків і фотографій з хлопського життя так похмурих і чорних, що читати їх без зворушення – годі. Хитає ся і валить ся перед нами стара будівля, прикрашена різьбою нашої уяви, а на її місци розтвиряє ся безодня чорна, страшна й безнадійна, як пекло»³. Щодо наступної книжки Стефаніка, видатний літератор і приятель письменника, відзначає різнорідніший зміст і більше спокою: «Темпо робить ся повільніше, лінії рівніші, поліхромія більше згармонізована»⁴. Лепкий пише про новелістику як про своєрідний сукупний твір мистецтва, Gesamtkunstwerk, і це особливо значуща літературознавча рецепція 1903 року (згодом побачимо, як розвине далі цю ідею Юліан Вассиан). Прагнення поєднати багато форм мистецтва ха-

¹ Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі. *Франко І. Зібрання творів у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1984. Т. 35. С. 108.

² Франко І. Українці. *Франко І. Зібрання творів у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1984. Т. 41. С. 143.

³ Лепкий Б. Василь Стефанік. Львів, 1903. 31 с. С. 4.

⁴ Там само. С. 16.

рактизує стиль розвідки самого Богдана Лепкого, який, до слова, був і письменником, і малярем. Можна припустити, що цим і зумовлений його своєрідний літературознавчий почерк: «Малює Стефаник своїх героїв дуже виразно і різко. Не впроваджує їх звільна, не зарисовує легко на тлі якогось красвиду, або вступу, не представляє як гостя в сальоні, лиш відразу ставить перед очима, в цілій постаті, в повнім сьвітлі, сказав бим, з підчеркненими характеристичними прикметами»¹. Інший приклад, коли він порівнює близькість Стефаніка із Федьковичем, зауваживши, поміж іншим, що декоративне малярство щодо Федьковича – хибне розуміння: «Оба дивлять ся на людей бистро і пронизливо, з такої точки, з якої на них ніхто не дивить ся, оба малюють їх різко а плястично, кількома рисами – словами, иноді одним, одиноким порівнанєм, але так влучно підібраним, що стане за найдокладніші описи»². Зіставляючи Стефаніка і Горького, Лепкий теж користує поняттям фотографії: «Оба вони з фотографічною вірністю малюють жите, але відкривають в нім явища незвичайні, відрухи душі ніжні, майже невловимі. В обох є бесіда средством універзальним, нею вони говорять, різьблять, малюють і грають»³. Як бачимо, Богдан Лепкий не лише втілював образотворчими засобами зі сфери пластики літературні задуми, а й мислив як художник у літературознавчих працях. Такі спостереження можуть суттєво доповнити літературно-малярський дискурс творчості митця, до вивчення якого долучилося багато науковців, а підсумувала відповідні напрацювання Наталія Гавдида⁴.

Антін Крушельницький вирізняє Василя Стефаніка, Марка Черемшину й Леся Мартовича з-поміж белетристів, яких можна назвати «малярами хлопської душі». Він розрізняє поезії в прозі, новели й шкціци у творчості Василя Стефаніка і вважає, що якраз

¹ Лепкий Б. Василь Стефанік. Львів, 1903. 31 с. С. 18–19.

² Там само. С. 23.

³ Там само. С. 26.

⁴ Гавдида Н. Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого. Київ: Смолоскип, 2012. 228 с.

шкіци з життя люду помилково називають фотографіями, «багато артистичних шкіців, креслених делікатною рукою митця, не можна в жодному випадку компрометувати назвою фотографії»¹. Відзначимо й те, що А. Крушельницький називає Стефаника великим митцем в доборі колориту: «Кілька сильних барв в гострих рисах, кілька глибоких контрастів – ось його шкіц»². Спостереження літературознавця дають імпульс для розвитку міжмистецької теми вже з огляду на специфіку жанру шкіца, який притаманний передусім для образотворчого мистецтва.

Прикметно, що вдаються до порівнянь із візуальними мистецтвами, намагаючись точно ідентифікувати поетику Василя Стефаника, передусім письменники, для яких органічно мислити художньо. Однак можемо впевнитись, що не лише Леся Українка, Іван Франко, Ольга Кобилянська, Богдан Лепкий, Антін Крушельницький та інші письменники, а й аналітики від науки про літературу тяжіють до понять й образів з арсеналу візуальних мистецтв. «Майже всі його твори – це коротенькі образки, окремі малюнки з життя галицького селянства, немов сфотографовані з дійсних подій, але з глибоким, справді символічним значенням загального образу. Способами своєї творчості це повна супротивність Яцкову й іншим символістам, хоча у Стефаника знайдемо зрідка спроби суто символічного малюнку («Дорога»)³, – характеризує творчість покутського письменника Сергій Єфремов в «Історії українського письменства» (1919), називаючи його двічі художником, а манеру назагал окреслюючи як реалістичну, «малюнок виразний і прозорий». Варто зазначити, що літературознавець не практикує «малярської мови», пишучи про Марка Черемшину, Леся Мартовича та інших письменників, про яких йдеться у розділі «90-і роки», за винятком Михайла Коцюбинського, якого вважає «художником насамперед», «художник ра

¹ Kruszelnyckij A. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej. Kołomyja, 1910. 69 s. S. 35.

² Там само. С. 40.

³ Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Femina, 1995. 685 с. С. 560.

excellence». Очевидно, переконливість художніх образів, досягнута багатством візуального плану у творах В. Стефаніка і М. Коцюбинського, диктувала С. Єфремову і характеристики, в яких оприявнюються імпресіоністичні й експресіоністичні риси відповідних поетик. Порівняймо, наприклад, такі фрагменти: «Одне з своїх оповідань назвав Коцюбинський «аквареллю», але так варто б назвати не одно з них. У манері Коцюбинського, коли вже він сам став собою, справді є щось, що нагадує акварельні малюнки своєю лагідністю, прозорістю, масою повітря, що жахтить і міниться перед вами, передає найтонші рухи, згуки й почування, як оте розмірене монотонне бухання моря в «На камені», як нестерпна нудьга героїні «В путах шайтана»¹. І про В. Стефаніка: «Одна-дві рисочки, останній штрих – і перед вами ціла картина якоїсь чорної безодні, що без кінця-краю пожирає темних, несвідомих людей, які навіть зоглянутись не здолають, звідки падає на них оте люте лихо непереможне»². Враження і вираження, детальна фіксація «найтонших рухів, згуків й почувань» й лаконізм («одна-дві рисочки, останній штрих») – С. Єфремов немов протиставляє дві творчі манери, екстраполюючи живописну рецепцію на літературу.

Микола Зеров називав Василя Стефаніка «суворим, суто архітектурним» («Марко Черемшина й галицька проза»³), а Михайло Рудницький, констатує його відтворення світу «зовсім модерними засобами», а також потребу «подбати за нову мову, новий стиль», не раз вдається до фігурального ословлення творчої манери письменника, яке мистецьки марковане: рядок немов різьблений, різьбив своє слово, «надихує свої картини двома-трьома тонами, близькими між собою», «та ось щораз виразніше враження, таке, якби автор від темних фарб своїх попередників пе-

¹ Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Femina, 1995. 685 с. С. 419.

² Там само. С. 560.

³ Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза. *Зеров М. Твори: В 2 т.* Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 426.

рейшов до одної чорної, як китайська туш у графіці»¹. Є в нього й музичні асоціації. Михайло Рудницький «Від Мирного до Хвильового» (1936).

Цікавою і присутньою, а зрештою і професійною, є візія художника Івана Труша, який у літературному хисті Василя Стефаника відзначив особливості малярського характеру: «Треба звернути увагу читача ще й на іншу сторінку творчої діяльності Стефаника, цебто барвність і краєвиди, бо й в цьому напрямі належить Стефаник до найцікавіших письменників, яких я знаю. В цьому відношенні вартість його в тому, що він не зловживає ніколи барвністю, що можна сказати про дуже небагатьох новітніх письменників. Але коли він змальовує у фарбах, робить це на підставі докладних спостережень, без шаблонів, так часто уживаних аж до переситу багатьма письменниками. Хоч Стефаник у цьому напрямі не дав нічого визначного і не займався цією ділянкою спеціально, все ж таки він є у літературі таким визначним живописцем, що заслуговує, щоб присвятити цій сторінці його творчості окрему увагу»².

Іван Труш мав особливе чуття щодо модерного мистецтва і хист ословлення візуального. Святослав Гординський подивляється його багатогранну активність і вважає художника одним із перших українських мистецьких критиків в Галичині, перший «мистець-журналіст» (М. Голубець), який «розворушував нашу громаду». Фактично до Труша не було кому висвітлювати мистецькі події і творчість українських мистців, рецензію на першу виставку самого Труша (1899) довелося запросити написати польського маляра³. Як бачимо, можна вважати, що саме Іван Труш першим поставив питання про дослідження малярської «поетики» у творчості Стефаника.

¹ Рудницький М. Василь Стефаник. *Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2009. С. 186.*

² Труш І. Василь Стефаник. *Кобзей Т. Великий різьбар українських селянських душ. Торонто, 1966. С. 173.*

³ Гординський С. Камені і люди. *Гординський С. На переломі епох. Львів: Світ, 2004. С. 448.*

До питання, чи доречним є порівняння змальованих образів у новелах Василя Стефаника з фотографією, повернеться у ХХ столітті Михайлина Коцюбинська, спростовуючи думку про низликий сенс таких жанрових визначень з огляду на розвиток мистецтва фотографії у сучасному світі: «Так, справді, фотографії з життя. Це означає обрати об'єкт максимально виразний, де сходяться істотні зв'язки і мотивації, в потрібному ракурсі, у найвигіднішому освітленні, за допомогою відповідного ефекту світла й тіні виділити ту чи ту деталь, збільшити її, наблизивши до неї об'єкти, зосередившись на важливому, відкинувши «в тінь» несуттєве. Тобто уже в самому відборі об'єкта, в ракурсі і мірі наближення до нього, присутнє мистецьке узагальнення, ті необхідні для образу «рамці». Так само можна назвати «фотографією» маленький шедевр Шевченка «На Великдень на соломі». Таке «фотографування – один з провідних стилістичних принципів Стефаника, завдяки якому досягається максимальна конденсація і чуттєва вірогідність зображення»¹. Акценти про фотографії, власне фотографічності чи нефотографічності візуального плану Стефаника, які надibuємо у різних авторів минулого, актуалізують дискусію про стильову природу Стефаникових творів – натуралізм чи модернізм, автоматичне копіювання дійсності чи пересотворення світу задля концентрованої експресії? Тож не випадково Михайлина Коцюбинська полемізує з Олександром Черненко, працю якої поцінувала надзвичайно високо, щодо помітності й реалістичних, ба навіть натуралістичних тенденцій («натуралізм будучий» як «alter ego експресіонізму»². У студії «Читаючи Стефаника» дослідниця говорить про Стефаникову художню графіку з її інтенсивною чорно-білою контрастністю, яка органічна для нього³.

¹ Коцюбинська М. Читаючи Стефаника. *Коцюбинська М. Мої обрії*: в 2 т. Т. 1. Київ: Дух і літера, 2004. С. 161.

² Коцюбинська М. «Безлично голі образки» і біле світло Абсолюту. *Коцюбинська М. Мої обрії*: в 2 т., Т. 1. Київ: Дух і літера, 2004. С. 202.

³ Там само. С. 169.

Отже, традиція міжмистецьких зіставлень виявилася стійкою й утрималася впродовж тривалого часу.

У цікавих ракурсах міжмистецьких перетинів осмислювала експресіоністську поетику Стефаніка вже згадана Олександра Черненко, у монографії якої новелістику письменника зіставлено з творчістю художників-експресіоністів. Безперечно, ця дослідниця, як і інші стефанікознавці, дає коди для розшифрування інтермедіальних інтенцій сучасним науковцям.

Свідомо порушивши хронологію розгляду «міжмистецьких» оцінок покутського автора, приверну увагу до аналізу художнього світу Василя Стефаніка, запропонованого Юліаном Вассияном. У його інтерпретації поетика письменника нагадує Вагнерівський *Gesamtkunstwerk*, синтетичний і всеосяжний твір мистецтва: «Стефаніків світ це дійсність життя, замкнена пов'язаною системою ліній, що в перспективній глибині згущуються в пластичній площі малюнків, насажених динамікою вислову. Піднесення напруження опановує тут усі частини і тим, власне, вводить цілу будову в дивний, незвичайний ритм постійного руху. На перший погляд тут власне вражає почуття неритмічності, асиметрії в розподілі тектонічних мас, неправильності окремих площ, недотягненості ліній, що губляться в неспокійному дрижанні всього архітектонічного тіла. Виникає враження, що вся будова кричить безліччю дисонансів, що раз-у-раз на новий лад розвалюють її в тяжкі, прикрі для нормального ока злами, кострубаті й похмурі своєю стихійністю. Цей первісний загальний вигляд будови відстрашує своєю зовнішньою обстановкою, і тому не легко ввійти в її середину. Щойно там звикає згодом вухо до різних тонів і шелестів, а око акомодує органи своєї чинности до нових зразків просторової конфігурації, світлотіні барв. Поволі приходить засвоєння спостеріганої дійсности, що в ній, немов наново, всі частини індивідуалізуються, а потім щораз більше до себе зближуються, пронизують одна одну, зливаються в один могутній акорд. Наступає підмічення основних засад архітектонічної структури, її внутрішньої логіки, що дозволяє бачити кожну

складову на своєму місці; далі вирисовуються щораз виразніше головні контури цілоти, опанованої правилами суворої симетрії і гармонії. Початкова гнітюча неправильність, відчута в аспекті зовнішнього відношення, поступається перед почуттям симетрії, народженому під впливом внутрішнього бачення. Оформлюється переживання складної однорідності **одного твору**»¹. Як бачимо з цієї громіздкої цитати, розвиває свою ідею вчений теж власне від візуального первня – системи ліній, перспективи, пластики малюнків. Концепція сукупного твору мистецтва, запропонована Юліаном Вассияном щодо покутського письменника, може дати поштовх майбутнім дослідженням, позаяк у ній закладено чимало продуктивних і ще не осмислених ідей. Кореспондує така концепція і з ідеєю «інтермедіальності навпаки», як парадоксально висловилася Світлана Маценка на панельній дискусії 7 травня 2021 року «Стефанік інтермедіальний» на Платформі інтермедіальних досліджень, присвяченій 150-літтю письменника, тобто не інші види мистецтва підживлюють літературу й увиразнюються в поезиці письменника, а власне художнє слово Стефаніка дає імпульси іншим мистецтвам. Прикметно, що найновіші докази цього стосуються вже мистецтва кіно. Стефанік потенційно надзвичайно кінематографічний, це засвідчують у своїх публікаціях сучасні дослідники (Т. Вірченко, Л. Горболіс, С. Кирилюк)².

Таким чином, практичне значення дослідження розкривається власне через інтермедіальний підхід, а запропонований «праінтермедіальний» огляд стефанікознавства доводить доцільність і виправданість цього дослідницького шляху.

Отож на матеріалі стефанікознавства від початків осмислення творчості письменника продемонстровано міжмистецьку інтенційність літературознавчого дискурсу. Дослідники

¹ Вассиян Ю. Твори. Т. 2: Мистець із землі зроджений. Василь Стефанік. Торонто: Євшан-зілля, 1974. 127 с. С. 25–26.

² Василь Стефанік: наближення / за ред. С. Хороба. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2017. 512 с.

Стефаника інтерпретують (свідомо або ж інтуїтивно) своєрідність його поетики у порівняннях з іншими мистецтвами, використовуючи їхній інструментарій, передусім малярства і графіки. Відзначено, що художній світ письменника постає в окремих літературознавчих візіях прирівняним до Вагнерівського Gesamtkunstwerk, синтетичного і всеосяжного твору мистецтва (Ю. Вассиян), і цей присутній висновок має значний інтерпретаційний потенціал в інтермедіальному аспекті та потребує подальшого наукового розвитку.

Прочитання і перепрочитання Василя Стефаника в XXI столітті, що дають нові ключі до розуміння автора, на моє переконання, будуть успішними й продуктивними власне в роботах екстенсивного характеру, коли залучено новітні методології аналізу або береться до уваги творчість інших письменників, у зіставленні з якими розкривається специфіка таланту Стефаника.

Наталія Мочернюк

КОД УКРАЇНСТВА У НОВЕЛІСТИЦІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

«Я люблю мужиків за їх
тисячолітню, тяжку історію,
за культуру, що витворила з них людей,
котрі смерті не бояться.
За того, що вони є, хоть пройшли
над ними бурі світові.
Є що любити і до кого прихилитися.
За них я буду писати і для них»

Василь Стефаник

Василь Стефаник народжений у селі Русові на благословенному Покутті (Снятинщина) 14 травня 1871-го року, року який дав Україні цілу плеяду митців світової слави: Леся Українка, Агатагел Кримський, Микола Вороний, Лесь Мартович. Народжений, щоб на Білому коні із блискучою шаблею справедливості і Божої правди боротись із диявольською злобою, яка випала на його рід і на весь український народ. І він переміг! Можна про нього сказати, що він як жив, так і писав, як писав, так і жив, як святий.

Великий Покутянин завжди підкреслював своїми діями і поведінкою, що він справжній українець-патріот. Він приїхав на відкриття пам'ятника Котляревському у Полтаві ще у 1903 році, був одним із керівників делегації ЗУНРу на знаменитому Акті Злуки у Києві. А у 1933 році, у час розпаду тотального винищення українства на Великій Україні способом нечуваного в історії людства голодомором на прекрасному чорноземі, що складає чверть світового запасу найкращої родючої землі, хворий вже і немічний Стефаник спеціально приїхав до Львова у радянське консульство і офіційно відмовився від стипендії українського радянського уряду, протестуючи проти нелюдського знищення цілого етносу. Ця пенсія аж ніяк не була йому зайвою, особливо на старші роки життя, але письменник не міг далі брати іудівські срібляки, коли розігрувалася така страшна трагедія цілого

народу у центрі Європи, бо був він великим Українцем не тільки у творчості, а й у житті.

Син покутського краю, «вигодований твердим мужицький хлібом», В. Стефаник, як і його вчитель, великий І. Франко, весь свій геніальний таланти поклав на вітар служінню своєму народові: «Я свою душу пустив у душу народу і там почорнів з розпуки і слів немає». Вся його художня творчість, а це книги новел «Синя книжечка» (1899 р.), «Камінний хрест» (1900 р.), «Дорога» (1901 р.), «Моє слово» (1905 р.), «Земля» (1926 р.), складає лише один том, але ядерною потужністю думки і чуття, за пристрасною вислову астральної Божої правди ці «застенографовані» драми покутських доль варті десятків томів. Недаремно, як заключний акорд, остання збірка творів має назву «Земля», бо «Вона – земля» – такою новелою відкривається збірка – асоціюється у Стефаника із світлістю Христовою, із самим життям земним та із Україною – провідний мотив у його новелістиці, який у пізніший період творчості переростає у щось вище: у священний обов'язок боронити рідний край, що так актуально до сьогоднішнього дня, а для нас, українців, здається, буде актуально на віки-вічні...

– Послідний раз прийшов Андрій: він був у мене вчений: «Тату, – каже, – тепер ідемо воювати за Україну». – «За яку Україну?» – А він підоймив шаблев груди землі та й каже: «Оце Україна, а тут, – і справив шаблев у груди, – отут її кров; землю нашу ідем від ворога відбирати. Дайте мені, – каже, – білу сорочку, дайте чистої води, аби-м обмивси, та й бувайте здорові». Як та его шабля блиснула та й мене засліпила. «Сину, – кажу, – та є ще в мене менший від тебе, Іван, бери і его на це діло; він дужий, най вас обох закопаю у цю землю, аби воріг з цього коріння її не віторгав у свій бік». – «Добре, – каже, – тату, підемо оба» («Сини»).

Дивуєшся – і в голову не можеш вкласти, як Стефаник однією маленькою деталлю – грудкою землі на кінці леца шаблі Андрія – зумів із батька, ненастанного буденного трударя, зануреного у чорноземну борозну, перетворити зразу на патріот-гіганта, що покриває Божим ореолом всю Україну: «бери і его

(Івана) на це діло...». Фантастика! Так і хочеться відгукнути за Шевченком: «От де люди, наша слава, слава України!».

Цю ж ідею – твердо стояти на захисті рідної землі до останнього – новеліст повторює і у згаданій новелі-образку «Вона – земля», бо ворог-зайда жорстокий, підступний, хоч і православний. Данило, втікач із Буковини, зізнається, чому він на Покутті, аби сім'ю свою «на наругу не подати». «Як попа з попадею скували та повезли в гори, – читаємо у творі, – як професора взяли вночі Бог вість куда, а віта (війта, – пояснення наше. – С. М.) повісили серед села і поклали жовніра, аби хто не поховав, та я відрікси землі та й кров свою (родину. – С. М.) поклав на ковані вози, аби ніхто її не споганив. Цар православний, а ми православні, та й зрада. Це раз; а другий раз – москаль іде і сонце залягає. І Хина, і Сибір, та дикий нарід з цілого світа; старих ріжуть, молоді жінки гвалтують та цицки відрубують, а малі діти ведуть у колію (запихають у вагони. – С. М.) та розкидають по пустих землях у далекім царстві... та вікна в селі посліпли, а дзвони заніміли. Кара Божа спустилася на нас за гріхи цілого світа». Чом не репетиція тридцять дев'ятого чи сорок сьомого років! Таке враження, що Стефаник дожив до цього часу і «стенографував» це десь у п'ятдесятому році! А тепер цар у Москві православний, ми – православні і що? А нічого – маємо найдовшу війну не тільки двадцятого, а й двадцять першого століття!

У творах В. Стефаніка ненастанно, але делікатно, тактовно пропагується ще одна важлива ідея українства – може найвища і найблагородніша ідея людського братерства і взаємодопомоги!

У «Новині» письменник, щоб підсилити соціальне звучання твору, переносить подію (дітовбивство), що сталося у с. Трійця, із осені на весну, у час так званого передновка. Для чого? Для художньої правди! Бо хто би повірив, що восени не було що «ані їсти шо, ані в хаті затопити, ані ніц»; восени зібрано хоч сякий-такий, але урожай... А суть новели в іншому: чому цілу зиму після смерті дружини ніхто, навіть родичі чи найближчі сусіди, не знали, як живе Гриць Летючий із своїми маленькими дітьми.

Де ваше, українці, прадавнє чуття взаємодопомоги?! Так, це наша споконвічна риса людинолюбства і братерства, братської підтримки. Пам'ятаєте у «Захарі Беркуті» Івана Франка столітній провідник громади Захар Беркут каже: «Життя лиш доти має вартість, доки чоловік може допомогти іншим». Ця ідея переборола дві світові війни і три голодомори (а це тільки у ХХ столітті), кожен із них десятки разів має бути вписаний у Книгу Гіннеса. Цей феномен українства повинен нам допомогти і сьогодні, бо інакше «сонце встане і оскверненну землю спалить» (Т. Г. Шевченко). Хіба після цього можна Стефаника назвати поетом-трагіком, чим грішили навіть такі мудрі друзі новеліста, як Богдан Лепкий чи Іван Труш. Навпаки – Василь Стефаник – феноменальний виразник глобальних рис українства, людства і благородної власливості християнства. «Кажуть, що я песиміст, – з гіркотою озивається новеліст. – Але це – неправда. Я оптиміст. Я представив ваше темне життя і представив ваш настрій! І все те страшне, що в ньому є, а що так болить мене. Писав я, горіючи, і кров зі слезами мішалася. Але коли я найшов у ваших душах такі слова, що можуть гриміти, як грім, і світити, як зорі – то це оптимізм». І пізніше додасть: «Майбутнє покоління критиків назве мене здоров'єм України». Як у воду дивився!

Ще однією феноменальною ідеєю у Стефаниковій прозі є мотив вільної праці на вільній українській землі, праці одухотвореної, що приносить насолоду. Пам'ятаєте у Франка: «Пісня і праця – великі дві сили! Їм я до скону бажаю служити». Так, це наша праукраїнська доктрина, що ще із трипільських часів прославляє нас у всьому світі. Хіба не вперта праця українського емігранта викорчувала половину Канади! Хіба не роботящі руки нашого українця славлять нас сьогодні на величезному просторі – від Австралії до Норвегії?!

Згадується (без жарту, звичайно) дитяча пісенька: «Цап меле, цап меле – коза насипає, а маленьке козенятко на скрипочці грає». Чи не те саме у Рильського: «Ми працю любимо, що в творчість перейшла, І музику палку, що ніжно серце тисне». Марія з одноіменної новели нестримна й натхненна у своїй праці на своїй

землі і возвеличена сімейним щастям: «То як, бувало, жнуть на ниві цілу ніч, як дзвонять до сну дітям серпами, що позаду них понакривані спали, то чого їй тоді було треба або чого боялася? Хіба, щоб звізда не впала дітям на голову; але вона була жвава така, що й звізду йшла би на кінчик серпа.

А як пожали копу, то спочивали. Молодий чоловік цілував її, а вона сміхом зганяла з нічлігу птахи» («Марія»).

В образку «Вона – земля» теж прославляється ця ідея – ідея сили рідної землі і вільної праці на ній: «Наше діло з землею, – нагадує Семен втікачеві з Буковини Данилові, – пустиш єї, то пропадеш, тримаєш єї, вона всю силу з тебе вігортає, вічерпує долонями твою душу; ти припадаєш до неї, горбинки, вона з тебе жили вісотує, а за то у тебе отари, та стада, та стоги. І вона за твою силу дає тобі хату дітей і внуків, що регочуться, «як срібні дзвінки, і червоніють, як калина...!»).

У хорі галицьких новелістів голос Василя Стефаника відзначається неповторним тембром. Коли Кобилянська вела читача на пошуки високогірних едельвейсів, Лесь Мартович володів даром, за словами його біографа, «заклинати людей в цапа», Марко Черемшина завітчував людський сум карпатськими чічками і пускав їх до небесної блакиті, то Василь Стефаник «стенографував» у покутських долах моменти найвищої напруги людського духу. Він перший увів у літературний світ українського красного письменства психологічну новелу із короткими, лаконічно точними реченнями, що утворюють рубаний, ніби кований із заліза своєрідний ритм, не позбавлений, однак, мелодійності й ліричного серпанку («Його новели – як найкращі народні пісні», І. Франко). Кожне слово в новелах навантажене максимальною імпресією, кожне речення насичене ядерною конденсованістю образу. Вражає надгустина його письма, енергія слова, сфокусована якоюсь космічною силою вибуху. Це унікальний стефаниківський стиль, про який обов'язково треба пам'ятати при вивченні новел Великого Покутянина як у середній, так і у вищій школах. Недаремно про твори письменника кажуть, що їх потрібно не читати, а ви-

вчати, вникати у суть їх естетики. Перефразовуючи відомі слова Каменяра про книгу («Книга – морська глибина»), скажемо про твори Стефаника: хто в них пірне аж до дна, той винесе звідти чисте золото правди.

Через п'ятдесят літ від смерті діда Луки внук Василь надрукував у буковинській газеті «Праця» свої перші твори, про автора яких Іван Франко скаже, що він «може, найбільший артист, який появився у нас від часу Шевченка». І повилася слава Стефаникова по Україні і по світу, і зазвучала молитва прадіда Василя Теодора біля поставленого ним Козацького Хреста чистою правдою очищення від всієї нечисті, яка випала на рід Стефаників і всю громаду. Білий світ Стефаників, біла сорочка, в якій він пішов від мами у Білий світ, відчинили небесну браму – і прийняв Господь покаяння його і цілого роду, і всього народу, й розчинився гріховний блуд предків на зоряних просторах Чумацького Шляху, а світло Василя Стефаника зацвіло білим цвітом вишні на віки вічні.

Степан Микуш

ЗВУКОВА ПАРАДИГМА НОВЕЛИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА «КАМІННИЙ ХРЕСТ»

Стильово оригінальна й актуальна проза В. Стефаніка викликає непроминальний інтерес літературознавців, мовознавців, текстологів, істориків упродовж багатьох десятиліть. Творчий доробок письменника вивчають у контексті літературного процесу та «Покутської трійці» (Р. Піхманець, М. Моклиця, Р. Мовчан та ін.), у типологічних зіставленнях (В. Матвіїшин, Т. Салига, Л. Сенік та ін.). Дослідники акцентують на родо-жанровій динаміці творів (С. Хороб, Н. Голод, О. Казанова та ін.), учених продовжує цікавити епістолярій письменника (С. Кочерга, Є. Баран, А. Ільків та ін.). Процес наближення до постаті митця та його творчості триває, що засвідчують, скажімо, студії, присвячені інтерпретації одного твору, читання тексту «під мікроскопом» (Г. Клочек та ін.), дослідження в міжмистецькому ракурсі (Т. Вірченко, Л. Горболіс, С. Кирилюк та ін.).

Новела «Камінний хрест» В. Стефаніка була об'єктом дослідження у численних літературознавчих працях як складник творчості письменника, літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття, так і з погляду мікропоетики. Дослідників цікавили різні аспекти твору: архітектоніка, хронотоп, образи, символічно-експресіоністичні та екзистенційні домінанти тощо. Однак потреба перепрочитання «Камінного хреста» сьогодні не зникає, навпаки – актуалізується й вимагає сучасних підходів, методів і методик, скажімо, інтермедіального методу, із акцентом на кінематографізм (застосування кінематографічних ресурсів; апелювання до кіноверсії твору від режисера Л. Осики, щоб сформувати повну картину про поетикальні особливості твору). Дослідження звукового складника новели посутньо увиразнює самотність індивідуальної стильової манери В. Стефаніка-модерніста, засвідчує смислову багатозаровість тексту, розкриває значеннєвість підтексту.

Звукова палітра новели В. Стефаніка «Камінний хрест» художньо реалізована музичними маркерами (пісня, танець, звуки скрипки), імпліцитно заявленими звуками побутового походження (праця на землі, звуки від реманенту тощо) та звуки антропологічного походження (мовні партії, вигуки, скрегіт зубів тощо) і з різними силовими й тональними акцентами оприявлені в усіх семи частинах, що дозволяє говорити про щільну звукову матрицю новели, спроектовану на різні аспекти організації тексту – систему образів, хронотоп, тематику і проблематику. Звук – повноцінний елемент художнього дискурсу, він, як і кінематографічні ресурси (про що вже мала нагоду говорити¹), презентує героя, уконкретнює його характеристику, емоційні стани, відчуття, переживання, фізичний і душевний біль.

У першій частині новели представлена панорама багаторічної праці головного героя, Івана Дідуха, ментально зрідненого з землею. Протагоніст не багатослівний, його презентовано тяжкою працею (праця – його мова), що координована порами року. Вона непоспішна, злагоджена, сумлінна й ретельна, відображається в ритмі персонажа, ритмі твору, а також у звуках, по-модерністськи вишукано введених В. Стефаніком-стилістом. Це звуки від руху воза, від легкого постукування упряжі, від тихої ходи Івана (що майстерно відобразив режисер Л. Осика на початку фільму «Камінний хрест»); це ледь чутне гойдання трави («придорожнє зілля і бадилля гойдалося, вихолітувалося на всі боки за возом і скидало росу...»²). Такі звуки чутні лише людям, які працюють на землі й уміють її чути (як Маланка з повісті «Fata morgana» М. Коцюбинського, котра чула, як сиплеться стигле зерно з колосків на полі). Акцентуючи на цьому ритмі, В. Стефанік користується тихими звуками (темп *Adagio*). Іван Дідух трудиться на батьківському полі (екзистенційний український топос, «місце

¹ Див.: Горболіс Л. Міжмистецькі контакти українського тексту: монографія. Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021. 312 с.

² Стефанік В. Зібрання творів: у 3 т., 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 676 с. С. 180.

пам'яті») спокійно, сумлінно, адже хліборобська праця не допускає поспіху. Герой ментально *запрограмований* на «сродну працю» на цій ділянці землі, на *полі Роду*, що вносить лад і задоволення в його душу. Щоправда, письменник фіксує, як поінколи герой вибивається із розміреного ритму («як їм (Івану й коневі. – Л. Г.) лучалося сходити з горба, то бігли!»¹) – так збій у ритмічності корелюється з тональністю початку новели, адже в першій частині лише кілька речень оформлені як окличні – це зойки його зболеного і спрацьованого тіла (згадаймо, як раниць будяком ногу, як пошкоджує хребет – і його у селі кличуть Переломаним («ходив усе зібганий у поясі»), як «велика жила напухала йому на чолі», коли тяг воза). Лаконічний В. Стефаник до *чітко* означених звуків у першій частині не вдається.

Із другої частини новели починається *перепрограмування* героя на розлуку з рідним краєм – і звукові маркери це засвідчують. На початку частини Іван Дідух виголошує слово до гостей, яких запросив до себе чимало, а отже, має говорити голосно, аби було чутно. Тобто звук у новелі нарастає. Трикрапка в двох репліках-звертаннях до односельців, діда Михайла засвідчує стриманість і певну розгубленість героя. Окличні речення з'являються і в його звертанні до куми Тимофіхи – це згадки про молоді літа, а також танці як музично-звуковий фрагмент дальнього плану, *давноминулого* життя Івана Дідуха, проте водночас складник *теперішнього* корпусу переживань. Так у новелі за допомогою звукового коду активізується душевний біль героя, його сум, печаль і туга: «Люде, такий туск, такий туск, що не памньятаю, що си зо мнов робит!»². Тональність і емоційність мовних партій Івана Дідуха в кінці другої частини висока (що засвідчують часто вживані окличні речення) й підсилюється вона 1) схлипуваннями дружини («Мовчи, не хлипай...»), 2) скреготом зубів Івана («за-

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т., 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 676 с. С. 179–180.

² Там само. С. 183.

скреготав зубами, як жорнами...»), 3) глухим звуком, коли бив себе в груди. Звуки набирають значеннєвості, бо драматизм ситуації посилюється.

У третій частині обсяг мовних партій героя збільшується (адже героєві треба виговоритися), звукова палітра новели урізноманітнюється, бо герой оповідає передумови виїзду за кордон. Згаданий у мовній партії протагоніста образ скрипки (як порівняльний конструкт) утримує тугу й печаль у творі, що ніби довершуються плачем жінок.

Четверта частина – умовна середина новели, це точка *неповернення* героя – не менш печальна, ніж попередні, проте виразно ритмічна. Ритмічність досягається численними повторами у мовній партії Івана Дідуха, як-от: «та думаю, та думаю», «лиш роб, та й роб, та й роб», «потім...А потім», «як не побіжу, не побіжу», «посидів, посидів довгенько», «стою перед вами і говорю з вами», «таки то вижу, тай вижу, тай умирати буду, тай буду то видіти», «Все забуду, а його не забуду», «та я вас прошю...прошю я вас, аби ви...аби ви». Для виможливого до художнього слова й архітектоніки твору В. Стефаніка така кількість повторів значна, а отже, є підстави говорити про їхню значеннєвість. Як видається, це продуманий і доволі ефективний хід В. Стефаніка, позаяк ці повтори стосуються поля, землі, отже, ритмічність і звукова тональність цієї четвертої частини новели корелюється з першою частиною, де робота селянина на землі, як уже мовилося, змальована злагодженою, ритмічною, впорядкованою. Це *остання* стишена й ритмічна *розповідь* про землю, працю й молитву («нераз...я впаду на ниву тай ревно молюси до Бога...»¹), це останній прихисток душі Івана Дідуха перед розлукою, бо більше не буде ні рідної землі, ні вдячних слухачів, таких, як односельці, що розуміють вартість для селянина ґрунту.

¹ Стефанік В. Зібрання творів: у 3 т., 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 676 с. С. 186.

З п'ятої частини звукова парадигма новели «Камінний хрест» кардинально змінюється – це п'ятика, «та п'ятика, що робить з мужиків подурілих хлопців»¹, а отже, крики, викрикування, голосна розмова («Всякої бесіди було багато, але вона розліталася в найрізніші сторони, як надгнилі дерева в старім лісі»²). Заявлені в попередніх частинах новели ритм і тональність, як бачимо, порушені. Закликав Іван і музику, «аби грав молодіжи, що заступила ціле подвірє»³, і мала «так танцювати, аби земля дудніла, аби одної травички на току не лишилося!»⁴. Музика, тупіт ніг під час танцю утворюють гармонію, що її так бракує Іванові Дідуху у момент розлуки з ріднокраєм. Ця музично-хореографічна композиція з етнічною складовою все ще ідентифікує героя як господаря, декларуючи його єдність із геокультурою свого народу, як особистість *зі своїм місцем* у просторі рідної культури, де він потрібний.

Своєрідним смисловим порогом у новелі є спів Івана і старого Михайла: «В шум, гамір і зойки і в жалісливу веселість скрипки вривувався спів Івана і старого Михайла. Той спів, що його нераз чути на весіллях, як старі хлопи доберуть охоти і заведуть стародавніх співанок. Слова співу йдуть через старе горло з перешкодами, як коли би не лиш на руках у них, але і в горлі мозилі понаростали»⁵. Як бачимо, у різнотемброву й різнотональну («шум, гамір і зойки») звукову палітру цієї частини новели В. Стефанік спочатку повертає скрипку – музичний інструмент, що употужнює сум і розпач героїв, а потім цю сув'язь звуків маркує піснею. Своєрідною кульмінацією гранично емоційної звукової сцени є такі рядки: «Як де підтягали в гору яку ноту, то стискалися за руки, але так кріпко, аж сугасти хрупотіли...»⁶. Ця експресіоністично забарвлена сцена по-стефаніківськи «корот-

¹ Стефанік В. Зібрання творів: у 3 т., 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 676 с. С. 187.

² Там само. С. 188.

³ Там само. С. 187.

⁴ Там само.

⁵ Там само. С. 188.

⁶ Там само.

ко, сильно і страшно» відтворює ціпеніння душ і тіл героїв-селян, показує внутрішнє через зовнішнє. Візуалізація образу здійснюється саме за допомогою музичної компоненти.

Перший рядок шостої частини – репліка сина Івана Дідуха («Дьидю, чуєте, то вже чьис виходити до колії, а ви розспівалиси як за добро-миру»¹) продовжує підсилювати трагізм ситуації. Це початок Іванового *прикінцевого перебування* в рідній стороні з чітко окресленою звуковою градацією: 1) викличне звертання до дружини Івана: «Стара, гай, машір инц, цвай, драй!»²; 2) хата, що «заридала», «як би хмара плачу, що нависла над селом, прірвалася, як би горе людське дунайську загату розірвало – такий був плач»³; 3) Михайло «верещав, як стеклий»⁴; 4) Іван «пустився... в танець»⁵. Із цього моменту танець у тексті «Камінного хреста» набуває ключового значення, адже його спочатку Іван Дідух виконує в хаті, далі на подвір'ї («На подвірю Іван танцював дальше якоїсь польки»⁶), а потім за межами подвір'я («що хвиля танцював польки»⁷). Смісловий наголос на танці психологізує образ протагоніста. Танець – ефективний художній прийом, за допомогою якого трагізм ситуації досягає кульмінації. Іван Дідух виходить спочатку з магічного кола хати, потім двору, а потім і села (теза про три магічні кола як охоронні модуси українця належить М. Гримич; див.: 3), залишаючи назавжди своє, рідне, предківське (звичаї, традиції, обряди тощо) і стаючи незахищеним у чужому світі. Прикметно, що вихід із кожного з названих магічних кіл відбувається через посередництво танцю – щоразу іншого за емоційністю, відповідністю фігур, значеннєвістю. Музика усутнює страх героя.

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т., 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 676 с. С. 189.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

У наведеному фрагменті вказівка на «якусь польку» констатує розгармоніювання тіла, з одного боку, і музики й хореографічних компонентів, із іншого. Такий танець викликає жах, адже в процесі виконання «якоїсь польки» герой уже не вповні контролює своє тіло, він перебуває в екстремальній ситуації, що межує з божевіллям, на грані буття-небуття. Це прощальна монолог-композиція душі й тіла Івана Дідуха. Його несамовитий танець – проговорювання горя, болю, страху, трагедії, танець-терапія, незвична, проте доволі ефективна, аби не збожеволіти.

Лаконічна сьома частина новели виконує роль заключної звукової конструкції у творі, останній фінальний акорд в історії про драматичну подію: «Плоти попри дороги тріщали і падали...»¹. Останні рядки мовної партії Івана Дідуха дуже короткі – «Видиш, стара, наш хрестик? Там є вібито і твоє намено. Не біси, є і моє і твоє...»² – як видих героя після шаленого танцю, після рішення, якого уже не змінити.

В. Стефаник зумів передати в «Камінному хресті» енергетику свого болю, що його відчував, працюючи над текстом, а також музику, яка була тлом для його болю. Це засвідчують спогади польського письменника С. Шмігера, де відтворено процес написання новели «Камінний хрест»: «Стефаник рано встає і товчесья по хаті і бігає, як скажений. Воно виглядає так комічно, що варт видіти. Але часом того бігання перестає бути свідоме, і тоді я боюся, що він здуріє. Се вступ. Далі він п'є молоко, миєся і кладе перед собою папір. Не написавши нічого, він зачинає з пером бігати знов. Потім сідає. Пише, пише і зриваєся. Бігає і співає, ну, але як, то якісь мужицькі арії, грубі, але злі. І знов п'ять минут пише. І знов схвачуєся і реве тими аріями. А міні здаєся, що то справді лиш він такі арії розуміє. І пише знов пять минут. Миче собі чупер, звичайно з потилиці, потім пустить очі на Русь. Аби єму

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т., 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 676 с. С. 189.

² Там само. С. 190.

принесли відти такого мужика, якого єму треба під руку. Прийде той мужик, Стефаник скривиться і довго его оглядає, випитує: 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 верещить: лайдаки, шельми, людоїди! Потім кидає перо і лягає на канапу. Лежить, як дерево, я йому вірю, що его кістка болить, бо він за три голини за чотири милі перебіг... Вночі крізь сон говорить і співає»¹. Наведений фрагмент засвідчує присутність музики у складному процесі написання «Камінного хреста» й підтверджує слухність обраного в цьому дослідженні звукового (з акцентом на музику) ракурсу інтерпретації новели.

За допомогою звуків В. Стефаник відтворив щемливу історію героя з землею і без землі так, як свої історії через драматизм, динаміку творів і строгість форми відображав у музиці Людвиг ван Бетховен, що, власне засвідчують і рядки з листа письменника до редакції «Плужанина» від 1 серпня 1927 року: «Я писав тому, щоби струни душі нашого селянина так кріпко настроїти і натягнути, щоби з того вийшла велика музика Бетховена»². Наведені рядки прозаїка, як, власне, й запропонована в цій статті інтерпретація звукового компоненту «Камінного хреста, разом зі студіями про музичну підоснову творів письменника є підставою для неформального сприйняття думки М. Шудрі про В. Стефаника як «Бетховена українського слова»³. У «Камінному хресті – майстерно виконаній *студії*, як зазначено в підзаголовку, – письменникові вдалося *дослідити* стан, рухи, біль душі головного героя Івана Дідуха в екзистенційній межовості.

Музично-звуковий аспект потрактування новели В. Стефаника «Камінний хрест» – один із напрямків, що відкриває шлях

¹ Цит. за: Гнідан О. Василь Стефаник. Життя і творчість. Київ: Радянська школа, 1991. 222 с. С. 94.

² Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т., 4 кн. Т. 1, кн. 2: Листи / упорядкув. Є. Барана; примітки, післямова Є. Барана. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 600 с. С. 406.

³ Див.: Шудря М. Бетховен українського слова. *Дивослово*. 1996. № 9. С. 7–8.

до розуміння багатого смислами твору письменника. Обраний поетапний аналіз кожної частини новели «Камінний хрест» В. Стефаніка є чи не найбільш прийнятним для дослідження текстової тяглості звуків і музики у цьому творі. Дослідження звукової парадигми новели засвідчує майстерність прозаїка – активного речника модерністських тенденцій у мистецтві, підкреслює оптимальність, влучність і водночас потужну енергетику його слова. Звуковий контур «Камінного хреста» відкриває шляхи до розкодування підтекстів, прихованих смислів. Звук, музика, пісня, танець ідентифікують головного героя, психологізують текст. Звуково-музичний та хореографічний супроводи сфокусовані на змалювання українця-селянина в момент розлуки з рідною землею. Запропонований інтерпретаційний аспект – один із сегментів багатоаспектного потрактування глибокого за змістом твору В. Стефаніка.

Лариса Горболіс

ЗАМКНЕНЕ КОЛО
«СМЕРТЬ – ЖИТТЯ – СМЕРТЬ»:
КІНОПОЕТИКА ЗБІРКИ
ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА «ДОРОГА»

Зорова образність в українській гуманітаристиці перебуває в дослідницькій сфері уваги з часів трактату І. Франка «Із секретів поетичної творчості». Очевидно, що такі образи мають додаткові семантичні значення і потребують особливої інтерпретації, пошук методології яких на сьогодні зведений до двох стратегій. Перша передбачає фокусування уваги вченого на формах і способах творення візуального, друга виводить у площину кіномислення митця¹. Ще одне літературознавче завдання – це пошук термінології для таких студій. О. Пуніна² пропонує оперувати поняттями «кінематографічність (динамічність) прози» та «кінематографічність у прозі» на позначення несвідомого використання засобів кіномови. Дослідження художніх засобів і прийомів кіно в художньому творі виконує функцію розкриття прихованих можливостей твору літератури, зокрема, відкритість до екранізації.

М. Євшан у статті «Василь Стефаник» своїми міркуваннями ніби натякає на ті прикметні ознаки стилю письменника, які в майбутньому дадуть підстави говорити про візуальний потенціал новелістики: «Він не оповідає, не пише про життя, – він подає нам саму його драму»³. Ще одне твердження цінне окресленням тих аспектів образу, які варті дослідницької уваги: «З колосальним напруженням волі здержує неначе самого себе,

¹ Муравецька Я. С. Візуальні форми зображення в реалістичній прозі (на матеріалі творчості Івана Нечуя-Левицького): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 – теорія літератури. Київ, 2019. 209 с. С. 33–34.

² Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ століття). Донецьк: ДонНУ, 2012. 332 с.

³ Євшан М. Василь Стефаник. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ: Основи, 1998. С. 213.

щоб дати слово мужикові. І мужик його. Це не виучений манекен, який говорить те, що автор йому каже. Тут промовляє він не тільки словами – промовляє рухами, тоном своєї бесіди, всім своїм єством. Слова таємні і скриті десь на дні душі, ворухаються нараз, набирають крові і тіла і падають, неначе силою грому, у якусь мертву тишину»¹. Візуальний потенціал новел В. Стефаника відзначав І. Франко: «Його оповідання пливе, **бачиться**, спокійно, з елементарною силою, але, власне, сею елементарною силою воно захоплює й нашу душу. Стефанік ніде не скаже зайвого слова; з делікатністю, гідною всякої похвали, він знає, де зупинитися, яку деталь висунути на ясне сонячне світло, а яку лишити в тіні. В **малюванні** він уміє бути й реалістом і чистим ліриком – і, проте, ніде ані тіні пересади, переладуння, бомбасту, неприродності» (*виокремлення і підкреслення мов.* – Т. В.)².

Авторки праці «Поетика оповідних структур у текстах Василя Стефаника» відзначають, що вагоме місце «займає така нарративна стратегія, як візуалізація образу чи ситуації. У таких уривках тексту маємо до діла із явищем описовості, зображенням у тексті статичної сцени, застиглого моменту. Тобто, образно кажучи, читач опиняється у позиції глядача, який має можливість детально розглянути начебто продемонстроване перед ним певне зображення»³. Щодо новели «Лан» зі збірки «Камінний хрест» дослідниці відзначали її побудову «за допомогою суміщення кадрів, із використанням принципу монтажу та поєднання двох масштабних планів у творі: верхнього та нижнього»⁴.

Обравши за об'єкт дослідження збірку «Дорога», ставимо за мету простежити реалізацію поетики кінематографа в цілісній

¹ Євшан М. Василь Стефанік. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ: Основи, 1998. С. 214.

² Франко І. З останніх десятиліть XIX віку. Франко І. Зібрання творів у 50 т. Київ: Наукова думка, 1984. Т. 41. С. 526–527.

³ Наконечна Л., Наконечна Л. Поетика оповідних структур у текстах Василя Стефаника. Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово. 2022. № 16 (63). С. 223.

⁴ Там само. С. 227.

збірці та охарактеризувати її прикметні ознаки у вимірах циклічної повторюваності.

Методику дослідження обираємо ідентичну до апробованої під час вивчення збірки «Синя книжечка»¹: при аналізі зважатимемо на художній простір, внутрішній світ персонажа, його психіку, дії, а також використані письменником кольористику, звук, художні деталі тощо. У збірці «Синя книжечка» встановлено низку художніх особливостей: візуалізоване місце дії, художні деталі та емоції персонажів подаються письменником крупним планом, для збірки загалом характерна поетика серіальності².

Теоретичними основами дослідження стали праці теоретиків у галузі кіно – С. Ейзенштейна, Л. Кулешова, О. Полторацького, М. Рома, М. Ямпольського. О. Полторацький зосереджує увагу на виразнішому кінематографічному потенціалові суб'єктивних кадрів, що забезпечується динамікою, змістовим зв'язком і «психологічно-витриманим монтажем»³. Власне такі кадри і образи в них мають емоційний вплив на реципієнта. Ключовим у дослідженні буде поняття «кіно-кадр» – «те саме, що в літературному творі зветься мотив, цебто найдрібніший композиційний елемент, окрема сцена»⁴. Дослідникові також варто бути уважним до тривалості кадрів, їхньої ритміки.

Збірка побачила світ на початку 1901 року, у більшості з новел час написання – 1900 рік. Відкриває збірку новела «Дорога», яка на думку Р. Горака, «була вступним словом і ключем для розуміння всієї збірки. Новела «Дорога» – це лірична сповідь В. Стефаніка. Вона писалася не для сторонніх очей. У ній були і розпач, породжений смертю матері, і розуміння, що його дорога доведена до краю, до кінця, далі – або боротьба за життя,

¹ Вірченко Т. «Синя книжечка» Василя Стефаніка: поетика серіальності / мозаїчності. Синопис: текст, контекст, медіа. 2021. № 27 (3). С. 136–140.

² Там само. С. 136.

³ Полторацький Ол. Етюди до теорії кіна. Київ: Укртеакіновидав, 1930. 129 с. С. 8.

⁴ Там само. С. 21.

або самогубство»¹. У лютому 1900 р. в листі до О. К. Гаморак письменник пише: «Посилаю «Дорогу» для сестри. Вона дуже великоправдива, хочь смутна»².

Образ дороги в перших кадрах подається крупним планом і увиразнюється за допомогою гри світла: «У днину вона була безконечна як промінь сонця, а в ночі над нею всі звізди ночували»³. Метафоричне розуміння дороги як життєвого шляху в наступному кадрі звужується до образу землі, яка потребує людських зусиль і тяжкої фізичної праці: «Чорними долонями стручували піт і великими руками ловилися землі. Втома валила їх, вони душили за собою свої діти і ревіли з болем»⁴. Який би образ дороги / землі не поставав у кадрі, він потребував простору: «Страшними лицами обернені до неба як морем голов проти моря звізд»⁵.

Крім того, центральний образ розкривається через суміжні образи матері й сина. Письменник усвідомлює людей як найбільшу цінність цього світу. Щоб ця думка була донесена до реципієнтів прозаїк використовує крупний план. Усі деталі є образними і їхнє кінематографічне втілення залежить від візуального потенціалу реципієнтів: «Він читав ті лица і велику пісню бою на них. З їх губів зливав слова, з чолів вичитав мисли, а з серць виссав чувства. А як сонце родилося в крові і цілувало поміж довгі вії їх очи, то в его серці породилася пісня»⁶.

Кадри сповнені різноманітних звуків: удари людських сердець, душевний спів, що нагадував сильний вітер, кадри сповнені й кольору. Так, кадр жовтої осені, впізнаваної за жовтими

¹ Горак Р. Кров на чорній ріллі: есе-біографія Василя Стефаника. Київ: ВЦ «Академія», 210. 608 с. С. 264.

² Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 2. Листи / упорядкув. Є. Баран. 600 с. С. 287.

³ Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця. 676 с. С. 216.

⁴ Там само.

⁵ Там само. С. 217.

⁶ Там само.

ланами, з'єднується з наступним кадром, де люди з втомленими обличчями й серцями, що «заходять жовчем»¹. С. Хороб справедливо відзначила «логічне мислення Стефаніка як художника слова і оратора-публіциста, коли кожне наступне речення змістовно в'яжеться з попереднім, коли нема загальних красивих фраз, як це нерідко в таких виступах буває, а є сконцентрований, глибокий простір власної думки»².

Кульмінаційний епізод новели – смерть матері – подано в одному кадрі: динамічному, сповненому дії, про що свідчать дієслова «спотикнувся», «заридав», «зарив», «просив», «довго просив», «поклав», «почув», «здрігнувся», «поцілував», «поплівся»³. Наразі спостерігаємо як письменник «спускає» «стиснуту пружину», щоб «стрімко повести дію до фатального кінця»⁴. Смерть матері В. Стефанік передає як розрив із родом: «Здрігнувся, поцілував могилу і маленьку яблінку і поплівся безіменний і самотний»⁵. Решта життя подана одним кадром, сповненим рухом: «І скакав з могили на могилу як осіннє перекотиполе»⁶.

У наступній новелі «Скін» В. Стефанік залишає увагу реципієнта прикутою до кадру пізньої «глухої» осені, коли «чорні ворони поле вкрили»⁷. Домінантним лишається й образ смерті, яку віднайшли герої новел. Наразі письменник художньо уви-

¹ Стефанік В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця. 676 с. С. 217.

² Хороб С. Публіцистика Василя Стефаніка: штрихи до портрета. Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово. 2022. № 16 (63). С. 273.

³ Стефанік В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця. 676 с. С. 218.

⁴ Піхманець Р. Метафізика крові. Стефанік В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. Твори. С. 571–671. С. 642.

⁵ Стефанік В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця. 676 с. С. 218.

⁶ Там само. С. 219.

⁷ Там само.

разнює процес переходу в інший світ. Внутрішні муки й біль передаються в погляді Леся, поданому крупним планом: «І нічим Лесь не міг спертися тому сьвітови, лишень одними очима. І тому він ними, блискучими, змученими так ловився маленького каганця. В'язався очима, держався євго і все мав страх, що повіки запруться, а він стрімголов у невидиний сьвіт звалиться»¹.

Наступні кадри повторюють кадри попередньої новели: з'являється кадр, де крупним планом увиразнені очі оточення: «Хмара очий синих і сивих і чорних. Та хмара пливе до єго чола, гладить єго і простужує...»²; кадр, де крупним планом постає поле «рівне, далеке, під сонцем спечене»³. Цей кадр-спогад, на відміну від попередніх, динамічний, сповнений інтенсивного руху аж до невимовної втоми: «Він оре на ниві і руками чепіг не може вдержати, бо палить єго спрагнота у горлі. І волів палить, бо ротами вогуку землю риють. Руки від чепіг відпадають, а він падає на ниву, а вона єго на вуголь спалює...»⁴.

Звичайно не обходиться й без кадру, в якому постає образ матері. На відміну від новели «Дорога», небіжка мати має право провести сина в останню дорогу: «Поконець стола сидить єго небіжка мама тай пісню співає. Потихо та сумно голос по хаті стелиться і до него доходить. То та співанка, що мама єму маленькому співала. І він плаче і болить у серцю і долонями сльози ловить. А мама співає просто в єго душу і всі муки там з тим співом ридають. Мама йде до дверей, за нею і спів і муки з душі»⁵. Виразним є двопланове зображення: спостерігаємо розщеплення нарації на візуальну картину і психологічну, сповнену метафорики.

Г. Яструбецька справедливо зауважила, що «смерть у В. Стефаніка – це, здебільшого, звільнення від страждання.., водо-

¹ Стефанік В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця. 676 с. С. 219.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само. С. 220.

діл, перед яким прірва тяжких мук, за яким – принаймні, їх відсутність у «земному» варіанті»¹. Останні кадри новели – художнє відображення миті смерті. Якщо герой «Дороги» «Аж як перейшов сто гробів, то сотий перший его був. Припав до него як давно до маминої пазухи»², то мить смерті Леся – фізичні зміни, відсутність можливості реалізувати бажання: «Хотів крикнути на діти, аби Мартинови ячмінь віддали, але крик крізь горло не міг продертися, лиш горячою смолою по тілі розходився. Вивалив чорний язик, запхав пальці в рот, аби голос з горла вивести. Але зуби клацнули і заціпилися і пальці затисли. Повіки впали з громом»³. Чорний колір письменник здебільшого використовує для змалювання втомленого, виснаженого тіла («чорні ноги і чорні руки виглядали як прироблені до его цеглястого тіла»⁴), або тіла перед смертю.

Новелою «**Палій**» митець не був задоволений повною мірою⁵. Р. Горак так писав щодо цього етапу в житті письменника: «Написане в період найбільшого загострення стосунків між В. Стефаніком та його батьком. В. Стефанік не міг пробачити йому, що так рано зійшла в могилу від непосильної роботи мати. Не міг пробачити, що батько відмовив йому в утриманні, бо скуповував майже за безцінь поля у Русові, аби його вважали в селі багатієм. С. Стефанік пояснював це намаганням забезпечити майбутнє своїх дітей. Такого майбутнього та ще й купленого такою ціною В. Стефанік не хотів»⁶.

¹ Яструбецька Г. І. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: ПІД «Твердиня», 2013. 380 с. С. 95.

² Стефанік В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця. 676 с. С. 219.

³ Там само. С. 220.

⁴ Там само. С. 232.

⁵ Стефанік В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 2. Листи / упорядкув. Є. Баран. 600 с. С. 300.

⁶ Горак Р. Кров на чорній ріллі: есе-біографія Василя Стефаніка. Київ: ВЦ «Академія», 210. 608 с. С. 265.

Дружина-мати завершила земні страждання: «В хаті на лаві лежала його Катерина – велика і груба, аж страшна»¹, але горя в родині побільшало: «Федір тримав коло себе двоє дівчат: одинайцятилітню Настю і восьмилітню Марійку і все їх питався: що мемо, доньки, без мами діяти? Котра з вас дьидеви обід зварит?»². Смерть увиразнила спогади і оприявнила втрату родинних зв'язків між чоловіком і жінкою, спричинену роботою: «Люде-люде, а я до неї ніколи слова не заговорив, я за роботов за ню забув тай за бесіду. Прости міні, Катеринко, приятелю мій добрий!»³. Робота, яка забиравала здоров'я: «Федір не випускав із рук ціпа цілу зиму, чепіг не викидав ціле весну, а коси ціле літо. Кости боліли, кінці їх стералися і пекли»⁴.

Щодо новели «**Похорон**» дослідники справедливо відзначають: «Перші чотири із шести наведених речень формують картину, створену за допомогою кількох основних шрихів, причому вся увага «глядача» зосереджується на кількох виділених об'єктах: хлопчик – хрест – труна – хрест – віночок. Виокремлення саме цих зображень-домінант у наведеному описі відбувається завдяки позначенню їх кольоровими маркерами: білий – чорний – білий – синій – жовто-брудний»⁵.

Чергування загального і крупного планів спостерігаємо в новелі «**Сон**». Для творення загального кадру – лісу – письменник апелює до досвіду реципієнтів, а також використовує звуковий потенціал: «Ліс шумів, стогнав, тонкі шепти рвалися з маленьких галузок і падали разом із змерзлим інєєм. Вітер вив як гнаний пес»⁶. І на тлі чистого неба і ясного місяця крупним планом

¹ Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця. 676 с. С. 238.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 239.

⁵ Наконечна Л., Наконечна Л. Поетика оповідних структур у текстах Василя Стефаника. Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово. 2022. № 16 (63). С. 225.

⁶ Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця. 676 с. С. 256.

постає перед реципієнтом Третильник: «Чорне волосся посивіло від інею, руда сардачина побіліла, моцні руки не чули зимна, а лице спалене вітром поцегліло»¹. У розмові крізь сон, яку письменник передає короткими реченнями, сконцентроване ставлення героя до можливості працювати на землі: «Я можу працювати, бо маю моцні руки як кінцке копито...»², «Ґрунт то спосіб до всего, як твій є. Він тебе заґріє і накриє і погодує і честь тобі поведе...»³, «Як не маєш свої ниви, то не маєш куди ходити, не маєш по чім...»⁴.

Фокусує уявну камеру на положенні тіла: «Здоймив кулак, але він безсильно зсунувся на сухе бадилля»⁵, «Поставив кулак під голову»⁶, В. Стефанік щоразу зберігає єдність кадрів, безперервність руху, непомітне зміщення уваги: «кулак – голова – капелюх» («Капелюх упав з голови і з вітром покотився»⁷). Письменник також дбає про єдність візуальної художньої деталі і семантикою сновидіння героя. Інколи це має очевидний зв'язок («Капелюк упав з голови і з вітром покотився» – «Танаску, мой, а скинь капелюх, таже ти перший раз вішов цієї весни у поле – так годитси...»⁸), але здебільшого – смислові натяки: «Ляг хрестом» – «Межу кортит також зродити колос, бо межа таки земля, вона ще ліпше... Я тобі по смерти лишу...»⁹.

За аналогічним принципом побудована новела «**Озимина**». На загальному плані сільського краєвиду крупним планом змальований образ втомленого старого чоловіка: «На кожусі лежить білий як молоко мужик. Старий дуже з померьклыми очима»¹⁰.

¹ Стефанік В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця. 676 с. С. 256.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само. С. 257.

⁷ Там само.

⁸ Там само. С. 257.

⁹ Там само.

¹⁰ Там само. С. 266.

Для увиразнення загального плану В. Стефаник використовує багатопотенційні звук і колір: «По селі сотаєся, пливе тоненькими струями, розпадаєся на мацінькі крапельки один голос, осінній, сільський звук. Обіймає він село і поле і небо і сонце. Протяжна, тужлива пісня вилискується по зораних нивах, шелестить зів'ялими межами, ховаєся по чорних плотах і падає разом з листем на землю. Ціле село співає, білі хати сьміються несьміливо, вікна ссуть сонце»¹.

Письменник поважає старість, саме тому «сонце гріє ... просто в лице» старому². Смерть як позбавлення страждань і болю вкотре утверджується в новелах, тож старий і просить «дучі та штири дощі»³.

Художнє враження працелюбності старого передане художньою деталлю – руками. Якими вони постануть у кадрі залежить від візуального мислення читача, але саме завдяки рукам, що уособлюють працелюбність, можна вибудувати власний життєвий шлях: «А як я руки маю, то я собі йду у свою дорогу, а моя дорога, аді, стома стежками дорожити по полю. Я барабульку вікопаю, я кукурудзок підойму, я борозенку лицем до сонця оберну, я зеренце посію – я все з руками зробию! А без рук я дурень, коли маєш знати!»⁴.

Новела «**Такий панок**» разом із новелою, що відкриває збірку, створює циклічне коло. До такого висновку приходимо завдяки останнім візуалізованим кадрам: дорогою йдуть два мужики й обговорюють нетипово доброго панка, який, можливо, плакав через те, що випив зайвого: «Є такі пани, що як нап'ютьси тай плачут як мужики...»⁵. Для підсилення письменник посилює концепт «дороги» ще розмовою між паном і мужиками. Дорога постає як життєвий шлях, який треба мудро обрати.

¹ Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця. 676 с. С. 266.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 267.

⁵ Там само. С. 279.

У перших кадрах, які постають крупним планом, В. Стефаник тяжіє до використання літоти: маленький панок у маленькому місті. Увиразнення дріб'язковості досягається завдяки художнім деталям, які мають бути зацентровані в кадрі: «Те місто стоїть посеред сіл, як скостеніле село, як падла вонюче, як сьмітник цілого повіту. На ринку стоїть комедиянська буда; якісь страшні музики вигравають у ній, страшні бестії вишкірюють зуби з полотен буди і якась панна воскова гримає в брязкучі тарелі»¹.

Оновлення-очищення прийшло до панка незадовго до смерті: «Коли я не хочу більше кров пити, так як ви і по полудни затикати подушками вікон, або спати, я маю вмирати десь сими днями та я хочу хоч трохи перед Богом стати чистий»². Життя за рахунок мужиків панок оцінює як гріх, тому й хоче жити й боронити свій народ («своїх людей не буду встидатися»³. Поштовхом до світоглядного переродження панка послужив образ на стіні в хаті, який, щоразу перед приходом інших панів, панок ховав під ліжком («То знаєте, я той образ скидав з стіни і назад клав зо двацять років»⁴). Образ на стіні уособлює сумління панка. І навіть у кадрі, де панок розповідає про всі свої душевні порухи, все одно крупним планом постає образ: «Але ви не розумієте, то мене сумліне так пило, так докучало, що міні аж голос причувся. Вхожу я до хати, ледви на ногах стою, не чую нічого. Засьвітив сьвічку, боюся на образ подивитися. Лягаю і конче хочу на образ подивитися, а не маю відваги... Глипнув, а він заплаканий. Мене в гарячку, мене в дрож пірвало, кланцаю зубами...»⁵.

Стефанікознавці систематично відзначають візуальний потенціал новелістики майстра, але ці твердження здебільшого констатативні, без уважної текстуальної роботи. Тенденції ви-

¹ Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця. 676 с. С. 274.

² Там само. С. 276.

³ Там само. С. 278.

⁴ Там само. С. 277.

⁵ Там само. С. 278.

вчення «кінематографічності у прозі», визнання несвідомого використання письменниками кінопоетики актуалізувало окремий напрям досліджень у літературознавстві. Аналіз новели «Камінний хрест» (Л. Горболіс), збірки «Синя книжечка» спровокував наукову проблему: чи послідовий В. Стефаник у використанні кінопоетичних засобів. У результаті дослідження з'ясовано, що семантично домінантні образи постають завжди крупним планом, кожний центральний образ візуалізується буквально, а розкодування його метафорики наближає до осягнення підтексту. Більшість кадрів сповнена звуків і кольорів, тональність і відтінки яких максимально згармонізовані. Структурно новели побудовані за принципом чергування загальних і крупних планів, предметом зображення останніх здебільшого виступають обличчя і руки. Цілісність збірки досягається завдяки єднанню першої і останньої новели центральним образом дороги.

У перспективі запропоновану методику варто застосувати для аналізу збірок «Камінний хрест», «Мое слово», «Земля», а також дослідження новел 1926–1933 років. У результаті оприявниться еволюція кінематографічного мислення митця, а також теоретичні висновки щодо кінопоетичних засобів і прийомів творення образів можна бути екстраполювати на вивчення малої прози кінця XIX – початку XX століття.

Тетяна Вірченко

ПОЕТИКА ОПОВІДНИХ СТРУКТУР У ТВОРАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

Творчий стиль Василя Стефаника уже традиційно визначають як «коротко, сильно і страшно». Як це? Спробуємо науково обґрунтувати, аналізуючи поетику оповідних структур творів новеліста на прикладі мотивно-тематичного комплексу смерті. Саме мотив смерті вважаємо провідним і концептуальним для всієї творчості письменника, а крім того, Танатос, безперечно, є одним із ключових тем епохи модернізму.

Досліджуючи мотивно-тематичний комплекс Стефаникових творів, зупинимо свою увагу на одній із особливостей описових структур письменника, а саме: поєднання і взаємодія описової та оповідної манер ведення наративу.

Вагоме місце, на нашу думку, у творах В. Стефаника посідає така наративна стратегія, як візуалізація образу чи ситуації. У таких уривках тексту маємо справу із явищем описовості, зображенням у тексті статичної сцени, застиглому моменту. Тобто, образно кажучи, читач опиняється у позиції глядача, який має можливість докладно розглянути начебто продемонстроване перед ним певне зображення.

Наведемо, наприклад, один із такого типу уривків новели В. Стефаника «Кленові листки», де використано принцип візуалізації: *«Посеред хати сидів Семенко і сестри і корито з маленькою дитиною стояло. Коло них миска з зеленими, накришеними огірками і хліб. На постелі лежала їх мама, обложена зеленими, вербовими галузками. Над нею синів рій мух»*¹.

У наведеному уривку можемо побачити, як принцип візуалізації дозволяє внести до оповідного тексту момент описовості: перед нами картина із побутового життя. Проте щодо даного тексту, то тут варто зауважити на одному, досить важливому, на нашу думку, моменті: ця сцена не є цілковито «застиглою». Те єдине,

¹ Стефаник В. Твори / За редакцією Гаморака Ю. Вид. друге. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 174.

що перебуває в русі, – це рій мух над хворою жінкою (який «сипів»).

Рій мух – це водночас і єдиний звуковий образ у сцені. І це, очевидно, є безперечним сугестивним засобом оповіді у новелі: долучення до статичного зображення рухомого і звукового образу із негативною семантикою (ознака невідворотності трагічного фіналу у творі) – дає можливість ввести мотив смерті навіть до тумачення зображення одномоментної дії.

Справді, у народних уявленнях образ мухи наділений виразними негативними конотаціями. Мухи належать до «нечистих» комах. Вони є прямим аналогом до диявольської сили: «Їхню диявольську природу відображає польське повір'я, що мухи – це бджоли диявола. Диявол створив мух, позаздривши Богові, який створив бджіл. Мух, як вважають на заході Старопольщі, посилає сам диявол»¹.

Більше того, мухи у народних уявленнях належать до сфери нечистої сили, вони навіть самі можуть бути безпосереднім втіленням диявола: «За переказами карпатських українців [а це є безпосередньо тим ареалом, у міфологію якого був закоріненний Василь Стефаник. – *Л. Н.*], диявол може перевтілюватись у муху»².

Таким чином, простір новели «Кленові листки» є виразно негативно маркованим. Зображення статичної сцени, у яких дія належить винятково «диявольським» комахам, наштовхує на думку про образ земного світу у творчості В. Стефаніка як такого, у якому перемогло зло.

Проблема протиставлення описових та оповідних елементів оповіді має глибоку традицію. Так, «для Платона сфера того, що він називає *lexis* (спосіб вираження, на відміну від *logos*'а, що позначає те, що говориться), теоретично поділяється на власне наслідування (мімезис) і звичайну оповідь (дієгезис). Під зви-

¹ Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Издательство «Индрик», 1997. 912 с. С. 437.

² Там само. С. 438.

чайною оповіддю Платон має на увазі все те, що поет розповідає від власного імені, не намагаючись ввести в оману, начебто говорить хтось інший, а не він сам»¹.

Жерар Женетт у «Фігурах» – ґрунтовному дослідженні із проблем поетики – наголошує на тому, що у літературознавстві дослідникам повсякчас варто мати на увазі той аспект, що література сама по собі є зображенням, а тому в неї може бути всього лише одна модальність – оповідь, що є еквівалентом невербальних, а також і вербальних ситуацій. Зображення у літературі – античний мімезис – це по суті не оповідність плюс мовлення персонажів, а оповідність і виключно оповідність. Таким чином, за Ж. Женеттом, існує тільки єдине наслідування – недосконале. «Мімезис є дієгезисом»².

Проте якщо з цієї точки зору зображальність (описовість) у літературі і збігається з оповіддю, то все ж не зводиться лише до суто оповідних елементів. Ж. Женетт говорить про розрізнення іншого плану (про що не йшлося у класичних поетиках) – внутрішньодієгетичне.

Справді, – читаємо у Ж. Женетта, – у будь-якій оповіді міститься (нехай і вперемішку, притому у найрізноманітніших пропорціях), з одного боку, зображення вчинків та подій, що формує власне нарацію, а з другого боку, зображення речей та персонажів, що є результатом описовості. «Опозиція оповідності та описовості складають собою одну із основних рис нашої літературної свідомості»³.

Цілком очевидною видається та думка, що абсолютне розмежування описових та оповідних елементів у літературному тексті є неможливим, і їхня взаємодія, відповідно, є неунікною.

На схожу позицію натрапляємо і в розмірковуваннях Ж. Женетта, де дослідник веде мову про повсякчасну провідну роль в літературних текстах оповідних елементів, їх переважання над

¹ Женетт Ж. Границы повествовательности. *Женетт Ж. Фигуры*. В 2-х тт. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 284.

² Там само. С. 288.

³ Там само. С. 289.

описовими. Описовість, образно пише Ж. Женетт, «виявляється ancilla narrationis – рабинєю, яку постійно потребують, але яку повсякчас утримують у покорі, не даючи їй визволитись. Існують оповідні жанри, такі як епопея, повість, новела, роман, де описовість може займати дуже багато місця, навіть основну частину об'єму твору, але при цьому залишаючись – таким є її призначення – всього-на-всього допоміжним елементом оповіді»¹.

Звісно, будучи підпорядкованою законам оповідної сфери, описовість у тексті не має здатності функціонувати ізольовано, бути відділеною від оповідності. Проте, говорячи про розмежування та взаємодію візуалізації й описовості у текстах В. Стефаніка, спробуємо простежити моменти переходу (або перетину/накладання) уривків з описовою та оповідною манерою ведення наративу.

Так, наприклад, новела «Похорон» розпочинається із зображення картини похоронної процесії: *«З-переду обдертий хлопчик із біленьким ковніром під шиєю. У руках держить чорний хрест і все глядить на нього. За ним такі самі чотири хлопчики несуть труну. На її вічку білий, тоненький хрестик, а ціла вона синя. В головах труни прибитий віночок із жовто-брудних цвітів. З отих самих, що ростуть попри каміння на подвір'ях кам'яничних. Такий віночок, як колачик бідного мужика, що дає в церкві за прости-біг»*².

Перші чотири із шести наведених речень формують картину, створену за допомогою кількох основних штрихів, причому вся увага «глядача» зосереджується на кількох виділених об'єктах: хлопчик – хрест – труна – хрестик – віночок. Виділення саме цих зображень-домінант у наведеному описі відбувається завдяки позначенню їх кольоровими маркерами: білий – чорний – білий – синій – жовто-брудний.

¹ Женетт Ж. Границы повествовательности. Женетт Ж. *Фигуры*. В 2-х тт. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 290.

² Стефанік В. Твори / За редакцією Гаморака Ю. Вид. друге. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 186–187.

Тобто перші чотири речення новели можемо вважати яскравим прикладом екфразису у літературному тексті, до того ж налаштування читачів на наступне сприйняття «зображення» відбувається вже із прочитанням першого слова новели: «*З-переду*». Прийменник вжито без валентного до нього додатка (спереду чого?). Тобто використаний прийменник у такому випадку повинен стосуватися загального зображення – усієї сцени. Таким чином, можемо спостерегти, яким способом до епічного жанру новели відбувається безпосереднє долучення рис жанрів драматичних.

На відміну від екфразису перших чотирьох речень новели «Похорон», у наступних двох реченнях відбувається залучення уже зовсім іншого типу ведення наративу – оповідного – відбувається застосування елементів дієгезису: «*З отих самих [квітів. – Л. Н.], що ростуть попри каміння на подвір'ях кам'яничних. Такий віночок, як колачик бідного мужика, що дає в церкві за прости-біг*»¹.

У наведеному уривку, як бачимо, на перший план виведено вже не елементи зображальності, а увагу прикуто до порівняння – залучення інших контекстів – з-поза простору, обмеженого колом зору оповідача, споглядальника сцени похоронної процесії. Наведений уривок кваліфікуємо як «оповідний», проте, як можемо побачити, елементи візуалізації присутні і тут. Це, наприклад, і сам тип порівняння, який апелює до візуального образу.

Таким чином, проаналізувавши перший абзац новели «Похорон», орієнтуючись на оповідні структури, можемо зробити висновок, що у наведеному уривку відбувається, з одного боку, поєднання екфразису (перші чотири речення) та дієгезису (два наступних речення), проте, з другого боку, також можемо спостерігати й перетин цих двох типів наративу – долучення елементів екфразису до речень із домінантою дієгетичного типу ведення оповіді.

¹ Стефаник В. Твори / За редакцією Гаморака Ю. Вид. друге. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 186–187.

Щодо функцій залучення описовості до оповідного тексту, тобто тієї ролі, яку відіграють описові пасажі або аспекти тексту в загальній будові оповіді, то, за поділом Ж. Женетта, їх є принаймні дві. Перша з них носить начебто декоративний характер. «Як відомо, у традиційній риторичі опис поруч з іншими стилістичними фігурами віднесено до ряду прикрас мовлення»¹. Безперечно, про обмеження саме таким вирішенням даної проблеми у прозі В. Стефаніка й мови йти не може.

«Друга основна функція описовості, у наш час вона є найбільш очевидною, адже завдяки Бальзаку вона утвердилась у жанровій традиції роману, – має характер одночасно пояснювальний і символічний: у Бальзака і його послідовників-реалістів опис зовнішності персонажів, їхнього одягу і домашньої обстановки намагається виявити і водночас обґрунтувати їхню психологію; у відношенні до останньої вони є знаком, причиною і наслідком»².

Звичайно, щодо функції характеристики психології героїв, яку несуть із собою описові пасажі, на нашу думку, не може бути й сумнівів. Проте тексти такого типу, як новели В. Стефаніка, засновані на ритуально-міфологічному мисленні, не можуть, на наш погляд, цілком обмежитись такою роллю описовості у тексті, до того ж якщо взяти до уваги вагому частку таких описових моментів у творах новеліста.

Щоб простежити роль описовості у текстах В. Стефаніка, очевидно, слід детально зупинитися на властивостях обох типів оповідних структур. Найочевиднішою розбіжністю тут, як нам видається, є відношення таких структур до часопросторового виміру у текстах. Якщо в описових структурах чи не всю увагу зосереджено на просторовому аспекті, то в структурах оповідних значно більшу роль (ніж в описових) відіграє, очевидно, часовий вимір.

¹ Женетт Ж. Границы повествовательности. *Женетт Ж. Фигуры*. В 2-х тт. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 290.

² Там само. С. 291.

На підтвердження цієї думки можемо навести деякі роздуми Ж. Женетта на цю тему: «Оповідність зайнята вчинками і подіями як чистими процесами, а тому робить акцент на темпорально-драматичному боці розповіді; описовість же, навпаки, затримує увагу на предметах і людях у їх симультанності і навіть процеси розглядаючи як видовища, начебто призупиняє хід часу і сприяє розгортанню розповіді у просторі. Ось тому обидва типи дискурсу можуть бути розглянуті як вираження двох протилежних позицій щодо світу та існування – одна функція є більш активною, друга – більш споглядальною, а значить, згідно із традиційним зрівнюванням понять, і більш «поетичною»¹.

Тобто особлива увага в тексті до специфіки світобудови передбачає залучення описових елементів оповіді, тоді як особливості функціонування цього світу та його складників уже вимагають використання оповідних структур.

«Мабуть, найбільш значна відмінність між ними полягає в тому, що оповідність у часовій послідовності свого дискурсу відновлює також і часову послідовність подій, тоді як описовість повинна перетворювати у послідовність зображення предметів, що існують у просторі одномоментно і поруч один з одним; тобто мова оповіді начебто збігається в часі із своїм об'єктом, а мова опису, навпаки, невідворотно позбавлена такого збігу»².

Варто також звернути увагу на зауваження Ж. Женетта про «поетичну» функцію описових структур. Адже розгортання в часі – дія – є ознакою більше драматичних та епічних жанрів, тоді як ліричні жанри традиційно передбачають здебільшого споглядально-осмислювальні стани героїв лірики. Таким чином, висока частотність саме описових структур у текстах В. Стефаніка може бути однією із ознак жанрової неоднорідності творів письменника.

¹ Женетт Ж. Границы повествовательности. *Женетт Ж. Фигуры*. В 2-х тт. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 291.

² Там само. С. 291–292.

Зупинимося детальніше на аналізі композиції новели «Лан» – одному із найбільш моторошних, на наш погляд, творів із усього творчого доробку В. Стефаніка – і спробуємо простежити оповідні засоби досягнення сугестивного ефекту на прикладі твору, де мотив смерті є наскрізним.

Новелу «Лан» побудовано за допомогою суміщення кадрів, із використанням принципу монтажу. Перш за все наголосимо на поєднанні двох масштабних планів у творі: верхнього та нижнього. Верхній план – макросвіт – є першим кадром новели: *«Довгий такий та широкий дуже. Пливе у вітрі, в сонці потопає. Людські ниви заливає. Як широкий довгий невід. Виловить нивки, як дрібоньку рибу. Отой лан»*¹.

Уже перший кадр формує перед очима читача-«глядача» своєрідну модель всесвіту: лан – це неосяжний простір («оком зіздріти не мож»), який із двовимірного («довгий» та «широкий») перетворюється у тривимірний: діє у стихії вітру й досягає сонця. Але цей всесвіт не несе із собою позитивних ознак, а навіть навпаки: він порівняний із неводом, який, до того ж, «виловить» (дієслово доконаного виду) – не припускається, а стверджується його здатність до поглинання менших елементів «як дрібоньку рибу». Крім того, досить дивною, на наш погляд, видається здатність цього простору до поєднання в собі таких, здавалося б, несумісних двох дії, як «потопає» і «заливає» – отже, дана субстанція не має сталого агрегатного стану, до того ж він змінюється миттєво.

Таким чином, можемо припустити думку про наявність рис демонічності у просторовому вимірі першого плану новели.

Наступна, друга, сцена передбачає зміну ракурсу: *«Зісхле бадилля бараболі шелестить під ним. Під корчем мала дитина. І хліб іще і огірок та й мищина. Чорний сверцок дотулився ніжки та й утік. Зелений коваль держиться подалеки. Мідяна жужелиця борзенько оббігає дитину»*². Погляд опускається

¹ Стефанік В. Твори / За редакцією Гаморака Ю. Вид. друге. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 133.

² Там само.

безпосередньо до поверхні лану – бадилля, а далі – ще ближче: збільшеним планом тепер показано дитину під корчем. На відміну від «німого» першого кадру, тут уже бачимо сцену, щільно наповнену руховими і звуковими образами, але всі вони оточують застиглий образ у центрі – дитину, яка поки що перебуває у цілковитій статиці.

*«А воно плаче за шелестом бадилля. Та й звернулось і впало. Впало ротом до корча. Б'є ніжками, дуже пручається і поволеньки синіє»*¹. Тож, як бачимо, «оживання» картини відбувається поступово: від ширшого просторового виміру до вужчого, і, зрештою, фокус концентрується на дитині.

У досить невеличкому уривку тексту шелест бадилля згаданий двічі. Він заглушує собою плач дитини. Найдивнішим, на наш погляд, тут є той аспект, що «зісхле бадилля бараболі» за звичайних природних умов аж ніяк не може «шелестіти» (про письмєнницькі помилки чи незнання автором реалій такого типу не може бути й мови, якщо зважити на біографічні дані з життя В. Стефаніка, а також скрупульозне «відшліфовування» новелистом своїх текстів [...]). Отже, бачимо, ворожий простір тут модифікує свої властивості й можливості з метою перешкодити врятуванню дитини від страшної смерті.

Наступна зміна кадрів – третя сцена новели – демонструє знову ж таки застиглу картину: *«А посеред розкопаних корчів спить мама. Як рана, ноги, бо покалічені, посічені, поорані. Прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь»*². Образ матері схарактеризований тими ж епітетами, що є властивими землі: «посічені», «поорані». Крім того, уві сні вона зростається волоссям із землею, стає, «як камінь», її частиною.

На схожий опис натрапляємо у новелі «Май»: *«Сонце реготало над ним, посилало до нього свої проміні, пестило його, як мама рідна. Квіти цілували його по чорнім нечесанім волоссям,*

¹ Стефанік В. Твори / За редакцією Гаморака Ю. Вид. друге. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 133.

² Там само.

пільні коники його перескакували. А він спав спокійно, а чорні ноги й чорні руки виглядали, як прироблені, до його цеглястого тіла»¹. В обох новелах схожість описів стану героїв пов'язана із оніричним дискурсом.

Сон – стан забуття – призводить до приреченості героїв на незахищеність перед силами природи. Навіть більше – герої перетворюються на органічні частинки тих зовнішніх сил, які на них діють. Так, мати наче вростається волоссям у землю, стаючи «як камінь». А герой новели «Лан» втрачає деякі риси антропоморфної подоби, набуваючи при цьому кольору землі, на якій лежить («чорний» – постійний епітет до іменника «земля» у творах В. Стефаніка).

Таким чином, уведення оніричного дискурсу до канви текстів вкотре переконує в постійній взаємодії (і навіть протистоянні) героїв творів В. Стефаніка із навколишніми силами, які повсякчас намагаються різними способами виявити свою дію і вплив на людей. А найлегше їм це вдається здійснити під час сну героїв, коли ті є найменш захищеними.

Четверта зміна планів у новелі «Лан» передбачає переміщення точки зору оповідача вгору, до сонця: «Сонце раде би цілу міць свою на її лиці покласти. Не може її піднести та й за хмару заходить»². Сонце – міфологема сили й могутності – не має влади у просторі тексту. У своєму прагненні допомогти воно залишається цілковито безсилим: «Не може її піднести» – і начебто визнавши свою поразку, ховається за хмару.

«Чорний ворон знявся, облітає, облітає та й кравче. Врешті зірвалася. Наслухає. Наслухає.

*– Ото я! Коло роботи спати!»*³.

Те, чого не змогло здійснити могутнє сонце, зробив ворон. Зловісний символ – чорний ворон – набуває у тексті подвійної семантики: з одного боку, він провіщає горе, але з другого, як

¹ Стефанік В. Твори / За редакцією Гаморака Ю. Вид. друге. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 185.

² Там само. С. 133.

³ Там само.

і сонце, намагається допомогти, б'є на сполох. Саме він, зрештою, й будить матір зі сну. Сили стихії та природи, таким чином, протистоять ворожості навколишнього простору, прагнуть допомогти, застерегти, а може, й встигнути запобігти нежданій смерті.

«Взяла рискаль і копає, раз-попри-раз корчі розриває.

– Добре, що спит. Така мука, така мука єму тай мині з ним. А заробити треба, бо взимі ніхто не даст.

*Нагнулася та й копає, борзо, хутко. А той корч обминає. Скільки спокою, доки спить...»*¹ – такими рядками завершується новела «Лан».

Відчуття відкритого фіналу, незавершеності дії створюється, на нашу думку, не так завдяки передбаченню читачем майбутньої реакції матері на смерть дитини чи навіть завдяки візуальному оформленню тексту (три крапки наприкінці останнього речення), як більше через непризупиненість руху в тексті. Якщо в новелі переважали статичні образи, то у фіналі бачимо розгортання руху: «борзо, хутко» – без завершення.

Крім того, фізичний рух матері протилежно пропорційний до її душевного неспокою. Доки жінка працює, вона не знає про трагедію, доти їй спокійно: «*Скільки спокою, доки спить*». Проте читачеві відомо, що так тривати довго не може: коли припиниться її праця, тоді завершиться й оманливий душевний спокій, і саме тоді мав би відбутися кульмінаційний момент новели. Адже, вважаємо, композиція твору не містить кульмінації (смерть дитини є радше зав'язкою).

Найбільш вражаючий момент передбачає не сам факт смерті, а реакцію матері на смерть дитини. Тобто гіпотетична кульмінація повинна була би відбутися поза текстом новели, у домислах читача. Найбільш розпачливі стани героїв, моменти краху їхніх ілюзій у тексті безпосередньо не присутні.

¹ Стефаник В. Твори / За редакцією Гаморака Ю. Вид. друге. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. 347 с. С. 133–134.

Принципова незавершеність дії створює особливе нагнітання атмосфери тривоги й приреченості. Перевага знання читачів над знанням героїні створює таку непередбачувану ситуацію, коли читачі опиняються у тому ж таки стані, що й сонце та чорний ворон у новелі: можливість знати та здатність бачити не можуть зарадити безсиллю, запобігти смерті чи попередити про горе, яке вже сталося. Смерть приходить із того «простору», який володіє могутньою і невідворотною силою.

Останнє речення новели («*Скільки спокою, доки спить...*») вважаємо узагальнюючою думкою усього твору. З одного боку, може скластися враження, що це роздуми матері, проте, з другого, долучивши лінгвістичний аналіз, бачимо, що використана тут літературна форма дієслова «спить» не властива для мовлення героїв В. Стефаніка (можемо порівняти її із діалектними формами слів із монологічних висловів матері: «*добре, шо спит*», «*ніхто не даст*»).

Останнє речення твору ми схильні вважати узагальненим підсумком із саме нараторського мовлення. А тому дієслово «спить», на нашу думку, не стільки стосується дитини, як є узагальненням людських станів незнання (сну, ілюзії, омани) на противагу знання (прозорінню). Таким чином, бачимо залучення до тексту мотивів із Книги Еклезіяста – знання і породженої ним скорботи.

Отже, аналіз новел Василя Стефаніка крізь призму взаємодії екфразису та дієгезису відкриває абсолютно нові перспективи тлумачення тексту. Так, актуалізація «іконічного» підтексту визначає прихований «паралельний» розвиток оповіді; очевидне тлумачення є неоднозначним, а неочевидне слугує символічним тлом, апелює до читацької асоціативної роботи думки.

Лариса Наконечна

ХУДОЖНІЙ СВІТ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА У ДРАМАТУРГІЧНОМУ ВИМІРІ

Микола Зеров вказував на максимальне «скорочення авторської референції» в новелістиці Василя Стефаника, а в останніх текстах покутського новеліста («Вона – земля» і «Сини») відзначив «апогей драматизму»¹. Не випадково саме вони, а ще «Марія», «Злодій», «Побожна» та «Morituri», лягли в основу інсценізації театру «Заграва» під керівництвом Володимира Блавацького. Як пролог до вистави звучало «Мое слово». Прем'єра відбулася 12 грудня 1933 року в Збаражі. На виставу у Львові 9 січня 1934 року сподівалися приїзду Василя Стефаника, але він не зміг прибути, – були тільки брат і син. Письменник побачив виставу, як сам зізнається, аж навесні 1934 року в Коломиї, а потім – у Снятині. Після перегляду письменник спілкувався з акторами і запропонував зіграти виставу в його рідному Русові, але, на жаль, це відбулося вже після смерті Василя Стефаника. «Заграва» успішно ставила цю інсценізацію аж до 1938 року, коли відбулася реорганізація театру. Володимир Блавацький ще тричі звертався до постановок творів Василя Стефаника: на сцені Львівського оперного театру (1942), в Ансамблі українських акторів в Авгсбурзі (1945), в Українському театрі в Філадельфії (1952)². Режисер вказував: «Сам я родом з Покуття, і тому Стефаникові персонажі мені знайомі і близькі. Захоплювала мене їх пластичність – мов із каменю різьблені вони В. Стефаником – та «театральність» діалогу»³. Григорій Лужницький у статті «Син землі» зауважує, що на тлі побутової драматургії завдяки Василю Стефанику з'явилися нові твори в репертуарі галицьких

¹ Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза Зеров М. *Твори*. У 2 т. Т. 2. /упорядкув. Г. П. Кочура і Д. В. Павличка. К.: Дніпро, 1990. С. 421.

² Див.: Стефаник В. С. Зібрання творів у 3 т. у 4 кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Т. 1. Кн. 1: *Твори* /упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 676 с. С. 547.

³ Євшан М. Василь Стефаник *Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика* /упорядкув. Н. М. Шумило. К.: Основи, 1998. С. 150.

театрів¹. Як стверджує Григор Лужницький, актуальність постановки цих творів зумовлена відсутністю тогочасної материкової української драматургії, адже створити «справжню літературну драму» з зіткненням протилежних сил, панівної і поневільної, було майже неможливо².

Сучасники Василя Стефаника відзначали значний емоційно-чуттєвий потенціал його творів, який, за словами Івана Франка, мав «потресаючий вплив на душу читача» і «творив трагедію душі»³. На думку Лесі Українки, психологічні ескізи Василя Стефаника «просякнуті тим животворним духом співчуття автора до своїх персонажів, який надає надзвичайної чарівності художнім творам і якого не може приховати навіть найбільш об'єктивна форма дійсності»⁴. Богдан Лепкий, переповідаючи Михайлові Рудницькому враження від новели «Сини» Василя Стефаника, зазначав: «Мурашки побігли по спині. Тремчу цілий, як у пропасниці, й заспокоїтися не можу. Не входжу в подробиці, не приглядаюся до форми, лише бачу нашу землю, нашого хлопа і його велике горе»⁵.

Розкриваючи природу експресивності т. зв. «нової школи в українській белетристиці», зокрема і Василя Стефаника, Іван Франко писав: молоді автори творять «образи, огріті власним чуттям», «розбуджують в душі читача певний настрій»⁶; розкри-

¹ Лужницький Г. Син землі. *Альманах «Провидіння»*. Філадельфія, 1971. С. 77–82.

² Лужницький Г. Вибране: Історичні драми, наукові праці. Івано-Франківськ: Плай, 1998. 247 с. С. 180.

³ Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі *Франко І. Зібрання творів. У 50 т. Т. 35: Літературно-критичні праці (1903–1905) / ред. тому П. Й. Колесник*. К.: Наукова думка, 1982. С. 109.

⁴ Українка Л. Малорусские писатели на Буковине *Українка Л. Зібрання творів. У 12 т. Т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті / ред. тому П. Й. Колесник*. К.: Наукова думка, 1977. С. 74.

⁵ Лепкий Б. Іван Франко. Василь Стефаник. Владислав Оркан. Спогади / вступ на стаття М. М. Ільницького. Львів: Оскарт, 1988. 132 с. С. 102.

⁶ Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку *Франко І. Зібрання творів. У 50 т. Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910) / ред. тому П. Й. Колесник*. К.: Наукова думка, 1984. С. 526–528, 496.

вають «наше чуття і нашу вразливість»; творять «цілість, пройняту одним духом»¹ і т. д. Така «філігранова робота» над художнім словом була покликана злучити воедино емоційно-чуттєву сферу автора, героя і читача, щоби в останнього виникало відчуття причетності до трагедії персонажа, долученості до авторської емпатії, що дуже важливо для драматичної постановки.

За висловом Миколи Євшана, твори покутського новеліста – це «стихія, що збирається в його груді», «таємна, скрита потенціальна енергія грому», яка в найсильнішому напруженні «спадає йому з уст» і «вдаряє в нас з великою силою», аж поки «зворушить наше сумління, ціле наше єство» та дасть «мірило для власного життя»².

Михайло Рудницький, характеризуючи «письменницьку кухню» автора, зазначав, що головним «рецептом» у ній було ставлення митця до своїх новел, «наче до новонародженої дитини»: ретельно пригадував уривки діалогів селян, сцени і ситуації, «відсіював, що зайве»; брав до уваги лише те, що «запало в душу» і «мучить»; шукав «товариства» для «картин чи тонів», щоб дійти до «синтезу»; сідав за стіл, коли «найде хандра» і «місця собі неможливо знайти», а перо «хапав, щоб полегшало»; вкладав у твори «всю енергію»³.

Андрій Музичка теж зауважив, що письменник «малює через мову думки людини», «подає почування людини через діло, як у драмі»⁴.

Наведені судження вказують на важливість драматичного складника в майстерні Василя Стефаника. Ускладненість рецеп-

¹ Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі *Франко І. Зібрання творів. У 50 т. Т. 35: Літературно-критичні праці (1903–1905) / ред. тому П. Й. Колесник*. К.: Наукова думка, 1982. С. 110.

² Євшан М. Василь Стефаник *Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / упорядкув. Н. М. Шумило*. К.: Основи, 1998. С. 213–214, 216.

³ Рудницький М. Письменники зблизка. Спогади / редактор С. Паливода. Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1958. 172 с. С. 128, 131, 5.

⁴ Див.: Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза *Зеров М. Твори. У 2 т. Т. 2. / упорядкув. Г. П. Кочура і Д. В. Павличка*. К.: Дніпро, 1990. С. 421–422.

тивного потенціалу своїх творів підкреслював і сам письменник: «Ото я вважаю, що ті естетичні заокруглення, то є на то, аби їх читач борзенько минав, або на то, аби заплісілому мозкови не дати ніякої роботи. [...] Як ми маємо стати на якусь оригінальну і сильну літературу, то треба писати безлично голі образи з життя мужицького. І хоть вони сирий матеріал, то все-таки не декламація. Бо всякі речі надто прибрані і ще з життя нашої інтелігенції, серед котрої нічо не дієся, мусять вийти на декламацію. А серед мужиків так багато дієся, що відти і сирий матеріал має хосен»¹. Отже, відсутність додаткових коментарів, велика міра акціональності, плинності подій і образів у художній структурі прози Василя Стефаника покликані насамперед забезпечувати взаємодію читача з текстом. І хоча процес її досягнення емоційно й інтелектуально складний, усе ж радість від такого контакту – головний гарант ефективності естетичного сприймання. Красномовним прикладом сказаного може слугувати творча історія новели «Вона – земля», яка стала епіцентром збірки «Земля» (1926) Василя Стефаника і однойменної постановки театром «Заграва». Письменник прокоментував: «Мене не люблять і не читають, а ви виводите мене в люди»².

Для інсценізації Володимиром Блавацьким було вибрано новели, динамічна структура яких ідентифікується дослідниками як драма в новелі³. Степан Хороб зауважує, що для доробку Василя Стефаника характерна органічна єдність художнього матеріалу, тривка тяглисть характерів, образів, подій,

¹ Стефаник В. Лист до редакції «Літературно-наукового вісника». *Стефаник В. Повне зібрання творів. У 3 т. Т. 2: Автобіографічні твори, поезії в прозі, публіцистика, незакінчені твори і переклади / укладачі М. С. Грудницька, С. А. Крижанівський, Й. М. Куриленко*. К.: Вид-во АН УРСР, К.: Видавництво АН УРСР, 1953. С. 72–73.

² Цит. за: Лужницький Г. Син землі. *Альманах «Провидіння»*. Філадельфія, 1971. С. 81.

³ Хороб С. Літературно-мистецькі знаки життя: Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2009. 390 с. С. 234.

а подекуди й фабульне зчеплення¹. Тому основною метою режисера стало сценічне оприявлення стефаниківського героя у різні періоди або моменти їхнього життя. Володимир Блавацький обрав твори, у котрих відсутній яскравий соціальний конфлікт, яким найчастіше послуговувалася радянська драматургія. Домінуючою залишається проблема землі, що підкреслює назва статті Григора Лужницького «Син землі». У ній він зазначає: у творах Еміля Золя («Земля») прив'язаності до землі служить жадоба і пристрасть, що руйнує людину, у Владислава Реймонта («Мужики») земля є фундаментом злочинів і моральних переступів, тоді як у Василя Стефаника земля є святинею, котру треба шанувати, перед якою потрібно знімати капелюха, бо «ти з неї живеш» («Сон»)². Григор Лужницький не підтримував позицію Сергія Єфремова і Миколи Євшана, які вважали творчість Василя Стефаника людським горем або резигнацією, а зосередився на національних і патріотичних аспектах, адже втратити землю для українця – загубити свою самість: «селянин і українська природа-земля сплелися в одне, суцільне, живе»³. Земля в новелах Василя Стефаника поєднує в собі такі поняття, як дім, родина, народ, Батьківщина. Письменник порушує проблему спадкоємності та нерозривності поколінь, а образ землі подає як символ початку і кінця буття.

Ділячись враженнями від вистави, Василь Стефаник у літературно-критичній статті окреслив чимало суттєвих особливостей власного творчого почерку: він бажав вмістити у слові «цілого (покутського. – С. Л., Н. В.) чоловіка, від дитини аж до старості», «всю красу наших гір», важку для обробки зем-

¹ Хороб С. Літературно-мистецькі знаки життя: Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2009. 390 с. С. 236.

² Лужницький Г. Син землі. *Альманах «Провидіння»*. Філадельфія, 1971. С. 78.

³ Там само. С. 77–78.

лю Покуття, де потрібно «іти по ній грудую»¹. Василь Стефаник підкреслював важливість входження в долю своїх героїв, котрі мучили його, не даючи спокою: «По виставі, їдучи додому, вставали переді мною герої моїх оповідань»; «Всі вони розплилися, як хмара, [...] високо тепер літають, і привітають від мене молодих, бо я лишився на землі і... нагадав собі про них з радістю і смутком»². Третім важливим складником свого творчого підходу новеліст назвав невтомне «шліфування» сюжету: «Не одна постать моїх образків коштувала мені багато праці й паперу» [там само].

Стосовно творчого задуму новели «Вона – земля» Василь Стефаник зазначив: «Це була розмова мого батька Семена з людьми, утікачами з Буковини. Мій батько навіть дуже негарно говорив про жінок, яких Данило привіз на його подвір'я. Ті нечемні слова я пропустив, а решта так і було»³. Цей коментар підкреслює, що письменник передусім хотів змодельювати естетично впливову комунікативну ситуацію-подію. Це підтверджує сам зміст розмови Семена й Данила про рідну землю, без якої селянин ніщо, а також історія вдосконалення тексту новели. Відомі дві її чорнові версії. Перша з них завершується моментом, коли Семен планує сказати Данилові те, через що він може образитись. Друга не значно ширше розгортає подію: реципієнт знайомиться тільки з окремими аргументами Семена щодо неспроможності «нашого чоловіка» жити на чужій землі. Попередня частина сюжету обох чернеток твору значно розлогіша за кінцевий варіант, що засвідчує як тривалість процесу обдумування Василем Стефаником кожної деталі сюжету, так і незмінність його наміру сповна передати живу розмову двох галицьких селян.

Кількаразове згадування тієї ситуації й оживлення в уяві учасників згаданої розмови дозволило Василеві Стефаникові біль-

¹ Стефаник В. С. Зібрання творів у 3 т. у 4 кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Т. 1. Кн. 1: *Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця*. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 676 с. С. 461.

² Там само. С. 462.

³ Там само. С. 461.

ше проникнутися долею героїв. Завдяки авторській емпатії діалог двох селян став дуже колоритним, драматично насаженим. Суттєво, що в третьому варіанті комунікативна стратегія Семена дещо інша, ніж у другому. Спочатку господар переконував буковинця, що даремно шукати суспільної правди на чужині: «Ще доки ви межі своїм язиком, то ще яко тако, але в чужім краю – крепір. Коники похуднуть, вози поламаються а ви почорнієте»¹. А згодом він відважується погрожувати втікачеві Господньою карою: «Як увідете у чужий язик, у великі студені мури, то доля розфурее вас по камінню і лиш снитиси вам буде наша красна земля, а руки закостенілі будут з непам'яті сіяти на сміх панам, шо спаціруют яру пшеницю по каміню. Бог не прийме вас до себе з того каміня, але віде перед свої ворота, як вас уб'ють на ваші землі. Вертайтеси на свою мнєконьку землю, а там буде вас бог благословити і на шибеници...»². У такій комунікативній ситуації стан емігранта асоціативно уподібнений до вічного грішника, жида-протидисвіта або навіть Каїна.

Спустошена хата символізує перерваність роду, смерть: «лишили ж ви мене саму з совами стерегти ваших пустих хоромів», «хата – гола» («Марія»), «старий птах най гнізда старого не покидає, бо нове збудувати вже не годен» («Вона – земля»), «ти, небого (звертання до хати. – С. Л., Н. В.), геть затихла, замертвіла, як би в тебе хто ніж упхав, не годна-с слова сказати» («Сини»)³. Домівка зображена голою, а піч – зовсім холодною. Старі батько і мати, які приречені на самотність, у новелах «Сини», «Марія» символізують вичерпність життя. Ікони вказують на неспроможність відвернути втрату. Вони описані як недоглянуті, почорні-

¹ Стефаник В. Вона то – земля, пізніша чорнова редакція новели «Вона – земля», варіант Б. *Стефаник В. Повне зібрання творів. У 3 т. Т. 1: Новели / укладачі М. С. Грудницька, С. А. Крижанівський, Л. Г. Бойко.* К.: Вид-во АН УРСР, 1949. С. 316.

² Стефаник В. С. Зібрання творів у 3 т. у 4 кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. *Т. 1. Кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця.* Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 676 с. С. 292.

³ Там само. С. 293, 292, 309.

лі, сумні: «образи на стінах почорніли, світі дивлються на пусту хату, як голодні пси»¹. А золото, що є символом життєдайності й величі, тьмяніє.

Про страждання, біди героїв часто можна довідатися з молитов, котрі акцентують увагу на їхньому світосприйнятті, характеризують їх місце у світі: «А ти, Мати Божа, будь мойов газдинев, ти з своїм сином посередині, а коло тебе Андрій та Іван по боках... Ти дала сина одного, а я двох» («Сини»)². Внутрішній конфлікт модифікується в «зовнішню дію або «активну мовчанку»: «Вона лишила слова свої на вікнах та на золотих образах в своїй хаті, то вони, як пташечки б'ються по своїй хаті, як сироти. Молитви щебечуть по вуглах, а баба без них німа буде...»³. У новелі «Сини» «божим» птахом постає жайворонок, котрий поєднує небо і землю. Згідно з віруваннями, цей птах створений із грудки, яку підкинув вгору Бог. Для старого Максима щебетання пташки нестерпне, бо нагадує про дитинство його синів: «Твій спів і Іванові сопівки йшли низом, а поверх нас сонце, і ви сипали Божий глас і надо мнов, і над блискучими плугами, і над всім миром веселим»⁴. Тому докори Богові батько адресує пташці як представнику вищих сил. Світлі барви, золоті відтінки асоціюються зі щасливими спогадами: «крізь сонце Бог, як крізь золоте сито, обсипав нас янестев, і вся земля, і всі люди відблискували золотом»⁵. Матір Божа і Небесний Отець виступають опосередкованими адресатами: «Лети собі геть до неба, скажи своєму Богові, що най не посилає мені дурну птаху з співом, бо як він такий потний, най мені пішле моїх синів»⁶. Прохання і молитви, які звернені до Бога, не містять усталених канонічних форм,

¹ Стефанік В. С. Зібрання творів у 3 т. у 4 кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Т. 1. Кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 676 с. С. 305.

² Там само. С. 309.

³ Там само. С. 290–291.

⁴ Там само. С. 307.

⁵ Там само.

⁶ Там само. С. 307.

а є особистісними: «Релігія українського селянина не лише пронизує його щоденне життя, а є його основою, Бог це спільна з ним Істота»¹. Мабуть, саме це змушує Данила з новели «Вона – земля» переосмислити власні вчинки та повернутися на рідну землю. Спочатку він прохав Семена дозволу залишитися, запевняючи, що має гроші й не завдасть йому клопоту. В останній версії новели Данило ословлює власне безсилля і покаяння: «– Грішний я, Семенку, грішний перед Богом і вами. А то в мене ниви, як вівці добре годовані, чорні та кучереві. Я зараз завертаю вози до схід сонця, аби Бога не гнівити...»²]. Цей епізод виявляє параболічність біблійної і національної проблематики. Земля осмислюється як те, що дане людині Богом і передається наступним поколінням. Отож, Максим із новели «Сини» прагне вберегти її від чужих людей: «Ці подерті суки гадають, що я їм поле тримав? Як умру, то най на моїм поли чічки ростуть та най своїми маленькими головками кажуть Отченаш за діда»³, «приляг до землі і нею, як хустиною, обтираю сльози...»⁴. Образ ритуальної межі «свого» виконують ворота, поріг. Батько з новели «Сини» Василя Стефаника, виряджаючи своїх дітей, каже: «я сам, ваша мама на воротах умерла»⁵. У «Вона – земля» Данило стверджує, що «розум і гнів лишив на своїм подвір'ю», а Семен запевняє його, що Бог «віде перед свої ворота, як вас уб'ють на ваші землі»⁶.

Внутрішні переживання відображають монологи, які передають невисловлені раніше відчуття, містять «нецензуровані» асоціації. Подекуди зустрічаються звернення до умовного адресата, такого як Бог, загиблі сини. Усе це поглиблює драматизм, сприяє

¹ Лужницький Г. Син землі. *Альманах «Провидіння»*. Філадельфія, 1971. С. 80.

² Стефаник В. С. Зібрання творів у 3 т. у 4 кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. *Т. 1. Кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця*. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 676 с. С. 292.

³ Там само. С. 306.

⁴ Там само. С. 308.

⁵ Там само. С. 309.

⁶ Там само. С. 292.

психологізації. Володимир Блавацький спробував відтворити події, які переміщуються у морально-етичну площину і набувають загальнолюдського звучання. Він зосередився на сконцентрованості емоцій, лапідарності фраз, лаконічності висловлювань, «обірваності» кінцівок творів. На успішність постановки, на думку Григора Лужницького, вказує й те, що вона неодноразово виконувалися в повоєнний період, проте за кордоном¹. Із нагоди святкування 150-ліття від дня народження Василя Стефаника на родинному обійсті письменника в селі Русові Івано-Франківський національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка зіграв драму-ораторію «Вона – земля», до якої увійшла новела «Діточа пригода», яка, на жаль, своїм драматизмом асоціативно накладається і на сучасні воєнні події.

Такі домінуючі ознаки новелістики Василя Стефаника, як гострий конфлікт, діалогічність мовлення, напруженість сюжету, часопросторова сконденсованість, суміжна проблематика, зведені до мінімуму описи і под., дозволили Володимирові Блавацькому вперше об'єднати декілька новел і поезій у прозі покутського автора в одній театральній постановці. Сучасні режисери теж акцентують саме на драматичній тональності новелістики митця, що виявляється як у формальних, так і змістових ознаках її художньої структури. Ці та інші домінуючі оригінальної генетичної форми драми в новелі Василя Стефаника потребують подальшого розгляду в аспекті тяглості традицій української літератури загалом.

Світлана Луцак, Наталя Вівчарик

¹ Лужницький Г. Син землі. *Альманах «Провидіння»*. Філадельфія, 1971. С. 77–82.

ПОЕТИКА «ТІЛЕСНОСТІ» У НОВЕЛАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

В історії світової культури та літератури особливе місце займають композиції та сюжети, що у різних спосіб зосереджені на констатуванні багатоваріантних опосередкувань семантики людського тіла. «Тіло» як метафора, вишуканий «іконотроп» має здавна особливий статус, вишукану метафізичну резонансність. Індивідуальні та колективні фігурні презентування, частини людського тіла (око, рука, вухо, голова) належать до частовживаних візуальних знаків, що відкривають простір для глибоких метафізичних інтерпретацій. Міфічна та сакральна іконологія, емблемати з Адамом і Євою, Христом, Нарцисом, Актеоном, Прометеєм, середньовічна містика та алхімія, мистецтво модерну та постмодерну підкреслюють як зображення відкриття, втрати, руйнування, видозміни, оголення «тілесності» стають іконічною основою до метафізичних осягнень сакральних ейдосів, самопізнання, надр свідомого та підсвідомого, концептів душі, любові, страху, долі тощо.

Традиція їхніх увиразнень сформувала особливі іконічно-конвенційні шаблони, які мали і мають велику популярність щодо констатувань залежностей поміж тілом та душею, тілом та «світом», матеріальним та ідеальним, людиною та її само- і соціо-оцінкою, людиною та її долею. Часом насамперед вони моделюють і структурують художню «логіку» сенсів тексту, демонструючи явну та приховану детермінованість вираження конкретних гносеологічних акцій від особливої іконічно-вербальної узгодженості для відтворення багатогранних сенсів тілесності.

Іконічно-конвенційні зосередження у художньому тексті проявляються як взаємодоповнювальна єдність, що увиразнює авторські вподобання щодо певних візуальних знаків та їх вербальних відтворень-коментувань у руслі найвідповіднішого ідіолектичного контексту. Для Василя Стефаника пошук останнього був особливо важливим та болісним, адже повсякчас розкривав

складність, а часом неможливість, транспортування індивідуального візуально-емоційного досвіду у конвенційну вербальну норму.

Текстова багатозначність («розмитість», «мерехтливість сенсів»), яка, на думку Р. Ингардена, впливає з неможливості мовно та екзистенційно окреслити будь-яке явище у всеохопній онтологічній даності¹ та, водночас, уявити (реконструювати) його через текст, є продуктивною і стимулювальною умовою, що активізує механізми уяви і констатує велику роль суб'єктивної читацької візуально-вербальної асоціативності. Ці процеси Р. Ингарден пов'язує зі «схематичністю» кожного твору художньої літератури, яка виникає «по-перше, з суттєвої диспропорції між мовними засобами зображення і тим, що повинно бути зображеним у творі, а по-друге, з умов естетичного сприймання твору»². Дослідник наголошує на складній схематичній опосередкованості, що утворюється через відмінність реального візуального досвіду та його умовно-контурної вербальної (текстуальної) репрезентативності, тож художні значення утворюються у перехідній взаємодії первісних авторських візуальних вражень у текстові експлікати, які стають основою для суб'єктивних читацьких меморіативних зривань та витворення його власних смислових еквіваленцій. Насамперед візуально-вербальні транспозиції редукують схеми, що функціонують як смислокоординаційні внутрішньотекстові механізми, зближують авторську та читацьку позиції, визначають сенсову тотожність через іконічно-конвенційну релевантність. Людське тіло як іконотроп для цих процесів є одним з найбільш ефективних семіотичних знаків, що сприяє зближенню іконічно-конвенційних тотожностей автора і читача.

У такій проекції актуальним видається розгляд текстів Василя Стефаника, зокрема, поезики тілесності, яка, з одного боку,

¹ Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова, Б. Федорова. Москва: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с. С. 72–91.

² Там само. С. 46.

демонструє особливу авторську експресивність у семантизації тілесних іконообразів, спровоковану ними емоційну вибуховість і, з іншого, через латентну внутрішньотекстову скоординованість іконічно-конвенційних взаємодій визначає смислові проєкції для читацької рецепції. Тут бачимо очевидну залежність відсилань «тексту» до творчого «контексту», конкретних знаків до семіотичної традиції, поміж яких конкретизується авторська та читацька сенсосповненість, що достоту залежні від явища «мерехтіння смислів»¹. Спершу зосередимось на тому, як сам письменник сприймав такі процеси і коментував їх роль у творчих актах.

Василь Стефаник достатньо драматично переживав амбівалентність, що формувалась через неможливість адекватного (повного, точного) відтворення візуально-уявних творчих резонансів, їхніх доміантних смислових акцентів у межах вербальності тексту. Описуючи власні творчі акти, їхню процесуальність, драматичні розриви, Стефаник вдається до порівняння народження тексту з процесами народження та зростання дитини, уявні художні образи – то «файні парубки», що мають свої етапи життя, історію «тілесного» конституювання, узагальнено, визначену «тілесну» долю. Їхнє формування завершується відходом від Батька-творця, відокремленням і самостійним життям надалі: «Як мене катують такі образи! Вони у мені такі файні, такі файні, що я вповісти не годен. Ростуть вони, ростуть і вже стають файними парубками. І замість лишитися коло мене і радувати мене – вони конче хоча йти на свій хліб, на своє господарство. Боже, що я тогди за болі переживаю! Я дурію тогди. Беру пишу. Даю їм своє господарство. Дивлюся на їх господарство і виджу таке мізерне, таке маленьке. Кажу: у мене ви були богацкими синами, а на своїм хлібу нуждарями будете. А потім ще гірше вам буде. Підете по жебрах за шустку-дві. І йду з подвір'я блудних синів, і забуваю за них.

¹ Кононенко В. Смислове розмаїття художніх текстів Василя Стефаника. *Василь Стефаник: Наближення* / за ред. С. Хороба. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. С. 95.

Я Вам кажу, як на сповіди, що колись усі ті мізерні господарства попідпалюю, а сам здурію. Прецінь то страшна річ!»¹.

Коментуючи саморефлексії письменника, Світлана Кочерга увиразнює рецептивний горизонт розуміння символічних само трактування творчого акту автора і зберігає центральні іконотропічні смислоформи: «Письменник божеволів від того, що у дзеркалі написаного він бачив, як мізернішав його задум, виплекані серцем образи перетворювались на «блудних синів», що зрадили його світ»². Узагальнюючи, відзначимо, що спосіб висловлювання письменника та його розуміння дослідниками опосередковані іконічними метафоризуваннями тексту як людського «тіла» (файні парубки, богацкі сини, нуждарі, блудні сини), тож і його оцінка, інтерпретація розгортається у прихованих ототожненнях, які допомагають конкретизувати мерехтливі сенси. Семіотичне перенесення тіла тексту на тіло людини, що згадується в узагальнених соціально-станових та вікових номінаціях, провокують у кожного реципієнта зринання певних візуальних контурів. Ці висловлювання письменника лише підтверджують, що навіть у автокоментуваннях своїх творчих таємниць, він не зраджує своєму стилеві, використовує засади експресіоністичної поетики і вибудовує складні художні структури на основі іконотропічних комбінацій.

Можемо констатувати, що для Василя Стефаника уявлення та розуміння функціональної природи власних текстів було близьким до уявлення тексту як живого організму, «живого тексту», концепцію якого описував французький філософ Жан-Люк Нансі. Французький дослідник розглядає тілесність як медіатор контактів між внутрішнім світом людини і зовнішньою соціокультурною реальністю, тож і процеси інтелектуального осягнення теж

¹ Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1, кн. 2: Листи / упорядкув. Є. Барана; примітки, післямова: Є. Барана. 2020. 600 с. С. 154–155.

² Кочерга С. Ното scribens у дзеркалі листування Василя Стефаника. *Василь Стефаник: Наближення* / за ред. С. Хороба. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. С. 441.

опосередковані його присутністю: мислити насамперед означає «мислити тілом»¹. Осягаючи цю тему в літературознавчому аспекті Л.Тарнашинська наголошує: «Тіло тексту не тільки подібне до тіла людини структурно й фактично відповідає формі «цілої людини», а є також своєрідним «продовженням» фізичного людського тіла. І не тільки тому, що головним механізмом творення тексту є людська рука, яка «переливає» себе в текст (незалежно, чи це кулькова ручка чи клавіатура комп'ютера), а знаки (літери) фактично стають продовженням тілесних рухів того, хто продукує письмо»². Для розуміння та характеристики творчих процесів Василя Стефаника такі засновки є особливо актуальні.

Тексти письменника ставали елементами його розщепленого «тіла», реінкарнацією його душі, тож усі висловлені у них переживання та емоційні сплески відображалися і на його організмові, а усі вербально констатовані сенси резонували його тілесні болі, виражалися у мові тілесної фізіогноміки. Олена Плешкан згадувала: «коли писав «Синів», то скаржився, що пече його кожний волос на голові сильним вогнем»³. Василь Костащук, коментуючи ці події, додав: «Тоді-то Стефаник, ще в силі віку, на очах постарівся» (там ж), а Кирило Гаморак, спостерігаючи драматичне творче «горіння» під час народження «Камінного хреста», помічав виснажливі тілесні і психічні знемоги і застерігав: «Не пиши так, бо впреш».

Не менш промовисто описував творчі стани письменника його син Юрій Гаморак: «Пишучи свої новелі, він гарячував. Він глибоко переживав дії своїх героїв і зливався з ними до того ступеня, що писав не про них, а про себе»⁴. Зрештою, мабуть, саме з цих

¹ Нанси Ж.-Л. *Cogrus / Жан-Люк Нанси / Сост. общ. ред. и вступ. ст. Е. Петровская. М.: Издательство Ад Маргинем Пресс, 1999. 255 с. С. 103.*

² Тарнашинська Л. «Тіло» тексту як місце зустрічі: антрополого-герменевтичний аспект. *Сучасні літературознавчі студії*. Випуск 16. 2019. С. 177–178..

³ Костащук В. Стефаник – сам з собою. *Вісник*. Львів, 1937. Кн. 7–8. С. 7–8. Передруковано в кн. Харитон В. Покутянин: Літературно-документальний диптих. Снятин: Прут Принт, 2010. С. 168.

⁴ Гаморак Ю. Василь Стефаник (Спроба біографії). *Стефаник В. Твори*. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. С. XXVI.

причин самонищівні та руйнівальні для його тіла творчі стани на ювілейному бенкеті 26 грудня 1926 року описував так: «Я робив, що міг. Перетоплював це мужицьке слово, яке мав біля себе, аж пальці мені викручувало з болю і я гриз їх, аж мене це моє сиве волосся коштувало»¹.

Творення тексту для Стефаника буквально ставало болісним процесом народження, а завершений варіант тексту від розглядав не інакше як власну дитину, що матиме свою долю та тілесні потреби, про що пише далі в уже згаданому листі до Софії Морачевської, використовуючи багаті ресурси іконотропної семантики: «Маєш доньку – та й фльондров стане, маєш сина – та й жебраком або злодієм людім у очи лізе. І кожда донька така, і кождий син донці подобен.

І тому я такий рад, як я маю кому свій образ розповісти. Пускаю сина чи доньку, але до знакомого, до приятеля. А як даю єго, то ще можу просити, аби не били, аби мили, аби голову чесали, аби до хліба ще й соли давали.

Доста того, що як пишу який свій образ, то зачинаю все: лізь, чорте, у бульбону!

І сьогодні я своїх синів покарав страшно, порізавав, покатував, порозривав. Тепер розумію, як міг Гонта своїх дітей порізати. Але не розумію, як міг плакати на їх гробі?!

Який я сам нуждар і немічний, що не можу діти дати доброго хліба»².

У цих художніх одкровеннях розкривається глибока психічна та когнітивна драма творчості, а домінантні образні форми, що обрані ним для вираження сенсових повідомлень, розкривають велику залежність його тексту від вагомих «біографічних знаків» особистого життєвого контексту, покутського середовища, гене-

¹ Гаморак Ю. Василь Стефаник (Спроба біографії). *Стефаник В. Твори*. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. С. XXVI.

² Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1, кн. 2: Листи / упорядкув. Є. Барана; примітки, післямова: Є. Барана. 2020. 600 с. С. 155.

зи роду та подій у сім'ї та виявляються навіть у особливій метафізиці творчого побуту.

«Тіло» власного тексту для Стефаніка мало бути «ідеальним» у всіх досяжних для його деміургічного жертвування проявленнях. Окрім естетичного, художнього та змістового рівнів, що виявляються шляхом читацьких інтерпретаційних практик і можуть трактуватися як вияви народження «душі» тексту, плекання його конституції, безпосередньої рукописної матеріальної оболонки, його графічної «анатомії» було для автора не менш вагомим. У спогадах Михайла Рудницького знаходимо виразні пояснення до цього: «Перед тим як сідати за стіл, він заходив до крамниці і вимагав, щоб йому показали найкращі сорти паперу. Продавці думали, що він – художник або нотаріальний службовець. П'ятсот аркушів! На таких простирадлах можна написати цілу повість стиснутим почерком Франка. Стефанікові такий запас був потрібний для одної новели, завбільшки десяти сторінок [...] Жодні аргументи не могли переконати Стефаніка, що різні видатні твори були написані на будь-яких клаптиках паперу, навіть замазаних з одного боку. Сам вид скирти чистеньких білих аркушів вводив його в урочистий настрій. Він признався, що кожне слово мусить так виразно бачити, як виразно його чув з живих уст. [...] Як тільки виявилась потреба перекреслити кілька слів або переставити їх, Стефанікові здавалось, що починається безладдя. Листок попадав у кошик або злітав на підлогу. Тоді приходила черга другого листка – чистого, де можна було починати роботу наново»¹.

Письменник підкреслює, що «кожне слово мусить виразно бачити». Це вкотре увиразнює особливу вагомість схоплення візуального уявлення, іконічної деталі для конструювання його вербального тексту. Використання конкретних іконічних образів виявляло Стефанікову візуальну репрезентативну компетентність та її аксіологічність. Тіло власного тексту, як бачимо, Стефанік

¹ Стефанік В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х книгах. Т.1, кн. 1. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2020. 676 с. С. 483–484.

творив з найкращих, рафінованих та найдорожчих матеріалів і відверто говорив про нього, як про бажану та виплекану любов'ю дитину: «Родити діти найвище завдання жінки, найбільша її насолода, гордість і радість... Так само для письменника – родити нові твори. Тимчасом у природі і в творчості є явища складніші: не завжди діти прийшли на світ від матерів, які хотіли їх породити і були ними задоволені. Я досить рано погодився з думкою, що не залишу по собі багато книжок»¹.

Зрештою, і моменти творчої кризи та глибоких нервових зворушень, коли згасав творчий вогонь, письменник теж конкретизує за допомогою гротескних іконотропних образів: «З-поза грубої, сирої одежі мого духа виповзують великі павуки з хрестами і снують над ним таку павутину, як коли би того мала бути чорна крепа над трунвою мого духа. Я тих ткачів не потребую і вбиваю їх – та такі труни падають мені в очі і мій ясний зір затемнюють»².

Мабуть, не випадково, оцінюючи свій шлях до творчості та входження в соціальний світ, Стефаник теж звертається до метаморфози з власним тілом, драматичні події констатує у контрастних іконообразах. Подія, що трапилась у Коломийській гімназії на уроці натуральної історії та ледь не завершилася самогубством, провокуватиме часті згадки. Про них Стефаник навіть через десятиліття детально писатиме у двох автобіографіях, новелі «Моє слово», листах, відтворюючи зображальний та емоційний ефект сцени: «цей учитель своїм прутом підоймив сорочку, яка спадала верх штанців, і показував клясі пояс мого голого тіла. Кляса ревіла з утіхи, я вийшов зараз з кляси і пішов на квартиру»³. Саме тоді письменник пережив перший автоідентифікаційний «розрив», психосоматичне розтинання, спровоковане відчуттям

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х книгах. Т.1, кн. 1. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2020. 676 с. С. 486–487.

² Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1, кн. 2: Листи / упорядкув. Є. Барана; примітки, післямова: Є. Барана. 2020. 600 с. С. 323.

³ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х книгах. Т.1, кн. 1. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2020. 676 с. С. 13.

соціальної наруги і насміху над його тілом, що стало предметом соціального приниження. Сцена, що позначала привселюдне оголення юного тіла і відлунує мороком середньовічних тортур, приховано і явно моделюватиме цілу низку художніх ситуацій у текстах письменника, стане концептуально вагомим розрізнявачем, з одного боку, для утвердження власних можливостей, індивідуальної творчої і життєвої «сили», внутрішньої свободи і «енергії», душевної чистоти та, з іншого, різних форм соціальної агресії, обмежень, нав'язувань, «законів», загалом тих явищ, що сформовані соціальним контекстом та соціальною конвенцією.

У новелі «Моє слово» ця психодрама втілена у семі «білої сорочки», що невід'ємна від «білого тіла» автора, його душевної чистоти і поведінкової зміни, нав'язаного ззовні індивідуального «змаління», втрати своєї «персональності» і цілком логічної образної метаморфози у тіло невеликої тварини: «і я ходив, як біленький кіт»¹. Акцентування на перехідному повторенні-означенні «білого» як кольористичного маркера сталості вказує на поступове формування дихотомії соціального і індивідуального авторозрізнення власної постаті Стефаником, його спробу збереження себе «у своїм царстві» духу і відчуттям втрати себе через своє тіло у світі «сплєтених розпустою» «брудних туловищ». Усі ці емоційні констатування письменник герметизує у рафінованих іконічно-конвенційних стягненнях, що теж повсякчас виявляють складне балансування поміж індивідуальною та загальною сигніфікативністю, між індивідуальним візуальним життєвим контекстом і його текстовим оприявленням, тобто між емоційно наснаженою особистою візією і «чужою» конвенційністю слова, які різним чином проявляються через тілесні іконотропізування.

Вагомість зафіксованих у пам'яті письменника оптичних біографічних знаків тілесності, окремих мікрообразів для смислового утвердження конкретних емоційних, моральних та естетичних постулатів багатогранно розкривається у його текстах. Вони

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х книгах. Т.1, кн. 1. Івано-Франківськ: Мисто-НВ, 2020. 676 с. С. 280.

вказують на їхню незмінну внутрішню сталість та розголос, що впродовж усього життя письменника зринатимуть як супровідні автоуявлення для розгерметизації індивідуально окреслених істин, координуватимуть їхні візуально-вербальні спектри. Тож і візуальним прообразом смислового редукування ейдосу щастя для Стефаніка будуть «мамині очі»: «Я був щасливий. Коли я глядів дитиною на мамині очі, як по них сунулися тихесенько пречисті хмарки щастя, – я був щасливий»¹.

Протилежні, неспокійні та суетні, болісні відчуття письменник тропізує у тілесних іконообразах, що позначають стани неусвідомлюваного пропаданя та розмивання, мають велику і небезпечну силу та теж редукується до образу «очей» і погляду, їхньої ролі в утворенні емоційних резонансів. «Всі ті образи, то є лиш помічні новому якомусь образу, що розтворюєся переді мною, як великі, страшні очі, що мене тягнуть десь дуже далеко [...] На берегах тих очий стоїть так багато людей, а всі подібні до мене і всі розбираються, аби в них купатися, як у ставі чорнім»². Оті великі та страшні очі дозволяють йому всепроникливо і панорамно, понад власну волю відкривати та відчувати власні та чужі психоемоційні схови: «Є в мене, а властиво за мною, такі великі, страшні очі, що на свою зірницю збирають наймоцніше світло і, змусивши то світло, освітлюють собі цілого мене, як подлу панораму на ринку в Заболотові. Аби я як молив і благав, то освітить мені найтемніші мої закутки і приведе до свідомости»³. Для вираження складних художньо-творчих та когнітивних процесів письменник вибудовує експресіоністичний шкіц з покрайних образів власного тіла: «А хоть то така страшна мука, глядіти на себе, покрайного на тарелі, і братися до сніданя з ножем, то

¹ Стефанік В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х книгах. Т.1, кн. 1. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2020. 676 с. С. 283.

² Стефанік В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1, кн. 2: Листи / упорядкув. Є. Барана; примітки, післямова: Є. Барана. 2020. 600 с. С. 282.

³ Там само. С. 258–259.

все воно не так страшно, як ті очі приносять мені із світа образи і фотографують на мені їх, як на першій-ліпшій склі. Такий образ відбивається аж на самім споді серця, аж в самій середині мозгу!»¹.

Цілком слушно, відзначає Б. Кир'янчук наявність у творчій акціональності Василя Стефаника «герменевтичної в своїй основі»² «поетики погляду»³. Її змінні фокуси («є в мене, а властиво за мною, такі великі, страшні очі») відображали рецептивне віддзеркалення письменницького горизонту, водночас, виявляли засадничі світоглядно-психічні ототожнення себе як соціальної одиниці у різних автовимірах, загалом, були виявом оцінки себе та своєї творчості у контрастах «іншого».

Показовою у цьому контексті є частотність вживання номінацій на позначення фрагментів людського тіла у художніх текстах письменника. У зібранні творів Василя Стефаника 2019 року, що упорядковане за прижиттєвими виданнями текстів, віднаходимо 157 використань лексеми «очі», 164 – лексеми «голова», 98 – «руки», 64 – «серце», 51 – «кров» тощо⁴. Ця статистика не лише дозволяє визначити найбільш улюблені тілесні іконотропи письменника, але й дає можливість виявити їхні прямі та метафоричні перенесення у тексті, що, як правило, проявляються у останньому варіанті. Проте це тема окремого дослідження.

Василь Стефаник тонко рафінував власні тексти і як письменник переживав за дихотомізацію творення та рецепції, мав авторську потребу констатувати сенси власних текстів через особливу іконотропну зосередженість, що формувала особливий іконічно-конвенційний тілесний дискурс. Тут бачимо чітке проявлення

¹ Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1, кн. 2: Листи / упорядкув. Є. Барана; примітки, післямова: Є. Барана. 2020. 600 с. С. 258–259.

² Кир'янчук Б. Питання герменевтики епістолярної спадщини Василя Стефаника. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер.: Філологічна.* 2012. Вип. 28. С. 97.

³ Там само.

⁴ Стефаник В. Твори / за ред. упорядника Івanni Юрчук. Снятин, Чернівці: Друк Арт, 2019, 232 с.

«ситуації репрезентативного голоду»¹, коли свідомість письменника прагне віднайти організаційні принципи, візуально втілені та окреслені ознаки, які їх структурують і систематизують у самодостатню смислову даність. Їхня сенсова незавершеність провокуватиме когнітивні «повторення» та багаторазові творчі повернення письменника до художнього переосмислення та перемодельовання структур, що розкриватимуть потенціал образів людського тіла.

Олександр Солецький

¹ Spolsky E. Archetypes Embodied, Then and Now. 28 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/310334893_Archetypes_Embodied_Then_and_Now (дата звернення: 13.01.2018).

НОМО SOLITARIUS У НОВЕЛАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Герої Василя Стефаника не раз опиняються у ситуації невідвортної, неминучої самоти за кілька кроків від смерті – чи то своєї, чи то когось із рідних. Часто таке відчуття до них приходить у рідній хаті, яку й рідною їм важко назвати. Місце, яке мало би бути місцем затишку, спокою, стає місцем страху, небезпеки, загрози, відчуття гіркої самотності, і герої намагаються втекти з нього: «Таже Іван потім здурів. Загнав жінку в гріб, діти повідгонив від хати, пустив, де що є. Має хатчину, але таку страшну та облупану, що льично до неї увіти. Аді, не за довгий чьис піде відци додому та й віб'є вікна, та й льиже на пічь та ме співати»¹, «Таже через цу побожну траба би хату покидати! Спи біда, але буду бити!»².

Хата може ставати маркером власної ідентичності, точкою опори у світі та житті, у ній переживаються найрадісніші і найсумніші моменти. Вона це той, опанований людиною, простір, над яким та має владу, який вона сама створює. Проте у випадку Стефаника хата стає місцем жаху, і герої намагаються втекти з нього: «Лесиха повиносила все з хати до сусідів. На ніч лягла з дітьми спати в городі, у бур'янах. Боялася п'яного Леся, що вночі прийде. Дітям постелила мішок і накрила кожухом. Сама чипіла над ними у сердачині»³, «Таже Іван потім здурів. Загнав жінку в гріб, діти повідгонив від хати, пустив, де що є. Має хатчину, але таку страшну та облупану, що льично до неї увіти»⁴, «Таже через цу побожну траба би хату покидати! Спи біда, але буду бити!»⁵.

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ, 2020. С. 24.

² Там само. С. 27.

³ Там само. С. 152.

⁴ Там само. С. 158.

⁵ Там само. С. 161.

Як бачимо, хата для героїв становить загрозу і небезпеку, це місце, де неминуча жорстока та насильницька смерть. Очевидним стає змалювання небезпечного замкнутого простору, в якому герой віч-на-віч опиняється зі своїми страхами та неврозами.

Гриць Летючий (новела «Новина»), поховавши дружину, сидить цілими днями у занедбаній похмурій хаті, і саме тут він приймає рішення вбити своїх дітей. Незважаючи на присутність дітей, він відчуває себе самотнім (майже з ними не спілкується). Він бачить у дівчатках не своїх донечок, а мерців, які невідь звідки взялися в його хаті: «Гриць глянув на них з лави і погадав: «мерці», і напудився так, що аж его піт обсипав. Чогось єму так стало, як коли би єму хто тяжкий камінь поклав на груди. Дівчата глемедали хліб, а він припав до землі і молився, але щось его тягнуло все глядіти на них і гадати: «мерці!»¹.

Якщо Гриць сидить на лаві, то діти весь час сидять на печі: «Їли хліб на печі, і дивитися на них було страшно і жаль»², «... зварив дітям бараболі, посолив та й кинув на піч, аби їли»³. Піч вважалася місцем зустрічі живих та мертвих, у печі жив дух роду (домовик, посланець іншого світу), також вірили, що піч – центр місцезнаходження душ померлих родичів. Проте Грицеві ввижається не його покійна дружина, а діти-мерці, хоча ті насправді є живими мовчазними свідками батькової неспроможності, а можливо, і його психічних розладів. Говорити ж вони, а точніше Гандзуня, починають тільки на річці, на відкритому просторі, де немає стін, які так гнітять їхнього батька, а відтак і їх.

Страх Гриця підсилюється з кожним днем, і ось уже він взагалі боїться повертатися до хати, де на нього чекають голодні діти: «Через кілька день Гриць боявся сидіти в хаті, все ходив по сусідах, а вони казали, що він дуже журився. Почорнів, а очі запали

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ, 2020. С. 175.

² Там само.

³ Там само.

всередину так, що майже не дивилися на світ, лиш на той камінь, що давив груди»¹. Сусіди не передають своїх розмов з Грицем чи його скарг на життя: «вони казали, що він дуже журився». Гриць відчужується від усіх: не працює, не спілкується, не дбає про дітей. Це те усамітнення, яке, за М. Бердяєвим, шкодить людині, вона самознищується, коли віддаляється від суспільства².

Фактично Гриць переживає «втрату буттєвої основи існування», «втрати самого задуму свого життя як об'єктування себе-в-світі»³. Він переживає відчуття несправедливості життя, страху смерті, неспроможності робити те, що раніше робилося заввиграшки. «Проходження екзистенційної кризи ставить людину перед вибором: повернутися до колишнього способу життя або переглянути життєві цінності і сенси. Один із конструктивних способів виходу з кризи полягає у прийнятті відповідальності за отримання або створення суб'єктивно нових способів побудови життєвого шляху, заснованих на становленні авторської позиції по відношенню до власного життя»⁴. Перший етап подолання цієї кризи, за П. Цапфе, – ізоляція, «повністю усвідомлене звільнення від розуміння всіх тривожних і руйнівних думок та почуттів»⁵. Проте Гриць не може від них звільнитися, навпаки, вони повністю захоплюють його.

Зрештою, він виводить своїх дітей з хати і веде до ріки. Втопивши меншу дівчинку, він немов приходиться до тям і не вбиває старшу дочку: «Ні, ні, не буду, але Доци вже ліпше буде, як тобі. То вертайси до села, а я йду мелдуватися. Аді, оцев стежечков

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ, 2020. С. 176.

² Бердяєв Н. Філософія вільного духу. URL: <https://ibib.ltd.ua/filosofiya-svobodnogo-duha.html>

³ Пурло О. Екзистенційна криза як чинник формування творчої життєвої позиції особистості. Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня к. психол. н. Київ, 2010.

⁴ Там само. С. 9.

⁵ Цапфе П. Ф. Останній Месія. Київ, 2019. С. 36–37.

йди, гет, гет, аж угору, а там прийдеш до першої хати, та й увійди, та й скажи, що так і так, дьидя хотіли мене утопити, але я си відпросила та й прийшла, аби-сте переначували. А завтра, кажи, може би ви мене де наймили дитини бавити. Гай, іди, бо то нічь»¹.

Гриць та Гандзуня у хаті і вони ж поза її межами – різні. Якщо у рідній домівці вони пасивно-безвольні, скуті мовчанням та жахом, то на ріці вони немов оживають: дівчинка проситься у батька, щоб не топив її, батько, випроводжаючи її, благає бути обережною і дає бучок, яким вона відганятиме собак, щоб не напали на неї, а сам, усвідомлюючи важкість свого злочину, і готовий піти на шибеницю. Дівчинка іде шукати нову хату, яка, імовірно, стане для неї кращим прихистком, аніж її рідна, в якій померла мама і втратив глузд батько. А Гриць, розуміючи який гріх він скоїв, йде до міста зізнатися у злочині – у нього теж буде інша домівка, в'язниця, в якій він, ймовірно, почуватиметься у більшій безпеці, аніж у рідній хаті. Фактично вихід із хати став для Гриця тимчасовим виходом зі стану самоти. Він починає розмовляти з дочкою, зникають його страхи, проте це не змінює його ситуації. За будь-яких обставин, убивця рідної дочки, якщо не буде страчений, не буде прийнятий суспільством назад.

Сімейна драма розгортається і в хаті Митра («Осінь»). Свою хату він трактує як *locus horridus*: бідність, голод, тяжко хвора мама, маленькі діти. Його все дратує та викликає агресію: він ображає матір, б'є дітей та дружину і зрештою йде геть з хати: «– Ти, суко, поналіплювала-с їх та поначинювала, та ще гавкаєш за ними. Я вас усіх поріжу...

Підняв кобіт з-під лави і почав ним жінку бити. Врешті затягнув на себе кожушину та й виходив з хати.

– Аби я не діждав вертатиси до цієї хати, сказав вже на порозі»²;

¹ Стефанік В. Зібрання творів: у 3 т. у 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ, 2020. С. 176.

² Там само. С. 172.

«Ваше, мамо, говорене скінчилось. Сидіт собі на печі та кашляйте. Мастків від вас не посів-єм, волів і коров не забрав-єм, та й сидіт собі тихонько. Або ліпше собі погадайте, чим я вас буду ховати? Чикаєте тої смерти, як каня дощу, все «Божечку, Божечку, найди міні смерть», а то все на мою голову...»¹;

«Діти бігали по хаті. Але як хто здубонів у сінях, то вони тікали на піч д'бабі. Тогди тварі їх робилися помучені і пригноблені. Все удавали спокійних, бо боялися, аби тато не бив. Але як до хати не входив тато, то вони знов злізали з печі, аби гирцювати по землі.

Так голуби спускаються цілим стадом на тік. А як мужик рипне хатніми дверми, то вони покидають зерно і перепуджені злітають під небо»².

Якщо у «Новині» діти на печі нагадують Грицеві мерців, то у цій новелі на печі лежить при смерті мати Митра. Проте піч тут не наділена якимись містичними властивостями. Жахливою є атмосфера в хаті, а *locus horridus* створюють самі ж її мешканці: «Коби то літо. Порозходили би си по роботі та й би не гризлиси накупі. Сонечко би порозводило гет по полю. А так пекло у хаті»³.

Мати Митра хоче тиші та усамітнення, їй видається, що і смерть не підступиться до того пекла, яке зараз в її хаті, адже смерті мають передувати самотність та мовчання – «межова ситуація смерті накладає на вуста печать мовчання»⁴.

У згаданих нами новелах смерть приходить до героя, який переживає зовнішню самотність. Відкинутість від соціуму зумовлена його станом – важка хвороба, неможливість працювати тощо.

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ, 2020. С. 172.

² Там само. С. 172–173.

³ Там само. С. 172.

⁴ Яструбецька Г. Валер'ян Підмогильний і Василь Стефаник. Танатографія свідомості. *Актуальні проблеми літературознавства*. 2001. Т. 10. С. 413.

Своєрідне пекло самотньої людини змальоване й у творі «Сама-самиська»: «Подобала хатина на якусь заляту печеру з великою грішницею, що каралася від початку світла та до суду-віку каратися буде»¹; «Мішок під боком а чорна, тверда подушка під головами. Коло баби стояв на землі кусень хліба та й збанятко з водою»², «Лежала на землі та дивилася блудними очима на хрест»³]. Не менш страшний портрет і самої персонажки: «Крізь шибки падало світло сонячне. Краски веселки грали по зморщенім лиці. Страшно було глянути на бабу у таким освітленню. Мухи зумкотіли, різнобарвні світла волочилися разом з мухами по бабі, а вона мляскала зубами та білий язик показувала»⁴.

Вона лежить сама і раптом бачить, як з-під печі (про сакраль-но-містичні її особливості ми згадували вище) вилазить чорт і чортенята. Наступна частина новели – розповідь про боротьбу баби з ними: «Врешті чорт обіймив бабу за шию та й зареготався, але так, що баба зірвалася на коліна і впала лицем до вікна»⁵. Вона програє: «Земля у хаті розпуклася, а баба в розколібину сточувалася і падала удолину. Летіла все у спід та у спід. Десь у споді чорт ймив єї, завдавав на себе та й почав летіти з нею як вітер. Баба рванулася та й головою грянула до стола»⁶. Вона помирає, чорти зникають, і лиш мухи «з розкошею лизали кров», «Всюди розносили бабину кров»⁷. Тут, як зазначає Г. Яструбецька, «фантасмагорична картина трансформується в цілком реальний, антиестетичний обрах крові й мух. Сама ж смерть «заявляє про себе то через образ чорта, (...) то через хмару малих чортенят»⁸.

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ, 2020. С. 168.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само. С. 169.

⁶ Там само.

⁷ Там само. С. 168.

⁸ Яструбецька Г. Валер'ян Підмогильний і Василь Стефаник. Танатографія свідомості. *Актуальні проблеми літературознавства*. 2001. Т. 10. С. 187.

Не можемо не погодитися з думкою Г. Яструбецької про те, що смерть – «рівноправний персонаж творів прозаїка»¹, а Р. Піхманець переконаний, що «основу внутрішньої форми творів В. Стефаніка становить архетип долі»². Смерть та доля тісно переплетені у творах новеліста.

У новелі «Похорон» йдеться про смерть маленького хлопчика, що помирає без тепла та вогню у печі: «Осінь, осінь его доконала, сирий люфт і студінь. Бо ви цілий день не бували в хаті, а его різало без вас та й зарізало. А я приходила до него і свіженькі булки приносила, але він вже не їв. Водиці ему треба було раз по раз. Лежав, як рибка, і все ротик роззявляв. Потім посинів геть, а пашіло від него вогнем. Якби хто під ним вогонь розіклав, а его кісточки як полінця накидав, аби горіли»³. Так каже одна із жінок мамі померлого. Тобто одна із причин смерті – самотність, холод та брак вчасної уваги, що могла би порятувати від смерті.

Самотнім є і герой новели «Скін». Леся лежить у хаті і чекає, доки по нього прийде смерть. Він не хоче помирати, але єдине, чим він може триматися за цей світ – це каганець («ловився маленького каганця», «Каганець випровадив его з того світа»). За Башляром, з вогнем пов'язані наші спогади, наш первісний та вирішальний досвід, вогонь – це райське світло і пекло, домашнє вогнище та апокаліпсис⁴. Каганець для Леся – ниточка, тримаючись за яку, він тримається за реальний світ. Але маленький вогник не може захистити персонажа від приходу до хати гостей з того світу. Зрештою, українці вірили, що померлі родичі можуть завітати до них і до хати, що колись була їхньою: «Поко-

¹ Яструбецька Г. Валер'ян Підмогильний і Василь Стефанік. Танатографія свідомості. *Актуальні проблеми літературознавства*. 2001. Т. 10. С. 188.

² Піхманець Р. Внутрішня динаміка художніх структур Василя Стефаніка. *З його духа печаттю: зб. наук. праць на пошану проф. І. Денисюка*. 2001. Т. 1. С. 147.

³ Стефанік В. Зібрання творів: у 3 т. у 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ, 2020. С. 255.

⁴ Bachelard G. *The Psychoanalysis of Fire*, New-York 1987.

нець стола сидить его небіжка мама та й пісню співає. Потихо та сумно голос по хаті стелеться і до него доходить (...). Мама йде до дверей, за нею спів іде, і муки з душі»¹.

Лесь пригадує свої гріхи, і в цих спогадах та відчуттях зринає знову вогонь. Він згадує, що так і не купив дзвін для церкви, який би сповіщав про пожежу, а також те, як не віддавав зароблений ячмінь: «Мартинові не давали заробленого ячменю, і той ячмінь мені смерть робить»². Він скочується у прірву і там опиняється у пекельному вогнищі: «І наново скотився у пропасть. Згори, з височенної високості, снопи ячмінні кербутом на нього падають. Падають і закидають його. Остина лізе в рот, у горло. Палить червоними іглами, і вся коло серця сходиться, і пече пекельним огнем, і ріже в саміське серце...»³. Його *locus horridus* нагадує гойдалку: він то падає у прірву, то знову опиняється у своїй хаті. Саме вогник у хаті час від часу вириває Леся з того світу, проте смерть перемагає: «Вікна в хаті отворяються. До хати всотується біла плахта, всотується без кінця й міри. Ясно від неї, як від сонця. Плахта його уповиває, як маленьку дитину, вперед ноги, потім руки, плечі. Туго. Йому легонько, легонько. Потім залізає в голову і скобоче в мозок, всотується в кожний сустав і м'ягонько вистелює. А накінець горло обсотує тугіше, все міцніше. Вітром довкола шії облітає й обсотує, обсотує...»⁴. Герой не може вирватися ні зі своєї хати, ні зі своєї самотності.

У новелі «Шкода» Романиха лишається сам-на-сам із хворою коровою, крім якої, у неї нікого немає: «Від чоловіка лишила-м си, син умер у воську, а я крірвала та робила і ніч, і день»⁵. Корова – її засіб спілкування з іншими: «А може це за гріхи так мене бог карає? Бо нераз я через тебе, небого, нагрішила. Дес межі

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ, 2020. С. 220.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 221.

⁵ Там само. С. 173.

трошки підпасла, дес гарбузик урвала, дес пасиночок уломила. Але я ніколи нікому молока не жлилувала. Дес дитина занеможе, дес жінка у злогах, а я йду з горньитком та й несучка. Та й сирца я роздавала людем до кулешки. Господи, не карай ні тьижко бідну одову. Нічо вже чужого не порунтаю, лиш даруй ми корову»¹. Проте Романиха нічого не може вдіяти. «Отак до пізньої ночі Романиха голосила над коровою. Кропила єї свяченою водою, але нічо не помагало. Вона розтягла ноги на цілу стаєнку і гонила боками, аж рикала. Баба гладила, обіймала, приговорювала, але таки нічо не могла вдіяти.

Місяць освічував стаєнку через двері, і баба виділа кожний рух корови. Вона врешті піднялася. Ледве держалася на ногах. Розглядалася по стаєнці, якби прощалася з кожним кутом.

Потім упала на солону і розтяглася як струнва. Романиха прилякла коло неї і шурувала єї віхтем. Сама не знала, що з нею дієся. Потім корова зарикала голосно і почала бити ногами. Романисі зробилося горячо, жовто в очах, і закервавлена впала. Корова біла ногами і роздирала бабу на кавалки.

Обі боролися зі смертею»².

Як зазначає Г. Яструбецька, «танатографічний досвід людства у свідомості В. Стефаніка оформляється згідно з фольклорно-міфологічними уявленнями, які пропонують усталені, «затверділі» символи – могил, трунв, плачу-голосіння, чорних ворон, червоної крові. Смерть у В. Стефаніка – це, здебільшого, звільнення від страждання»³. А також, на нашу думку, і звільнення від самотності. Страждання, самотність і смерть фактично становлять нерозривну єдність.

Самота неминуча і для героїні з новели «Ангел»: «Стара Тимчиха грілася на приспі протів сонця. Поперед ворота проходили

¹ Стефанік В. Зібрання творів: у 3 т. у 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ, 2020. С. 174.

² Там само.

³ Яструбецька Г. Валер'ян Підмогильний і Василь Стефанік. Танатографія свідомості. *Актуальні проблеми літературознавства*. 2001. Т. 10. С. 189.

люди і ніхто з бабою слова не заговорив. «Славайсу» – «Навіки слава» лиш кілька бесіди і розмови»¹. Вона відчуває свою непотрібність світові і пояснює її таким чином: «Старого лиш озми та закопай! Шкода тої ложки страви, що з'їсть, та того кута печі, що залежить. Всім великий у очах, ніхто слова не заговорить, ци бісе, ци чорте. Таки не варт старому жити, та й решта!»². Вона розмовляє з тінями та спогадами минулого, з речами та образами. Свою самотність у порожній хаті вона сприймає із сумом та спокоєм, нікому не докоряючи, нікого не звинувачуючи. Єдиний її страх – не вмерти без свічки: «Лиш не дайте бабі без свічки умерти. Я так коло старого страждувала ночами, що лиш один бог знає, але таки не вмер без свічки». А єдина її розрада – образ ангелика з двома трояндами: «Обличчє бабине подобріло і прояснилося. Глянула на образи. Там був голий ангел, що тримав у товстих руках дві червоні рожі. – Ой, ти, голаку, все ще смієши з старої баби. А як баба постаріласи, а ти все молоденький, все бабі хату звесельєш. Ой, дитинко божа, минув вік, як у батіг траснув!»³.

Про непотрібність світові та власним дітям говорить і герой новели «Діти»: «Ой, сьогодні такі діти. Але мене ще, богу декувати, з памнеті не вікинуло, я ще знаю, яку бесіду у нотаря мали-м. Сухенький був панок, з борідков, та й він так роз'єзував синові. Дідові, каже, допоки єго живота, то має єму бути єго постіль, він має спати, він має вілежуватиси, аби і до схід сонця. А вже як, каже, єго на лаву покладете та землев припорпаєте, то ти тогди з лави на дідову постіль перебирайси. А бабі, каже, має бути бабина піч, вона най си вігріває, най си богу молить, а як вже її обмиєте та й руки навхрест складете, та тогди най невістка вже лізе на піч, бо вона її»⁴. Події цієї новели, як і новел «Похорон»,

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ, 2020. С. 165.

² Там само.

³ Там само. С. 167.

⁴ Там само. С. 204.

«Осінь» чи «Кленові листки» відбуваються восени на тлі похмурих пейзажів, що наче підкреслюють неминучість самотності, смерті та доповнюють страшні візії: «У слабім, уриванім голосі виливалася її душа і потихоньки спадала межі діти і цілувала їх по головах. Слова тихі, невиразні, говорили, що кленові листочки розвіяли ся по пустім полю і ніхто їх позбирати не годен і ніколи вони не зазеленіють. Пісня намагалася вийти з хати і полетіти в пуге поле за листочками...»¹.

Самотньою почувається і героїня новели «Святий вечір»: «Я не годна ночі зночувати, такі ночі довгі, довгі, як коли би де-сіть на одну склав. Всі очинаші зговорю, все поперегадую від найменшої дитини, та й дня діждатися не можу. Та й так гірко сидіти самому у такім стуленім вертепі»². Перша частина твору – це діалог матері та сина, з якого ми дізнаємося і про їхні стосунки, і про побут старої жінки, а також діалоги з кількома сусідами, що заходять до неї і приносять їжу, а також просять помолитися за своїх рідних. Друга частина – сам Святвечір, де вона лишається сама, а тишу розбиває галуззя грушки, що «шморгало у вікна»: «Колідуй мені, грушечко, колідуй, бо ніхто мені цего вечера не заколідує, такого великого вечера, лиш ти бабі колідуєш»³. Завершує новелу Стефаник так: «Гатила головою в стіну як скажена»⁴.

Самотнім є і герой новели «Палій» Федір. І знову хата – як *locus horridus* і межовий стан головного героя: «По селі білі, вузенькі стежки всі хати докупи пов'язали, лише Федорова хата стояла поза сітею стежок, як пуга. Федір зимував, як ведмідь. Рано вставав на годину, аби затопити і зварити собі їсти, а потім цілий день і цілу ніч перележував на печі. Чим дальше заводилося в зиму, тим він сходил на дитинячий розум. Тої зими його хатина заповонила ся опирями, привидами і марами. Вони гуляли

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ, 2020. С. 254.

² Там само. С. 201.

³ Там само. С. 202.

⁴ Там само. С. 204.

по хаті, як збиточні діти. (...) Ті мари так його змордували, що як прийшла весна, то він ледве дихав і побілів як папір»¹. Порятунком для себе персонажі бачать у втечі з місця жаху, але життєва ситуація та фізична безпорадність унеможлиблюють її.

Маємо цікавий парадокс: домівка, рідна оселя, яка традиційно для людини є звичною системою координат, де вона, зазвичай, почувається впевнено, комфортно, спокійно, стає небезпечним місцем. Герой намагається вирватися із цієї системи координат, проте виходу немає. Або ж коли йому таки вдається це зробити, то стає вже запізно, як у новелі «Новина». У такій хаті немає маркерів рідності, причетності до людини, фактично немає речей, рідних і близьких людині. Стіни, чорна підлога, вікна, маленький каганець – от і вся хата, що й не сприймається як рідна, а радше як місце переходу зі світу живих у світ мертвих. І бачить її читач очима персонажа, який вступає у нерівну боротьбу з передвісниками смерті.

У новелах другого періоду творчості Василя Стефаника (1916–1933 рр.) цей парадокс зникає, дім перестає бути місцем жаху, адже випалена та крадена земля і пов'язані з ними події набагато страшніші та трагічніші. Наприклад, новела «Вона – земля», де зустрічаються дві родини: одна з домом та землею, інша втратила і землю, і дім («война вігнала нас із дому»). Баба Марія просить чоловіка, аби вони повернулися назад, до рідної хати: «Доки ще з фіри виділа наше село, то плакала та з воза тікала, та невістки здоганяли, а як не вздріла вже свого села, то зацімліла. Та сидит отут німа межі внуками...». Втрата хати сприймається як втрата сакрального простору: «Вона лишила слова свої на вікнах, та на тих образах в свої хаті, то вони як пташечки б'ються по порожній хаті, як сироти. Молитви щебечут по вуглах, а баба без них німа буде...»². Вирвана зі свого традиційного простору

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ, 2020. С. 240.

² Там само. С. 290–291.

людина стає безпомічною та безпорадною. А сам звичний простір сприймається з відстані розлуки як сакральний. Він сповнений не жахливими зойками чи кричущою тишею, а молитвами і тугою за людиною, яка лишила рідну домівку. І персонажі мордуються питанням: чи є втеча в нікуди життям, чи можливе життя без втраченого сакрального (бо рідного) простору? «А тепер пиймо та будьте здорові; дай Боже, аби-м лиху годину перебули, а як пімремо, аби наші кости зогнили в наші землі»¹.

На призьбі рідної хати сидить самотня Марія і згадує минуле, своїх найрідніших, які мешкали колись тут із нею (новела «Марія»). Порожня домівка для неї не місце жаху, а місце самоти та спогадів про те, чого вже не повернеш. Згадаймо Тимчиху, яка оповідає про приємні миті пережиті у рідній хаті з рідними людьми («Ангел»). Її самота зумовлена тиском зовнішніх обставин – жахіттями, які несе з собою війна. «Сиділа на приспі і нагадувала все минуле. Сперла голову до стіни, сиве волосся вислизувало до сонця, як чеpecь із блискучого плуга; чорні очі відсували чоло вгору. Воно морщилося, тікало під залізний чеpecь від тих великих, нещасних очей, які шукали на дні душі скарбів її цілого життя»². Усе її теперішнє життя – у спогадах про минуле і синів: «Тут наблизилася Катерина козакові майже до вуха і шептала:

– Ваші пісні такі самі, як Маріїних синів. Тому не будіть її, найїй здаєси, що це її сини співають...»³.

Внутрішня порожнеча підкреслюється порожнечею та холодом всередині хати: «– Нічого, матусю, рабувати не будемо в вас, хочемо нагрітися в хаті, пустіть! Душа замерзла в тілі.

Відповіла:

– То йдіт, грійтеси в студені хаті»⁴.

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ, 2020. С. 292.

² Там само. С. 293.

³ Там само. С. 301.

⁴ Там само. С. 297.

Марія дозволяє козакам зайти до хати, але сама відмовляється заходити і заходить лише після того, як «молоденький козак так довго та гарно просив...». Стефаник не описує інтер'єр, і в читача складається враження, що там крім хлібини та портрета Шевченка, більше нічого немає: «Хліб бери, а образ віддай мені, то моїх синів. Такі, як ви здоймили його з-під образів, кинули до землі і заставляли мене толочити по нім. Я його сховала в пазуху, а вони кроїли тіло пугами, що й не пам'ятаю, коли пішли з хати»¹. З цього епізоду читачу стає зрозумілим, чому Марія не хоче заходити до хати, але попри трагічні болісні спогади, хата для неї не є місцем жаху, адже тут жила вона з чоловіком, тут зростали її сини.

Отож у новелах Василя Стефаника герої викинуті з людського буття, за Хамітовим, це «перебування віч-на-віч із Долею під тиском зовнішніх обставин», якими є важка хвороба, старість, суспільні катаклізми, що призводять до трагедії і зламу людських доль. Самота стає маркером неминучої смерті або ж її наближення. До окремих персонажів приходять фантазмагоричні чорні візії та марення, від яких їх рятує смерть («Скін», «Сама-саміська», «Палій»).

Щодо самих *homo solitarius*, то це здебільшого старші люди, у яких самота вимушена, але вони її сприймають як один із етапів (бажаний чи ні) їхнього життя. І саме у таких випадках вона поєднується зі смертю. Винятком можуть бути хіба що кілька новел: «Похорон», де описано смерть хлопчика, новела «Стратився», де юнак накладає на себе руки у війську, опинившись сам на сам зі своїми переживаннями та страхами, але це не та самота, з якою зустрічаються Гриць Летучий чи героїня новели «Сама-саміська». Ознакою *homo solitarius* є їхнє мовчання або ведення розмов з тваринами («Шкода»), самими собою («Новина»), з речами («Ангел»), занурення в минуле, в якому колись

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4 кн. Т. 1, кн. 1: Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця; примітки, пояснення слів та післямова Р. В. Піхманця. Івано-Франківськ, 2020. С. 298.

твій світ був живим та бурхливим, сповненим голосів («Марія», «Сини»), зустріч і можливість побачити тих чи те, що у метушливій буденності є неможливим («Скін», «Сама-саміська»). Це вимушена самота, що приходить зі старістю та немічністю, але герої сприймають її як неминучість, опиратись якій безсенсово, а також як певний маркер наближення смерті. Хтось із них скаржиться на самотність, хтось ні, хтось пробує затримати час чи іншу людину для розмови, а хтось просто мовчки спостерігає за тим, як минає повз нього світ та люди. Стефаник возвеличує цих героїв, показуючи їхній стоїцизм, внутрішній спокій, мудрість, даровану роками та життєвими драмами чи трагедіями. Вони не здійснюють надгероїчних подвигів, але вони достойно зустрічають те, від чого можна збожеволіти, не звинувачують нікого, не тікають, не перекладають відповідальність на інших. Вони просто є. І у цьому їхня велич. Вони, на правду, прекрасні в останні чи передостанні миті свого життя. І сильні, адже намагаються з усіх сил втримати нитку життя, схопитися за промінчик світла, пробують чинити опір тому, хто намагається затягнути їх у чорну прірву смерті.

Ольга Деркачова

ОНТОЛОГІЗАЦІЯ СМЕРТІ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Кожда моя дрібниця, яку я пишу, граничить з божевіллям, і я нікого у світі не боюся як самого себе, коли я творю. Ви можете зрозуміти, що я не пишу для публіки, а пишу на те, щоб прийти ближче до смерти.

Василь Стефаник

Усі без винятку дослідники творчості В. Стефаника підкреслюють глибинність його трагічного світогляду, у ньому стикаємося з різними формами руйнування людської плоти й духу. Процес читання-проникнення у світ Стефаникових героїв – це невичерпне джерело роздумів, переживань, відчуттів, катарсис через Слово, яке уособило безодню людського страждання і надмір людського болю. Сам письменник не раз підкреслював катарсичний характер своїх новел. Наприклад, у листі до відомого літературознавця В. Дорошенка він писав: «Я Вам ніколи не дарую того, що Ви мене зробили поетом трупа, «умираючого життя». Критики, які прийдуть після Вас, назвуть мене здоровлям України¹. Творчий доробок письменника – це «музика нервів» його рідного народу у величі і в падінні його духу. Стефаник вірив у свій народ, над яким хоч і пронеслися смертоносні бурі, руїна, але він вистояв. Тому й творче кредо Стефаника: «Я люблю мужиків за їх тисячолітню історію, за культуру, що витворила з них людей, які не бояться смерті. Є що любити і до кого прихилитися. За них буду писати і для них»². Тому не дивно, що наскрізною темою творів Стефаника стала смерть як квінтесенція біди і болю, як незаперечна онтологічна даність, важлива межова ситуація.

Онтологізація смерті у новелістиці Стефаника очевидна: світ його героїв – це «буття-до-смерті» у гайдеггерівському розумінні. Згідно з Гайдеггером, «буття-до-смерті» – це абсолютна люд-

¹ Стефаник В. Повне збір. творів: у 3 т. К., 1954. Т. 3. С. 172.

² Там само. С. 153.

ська можливість: кожен помирає для себе, без можливості бути заступленим, і водночас це тривога, в якій відслонюється близькість небуття. Тому для німецького філософа «буття-до-смерті» є найбільш автентичною модальністю людини. Смерть у Стефаніка увиразнює життя, і тут важко не погодитися з Д. Павличком, який відзначив, що твори письменника – «це монологи з прикметами голосінь. Все відбувається так, ніби той, хто вмер, або той, хто чує в собі печать смерті, своєї дитини чи матері, оскаржує одночасно соціальну кривду, людську слабкість і минуність. Слова, порівняння, синтаксис – усе тут мусить бути правдиве, а мірою правди виступає життя і сама образна мова народу»¹.

Варто наголосити на біографічних чинниках, які, за зізнанням самого Стефаніка, спонукали його вслухатися у «страшну мелодію смерті». У дитинстві майбутній письменник сам опинився перед лицем смерті: хотів вчинити самогубство після того, як його прилюдно образив учитель. У молодості студіював медицину і в клініках Кракова часто був свідком процесу людського вимирання. Пригадаймо його слова:

«По сім годин сижу між мерцями, потім спасаю мир політикою, етикою (Спенсер, Золя, Дюма), бігаю по всяких *Kolkach literackich*»². Лікарський досвід, без сумніву, позначився на детальних та вражаючих описах людської смерті, найпоказовішим зразком є новела «Скін». 1897 року у війську наклав на себе руки двоюрідний брат Стефаніка. Пізніше письменник пережив найтрагічніший досвід втрати – смерть своєї матері, яка померла 1 січня 1900 року після тривалої тяжкої хвороби. Зі смертю матері Стефанік увійшов у смугу депресії, самоізоляції, що і привело незабаром до словесного виверження того внутрішнього вулкану жалю, розпуки, страшної туги:

«Я тепер нічого не роблю. Цілий день і половину ночі я пригадую маму. І знаходжу у тих споминах стільки гарного пречудового, стільки великого і глибокого, що мені ні науки, ні людей, ані цілого світу не треба. Бо до кінця мого життя є чим жити.

¹ Павличко Д. Слово про Василя Стефаніка // Співець знедоленого селянства. К., Дніпро, 1974. С. 42.

² Стефанік В. Повне збір. творів: у 3 т. К., 1954. Т. 3. С. 125.

Наробилася коло мене, набідилася. А тепер я для неї працюю. Мої чувства і моя фантазія лишені на її послугі. Я так довго буду працювати, аж її гріб замкну у своїй голові та й тогди вона буде мати найкращу могилу»¹.

Після смерті матері Стефаник працював до втрати свідомості: майже половина художньої спадщини письменника написана у трагічному 1900 році. Того ж таки року писав у листі до своєї майбутньої дружини: «Тому тиждень я дістав нервовий напад коло стола, по нападі прийшла сильна депресія, і я несвідомо пролежав на столі кілька годин. Потім не міг-ем ходити і опанував мене шалений страх»². Листи Стефаника цього періоду сповнені трагічним передчуттям. А з 1902 року він взагалі перестав писати, почнеться п'ятнадцятирічне мовчання письменника. Стефаник обмежить навіть листування, бо, за його словами, сам процес писання був для нього «наближенням до смерті». Письменник знову повернеться до писання тільки після смерті дружини і після руйнівного смерчу Першої світової війни. Життя і творчість Стефаника нагадують «*meditatio mortis*» і ніби підтверджують, що основне призначення людини померти. Звідси це передчуття смерті, очікування смерті, сама смерть та її постаї, з якими стикаємося майже у кожному його тексті. На тлі такого взаємозв'язку Стефаникового процесу писання з трагічним відчуттям та передчуттям смерті варто пригадати спостереження М. Фуко: «Наша культура зметафоризувала цю ідею розповіді і писання як щось таке, що призначене для захисту від смерті. Писання почали пов'язувати із жертовністю, навіть із жертовністю життям»³. Слово українського новеліста виконує подібну функцію катарсису і зцілення. Стефаник надає смерті виразу життя через живе пульсування Слова як носія «страшної правди» і як вербалізованого згустку людського терпіння і страждання.

¹ Стефаник В. Повне збір. творів: у 3 т. К., 1954. Т. 3. С. 216.

² Там само. С. 226.

³ Foucault M. What is an author? // *Modern Criticism and Treory* – London, 1988. P. 197.

Терпіння як екзистенційна і моральна категорія виникає із самої природи існування, в якому людина відчуває страх, переляк, розпач, не може себе повністю ані зрозуміти, ані зацентувати. Страх перед смертю призводить до абсурду: у світлі смерті людське життя видається ще більше ірраціональним і сповненим суперечностей. Та водночас терпіння – це стан сумління, стан морального усвідомлення, коли людина не може визволитися із зла та наслідків гріха, і тоді смерть стає полегкістю. Так, стара Митриха з новели «Осінь» прямо звертається до Бога: «Боже, Боже, не тримай ні більше на світі, бо видиш, що нема як жити». Творчому світові Стефаніка притаманний амбівалентний характер людського терпіння і розуміння смерті. Герої Стефанікових новел двояко сприймають феномен смерті, і їх можна залежно від такої рецепції поділити на два типи: на тих, хто безпосередньо зазнає досвіду наближення смерті, і тих, хто спостерігає за процесом вмирання. Спільним для обох типів є те, що смерть залишається таємницею, чимось незнаним, тим, досвіду чого ніхто не зазнав, бо у цьому сенсі смерть, згідно з Левінасом, «це неможливість будь-яких можливостей»¹. Смерть та її постаті набувають у новелістиці Стефаніка різних форм: біологічної зміни, психологічного стану, етичного виміру, емоційного обрамлення, соціального аспекту.

Танатологія творчого світу письменника переважно закорінена у фольклорну традицію, яка сприймає смерть не тільки як фізичний кінець, а як перехід до іншого, нефізичного виміру буття. У фольклорних праобразів вмирання водночас пов'язувалося з посівом, що дає новий урожай, тобто смерть ототожнювалася з новим народженням, з видозміною форми життя як природи, так і усього суспільства та індивіда. Пригадаймо вражаючий поетичний рядок С. Малларме: «Тільки в смерті став тим, чим він був спочатку» (*Tel qu'en lui-même enfin L'Eternife le change*). Народження, розвиток, вмирання – це елементи циклічно-повторюваного часу космосу, який єднав воєдино темінь і світло, митте-

¹ Levinas E. Totalite et Infini. Essai sur l'exteriorite. La Hayne, 1961.

вість і вічність, трагізм і життєрадісність. На думку М. Бахтіна¹, у суспільствах з високою цивілізацією ці праобрази смерті зазнають поділу, внаслідок якого зникає зв'язок із плідністю, а єдність часу розпадається.

Фольклорна стихія у новелах Стефаніка досить виразна, іноді цілі новели («Катруся», «Похорон», «Межа») за своєю структурою нагадують голосіння. На Покутті, звідки родом письменник, збереглося багато фольклорних традицій, що пов'язують смерть і народжуваність в один цикл. Досить нагадати новелу М. Черемшини «Грушка», в якій розігрується сцена забави молоді коло мертвого тіла Ілашки. З одного боку – жалоба і сум у хаті, а з другого – сміх і забава у сінях. Стефанікові герої не бояться смерті, смерть стає буденним елементом їхнього буття-у-світі. Чимало творів письменника («Ангел», «Святий вечір», «Озимина», «Скін») – це сцени-очікування-смерті, приготування до смерті як до події, яка чимось нагадує народження та одруження. Так, у новелі «Ангел» стара Тимчиха з якоюсь тихістю та просвітлінням чекає цієї події:

Розімкнула свою скриню і вибирала одержу. Придивлялася чи несплісніла, або чи міль не наплодилася.

– Всего-м собі налагодила д'смерті. Як старий помер, то лиш дощок на деревище купили. Ей, де, коби і мене так файно ховали. Вже-м ті, старий, поховала, як газду.

Виймала червоні чоботи.

– Лиш раз обувані. Небіжчик вже перед смертев був на ярмарку та й купив. На, каже, Насте, аби-с мала на смерть. [...] Мене старий добре постарав. Коби так усіх. Лиш не дайте бабі без свічки умерти. Я так коло старого страждувала ночами, що лиш один Бог знає, але таки не вмер без свічки.

Стефанік у своїх новелах особливу увагу зосереджує на етичному вимірі ситуації, яку французький філософ Е. Левінас називає ситуацією «*тривоги-в-обличчі-можливої-смерті-іншої-людини*»². Етичний вимір – це відповідальність за смерть іншої

¹ Бахтин Е. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

² Levinas E. O Bodu, klóry nowledza mysl. Kraków, 1994.

людини, обов'язковий імператив не покидати людину саму перед лицем смерті. Таке непокидання-іншої-людини-самою є найглибшою ознакою незацікавленої, безкорисливої любові ближнього. Співпереживання з ближнім, як, припускає Ю. Крістева¹, лежить в основі давнього та загадкового ритуалу голосіння плакальниць над мерцями. Голосіння у новелістиці Стефаніка виступає і формою нарації («Похорон»), і структурним елементом тексту («Пістунка»), і засобом антиципації («Виводили з села»). Голосять не тільки над мерцями, але й над худобиною, конання якої герої Стефаніка сприймають як втрату дорогої людини («Шкода»), голосять за оселею, яка у Стефаніка виступає уособленням людського притулку і захисту («Синя книжечка»). У Стефаніковому світі навіть діти включають голосіння у світ своїх забав («Пістунка»):

Дівчата голосять по звичаю жінок, вигін заливається похоронним співом. А баба Дмитриха кричить із-за воріт:

– Що ви? Подуріли, дівки, з своїм голосінєм? Гріх голосити, як нема вмерлого.

– Бабо, ця гусарева дитина має вмерти, її мають задушити, тому не гріх голосити.

Баба хреститься, діти даліше голосять.

Неможливість покинути людину на її самість перед лицем таємниці смерті – це закон, якого, за незначними винятками (як у новелі «Сама-саміська»), дотримуються герої Стефаніка. Ночами сидять біля вмираючого Леся з новели «Скін» його сини і дочки, дружина і доньки смиренно виконують усі передсмертні прохання героя твору «Межа», уся родина доглядає за Томою із новели «Басараби», який пробує накласти на себе руки. Та найбільшою експресією наповнені слова малого Семенка із новели «Кленові листки»:

– Дедя зсукали ще свічку та й казали, що якби-сте умирили, аби вам дати у руки і засвітити. Коли я не знаю, коли давати?

Мати подивилася великими, блискучими очима на сина. Безодня смутку, увесь жаль і безсильний страх зійшлися разом

¹ Kristeva J. Stabat Moter // Kristeva Reader. 1986. P. 172.

в очах і разом сплодили дві білі сльози. Вони викотилися на повіки і замерзли.

У такому контексті межової ситуації смерті Стефаник з'єднує в одне ціле цей світ і світ потойбічний. Герой новели «Скін» перед смертю повторює народний переказ: «Мама із того світа має прийти тай над своєв дитинов має заплакати. Таке Бог право їм дав». Тут ще один дуже цікавий момент, який часто повторюється у Стефаніка: поява матері перед смертю, тобто та-що-дала-життя ніби передає *тій-що-забирає-життя*. У тексті новели «Дорога» початок і кінець людського життя-дороги пов'язуються з постаттю матері. Початок новели:

– Я йду, йду, мамо.

Кінець новели:

І скакав з могили на могилу, як осіннє перекотиполо. Аж як перейшов сто гробів, то сотий перший його був. Припав до нього, як давно до маминої пазухи.

Останнє порівняння домовини із «маминою пазухою» – це метафоризація людських пошуків захищеності від тривог та неспокою цього світу, пошуків стабільності та способу подолання абсурдності безкінечних проблем через повернення до початку, яке можливе тільки в процесі наближення до кінця.

Згідно з Дж. Кемпбеллом¹, мандрівка і дорога як символи людського життя складаються з відбуття, ініціації, повернення. «Дорога» Стефаніка строго дотримується такої архетипної схеми. Тут зберігається єдність циклічного часу, смерть пов'язується з народженням, початок з кінцем, немає жодного вивищення одного факту над іншим, усе має свій сенс. Стара жінка з новели «Святий вечір» зізнається синові:

– Ой синку, я так тої смерті, як мамі рідної чекаю.

Метафоричне поєднання життя і смерті маємо також у новелі «Давнина»:

Вони всі троє вже в могилі, вже давно над їх гробами вишні цвітуть і родять...

¹ Campbell J. The Hero with a Thousand Faces. New York, 1949.

Новела «Стратився» з незвичайною експресією передає злиття життя і смерті. Батько одягає сина, який наклав на себе руки, його сльози падають на мертве тіло сина, а син... *«лежав на студеній мармуровій плиті та гейби усміхався до свого тата»*.

У новелах Стефаника межева ситуація смерті має амбівалентний характер. З одного боку, смерть передує сценам прощання, сповіді, голосіннь, гарячкового плину думок, тремтіння, безтямного говоріння як способу уникнення смерті, як засобу самозаспокоєння і самозбереження. А з другого боку, смерть супроводжується втихомиренням і мовчанням як засобом входження в інший світ. Досить пригадати новели

«Новина», «Камінний хрест», «Палій». У двох останніх новелах на особливу увагу заслуговує сцена божевільного танцю, який нагадує «танець смерті», популярний у культурі середньовіччя. «Танець смерті» – це своєрідна реакція малярства, літератури, театру середньовіччя на чуму, яка в 1347–1350 рр. забрала чверть населення Європи¹. Якщо голосіння виконували тільки жінки, то «танець смерті» – тільки чоловіки. На думку дослідників, мотивацією «танцю смерті» були ірраціональні спроби побороти її неунікність, подолати тлінність людського існування, вирватися з меж скінченості до нескінченності. Неможливість схопити вічність думкою, словом замінюється магією жесту, руху, шаленого темпу. Мабуть, саме таку функцію виконує танець Івана Дідуха з «Камінного хреста»:

Але Іван не дивився в той бік. Ймив стару за шию і пустився з нею в танець. [...] Люди задеревіли, а Іван термосив жінкою, як би не мав гадки пустити її живу з рук. До такого ж мотиваційного ряду, очевидно, належить і танець Федора з новели «Палій»:

Він скакав, танцював, реготався. Віконце дрожало, тряслось, і щораз більше тієї крові напливало у хатчину.

Особливої ролі в новелістиці Стефаника набуває онтологізація тривоги, яка окреслює перспективу смерті. Тривога виступає як вид людського страждання, як спосіб людського буття, коли людина не-знаходить-місця-в-цьому-світі, коли руйнуються

¹ Eichenberg F. Dance of Death. New York, 1983.

основи людської стабільності та закоріненості людського існування, і розпочинаються пошуки життя десь інде. Яскравим прикладом підтвердження такої думки є новели «Синя книжечка», «Камінний хрест», «Вона – земля». Масова еміграція галицьких селян до Канади і Америки на зламі століть, бездомність, спричинена Першою світовою війною, – це явища, в контексті яких Стефаник жив і які набули особливої онтологічної форми людської тривоги, неспокою та передчуття якоїсь межі, кінця, краху, «неможливості будь-яких можливостей».

Такий макабрничний дух оповив усю європейську літературу перших десятиліть ХХ ст.¹ За Гайдегером, сутність тривоги полягає у виявленні горизонту. Ніщо як іншого виміру, що надає сенсу людському існуванню. У тривозі живуть усі без винятку герої Стефаника, які відчують глибину трагічності свого буття і біль свого існування. Людина у творчому світі Стефаника не спроможна розв'язати життєві проблеми, вона з ними бореться, і її життя стає вираженням цієї безкінечної та виснажливої боротьби. Герої Стефаникових новел перманентно перебувають перед лицем смерті як усіх можливих форм втрати – втрати матері, батька, сина чи донечки, а в ширшому розумінні – втрати оселі, як у «Синій книжечці», втрати рідного ґрунту під ногами, як у «Камінному хресті». Саме в цьому й полягає глибинний біль існування: щоб вижити в цьому світі перманентної втрати, розпачу та болю, людина повинна мати мету. Цією метою у героїв Стефаника є надання смерті сенсу.

Часто у новелах Стефаника смерть накладає печать мовчання на уста вмираючих («Катруся», «Кленові листки», «Гріх»). У новелі «Гріх» автор дає таку характеристику цієї тиші: *«Жінки мовчали. Від цієї тиші оглух би навіки дзвін»*. Ця тиша, це мовчання криє в собі незбагненну таємницю, секрет якої безпосередньо виявляється тільки у феномені смерті. Мовчання можна трактувати як мову потойбічного, незнаного, бо цілковито іншого, яке не підлягає параметрам буденного слова. Можна водночас

¹ Kurtz L. The Dance of Death and the Macabre Spiril in European Liberature. – 1934, а також див. працю: Blanchot M. Ecriture du disastre. Paris, 1980.

трактувати як німий біль і невимовне страждання, що треба покидати світ, якого герої Стефаніка не змогли змінити. У межовій ситуації смерті спостерігаємо цікаву опозицію: сповідь/мовчання. Сповідуються ті, хто не хоче померти у гріхові, і мовчать ті, у кого чисте сумління. Нечисте сумління іноді, як у новелі «Гріх», може стати причиною смерті:

Напиши йому, що такого, як ми нарobili, ніхто не здержить на собі, що від того ми й повмирали... Тепер давай свічку, я вже не ожию.

У новелістиці Стефаніка стикаємося як з фізіологічною смертю, так і з моральною. І не тільки людської особистості, а й села, містечка, усього суспільства. Ось опис міста з новели «Такий панок»: «Те місто стоїть посеред сіл, як скостеніле село, як падлина вонюче, як смітник цілого повіту». Новелістика Стефаніка на художньому рівні передає такий процес вмирання і вимирання через цілу низку симптоматичних ознак: закостенілість, скам'яніння, тіснота («Боже-боже, як народові тісно жити...»), «Лист»), застиглість, темінь, зіпсутість, остовпіння, знерухомленість, розвіянність («...розвіємось на старість, як лист по полі», «Камінний хрест»), плинність (як осінній листок на рвучкій воді), «Портрет»), засушеність тощо. Дуже часто заголовок новели розкриває зміст і окреслює тематичні межі розповіді, тобто він виступає згортокою тексту: «Осінь», «Камінний хрест», «Скін», «Палій», «Morituri», «Озимина», «Роса». Людину, яка деградує, Стефанік описує розгорнутою метафорою: «Гірко воно, як живе ще тіло обростає коров та стає стовпом» («Дід Гриць»). У новелах Стефаніка найуживанішим символічним знаком руйнування дійсності та іпостасю смерті виступають вогонь, камінь, домовина, гріб, могила. Вогонь як згорнуту метафору смерті Стефанік майстерно описав у новелі «Палій», де художньо поєднав внутрішній стан пристрасного прагнення помсти (пристрасть-вогонь) і зовнішній опис пожежі:

Запалився, чув, що з нього бухає полонінь, ймався руками за очі. Один страшний крик, надлюдський зойк! Язички вилетіли з тіла і прилипли на шибках віконця. Зірвався. Віконце червоніло, як свіжа рана, і лягло кров на хатчину.

Значну роль у новелах Стефаника відіграє елемент антиципації смерті через опис природи. Зразком тут може бути новела «Виводили із села». Початок новели приховує в собі натяки, знаки і символи нашествия якогось лиха:

Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї заря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. На подвір'ї стояла гурма людей.

Останнє речення вказує на особливе напруження: збір людей засвідчує якусь незвичайну подію, і попередній опис виступає прозорим провіщенням лиха або нещастя. Така напруженість очікування підсилюється наступним реченням: «З хорім іще сипалося багату народу. Як від умерлого – такі смутні виходили». Антиципація та її елементи на початку твору – це один із художніх прийомів Стефаника-новеліста, а також засіб онтологізації явищ людського буття-у-світі. Стефаникові притаманна діалектика єдності зовнішнього і внутрішнього, яка дає йому можливість схопити панораму людського існування, показати будь-яку подію через призму багатоголосся та з різних пунктів бачення.

Тому смерть у творчому світі письменника виступає у різних іпостасях, набуває різних форм і сприймається, залежно від контексту, як *подія*, *феномен*, явище з обличчям дволикого Януса. Стефаник увічне людське існування через смерть, щоб знову його відродити у новому вимірі. Він вербалізує неґацію світу, щоб відтворити його у слові. Проникаючи у світ цього вербалізованого досвіду людського трагізму, очищуємося, і пізнаємо глибини свого народу та його культури. Варто погодитися з одним із найвідоміших представників Женевської школи феноменологічної критики П. Рішаром, який, досліджуючи тему смерті у творах Шатобріана, писав: «Однак найживішим і найпустішим гробом (бо складеним виключно зі знаків) залишиться для нього книжка. «Пам'ятники», які написані для того, щоб завести їхнього автора аж до гробу і щоб розмовляти з нами, живими читачами, з-поза гробу – з-поза літератури»¹.

Марія Зубрицька

¹ Richar J.-P. Paysage de Chateaubriand. Paris, 1967. P. 28.



**ВАСИЛЬ СТЕФАНИК
В ЕПІСТОЛЯРНОМУ
ДИСКУРСІ**

ЛИСТИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ ЙОГО ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ

Давно помічено, що листи Василя Стефаника являють собою наскрізь оригінальне й самобутнє явище в українському письменстві. Як такі, вони, певна річ, уже привертали увагу дослідників (Івана Денисюка, Володимира Гладкого та ін.). З'явилися публікації на цю тему й в останні роки¹. При цьому акцентовано увагу на таких положеннях, як роль епістолярію у становленні й змужнінні творчого голосу новеліста та їх місце в історії виникнення того чи іншого задуму, на органічну єдність мислення письменника в його листах і новелах; і з цього погляду названа форма самовираження є чи не найяскравішим прикладом, коли через виразно зазначену в ній белетристичну домінанту «буває важко вловити оту грань, де кінчається лист і починається художній твір»².

Літературознавці справедливо наголошували й на тому, що епістолярна спадщина письменника виявляє деякі нові грані (як, наприклад, гумористично-сатиричне забарвлення, майстерність пейзажу та ін.) його творчого хисту, а також на наявності в них усіх головних прикмет його новелістичного мислення. «При порівняльному вивченні листів і новел, – зазначав з цього приводу Володимир Гладкий, – більш зримими стають і основні прикмети поетичного стилю видатного майстра психологічної новели, зокрема його «ліричний драматизм» і «драматичний ліризм», лаконізм і художньо рафінована простота.

Разом з тим, можна зробити цікаві спостереження над поетичним синтаксисом новеліста, що визначається отою, ми назвали б, «еліптичною градацією», яка надає Стефаниковій мові оригінального ударного ритму, а також над тим, як вміло користувався великий майстер словом, як радо використовував оте просте,

¹ Василь Стефаник – художник слова. Івано-Франківськ, 1996. С. 155–176.

² Гладкий В. М. Листи письменників. Українське літературознавство. Вип. 8. Львів, 1970. С. 13.

«довго виношене за пазухою» слово, як шліфував його, повертаючи потрібними гранями, як множив його зміст і відтінок»¹.

Подібну спрямованість стефаникознавчим працям надав сам автор «Новини» своїми хрестоматійними зізнаннями, як от: «вся моя література – у моїх листах» або «я [...] звичайно свою жилку писарську згоню на листах». Отож, зауважений підхід є правомірним і закономірним.

А листи Василя Стефаника як джерело вивчення його життя і творчості? Наскільки вони цінні з огляду на достовірність наведених у них фактів і вражень?.. Далєбі, у такій площині проблема спеціально ще не ставилася. Дослідники просто черпали з листів письменника щедрою рукою необхідні їм аргументи й відомості, сприймаючи на віру його саморефлексії.

Признаюся, мене спонукало взятися до постановки зазначеної проблеми вивчення творчої історії «Новини». У листі до Вацлава Морачевського, писаному в середині грудня 1898 року, новеліст, виклавши суть трагедії, що сталася в с. Трійця, насамкінець зазначає, що «отаких якихось історій так багато дієся по селах, що вони, як опирі, кров випивають»². Насправді подібна пригода була одинокою в своєму роді й далеко не типовою для покутського села. Пізніше уродженець тих країв М. Млаковий навіть обурювався, що «зміст «Новини» – це наклеп В. Стефаника на душу галицького селянина»³. Не будучи фахівцем, д. Млаковий вважав, що письменник обов'язково мусить відтворювати лише типові характери і типові ситуації.

Можна б навести й інші свідчення для аргументації твердження, що листи Василя Стефаника мають більшу вартість з погляду художньої правди, ніж життєвої. Та в цьому випадку йдеться не про те, щоб колекціонувати подібні факти і аж ніяк не про те, що можна ігнорувати багатий і надзвичайно цікавий епістолярний

¹ Гладкий В. М. Листи письменників. Українське літературознавство. Вип. 8. Львів, 1970. С. 17.

² Стефаник В. Твори. Київ, 1964. С. 422.

³ Млаковий М. Галицьке селянство у творах В. Стефаника. Визвольний шлях. 1971. № 12. С. 1408.

матеріал новеліста при вивченні його життєвого і творчого шляху, рівночасно як і суспільних рухів у Галичині, – важливо намітити принципові підходи у ставленні до Стефаникових самозізнань як джерельної бази. Інакше кажучи, маю намір торкнутися методологічного аспекту означеної проблеми.

Насамперед варто звернути увагу на ті пункти, які повинен мати на оці кожен дослідник, вдаючись до індуктивно-емпіричного вивчення матеріалів самоспостережень письменника, що зафіксовані в його листах і щоденникових записах. Стосовно Василя Стефаника тут мається на увазі перш за все його свідчення про особливості власного творчого горіння, процеси творчого синтезу у внутрішній природі, генези того чи того образу. Нема сумніву, що епістолярна спадщина новеліста є першорядним джерелом для вивчення питань його психології творчості. Та ні в якому разі не можна лише на нього опиратися у висновках та узагальненнях. Бо це, як дотепно зауважив свого часу відомий психолог Лев Виготський, нагадувало б випадок із судової практики, коли суддя «став би оголошувати вирок на основі розповіді звинувачуваного або потерпілого»¹.

Навіть зовні впадає у вічі, що багато подібних зізнань Стефаника подано в художньо узагальнених формах, а це неминуче передбачає елементи домислу і вимислу, творчої фантазії і т. ін. Один лише приклад:

«Боже, ти прокляв мене, бо-с наказав з моєї душі зробити кузню і кувати в ній чистий метал людського слова і его любові. А ти, кровопійце, не зважаєш на то, що в тій кузні ллється піт, і кусні руди в ній лишаються, і чорною сажею вона присідає.

Ти одно знаєш: кувати твоєму світові метал. А я слабкий і сам.

А я душуся в червоному поломені огню...»²

Що це: документальне, сказати б, із перших рук свідчення чи художній ескіз?.. При послугуванні листами Василя Стефаника

¹ Виготський Л. С. Психология искусства. Москва. 1989. С. 27.

² Стефаник В. Твори. Київ, 1964. С. 422. С. 455.

як джерелом вивчення особливостей його творчого мислення трапляється немало інших «вразливих» місць. І це стосується не лише покутського новеліста. Чи не тому багато авторів (при-міром, Чехов, Ібсен, Хемінгуей та ін.) старанно маскували від стороннього ока святая святих творчості. Відомо, що Габріель Гарсія Маркес, написавши «Сто років самотності», спалив усі підготовчі й чорнові матеріали. Бо ж «якою холоднокрівністю, якою розважливістю треба володіти для того, щоб спостерігати за собою в той час, коли спостерігаєш за іншими. Яким ясним розумінням власної роботи – для того, щоб написати про те, як пишеться книга. Здається, на це треба витратити не менше зусиль, ніж для того, щоб написати саму книгу»¹.

Отож, уже з названих причин самоспостереження як метод є в багатьох аспектах обмеженим. Та це ще не все. У спеціальній літературі вказано й на інші чинники, що зумовлюють необхідність критичного підходу до свідчень самих митців. Зокрема, на кілька суттєвих пунктів, над якими варто застановитися, працюючи з матеріалами самозізнань письменника, вказував Олександр Білецький. Головний із них той, що письменники «рідко задовольняються простим записом свого досвіду», а «намагаються тут же дати принципові обґрунтування і роз'яснення своєї творчості, роз'яснення, що приходять у голову часто *post faktum*, затьмарюючи і без того уривчасту й туманну картину первісного процесу...». Відтак «успіх чи невдача твору в зацікавленому для автора середовищі читачів примушують його іноді по-різному розказувати про процес його створення. Не варто й говорити про те, що велика зовнішня спостережливість не завжди пов'язана зі здібністю самоспостереження, що індивідуальні забобони й схильності, а іноді відсутність будь-якого поняття про наукову психологію змушують художника говорити плутано, пристрасно, фантазувати. До цього приєднується ще й схильність до пози, до певного кокетування»².

¹ Как мы пишем. Ленинград, 1930. С. 59.

² Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. Москва, 1964. С. 64–65.

І останнє в цьому контексті: методами експериментально-психологічних досліджень доведено, що «самоспостереження явища змінює його протікання»¹.

Та все сказане, повторюю, не означає, що дослідник психології творчості загалом і особливостей протікання процесів художнього пізнання у внутрішній суб'єктивності Василя Стефаника зокрема може ігнорувати листи, щоденникові записи й інші свідчення письменника про його творчість. Йдеться про те, що необхідно враховувати всю сукупність чинників, які впливають на конкретне зізнання.

Інше зауваження стосується тієї частини епістолярію Василя Стефаника, на підставі якої можна робити висновки про світоглядно-естетичні засади його творчості. Здавалося б, мали відійти в минуле погляди, згідно з якими новеліста проголошували співцем лише «мужицької розпуки» й економічного упослідження. Адже багато хто з перших Стефаникових читачів і критиків (Лев Турбацький, Іван Труш, Богдан Лепкий, Вацлав Морачевський, Іван Франко та ін.) наголошували на тому, що суто художні ознаки, а не правдиве відтворення «страшної економічної нужди села», роблять його твори першорядними в українському письменстві. Скажімо, Іван Франко повністю заперечував пізнавальне значення (як документів соціальних умов життя) творів новеліста. У рецензії на статтю Христі Алчевської «Мужицька дитина – Василь Стефаник» він твердить, що навіть там, де автор намагається пояснити вчинки і дії своїх героїв соціальними чинниками, він збивається на фальш: «[...] всі його оповідання, не вважаючи на їх психологічні тонкості, в основі своїй (з погляду зображених у них соціальних і громадських обставин. – Р. П.) фальшиві і дають зовсім невірний образ життя покутського народа»². Яскравим прикладом вказаної творчої практики Іван

¹ Фейгенберг И. М. О принципиальной неразрывности наблюдаемого и наблюдателя в психологических феноменах. Бессознательное. Природа, функции и методы исследования: В 4-х т. Тбилиси, 1978. Т. I. С. 170.

² Франко І. Рецензія на статтю Хр. Алчевської «Мужицька дитина – Василь

Франко вважав «Камінний хрест», у якому автор «при всій артистичній фінезії, з якою малює само явище, виказує повний брак розуміння причин і ваги того явища»¹.

Та було б великою помилкою ігнорувати соціологічний аспект Стефаникових творів і дивитися на них лише крізь «біле світло Абсолюту», як це зробила канадська дослідниця Олександра Черненко у кн. «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника». Зведення всього багатоманітного художньо-самобутнього доробку новеліста лише до універсальних, всезагальних істин значно збіднює його і схематизує. Хоча б тому, що кожне художнє явище так або так співвідноситься з реальністю. А твори Василя Стефаника якраз сприяють зосередженості на їх об'єктивно-змістових параметрах, позаяк у їх основі лежать наскільки вражаючі факти, що самі по собі полонять увагу. Тому завдання полягає в тому, щоб дослідити, як, у який спосіб і в яких формах відбувається оте співвіднесення художньої дійсності з реальною. Інакше кажучи, треба говорити про особливу соціальну природу художнього мислення новеліста.

Я приєднуюся до думки Михайлини Коцюбинської, що «у творчості Стефаника геніально знайдено міру зосередження загальнолюдського в конкретній, соціально, національно й психологічно визначеній людській особистості»². Можна сказати, що художня дія в «царстві» письменника розгортається принаймні в трьох площинах рівночасно: метафізичній, психологічній і соціальній, – отримуючи змістове наповнення з кожного з цих джерел. При цьому реальні факти й події не були простими ілюстраціями більш глибоких істин. Соціальний план зображення і вираження існує в творах новеліста нарівні з іншими як повнокровна і самодостатня величина.

Стефаник». Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 8. № 904. С. 1.

¹ Там само. С. 2.

² Коцюбинська М. «Безлично голі образки» і біле світло абсолюту. Слово і час. 1992. № 5. С. 57.

Та з художніми творами – легше, адже навіть свідомо деформація життєвої правди в них буває художньо виправданою, доцільною і часто необхідною. Складніше – з листами.

А в них справді вимальовуються картини страшної нужди, злиднів і бідувань галицького селянства. Досить вказати хоча б на фрагменти, які давно привернули увагу дослідників: образ переповненого емігрантами краківського двірця з молодицею, «жовтою, як віск. Робить вражінє людини на мак стертої, на винне яблуко стовченої. На колінах дитина буракової барви, в грубій сорочці батьковій. Уродила десь в почекальні, а тепер пістуге в почекальні»; чи на скарги селян, що «земля родить лишень три колоски: один цареві, один жидові, один панові та й попові, а Богові і мужикові четвертого вже нема»; або, як апофеоз, на твердження в листі до Ольги Кобилянської: «я свою душу пустив у душу народу і там я почорнів з розпуки і слів не маю, аби-м все міг сказати, бо страшно за себе, а я ще трошки хочу жити»¹ та ін.

Чим викликані згадані й подібні до них (а вони займають більшу частину епістолярної спадщини письменника) зізнання?.. Справді-бо виглядає дивно, якщо зважити, що Іван Франко називав Покуття «одним із найкращих закутків, які мені доводилося бачити на широких просторах не лише нашого краю»². Також Михайло Івченко писав: «Коли переглянути низку статистичних даних, що змальовують економіку Галичини, то легко констатувати, що, навпаки, господарство цього краю в цілому протягом останніх десятиріч виявляє всі ознаки здорового поступового розвитку. І що найголовніше, помітне пересування бідних шарів селянства до середніх»³.

Відразу хотів би уточнити, що ніскільки не заперечую думку, буцімто змальовані Стефаником у листах і художніх творах ситуації не мали місце в дійсності. Аж ніяк. Насторожує лише,

¹ Стефаник В. Твори. Київ, 1964. С. 348, 372, 433.

² Василь Стефаник у критиці та спогадах: Статті, висловлювання, мемуари. Київ, 1970. С. 62.

³ Івченко М. Творчість Василя Стефаника. Україна. 1926. Кн. 2–3. С. 191.

що в новеліста вони набувають гіпертрофованих форм і зведені до абсолюту. Тому маю намір дати цьому явищу лише деякі психологічні обґрунтування. І тут необхідно торкнутися окремих аспектів внутрішньо-суб'єктивної організації новеліста.

«Був людиною геніальної інтуїції з надмірною чутливістю у сприйманні навколишнього оточення, надто вразливий на красу і горе, любив правду і ненавидів «декламаторство». Мав своє, притаманне лише йому розуміння естетичних категорій та етичних понять», – так у найзагальніших рисах визначають психологічні основи таланту Василя Стефаника дослідники¹. Особливо чутливим був до людського горя, або, як сам писав, «вразливий дуже на біду і кривду». Прикладів подібного стану душі в його листах дуже й дуже багато.

Причому ота надмірна вразливість на чужу біду виявилася в майбутнього новеліста з ранніх літ. Василь Равлюк, з яким Стефаник-гімназист винаймав спільне помешкання, згадував кілька таких епізодів: кривляння товаришів із старого незграбного поліця, вид сновидця, який місячної ночі ходив хребтом хати тощо. А вистава «Розбійники» Шіллера у постановці театру Біберовича так вразила його, що приятелі мушили кликати лікаря².

Очевидно, і вибір медицини як фаху на майбутнє не був випадковим. Внутрішня потреба гоїти чужі рани скерувала його в анатомічні класи Краківського університету. На перших порах він досить ретельно студіював медицину. Злам стався пізніше. Мабуть, прийшло усвідомлення, що лаври Ескулапа йому не судилися, а людські болі можна гоїти і в інший, більше доступний і внутрішньо ближчий йому спосіб.

Не випадково також, коли жив у Кракові, раз по раз богомне життя з театрами й ресторанами, розмовами про модерне мистецтво перемежовував відвідинами то міського двірця, то звичайних корчем – отого ковчегу народних болів і пристрастей. Там

¹ Гладкий В. М. До питання про психологію творчості Василя Стефаника. Українське літературознавство. Вип. 4. Львів, 1968. С. 77.

² Костащук В. Володар дум селянських. Ужгород, 1969. С. 20–23.

відчував «маєстат болю» найповніше. «Я всі ті болі і смутки і розпуку ховаю для себе, або ліпше я їх кладу у гріб, виконаний у моїм серці»¹.

Психологи стверджують, що сильна вразливість суб'єкта формує особливий тип уваги. Тоді «якось ціла ділянка розуму стає заповнена однією скерованою діяльністю. При цьому група центрів, що почали свою стрімку дію, стає настільки владною, що нейтралізує роботу всіх інших, нездатних взяти участь саме в цій операції»². Певна річ, що вразливість на людські болі і кривди веде до паралічу всіх інших чуттів і змислів. Людина тоді опиняється цілком і повністю в полоні баченого, що викликає особливий душевний стан або, точніше, «явний шоківий афект. Сильний, надзвичайний афект, який паралізував мисленеві центри і на якийсь час знищив підгрунття для роботи свідомості. І людина опиняється не під владою своєї свідомості, а під владою явища, що вразило її»³. У такій ситуації годі сподіватися на адекватні фізично-реальній дійсності реакції.

Подібний стан викликав у Василя Стефаника, з одного боку, особливі симпатії й прихильність до світу покривджених і злидених. А з іншого – окремі випадки нужденного буття, нехай і поодинокі, побільшувалися до неймовірних розмірів, множилися на очах, затіняючи собою всі інші аспекти покутського села, просякаючи інші форми і прояви дійсності. Відомо ж бо, що «коли події спостерігаються без експериментальних обмежень, на спостерігача може впливати емоційний стан, який змінює час і простір через «стиснення». Кожний емоційний стан вносить у свідомість зміни...»⁴. Тоді виникало враження, буцімто життя складається з самих лише прикрих об'яв. І тоді, як зізнався сам новеліст, «перед очима, перед душею, перед цілим мною стану-

¹ Стефаник В. Повне зібрання творів: У 3-х т. Київ, 1954. Т. 3. С. 207.

² Миронов А. В. Минути поетических вдохновений: Проблемы психологии творчества. Ярославль, 1970. С. 47.

³ Там само. С. 48.

⁴ Юнг К. Г. Синхроничность. Москва-Київ, 1997. С. 222–223.

ла драма муки зі змученими людьми в ролях»¹. І тоді надходили хвилини, «що я рукою не можу махнути, аби не згадати якогось терпіння руки чисті, що схилитися не можу, аби не почути якогось болю чистого поперека, очима глянути не можу, аби не почути якихось очий, що гляділи голодні на щось...»².

У поєднанні з деякими іншими, властивими кожній художньо обдарованій натурі прикметами це спричинилося до виходу, навіть у життєвих ситуаціях, на передній план світу творчого і вигаданого, а не реального. Причому ще до того, як прийшло усвідомлення себе як творчої особистості.

Симпатії його віддавна були на боці селянства, і матеріал для своїх творів він брав тільки з цього середовища, «з Русова». Бо саме в селянстві бачив ту силу, яка всупереч найжахливішим обставинам зуміла відстояти себе, вберегти своє національне й духовне обличчя і тим врятувати українську націю від повної загибелі. У тому середовищі «багато дієся», на противагу кволій інтелігенції, котра «сміється блідим сміхом з себе». В естетиці Стефаника любов до синів землі і зневага до інтелігенції переростає в символічне протиставлення активного і пасивного, вічного і нетривкого, двигачів життя і «партачів життя» (Олена Теліга).

Отож, він створив *свій* образ синів землі і *свій* міф села. Було в них щось неприродне й перебільшене – з погляду життєвої логіки й здорового глузду. Про це говорить, зокрема, наймолодший син письменника – Юрій: «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»³. Підтвердження сказаному автор бачив в одному з варіантів «Дороги», в якому новеліст «дантейськими кольорами малює економічне положення

¹ Стефаник В. Твори. Київ, 1964. С. 353.

² Стефаник В. Твори. Київ, 1964. С. 450.

³ Гаморак Ю. Василь Стефаник: Спроба біографії. Стефаник В. Твори. Регенсбург, 1948. С. XXIV.

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»¹.

Зрештою, для творчо обдарованих натур такі переживання є природним явищем. Адже «митець вважає суттєвими саме творчі предмети, творчі переживання, тоді як об'єктивно існуючі предмети і явища – несуттєвими, примарними, позірними»². А завдяки комбінаційно-асоціативним можливостям внутрішньої природи художника і своєрідній її організації він «творить» не лише безпосередньо в процесі творчої праці. Фахівцям відомий феномен «другого бачення» як специфічної форми бачення художньо обдарованих натур.

До всього додавалося, що новеліст належав до інтровертно-інтуїтивного, за термінологією Карла Густава Юнга, типу людей, для яких факти внутрішнього життя беруть верх над реальними. В українському літературознавстві, як згадувалося, вже робилися спроби окреслити хоча б у найзагальніших рисах психологічні параметри творчої істоти Василя Стефаника. Щодо інтуїтивної домінанти застережень не було. Це настільки очевидна прикмета, що спроби доводити протилежне задалегідь прирікалися б на невдачу. А стосовно скерованості духовно-психічної активності... Тут помітна тенденція до зовнішніх акцентів. Та, як на мене, атестувати Стефаника інтуїтивним екстравертом нема достатніх підстав. Факти творчої природи новеліста і її активності дозволяють бачити в ньому, власне, інтровертно-інтуїтивний тип письменника, тобто такого, котрий скеровує душевну енергію насамперед на реалії власного світу.

Утім, пошлюся на твердження фахівців.

У свідомості екстраверта домінуючу роль відіграє об'єкт як визначальна детермінуюча сила. Ним зумовлюються головні рішення й поведінка індивіда, вчинки і дії строго зумовлені да-

¹ Гаморак Ю. Василь Стефаник: Спроба біографії. Стефаник В. Твори. Регенсбург, 1948. С. XXIV–XXV.

² Васадзе А. Г. Проблема художественного чувства: Вопросы психологии художественного творчества. Тбилиси, 1978. С. 107.

ністю реальних відношень. Суб'єктивні потреби підпорядковані зовнішнім чинникам. Доходить до того, що людина може стати жертвою зовнішніх умов, повністю розчинившись у середовищі. А це за відсутності достатніх компенсаторних реакцій, тобто коли центри суб'єктивних бажань, намірів, афектів і почувань позбавлені належної енергії для нормальної життєдіяльності, може привести до неврозів.

Такі натури аристотелівського типу повсякчас прагнуть знайти, відкрити, досягнути нові можливості в об'єктивно даному. Задля цього вони будь-що-будь намагаються виборсатися з полону загальноприйнятих цінностей і з цією метою спрямовують свої погляди на ті предмети, що передбачають у собі рух, оновлення, якісний розвиток. Вони діяльні, кипучі, невгамовні в пошуках нового, довго не зосереджуються на чомусь одному. А оскільки мають справу з явищами зовнішнього світу, передчувають зовнішні можливості, то стають політиками, купцями, бізнесменами. Одноманітність й усталені взаємини їх гнітять. Вони «сприймають, – зазначав із цього приводу Карл Ґустав Юнг, – нові об'єкти і шляхи з великою інтенсивністю і деколи з незвичайним ентузіазмом, для того, щоб без жалю і [...] холоднокровно розпрощатися з ними, як тільки встановлений їх об'єм і більше не передбачається їх подальший значний розвиток»¹. Як не в'яжеться все це з особою новеліста, якому навіть газетні новини самому переглянути було важко і допомагав йому в цьому Сафат Шмігер! Він і радикальній партії залишився вірним, за свідченням сина Юрка, лише тому, «що був – консерватистом»². Правда, Стефаник наполегливо і вперто шукав нові виражальні можливості слова. Та знайшовши свій жанр, свою «велику мову», залишився вірним їм на все життя. А видимість бурхливої громадсько-політичної діяльності в роки молодості стала короткотривалим епізодом на його життєвому шляху. Це була одна із форм

¹ Юнг К. Г. Психологические типы. Москва, 1992. С. 54.

² Гаморак Ю. Василь Стефаник: Спроба біографії. Стефаник В. Твори. Регенсбург, 1948. С. IX.

пошуку себе, відкриття себе, що врешті-решт штовхнуло його до красного письменства. Треба зважати й на те, що не існує людей – у їх «чистому» вигляді ні платонівського типу (інтроверт), ні аристотелівського (екстраверт). Навіть більше – Юнг, якому належить найбільша заслуга у справі класифікації згаданих психологічних типів, повсякчасно застерігав, що надмірне, зведене до абсолюту домінування елементів якоїсь однієї установки чи психологічної функції веде до абсурду й клінічних випадків. Інтровертна установка, як у Василя Стефаника, утримує в собі, більше або менше, екстравертних механізмів (як і навпаки). Тоді вплив – іноді досить значний – на вчинки та дії суб'єкта мають об'єкти його зацікавлень. Буває й так, що в системі суб'єктно-об'єктних відносин особистості стаються кардинальні переміни, і тоді, на певних етапах життя і творчості, визначальною є протилежна установка.

Можна б назвати і чимало форм вияву підпорядкованості внутрішньої суб'єктивності Стефаника зовнішнім обставинам, як от: його громадсько-політична діяльність, назагал безуспішна, та участь у культурно-просвітницькому русі; постійний потяг до людей землі й душевна потреба спілкуватися з ними; значною мірою епістолярій письменника, що його сам автор трактував як «літературу» – там дійсно знаходимо багато прикмет художнього мислення, хоч переважає усе ж «зовнішнє» зображення, увага до емпірично-змислового світу як безпосереднього матеріалу творчості.

І коли волею обставин у 1908 році письменник став послом до австрійського парламенту, був там, за словами Івана Франка, «цілковитим зером і не зумів ані в одній справі сказати ніякого путнього слова»¹. Зрештою, він і сам це розумів, коли зізнавався, що «не виголошував ніяких промов, бо мови парламентарні моїх клубових товаришів, за малими виїмками, були такі скандальні,

¹ Франко 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.

що я волів мовчати і встидатися лише за своїх колег, а не за себе самого»¹.

Стефаник був створений для красного письменства, а не для політики. І сучасники розуміли його справжнє покликання. Не дивно, що Михайло Коцюбинський, який з пієтетом ставився до нього і щораз випрошував нові твори, не міг змиритися, що той проміняв перо на парламентське крісло, й роздратовано казав: «Бо на чорта нам здалася його політика – нам потрібніші його оповідання»².

Повна протилежність згаданому типові – інтуїтивний інтроверт, творча активність якого скеровується на себе, на власні внутрішні глибини. На першому місці для нього завжди стоїть суб'єктивна ідея – у творчості і в повсякденному житті. Навіть тоді, коли інтроверти «роблять найбільш просторі екскурси в сферу реальної дійсності», «головну цінність для них мають розвиток і виклад суб'єктивної ідеї, первинного символічного образу, який більш або менш неясно стоїть перед їхнім внутрішнім зором». Мислення їх «ніколи не прагне до мисленевої реконструкції конкретної дійсності, але завжди до перетворення неясного образу в ясну ідею. Воно хоче добратися до дійсності, воно хоче побачити факти такими, якими вони заповняють рамки його ідеї, і його творча сила проявляється в тому, що це мислення може народжувати навіть *ті ідеї, які не лежать у зовнішніх фактах...*»³. Тобто інтровертно-інтуїтивні «натури не цураються предметно-речового світу. Та останній для них є лише збудником психічної активності, яка нерідко формує цілком відмінні від фізично-речових атрибутів. Інтроверти «не зупиняються на зовнішніх можливостях, але зупиняються на тому, що внутрішньо викликане зовнішніми обставинами». «Таким чином, інтровертована інтуїція сприймає всі явища глибин свідомості майже з такою ж виразністю, як екстравертоване відчуття зовнішні об'єкти. Тому

¹ Стефаник В. Твори. Київ, 1964. С. 274.

² Коцюбинський М. Твори: У 7-ми т. Київ, 1975. Т. 6. С. 152.

³ Юнг К. Г. Психологические типы. Москва, 1992. С. 68.

для інтуїції *безсвідомі образи отримують вірогідність речей чи об'єктів* (в обох випадках підкреслення моє. – Р. П.)»¹.

Інтуїтивні інтроверти здебільшого живуть у світі міфологічних уявлень, ними ж самими витвореному. Тому й Василь Стефаник не раз ловив себе на тому, що він то «дурень», то «брехун», то «фантаст». У листі до Левка Бачинського від 14 травня 1896 року, цій глибокій психологічній автохарактеристиці, він у трохи згрубілій формі відзначає і наслідки подібних прикмет свого характеру: «плани, котрі не можуть перейти в дійсність, брїхоньки і добрі брїхі, котрі я в силі пустити і сам у них майже вірити, що так було»².

Як правило, творчі особистості платонівського типу бувають «чистими естетами». Та людська історія знає випадки, коли в їх природі суто естетичні домінанти сполучаються з морально-етичними. Юнг вважав подібне поєднання нечастим. Василь Стефаник становить якраз приклад митця, у внутрішній суб'єктивності якого вдало поєднувалися ці лінії. З одного боку – вищі естетичні виміри. І не лише в літературі та мистецтві, а й у житті, в побутових дрібницях, в одязі і т. ін.

Та рівночасно Стефаніка все життя мучили сумніви. Не зважаючи на шалений успіх та всеслов'янський резонанс своїх творів, все допитувався себе, чи має він право писати. Очевидно, мав ясне усвідомлення, що не звичайними «будинками» збагачував красне письменство, а взявся за вивершення «храму» – як наскрізь новаторського художнього явища, такого, що постало на якісно відмінних від попередників і сучасників моральних і світоглядно-естетичних устоях. Це були вищі сфери творчого духу, Божественне нїттїя. Така високість, що не раз паморочилося в голові, забивало дихання. Навіть мелькала думка про спілку з нечистою силою. «І коли Ви пишете, – апелював він до Володимира Дорошенка, – що я сиджу на скарбах, то це правда, і ті скарби є закляті, я їх відкопую і попадаю в руки чорта»³.

¹ Юнг К. Г. Психологические типы. Москва, 1992. С. 90.

² Стефаник В. Твори. Київ, 1964. С. 352.

³ Там само. С. 472.

І з цього погляду новела «Майстер» є наскрізь автобіографічною. Як і *майстра*, його теж «піт збивав», не раз в очах було «то чорно, то жовто», «вітер ні з ніг згонить». А в голові – як коли би цигани клеветами гатили». Якщо порівняти твір із зізнаннями новеліста в листах та усних висловлюваннях, побачимо в ньому художню еманацию повсякденних дум і переживань автора. Приписані Іванові слова були його кровним, душевним тремтом: «Десь я собі думаю: мой, таже це не стодола, таже тут, бре, тисічі дають на свої руки, таже церкву люди виде ізо всіх селів. Такий я страх дістав, що най Бог боронить!»¹.

Справді, художня творчість була для новеліста цариною сакрального священодійства, де не мало бути місця для фальші чи «декламації». Не випадково означення «література» він вживає обережно, перш за все стосовно формальних аспектів своїх творів. У відомому листі до Івана Лизанівського прозаїк так окреслив своє творче кредо: «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*» (підкреслення моє. – *Р. П.*)². Іншими словами, «яре зерно» своєї творчості вбачав у поза- (точніше – понад-) літературних чинниках. Можливо, поняття «література» тоді настільки знецінилося й заялозилося, що соромився ним означувати свої твори.

Творчість була для нього етико-естетичною категорією, тому то й шукав у ній повсякчасно вищі виміри. Роман Іваничук силу Стефаніка-новеліста бачить зокрема в тому, що він не був професійним письменником. Мені таке твердження видається трохи дискусійним. Адже професіоналізм у будь-якій сфері передбачає не тільки і, може, навіть не стільки постійне заняття певним видом духовно-практичної діяльності, а насамперед професійну етику. Леся Українка якось зазначила, що письменником є не той, хто постійно пише, а той, хто не може не писати.

¹ Стефанік В. Твори. Київ, 1964. С. 51.

² Там само. С. 467.

І якщо під цим кутом зору поглянути на творчий доробок Василя Стефаника, то відзначимо в ньому професіоналізм вищого гатунку. Вимогливість до себе у нього була просто-таки вражаюча: «І нині чую, що половину треба би перечеркнути з того, що написав, бо я, вірте мені, занадто великий естет, бо ясно здав собі справу з того, що зробив. І все, що писав, – мене боліло. Щоби дати пів-аркуша друку, я мушу написати 1000 аркушів»¹. Ясно бачив ту межу, нижче від якої не дозволяв собі опуститися.

Хотілося б звернути увагу на останню фразу Стефаника-новеліста: «Так, панове колеги, це є найцікавіше, що я вам мав вповісти; а більше нічого не знаю, бо вже-м дуже старий, но і дурний», – каже герой твору «У нас все свято». Наведена фраза дуже характерична для письменника, якщо тільки не сприймати її буквально.

Отож, Стефаник-художник із його «великою мовою» починався там і тоді, де і коли переважав інтуїтивний інтроверт з його заглибленням у внутрішні сутності. Сказане не суперечить думці про здатність новеліста регенерувати глибинні пласти людського буття. Адже глибокий смисл світу і його вічна закономірна необхідність можуть виявлятися через людську душу і «ставати» в ній дійсним. Тому-то Юрій Морачевський висловлювався про письменника, що «у нього кожне слово – це його споконвічна кров, його власне життя, як він його пережив, це трагедії й болі, які він у своєму власному серці або ще глибше, в серці своїх ближніх, пережив і вистраждав»². А наймолодший син письменника Юрій починає «спробу біографії» батька з трохи сакраментального твердження, що «найкраща біографія Стефаника це його творчість» і що в «Стефаника це поєднання виступає з особливою силою»³. Утім, сам новеліст у процесі створення образу

¹ Василь Стефаник у критиці та спогадах: Статті, висловлювання, мемуари. Київ, 1970. С. 98.

² Там само. С. 107–108.

³ Гаморак Ю. Василь Стефаник: Спроба біографії. Стефаник В. Твори. Регенсбург, 1948. С. 111.

Федора зізнавався: «Я тепер борикаюся 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 на світ, як великою раною (підкреслення моє. – *Р. П.*)»¹.

Власна душа авторова ставала своєрідним магнітом, до якого «примірялися», перетворюючись на «зовнішні об'єктивні знаки суб'єктивного змісту»², факти предметно-речового світу. Власне цим пояснюю внутрішню потребу Стефаніка перейматися до глибини душі людськими болями, а також особливість, на яку нещодавно звернула увагу Михайлина Коцюбинська: уміння піднести «сирий матеріал», «образ без рамців» до рівня акумулятора великих художніх істин, «видобути експресію із зовнішньої видимості»³. «Силове поле» вічносущих начал ніби «приміряло» до себе явища навколишньої дійсності.

Як наслідок, духовно-творча діяльність Василя Стефаніка спричинялася переважно його внутрішньою суб'єктивністю, тому на «універсальні істини» як прикмети внутрішнього життя була скерована передусім його психічна енергія.

Але ж більшість творів письменника мають «опори» в реальному житті: герої, факти, події, ситуації!.. Це ніскільки не суперечить сказаному вище. Ми повинні чітко розрізняти внутрішні причини творчої активності та її зовнішні стимули. Дійсні події і факти були для новеліста лише збудниками, подразниками творчої енергії, що надалі діяла за власними законами і власною логікою. З іншого боку, саме опертя на життєві реалії забезпечувало «ілюзію повної об'єктивності свого предмета», що є, на погляд д-ра Юліяна Вассіяна, одним із головних психолого-філософських критеріїв Стефанікової творчості⁴. До речі, вчений вважав,

¹ Стефанік В. Твори. Київ, 1964. С. 446.

² Юнг К. Г. Психологические типы. Москва, 1992. С. 6.

³ Коцюбинська М. «Безлично голі образки» і біле світло абсолюту. Слово і час. 1992. № 5. С. 63.

⁴ Вассіян Ю. Творець із землі зроджений: Василь Стефанік. Твори. Т. II. Торонто, 1974. С. 19.

що ця «ілюзія об'єктивності» особлива: вона постала якраз внаслідок сильної «суб'єктивної насиченості». Інакше кажучи, дослідник теж проводив думку про новеліста як інтровертного митця, в духовній істоті якого жило як іманентна сила його художнє «царство». Воно «вже тільки хоче проявитися», «прямо здійснити себе в своєму середовищі». Тобто проблема для автора полягала лише у віднайденні адекватної змістові форми вияву. Така «внутрішня закінченість» істоти письменника стала можливою, тому що є вона «власне його субстанційальною формою духовного типу життя, що стало предметом Стефаникового мистецтва. Стефаник вмiло різьбить душевне обличчя свого світу не виключно завдяки розвиненим прикметам мистецької спостережливості, інтуїції, уміння внутрішнього бачення істотного, але головно завдяки тому, що поміж його душевною індивідуальністю і світом його творчості мається в значній мірі знак тотожності...»¹ <...>

<...> У деяких своїх працях, написаних у 50-ті роки, зокрема, в доповіді «Про синхронічність» (1951), Карл Густав Юнг висловив припущення про існування принципу синхронічності як альтернативи лінійній причинності. Гаряче підтримали вченого і заохочували до подальших студій у цьому напрямку основоположник квантової фізики Альберт Ейнштейн та Вольфган Паулі. Багаторічний науковий досвід психолога і практикуючого психіатра утвердили вченого в думці, що в людському житті і в навколишній дійсності трапляються смислові збіги двох чи навіть більше подій, що мають відмінний від причинного характер. Вчений називав їх ще «неймовірними подіями безпричинної природи». «Синхронічні феномени доводять можливість одночасної смислової еквівалентності різноманітних, причинно незв'язаних один з одним процесів; іншими словами, вони доводять, що сприйнятий спостерігачем зміст може бути, рівночасно, представлений якоюсь зовнішньою подією, причому без всякого

¹ Вассиян Ю. Творець із землі зроджений: Василь Стефаник. Твори. Т. II. Торонто, 1974. С. 23.

причинного зв'язку»¹. Простіше кажучи, дуже часто віддалені в часі чи просторі події, явища духовного і матеріального світів можуть співпадати, в'язатися в якусь дивовижну єдність. Приміром, якщо довго і вперто обмірковувати якесь явище, можна «викликати» його перед свої очі, нехай воно й не має нічого спільного з реальністю, в якій живе в цей момент суб'єкт. Так, коли нам дуже треба якусь річ, скажімо, книгу на якусь тему, вона може трапитися у продажі. Юнг у своїх працях наводив історію з рідкісним золотокрилим жуком зі сну своєї пацієнтки. А до відомого міфолога Джозефа Кемпбелла «завітав» у його нью-йоркське помешкання чужий для тутешніх місць богомол, що є героєм у фольклорі бушменів, власне коли вчений студіював книгу про міфологію бушменів <...>.

<...> Стосовно висловленої Юнгом ідеї синхронічності природних явищ і душевних процесів, як і пов'язані з цим деякі висновки, виглядають містичними хіба з позицій пануючої ще нині, та вже сильно розхитаної новітніми відкриттями, ньютонівсько-картезіанської наукової парадигми. І якщо таке припущення правильне, то зафіксовані в листах Василя Стефаніка свідчення злиденно-бідацького існування, соціально-економічних конфліктів і суперечностей покутського села становили *для нього* щонайреальнішу сутність, вищу істинність. Та всі ті драми й трагедії мужицької неволі були – говорячи словами теорії квантового поля – не стільки твердими матеріалізованими формами, скільки енергетичними паттернами. Причому такими, що володіли реальною силою і плоттю. І біль письменника над їхньою долею був теж реальним. А тоді справді чув, що «має то щасте, що багато людей йдуть до мене зі своїми ранами, аби я їх, як пес, облизував. А то я сам такий Лазар»². Вони підтверджують думку Альберта Ейнштейна про відносність усіх вимірів у часі й просторі.

Точніше кажучи, вони були рівночасно духовними і реальними сутностями. Адже згідно з найновішими науковими відкриттями

¹ Юнг К. Г. Синхроничность. Москва–Київ. 1997. С. 192.

² Стефанік В. Твори. Київ, 1964. С. 443.

(концепція фізика-теоретика Девіда Бома) і фізично-предметний світ, і свідомість являють собою органічну частку якоїсь надсвідомої універсальної сутності, «абстракції імпліцитного порядку». Становлячи нерозривне і конкретне ціле, вони задіяні в безкінечних динамічно-змінних процесах і отримують смисл через свій зв'язок із цілим: «Явища, які ми сприймаємо безпосередньо нашими чуттями і з допомогою наукового інструментарію..., є лише фрагментом реальності, *розгорнутим* або *експліцитним* (*явним*) *порядком*. Це особлива форма, джерелом і генеруючою матрицею якої є більш фундаментальна всезагальність існування – *згорнутий* або *імпліцитний* (*неявний*) *порядок*, у ньому ця форма перебуває і з нього виникає»¹. Виразно стверджується, таким чином, принцип нерозривної єдності матерії і свідомості.

Зрештою, для багатьох відомих філософів цілком очевидною була штучність марсистсько-ленінського розмежування свідомості і буття та обов'язкове визнання первинності якоїсь із цих категорій. Приміром, ще в 20-ті роки Олексій Лосєв гостро виступив проти тлумачення «причинно-смиислового і речового зв'язку» між названими величинами. «Немає ні тільки самої сутності, ні тільки самого явища», – стверджував він². Вони – якнайтісніше взаємозв'язані, взаємозумовлювані і нероздільні реальності типу певної культури. А отже, між ними існує зв'язок діалектичний, отже, «не тільки буття визначає свідомість, а й свідомість визначає буття». Тому-то «кінцевою відомою реальністю» філософ вважав «діалектичний саморозвиток живого тілесного духу», ідею, що сама по собі розвивається, і є вона рівночасно духом і тілом: «дух осмислюється фізично, як тіло, а тіло стає смислом»³.

Відтак, розглядаючи міф як тотожність ідеального і матеріального, як «стихію життя, що народжує його подобу, зовнішню явленість», осмислюючи, зрештою, життєву реальність міфу,

¹ Гроф С. За пределами мозга: Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии. Москва, 1993. С. 101–102.

² Лосєв А. Ф. Миф. Число. Сущность. Москва, 1994. С. 340.

³ Там само. С. 341, 343.

Олексій Лосєв логічно підводить читача до унаочнення механізмів міфологізації сучасної йому дійсності. Основоположні марксистсько-ленінські ідеї (матерії, соціалізму, великого вчителя, ворогів народу, загострення класової боротьби тощо) не просто «обожнювалися», – вони отримували свій «матеріалізм», фізично-чуттєвий смисл, життєву подобу. Тобто ідеї одухотворювали матерію і самі «обростали» живою плоттю. «Новий міф отримував силу, мав своє ім'я, свою плоть, ставав агресивною зброєю пануючої ідеології. Він був живий, матеріальний, страшний, а матерія ставала «мертвою і страшною потворою», яка, «будучи смертю, тим не менше всім управляє» [...]

», – додає з цього приводу Аза Тахо-Годі¹.

Для нас важлива тут перш за все теза про принципову можливість об'єктивації ідей, їх, сказати б, «персоніфікації», що впливає з нерозривної єдності буття і свідомості. Художня практика Василя Стефаніка засвідчує таку можливість. Є в його творчому доробку художня структура, в якій виразно простежується вплив ментальних процесів на реальне життя героя. Мова йде про оповідання «Палій». У ньому зображено якраз болісний процес матеріалізації надокучливої ідеї. Свідомість Федора раз у раз прошибають невідчипні червоні язички і печуть «у самий мозок». Вони зродилися з «чорної жури, що голосила по вуглах хати і дивилася на нього сивавим, немилосердним оком, посеред привидів на віконці, що турмами юрбилися там довгими осінніми ночами». І бачилося героєві твору, що десь наче він скрадається до стодоли свого кривдника, «витягає снопок із стріхи, насипає в нього з люльки ватерки і тікає, тікає...»². Персоніфікація абстрактного поняття, як бачимо, задає напрям розгортання художніх символів.

Уперше спалахнувши після неприємної розмови в домі сільського багатія Курочки й поради того йти на службу до жида чи

¹ Тахо-Годи А. А. Миф как стихия жизни, рождающая её лик, или в словах данная чудесная история. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. Москва, 1996. С. 916.

² Стефанік В. Твори. Київ, 1964. С. 133.

пана, ті червоні язички вже не дадуть йому спокою, поки не вдоволяться жертвою. Вони заливали все віконце страшними образами й нестерпно мордували. Не дивно тому, що відтоді стали справжнісіньким Федоровим катом. Та відразу ж «перед ним як би якісь ворота отворилися, йому стало легше, і він борзенько подався до них»¹. Тобто вже тоді визначилася ціль чи принаймні напрям, де мали втілитися, отримати фізичне буття.

Ті видива ставали дедалі настирливіші і дедалі кровожадніші. Федір зимував у своїй хаті, як ведмідь у барлозі. Голодний, мерзнучи на печі, і з марами, чортами, опирями. Вони владно заповнили хату й поводитися там, «як збиточні діти»: дзвонили в шибки, «щипали його, душили і в рот онучі запихали». Одне слово, здіймали всякі бучі, «аж хата дрожала». Пізніше сідали за стіл і «вивалювали з утоми язики», які подобали на ті пломінчики, що він уперше подумки покликав був до життя в солом'яній стрісі. Ті червоні пломінчики вже втілилися і не просто вимагали реального буття, а й спонукали до активних дій. А Федір до ранку лежав, як мертвий, і не міг уже ні перехреститися, ні слів молитви вичавити з себе.

І вони таки домоглися свого. Федір мусив спалити Курочку, інакше сам згорів би в полум'ї своєї ідеї. «Очі його горіли, як грань, від червоних язичків, що тисячами огників розбігалися по тілі і смажили його на вуголь. Ті язички, як блискавки, літали по всіх жилах і верталися до очей». Доходило, що все тіло палахтіло ясним вогнем, аж «з нього бухає полемінь». Він хапався руками за очі – ті розжарені червоні язички, – «гриз кулаки, бив чолом до стіни, аби вогонь з очей випав»², та нічого вдіяти не міг. Бо «язички вилетіли з тіла і прилипли на шибках віконця. Зірвався. Віконце червоніло, як свіжа рана, і ляло кров на хатчину.

– Все моє най вігорить! Все, що-м лишив на его подвір'ю»³.

¹ Стефаник В. Твори. Київ, 1964. С. 133.

² Там само. С. 143.

³ Там само. С. 143.

Кров із тієї рани заливала всю хату, а далі разом із вогнем перекидалася на все село. Там теж «хати ожили, дрожали, смажилися в огні». Усе вирувало вже своїм предметно-фізичним життям. І Федір побіг до оселі «свого Курочки», щоб дати пристановище своїй внутрішній пожежі. Ніщо вже не могло спинити цю постану з душевних зрухів силу. У такий спосіб рятував себе і село.

Однак Стефаникові ідеї персоніфікувалися не лише в художній реальності. Його «нереальний» і, за словами Івана Франка, «в своїй основі фальшивий» міф покутського села матеріалізувався і ставав «логічно, тобто перш за все діалектично, необхідною категорією свідомості і буття взагалі»¹. І запропонована представниками трансперсональної психології концепція двох модусів свідомості обґрунтовує принципову можливість цього.

У епістолярії Василя Стефаника і в спогадах його сучасників є чимало свідчень того, що в хвилини творчого горіння він сприймав своїх героїв як живих. Викликані до життя його могутньою творчою енергією, внутрішніми потугами, ці сенсорні фантоми часто становили реальну небезпеку для письменника. Сафат Шмігер, з яким новеліст деякий час винаймав спільне помешкання, розповідав краківським друзям, що в процесі творчої праці над «Камінним хрестом» – та й не лише над ним! – той часто «пускає очі на Русь, аби ему принесли відти такого мужика, якого ему треба під руку. Прийде той мужик, Стефаник скривиться і довго его оглядає, випитує: ну як? А потім гримає кулаком об 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 неусвідомлюваних форм психічного життя. Ось як описує, приміром, Павло Зайцев «занурення» щойно звільненого з кріпацтва Тараса Шевченка в творчу атмосферу богемно-мистецької дійсності:

«Для Шевченка, що опинився відразу в товаристві мистців-романтиків, де він раз у раз чув патетичні вигуки про «божественне

¹ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. Москва, 1995. С. 10.

мистецтво», де всі присягалися на Венеру Медіцейську, а самих себе називали «жерцями бога Аполлона», – «божественний» Карл (Брюлов. – *Р. П.*) справді був якимсь півбогом, а майстерні його – святинями, де відбувалися містерії мистецької творчості»¹. Або нижче: «Брюлов сам вірив у свою надзвичайну мистецьку місію і в відносинах із людьми виробив спеціальний стиль: театральний патос і жест помагали йому грати ролю мистецького пророка, і він не говорив, а провіщав, не навчав, а проповідував, патетичним тоном надаючи своїм іноді найзвичайнішим спостереженням і заувагам характеру глибоких філософських істин і афоризмів»².

Можна б подумати, що подібне властиве лише геніям, які «чолом сягають неба» (Ліна Костенко). Та ні. Особливо модерністи різних течій і гатунків виявляли велику схильність до таких символічних форм поведінки. «Фрагменти» власного життя ставали для них часто літературними сюжетами чи мотивами. Життя митця, таким чином, протікало ніби в двох вимірах: реальному й імагінативному. Причому йдеться не про природне поєднання в творчій суб'єктивності двох начал, суто людського і творчого, а про повне підпорядкування законів одного нормам іншого. Фігурально кажучи, життя переливалося в творчість – і не на мить, не «лицедійно», – рівночасно як творчість того чи іншого автора «перетікала» в його життя. Саме життя ставало тоді справжньою легендою, високохудожньою поемою і т. ін.

Цю особливість влучно зазначив і простежив на долі російського символізму Владислав Ходасевич. Він згадує, що перипетії літературно-естетичного життя поч. ХХ ст. (казане стосується насамперед творчої парості з оточення «Скорпіона» й «Грифа») аж рясніло прикладами такого синтезу. «Дар писати» і «дар жити» тут не просто сприймалися як своєрідні синоніми, – вони стали нормою і «вічною правдою». Мемуарист ілюструє зазначену особливість багатьма фактами. Серед них – любов-

¹ Зайцев П. Життя і Тараса Шевченка. Київ, 1994. С. 155.

² Там само. С. 56.

ною історією Ніни Петровської (Ренати) з Валерієм Брюсовим й Андрієм Белім. Коли любовні емоції Брюсова вичерпалися, «його потягнуло до пера». Внаслідок цього життєва канва лягла в основу його роману «Огненный Ангел». Причому автор «придумав розв'язку і підписав «кінець» під історією Ренати раніше, ніж життєва колізія, що лягла в основу роману, розв'язалася в дійсності»¹. «Тут намагалися перетворити мистецтво в дійсність, а дійсність у мистецтво. Події життєві, через неясність, хиткість ліній, якими для цих людей (тобто символістів і декадентів. – Р. П.) окреслювалася реальність, ніколи не переживалися як *тільки* і *суто* життєві; вони відразу ставали частиною внутрішнього світу і частиною творчості».

Подібна тенденція мала й зворотну дію: «написане будь-ким ставало реальною, життєвою подією для всіх. Таким чином, і дійсність, і література творилися ніби загальними, часом ворогуючими, та і в ворожнечі поєднаними силами всіх, хто потрапив у це незвичне життя, у цей «символічний вимір»². Звідси й прагнення: до «символічного побуту», до перетворення власного життя на своєрідний художній символ. Це неминуче позначилося й на філософсько-естетичних засадах цього літературного напрямку, на визначенні його пріоритетів і цілей, головних принципів освоєння дійсності, зокрема в щоденній поведінці. «Символізм, – зазначав з цього приводу Владислав Ходасевич, – не хотів бути лише художньою школою, літературною течією. Весь час він поривався стати життєво-творчим методом, і в тому була його глибинна, можливо, нездійсненна правда, та в постійному прагненні до цієї правди тривала, по суті, вся його історія. Це була низка спроб, нерідко справді героїчних, – знайти сплав життя і творчості, своєрідний філософський камінь мистецтва». До того ж, на переконання мемуариста, подібна «вічна правда» не була прикметною тільки для символістів, – останніми вона була «лише найбільш глибоко і яскраво пережита»³. Не була вона при-

¹ Ходасевич В. Ф. Некрополь: Воспоминания. Москва, 1991. С. 15.

² Там само. С. 9.

³ Там само. С. 7–8, 10.

кметною – додам від себе – лишень для російського літературного простору. Ні, подібна тенденція охопила була все модерне літературно-мистецьке життя Європи цього періоду, позначене пошуками нових життєвих і художніх форм. Українська література не була в цьому плані винятком. Щоб переконатися в сказаному, досить перегорнути хоча б кілька сторінок «Української богеми» Петра Карманського.

Вказаний комплекс питань повинен би стати темою окремої наукової розмови. Тут лише вкажу на деякі моменти означеного феномена, що мають безпосереднє відношення до Василя Стефаника.

Відомо, що на становлення творчої особистості новеліста, особливо ж на перші кроки його творчого поступу, неабиякий вплив мала художньо-естетична ситуація в середовищі «Молодої Польщі». Можна сказати навіть, що під безпосереднім поглядом краківської богеми Стефаник набирався «росту й сили». Тому й писав, що «Станіслав Пшибишевський – сам великий і його великі товариші навчили мене шанувати мистецтво»¹. У тому середовищі якраз щедро культивувалися символічні форми поведінки. Уся поведінка того-таки Пшибишевського, засвідчена покутським новелістом у його листах до друзів і знайомих, є вагомим підтвердженням вказаної тенденції. Амплітуда вражень коливається від початкової цікавості й очікування чогось – незвичайного («Є тепер тут новина – се Przybyszewski. Я ще з ним не знакомий, але зазнаюся. Він є тепер у моді. Впрочім, нічого нового не знаю і не можу написати»²) до відвертого спротиву його екстравагантних «вивихів» («Пшибишевський є в Кракові. Богато дуже п'є і в екстазі алкогольної встає, і бігає, і верещить: лайдаки, шельми, людоді!..»³). Приклади можна нанизувати й далі. І не лише з творчого, а й з реального життя автора.

¹ Стефаник В. Твори. Київ, 1964. С. 288.

² Стефаник В. Повне зібрання творів: У 3-х т. Київ, 1954. Т. 3. С. 167.

³ Костащук В. Володар дум селянських. Ужгород, 1969. С. 79–80.

У листах новеліста теж натрапляємо на численні свідчення опрідмечування образів власної фантазії. Зродившись у свідомості як продукти «чистого розуму», вони настійно вимагали свого реального існування і не вгамовувалися, поки не домагалися свого. Властива художньо обдарованим натурам надмірна вразливість посилювала їх впливи, і тоді кожна емоція, жест, фраза обростали новими й новими асоціативно-образними утвореннями. Персоніфікації зазнавали навіть абстрактні поняття. Внаслідок цього стан, скажімо, власних лінощів чи мук сумління («сумління заболіло») розгорталася в цілісні картини або, говорячи словами самого Стефаніка, в «драму муки зо змученими людьми в ролях». Творче навіть у буденних ситуаціях мислення письменника іншого шляху не знає. Воно – на чому наполягав ще Іван Франко – є символічним й аналітичним за своїм характером. І «те, що на ділі є один момент або якийсь стан, сонна фантазія (рівночасно як і художня. – Р. П.) уявляє як рух, як цілий драматичний процес»¹.

Тоді найповніше життя творче і реальне зливалися в нерозривну єдність. Траплялося навіть, що автор вже не міг чітко розрізнити, де закінчується одне і починається інше. Жив творчим, як реальним, а реальним, як творчим. У такі хвилини поставали перед очима найнесподіваніші картини. Зішлюся на одне лишень свідчення:

«Ну, лан. Стерня до половини вже сива. Бур'яни ще зелені, але тверді, як камінь, дикі. Лан чеворогранний.

Я єго виджу перед собою. І йде дорогою баба. Баба собі в полатаній обгортці чи горботці.

Бачу навіть сині нитки і береги, латки грубі.

І болить мені в мозку щось, і я ратуюся тим, що веду бабу на лан. Мусить вона йти на лан, бо мене голова розболить, я дуже неспокійний.

Баба переступила з дороги і станула на лану. Смішно мені.

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. Київ, 1976–1986. Т. 31. С. 73–74.

Така маленька баба – на самім красчку великого лану! Скидає горботку. Глядить по лану, межею.

Очі її натугою запливають. А я чую біль у своїх очах.

Чи є ковінки? Коби назбирала повну горботку, але так, аби кінці єго ледво сходилися. Нехай би і плечі тріскали!

Мене так болять плечі, і вухами чую шелест ковінчок у горботці...»¹.

Здебільшого такі малюнки можна б сприймати як первісні начерки майбутніх творів. Тим паче, що сам автор у заключних рядках цитованого листа до Ольги Гаморак від 28.V. 1900 р. натякнув на це. «Але я, відай, терплю за тоту бабу – гадаю – а та баба, відай, не терпіла, а може. Декламація нервів або новеліста, що хоче новелу написати (підкреслення моє. – Р. П.). А може, воно є не декламація...», – закінчує він листа².

Іноді подібний стан справді був «декламацією [...] новеліста, що хоче новелу написати». І тоді на основі подібних начерків формувалися повноцінні естетичні структури. Адже, по суті, більшість художніх творів Василя Стефаніка мали свої первісні варіанти в листах. Та в багатьох випадках до художньої цілості справа не доходила, щось заважало їм розгорнутися в повнокровні істоти його літературного царства. Чи не тому, що забагато особистого болю жбухало з душі, і це притлумлювало художнє чуття, не даючи йому змогу рухати художню дію. Оті нереалізовані художні ідеї докучали чи не найбільше. Якщо не безпосередньо, то опосередковано, викликаючи сумніви, душевні муки і розпуку. Можна сказати, що, як і його великий вчитель, у житті почував себе, наче на цвинтарі похованих ненароджених власних дітей. Тоді не лише в холодну опівнічну стужу, як Івана Франка, а щодень і навіть щохвилини турбували жахливі видива:

І голос чути, зойк, ридання, стогін Не дійсний голос, але щось далеке, Слабе, марне, тїнь голосу, зітхання, Чутне лиш серцю, та яке ж болюче, Яке болюче!..

¹ Стефанік В. Твори. Київ, 1964. С. 450.

² Стефанік В. Твори. Київ, 1964. С. 451.

«Тату! Тату! Тату! Се ми, твої невроджені діти! Се ми, твої невиспівані співи, Передчасом утоплені в багнюці!

О, глянь на нас! О, простягни нам руку! Поклич до світла нас! Поклич до сонця! Там весело – нехай ми тут не чахнем! Там гарно так – хай тут не гниєм!»¹.

Такі образи дедалі відчутніше впливали на реальне життя автора. Вони ставали настільки предметно й чуттєво наснаженими, настільки конкретними, аж лякали не на жарт. Тоді виникало підозріння, чи не є це психічною аномалією і злим насланням. Відтак скаржився на хворобу.

До сказаного долучається ще один суттєвий момент. Очевидно, не є безпідставними твердження критиків і літературознавців, що «судити *життя* художника треба за законами його *поетики*» і що «не тільки автор впливає на свій твір, а й твір впливає на автора, змінює його життя»². Додаткові аргументи на користь сказаного виникають, коли візьмемо до уваги, що представники певних літературних напрямів виробляли й утверджували форми символічної поведінки. Своєрідною онтологічною основою таких процесів стало бажання знайти синтез життя і творчості. Сказане стосується передовсім представників тих літературних угруповань, що орієнтувалися на ірраціоналізм та інтуїцію, на домінування пише, а в безсиллю б'є, що видить в хаті, і свариться з жінкою»³. Після знайомства ці дві визначні й непересічні творчі особистості часто стрічалися, і Стефаник пізнавав лідера польського модерну зблизка. Бачив, що перевишнаний і змарнований алкоголем, життєвими катаклізмами і непомірним творчим горінням, цей «божок» молодих краківських літераторів є глибоко трагічною людиною, усі вчинки й дії якої підпорядковані не так життєвим нормам чи здоровому глузду, як критеріям нарочитого «лицедійства». «Був-єм у Пшибишевського на его запросини. Говорили п'ять годин без перерви. Чоловік він сердеч-

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. Київ, 1976–1986. Т. 3. С. 170.

² Мильтон В. Отчего умер Гоголь. Вопросы литературы. 1988. № 3. С. 119.

³ Франко І. Повне зібрання творів: У 3-х т. Київ, 1954. Т. 3. С. 168.

ний, але до решти запитий. Я его все боявся, аби він на мене не мав якогось впливу. По тій битві він питався мене, чи може мене в коліно поцілювати, бо здавало би ся ему, що землю цілює. Неприємно було. У него пізнав-ем дуже багато всяких світових про-йдох літературних»¹.

У такі хвилини «цензура свідомості» зникала за ширмою «вічної правди», творчих бажань та ідеалів, а разом із тим розсотувалися й видимі контури предметного буття з його владою суспільних норм, приписів і настанов. Тоді втрачав контроль над собою і міг в'їхати «верхи» на власній дружині («прекрасній Аглаї») у Краків, як перед цим зробив герой його твору. Відтак викликав у сучасників не тільки осуд, а й жалість. Не випадково тому Станіслав Пшибишевський постає з листів Василя Стефаника деколи не у вельми привабливому світлі, при всій повазі до його естетичних новацій і реформ, захопленнях його мистецькими знахідками. Як от: «Щодня приходить до мене Пшибишевський і деревіє на канапі. [...] Чоловік вже не нещасливий, але демонічний в недолі. Пірвав усі нитки межі собою і людьми і тепер шукає кінців і сили не має ані в очах, ані в руках, аби наново присилитися. Пропав»². Чи ось подібна характеристика: «Пшибишевський все приходить на горівку і витолочує канапу. Каже, що збираєєся до Парижа зі своєю Івою і там вступить до *finglu* (нім.: шинок гіршого сорту) і буде з нею канкана гуляти. Ja mam imię, więc publikę zbiorę moc. Zbankrutowany doszczętnie. Wasy! i p'е знов. Pisać nie mogę, a pić chcę kolosalne dzbany – nieproporcya! (пол.: Я маю ім'я, тому публіки зберу силу. Збанкрутував дощенту, Василю!.. Писати не можу, а пити хочу величезні збани – не пропорція!) (в обох випадках переклад автора статті. – *Р. П.*)»³.

Ні, Василь Стефаник до подібного стану не доходив. Однак часте перебування в такій атмосфері не могло минути безслідно. Мимоволі переймав деякі звички й уподобання прибічників «го-

¹ Стефаник В. Твори. Київ, 1964. С. 456.

² Стефаник В. Твори. Київ, 1964. С. 443.

³ Франко І. Повне зібрання творів: У 3-х т. Київ, 1954. Т. 3. С. 199.

лої душі» й «голих жінок», їхні жести й усталені фрази. Усе це, поєднавшись у внутрішній суб'єктивності із деякими елементами нервовопсихічної конституції, виливалося в цікаві й своєрідні форми.

Як результат – життя і творчість наскільки тісно переплітались і поєднувалися, що навіть витворювали в свідомості ілюзію повної й нероздільної єдності. Психологічною підставою цього було, ймовірно, те, що імагінативний світ, як і в більшості художньо обдарованих натур, володів вищою, справжньою істинністю, а отже, й вищою реальністю. Тому й прагнув стати якомога ближче, навіть у побутових дрібницях, до вічносущого, імітуючи «вищі» форми. А це, зі свого боку, викликало послаблення зв'язків із життєвими устоями, притлумлення їх у собі аж до повного заникну. До пори до часу така своєрідна форма творчої асиміляції здійснювалася, може, й під контролем розуму, а далі заповонила мозково-нейронні центри неусвідомлюваної психіки. У повсякденній поведінці, як і багато-хто з його друзів і сучасників, ставав васалом творчих задумів і беззастережно їм скорявся. Аж доходило до нервових недуг.

Таким чином, тінь художнього слова назавше лягла на все його життя (в т. ч. у час майже 15-літньої творчої перерви) і на поведження навіть у буденних ситуаціях. Воно, тобто художнє слово, било могутнім ключем, виливаючись у ті чи ті форми. І якщо з якихось причин «щільники естетики» чомусь виявлялися недоступними для заповнення їх художнім нектаром, той завжди знаходив собі місце в інших «місткостях». Тому й листи, в яких переповідалися певні життєві колізії, стали для Стефаніка в певному розумінні цариною літератури (більшість його пізніше реалізованих творчих задумів починалося саме звідси) і тому-то порівняно вільно переходив від життєвої «правди» до художньо-творчої навіть у хвилини, які, здавалося, аж ніяк не сприяли цьому. І тоді біля ліжка коханої матінки низав «красними словесами» сторінки новели «Скін», а тягар родового прокляття логічно «переливався» в художню структуру «Басарабів»...

У підсумку художня практика стала для новеліста одним із способів долання життєвих перепон, як і останні – способом подолання творчих криз. Не випадково життя новеліста розгоралося мовби за законами жанру новели. Так, після «раптової» слави настає драматичне напруження, пов'язане із залишенням медичних студій, смертю матері та усвідомленням неможливості новими творами «до себе дорівнятись» (Леся Українка). Після цього «крещендо» спостерігаємо справжній новелістичний «пуант» – рішення повернутися «до тата на мужика». Бажання займатися господарством не приховує якихось несподіванок чи загадок серця. Але ж цей крок зробив знаменитий митець, від якого публіка чекала нових творів! Мабуть, крім морально-етичних чинників, причиною цьому був особливий естетичний такт письменника, яким так захоплювався Іван Франко. А Михайло Павлик вважав, що Стефаник «правдивий (справжній) артист і тим навіть, що більше не пише». Він їде спочатку в Стецеву, де одружується з Ольгою Гаморак і якийсь час веде господарство тестя, а потім у рідний Русів, де його чекали знову ж! – господарські турботи і висока місія посла до австрійського парламенту. Навіть більше – якщо відштовхуватися від вислову, що «стиль – це людина», то «Стефаник у розмові має основні прикмети свого стилю: зв'язного, афористичного, з різними переходами та недосказами»¹. Можна сказати, що закони й логіка новелістичного мислення повністю заволоділо ним.

Усі згадані факти є яскравим свідченням трансценденції фізичних меж індивіда і наочним підтвердженням дії принципу синхронічності як альтернативи причинним зв'язкам. Такі приклади стверджують, що реальність і людська природа значно складніші, ніж вони видаються на перший погляд, і що в процесі пізнання треба враховувати всю сукупність фактів, явних і не-явних, зрозумілих і тасмничих, враховувати всю складну багатоманітність внутрішніх залежностей кожного явища.

¹ Василь Стефаник у критиці та спогадах: Статті, висловлювання, мемуари. Київ, 1970. С. 97.

Та сказане ніскільки не значить, що ми повинні з недовірою ставитися до листів Василя Стефаника як джерела вивчення його життя і творчості чи, боронь Боже, нехтувати ними. Бо ж «кому ліпше тямити в сьому ділі, як не самим творцям»¹. Йдеться про те, що кожне свідчення повинно бути ретельно вивчене із врахуванням всієї сукупності конкретних фактів і характеристик, співвіднесене з іншими відомостями про нього, і лише на основі цього можна робити висновки й узагальнення.

Роман Піхманець

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. Київ, 1976–1986. Т. 31. С. 59.

ОБРАЗ ІДЕАЛЬНОЇ ЖІНКИ В ЛИСТАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Запропонована тема в такому плані ще не розглядалася, хоча, звичайно, так чи інакше, вона не оминалася дослідниками-стефанікознавцями. Так, Василь Костащук у своїй книзі «Володар дум селянських» відзначав: «В. Стефаніка оточував вінок жіночих і чоловічих сердець, що горіли до нього повною відданістю і любов'ю. У цьому вінку замикалося життя Стефаніка, таке скромне й веселе для людей і таке трагічне в дійсності»¹. Цей же дослідник назвав поіменно коло цих «сердець». Нас цікавлять імена жінок. Отже: Ольга Гаморак, Софія Морачевська, Євгенія Бачинська, Євгенія Калитовська, Ольга Кобилянська, Катря Гриневичева, Соломія Крушельницька, Олена Плешкан, Ганна Данилович². В іншому місці розповіді зринає ще ім'я Марії Крушельницької³. Кого з цих жінок ми зустрічаємо серед адресатів В. Стефаніка? О. Гаморак (надруковано 80 листів), О. Кобилянська (надруковано 41 лист), С. Крушельницька (1 лист), С. Морачевська (13 листів), О. Кульчицька (2 листи), К. Гриневичева (2 листи)⁴. Листи до Є. Калитовської не друковані. Той же В. Костащук подає два фрагменти з листів Є. Калитовської до В. Стефаніка і уривок із листа В. Стефаніка до В. Калитовського. Треба гадати, що листування В. Стефаніка із жінками збереглося більше, частина з яких буде опублікована одним із найавторитетніших стефанікознавців Ф. Погребенником. Про це свідчать нові публікації листів письменника з коментарем дослідника⁵.

¹ Костащук Василь. Володар дум селянських, – Ужгород: Карпати, 1968. С. 84.

² Там же. С. 83.

³ Там же. С. 123.

⁴ Відомості про кількісний бік листування взято із видань: Стефанік Василь. Повне зібрання творів: В трьох томах, Т. 3. Листи. К., 1954; Стефанік Василь, Вибране. Ужгород, 1979.

⁵ Педруковані досі листи Василя Стефаніка // Основа. 1995. Ч. 6. С. 135–143; Василь Стефанік – художник слова. Івано-Франківськ, 1996. С. 257–261; Богдан Лепкий. Присвяти Василеві Стефанікові. Тернопіль, 1997. С. 83–88.

Сам В. Стефаник серед своїх друзів називав імена матері Оксани, сестер Марії і Параски, а також ім'я письменниці Олени Пчілки¹. Він же у новелі «Серце» назвав свій найвищий ідеал жінки – Євгенія Калитовська, якій присвятив твори «Дорога» і «Мое слово». Історія їхніх взаємин розкрита В. Косташуком². Ми ж спробуємо піти за листами В. Стефаника, щоб з'ясувати, яким уявлявся образ ідеальної жінки самому письменникові.

Формування такого погляду могло йти трьома шляхами: література, народна творчість, життя. Отже, 1-е: література. Цікаві спогади залишив Б. Лепкий про те, що любив читати В. Стефаник: «Арне Гарборг, Достоевський, Кнут Гамсун, Ібсен, Пшибишевський» [8], далі зринають ще два імені: Франко і Ніцше³. Особиста поведінка В. Стефаника із жінками є близькою до тієї, яку проповідував Ніцше у своїй праці «Так казав Заратустра», не зважаючи на те, що письменник визнавав за останнім лише стилістичний талант. 2-е: народна творчість. На 60-літньому ювілеї В. Стефаника у Львові С. Крушельницька виконала дві його улюблені пісні: «У сусіда», «Лишень моя мила...»⁴. В обох піснях звучить ностальгія за коханою жінкою. І 3-е: життя. В. Стефаник на диво був раціоналістичною натурою. Характерну рису поведінки Стефаника визначає Б. Лепкий: «Все подавав себе за хлопа, за газдівського сина, шанував традиції хлопські, до яких у першу чергу належить віра й церква»⁵. Він і жінку, майбутню матір своїх дітей, вибирав як селянин. На користь цього говорить і розповідь Олени Плешкан, яку наводить В. Косташук. Коли приятелі запитали Стефаника про його відносини із С. Крушельницькою, він відповів: «Все добре – чудовий голос, добра душа і незвичайна врода, але я чоловіком співачки бути не могу»⁶. Тобто, напрошується висновок, що його образ ідеальної

¹ Стефаник Василь. Вибране. Ужгород, 1979. С. 242–243.

² Косташук Василь. Володар дум селянських. С. 90–94, 142.

³ Там же. С. 64.

⁴ Косташук Василь. Володар дум селянських. С. 103.

⁵ Богдан Лепкий. Присвяти Василеві Стефаникові. С. 65.

⁶ Косташук Василь. Володар дум селянських. С. 103.

жінки був дуже раціональним. У цьому плані його розуміння ідеальної жінки співпадало із Вейнінгерським: «... ми можемо прийняти ідеального чоловіка чи ідеальну жінку як типові статеві форми, які в насправді не існують»¹.

Нарешті переходимо до листів. Наскрізним образом, який проходить у його листах з 1895 по 1901 роки, є образ матері письменника Оксани Стефанік. І перша щемлива згадка про неї зринає у листі до В. Морачевського від 12 серпня 1895 року², коли Стефанік згадав про свої шкільні дитячі враження, перше зіткнення із жорстокою несправедливістю вчителя і про вчинок матері, яка добилася, аби вчителя перевели в інше місце. А вже із листа до того ж адресата від 24 листопада 1895 року у розповіді про хворобу матері звучить безнадія і біль люблячого сина: «Я був у Русові. Моя мати була і є дуже хора. Тато робить мені гіркі докори, що, каже, через твоє радикальство та арешти ти матір загониш у гріб. Розумієся, тут виходить на світ і злоба батькова на мене за то, що я не ходив слідами розбишаки-дуки, а слідами коханої матінки. Вона не може говорити, але зором ласкавим заперечує слова тата. Донині у мене іншої любови нема, як до матері, і я тяжко терпів. Слабість перемоглася, і я вернув. Не раз, а сто разів на день я боюся своїх дверей, чи аби не розтворилися та аби мені не подано телеграми. Я такий нещасливий»³. Ця дещо завелика цитата із листа є дуже характерною і фактично, стає ключовою темою у листуванні письменника в наступні декілька років. Завершальним акордом цієї синівської трагедії звучать слова із листа до О. Гаморак від січня 1901 року: «Цілий день сидів-єм сам у вагоні і любо мені було, що в річницю маминої смерті я сам лишень з її образом в моїм серці. Цілий рік минув, а я скитався і скитаюся по чужих людях, як циган, і держу своє слово, що по її смерті ніколи спокою не зазнаю. Дивно, дивно

¹ Вейнінгер Отто. Пол и характер. Москва, 1992. С. 17.

² Стефанік В. Повне зібрання творів: В трьох томах. К., 1954. Т. 3. С. 41. Посилаючись на це видання, у тексті вказую том і сторінку.

³ Костащук Василь. Володар дум селянських. Ужгород: Карпати, 1968. С. 84.

дуже, що вже рік, як моєї мами нема. Вона в моїм серці лишень нині похована»¹

Із цих двох витягів можемо зробити такий висновок: найсвітлішим ідеалом жінки для В. Стефаника, попри всі його заяви літературного характеру, залишався образ матері. Мав рацію В.Косташук, роблячи такі узагальнення: «Смерть матері закрила Стефаникові один період його життя, переділила його життя на дві частини: на одній була вона – мати, на другій – її гріб. Вона була джерелом найбільшої мудрості і найблагородніших почувань». Смерть Євгенії Калитовської у 1906 році на запалення мозку викликала дещо іншу реакцію й інший коментар: «Вона мусила вмерти, – сказав Стефаник, – бо годі жити з такою бурею в серці, яку вона мала»². У даній репліці, якщо прийняти її за автентичну, звучить прихована роздратованість чоловіка, в якого вкрали мрію в образі ідеалізованої коханої вбачати образ коханої матері. Це так близько до того, про що говорив польський прозаїк Генрик Панас у своєму романі-апокрифі «Євангеліє від Іуди»: «Дивна річ: одне-єдине лоно, яке не бажає нас прийняти, раптом стає цілим світом із сонмом найможливіших божеств»³.

У В. Стефаникові, як уже говорилося, дивним чином поєдналося романтичне захоплення світом із раціонально-іронічним аналізом людських взаємин. Особливо така риса його характеру прослідковується у його взаєминах із жінками. Цікаву картину витворення ідеалу (тут, жіночого) зустрічаємо у листі В. Стефаника до Л. Бачинського від 12 червня 1896 року, в якому письменник розповідає про враження від огляду соляних копалень: «Гляючи на сі чудеса, я гадав собі, що так само дієся воно з любов'ю нашою. Найдеш собі дівчину, що має слиняні зелені, цибульки неприємного поту, відходову кишку і рапавий жолудок, ніби кімачок вербовий, – і скупаєш її в своїй могутій фантазії, вбереш її в усі краси світові, даш її красу мілоньської Венери

¹ Косташук Василь. Володар дум селянських. Ужгород: Карпати, 1968. С. 230.

² Там же. С. 110.

³ Панас Генрик. Евангелие от Иуды. М., 1987. С. 52.

і усмішку ба(к)хантки, і невинність Діани, і в своїм питомім творі кохаєшся цілим собою. То твій твір і ти его нікому не даш потоптати і житєм важитимеш задля сего ідеального егоїзму!»¹. Здавалося б, Стефаник малює загальну схему, стараючись уберегти товариша від «сліпого» необдуманого кохання. Але останній абзац цих міркувань несподівано піднімає завісу над внутрішнім переконанням у взаєминах із жінками самого письменника: «Я в тім щасливім положеню, що мої скарби там, де їх хочу мати і не думаю здіймати! Чи тих скарбів хоче дівчина, чи ні – то моя фантазія все їх буде на ній уміщувати, і доки я хочу, то мусить ходити в моїх перлах, хоча би мала витися під ними, як в обняттях гадини»².

У цьому контексті історія взаємин Стефаника із Є. Бачинською набуває дещо двозначного відтінку, а його риторичні запитання у зв'язку зі смертю останньої в листі до О. Гаморак (грудень 1897 року) набувають форми літературної гри: «А я все буду питатися: чи з любови, чи на сухоти? І се питання буде мене мучити і ніколи ніхто мені не дасть відповіді на него»³. Зрештою, ця історія в трактуванні В. Стефаника (лист до В. Морачевського, вересень 1897 року. Т. 3. С. 121–122) набуває власне літературного орнаментування, завуальовуючи трагічність ситуації. Недаремно, Левко Бачинський, приятель В. Стефаника, до останніх днів не міг пробачити В. Стефаникові смерті своєї сестри («Дуже його люблю, але ... через нього померла моя сестра»⁴). Цікаве пояснення (не оправдання, а саме пояснення) цих взаємин знаходимо у листі В. Стефаника до Л. Бачинського від 14 травня 1896 року. Цей лист тим більше потребує уваги, бо у ньому Стефаник проливає світло не тільки на взаємини із Є. Бачинською, але й дає свою оцінку галицьким жінкам. Щодо першої проблеми, то вона, за Стефаником, виглядала так: 1. «Я написав сестрі ще в зимі, що

¹ Костащук Василь. Володар дум селянських. Ужгород: Карпати, 1968. С. 74.

² Там же.

³ Там же. С. 130.

⁴ Костащук В. Володар дум селянських. С. 87.

я її люблю, бо сего хотіла, але не можу її сказати, що оженюся з нею»¹; 2. «Та зараз по запізнанню з сестрою наступила і переміна в мені. Не дивно, бо перший раз я полюбив. Отже зачав я себе аналізувати, дошукувати в собі спершу якогось чоловіка...»²; 3. «Мартович є добрий обсерватор і він не раз питався мене, чи ти не хочеш стрілятися? Був такий час, що се питане було злобою дня у мене. Та тепер той час далеко за плечима, а я лиш скажу тобі, до чого я дійшов. Ото я є фантаст»³. Але, виявляється, це ще не все. Бо Стефаник називає себе й ідеалістом, а крім того, мовчазливим і потайним. Усе це разом взяте й не дозволяє йому сказати відверто Є. Бачинській, що він невдовзі з нею одружиться: «Я не смію. Я тобі скажу, що жду божого змилювання. І лиш маю надію на сестру, на кілька єї не лучиться жених. Лучився – все пропало, може і я. Бо люблю єї страшно і чим я непевнійший за ню, тим більше люблю. Та помимо таких мук, я би не відважився єї більше сказати, як лиш люблю»⁴. Це виглядало майже трагедією, зрештою, в очах Стефаника, це і було трагедією, якби не той чоловічий егоїзм, який зводить всю цю ситуацію до комікотрагедії, зваживши на її фінал.

Можна було б зрозуміти Стефаника як людину, в якій переважає песимістичне світобачення. Та ні, достатньо лише перечитати його лист до О. Гаморак, датований груднем 1897 року, в якому він, розповівши про смерть Бачинської (з літературного боку описаної досконало), переконує адресатку виробити в собі вітаїстичний світогляд: «Жіте, ой яке воно файне у своїм болю і радості!»⁵. Стефаник надто любив життя в усіх його проявах, аби зв'язувати себе сімейними ланцюгами. Рух є стимулом геніальности Стефаникової творчости. На підтвердження цитата із того ж листа до О. Гаморак: «А Ви, моя добра товаришко, відай, маєте болі. Відай, їх маєте багато, то тіштеся ними. Як Вам зле

¹ Костащук В. Володар дум селянських. С. 66.

² Там же. С. 67.

³ Там же. С. 68.

⁴ Костащук В. Володар дум селянських. Там же. С. 68.

⁵ Там же. С. 130.

на одним місці, то перекиньтесь на друге, де більше болів або радости»¹. Цікавий факт у своїх спогадах наводить Б. Лепкий: «Не раз він грозив, що покине Краків, бо тут малярія і неврастенія, така, що він жити не годен. І дійсно кидав, але за якийсь час знову приїздив. «Щось мене таки до того Кракова тягне», – виправдувався. І, мабуть, тягнуло, бо й пізніше, коли сів на господарстві в Русові і коли його питалися, чому нічого не пише, то казав, що мусів би вернутися до Кракова, на Аріанську, і, до того самого покою, де перше мешкав, тоді може й писав би. (Малярія і неврастенія...)»². Рух, особлива творча атмосфера і Краків. Не багато, але й не мало.

Щодо другої проблеми – оцінки галицького жіноцтва, то тут Стефаник досить категоричний і відвертий. В жінках він цінить освіченість, але скептично налаштований до освіченості галицького жіноцтва: «Крім кількох, то всі жінки галицькі, що ходять в капелюхах, образованем собі рівні. Так само інтелектуально стояла панна Теодорович з Русова, як і Геня, хоча перша знала романи читати по-французки, так само стоїть Ольга Гаморак, хоч говорить іншими словами як сестра – але обі будуть говорити про річ мівко, необразовано. Кобринська, напр., є талановита та обрарованя у неї нема. (...). Ще більше – бачив-єм революціонерки, і сі також необразовані. Образовані жінки є рідкість, я бачив лиш одну – Окуневську, а читав Ковалевську»³. Але далі Стефаникові аргументи зводяться до того життєвого парадоксу, який відомий усім: «Інша річ, чи все лиш обраровану жінку можна любити. Я без мотивів кажу, що не все любиться обраровану, де є вибір між обрарованою а необрарованою, дуже часто вибираєся послідну.

Опроче обрарованих людий і межі мущинами так мало, що брак обрарованя не може бути перешкодою, аби пібрарися з дівчиною»⁴.

¹ Костащук Василь. Володар дум селянських. Ужгород: Карпати, 1968. С. 130.

² Там же. С. 87.

³ Там же. С. 67.

⁴ Костащук Василь. Володар дум селянських. Ужгород: Карпати, 1968. С. 67.

Міняється також і його ставлення до ідеальної людини. У листі до В. Гаморака, датованому серпнем 1899 року, зокрема, читаємо: «Ви заговорили за ідеал чоловіка. Таких нема. Треба обходитися без них. Але є зато дуже багато людей таких, що їх можна шанувати, а дуже мало таких, що їх можна любити. Аби якого чоловіка любити по правді, то на то треба шаленої відваги і дуже багато серця»¹. Фантазії й ідеалізм відходять у Стефаніка на задній план, і тепер у своїх вчинках він керується «мужицьким» раціоналізмом. Особливо така зміна прослідковується у його ставленні до О. Гаморак (розпочинаючи із листа від 19 лютого 1899 року). А вже з кінця лютого 1900 року Стефаніком зроблено остаточний вибір: «Я тепер нікому не говорю компліментів, бо я не годен, я ніколи так добре правди не чую, як тепер, і вже як хто повинен з нас гніватися, то я. В життю, не в хмарах, в світлі сонця, не під сяєвом блудного місяця – Ви мені найблишчі. Затямте собі се – і не гнівайтесь»². Прошло не повних два місяці після смерті матері. З ідеалами й ілюзіями покінчено. Починається новий етап у житті Стефаніка. Потрібна людина, з якою б можна ділити скарги і радощі. Вибір впав на Ольгу Гаморак.

Євген Баран

¹ Костащук Василь. Володар дум селянських. Ужгород: Карпати, 1968. С. 193.

² Там само. С. 201.

СЕМЕН, КИРИЛО ТА ЮРІЙ СТЕФАНИКИ В РОДИННОМУ ЕПІСТОЛЯРІЇ

Унікальна роль родинних листувань ніколи не втратить своєї актуальності під час вивчення будь-якої галузі знань, бо людські взаємини завжди становлять ту частину життя, що підсилює й мотивує професійні успіхи і визначає тяглість зв'язків між прийдешніми та минулими поколіннями, визначаючи у такий спосіб екзистенційну тривалість, історичну стійкість або завмирання роду. На сьогодні літературознавцями відновлено й збережено чимало письменницьких родинних листувань, однак відкриття архівів, постійні збагачення наукових та епістолярних сховищ свіжими матеріалами дають невичерпний і продуктивний потенціал для нових наукових студій, одним з таких є родинний епістолярій Стефаніків. За висловом М. Коцюбинської, «листи як неповторні творчі прояви потребують пильної уваги, нових підходів, нового інструментарію аналізу, заслуговують на окрему жанрову «нішу» в мистецькому доробку людства. Не лише як матеріал для характеристики автора, епохи, духовного середовища, а як самостійне художнє явище особливого роду, як специфічний мистецький феномен. Адже ця форма криє в собі безліч специфічних можливостей художньої виразності і навіть переважає порівняно як з безпосередньою бесідою «наяву», так і з власне художньою творчістю»¹.

Листування представників родини Стефаніків, без перебільшення, – особливе. Воно відкриває не тільки феномен постаті Василя Стефаніка (його епістолярна й літературно-художня творчість невіддільні, вони становлять органічне мистецьке ціле: *«Моя література – в моїх листах»*) для України та світу, повноту літературного, культурно-мистецького, громадського й суспільно-побутового становища того часу, але й розгортає неосяжні

¹ Коцюбинська М. Листи і люди. Роздуми про епістолярну творчість. Київ. Дух і літера. 2009. 582 с. С. 184.

грані людського життя, сповненого любові, сподівань, розпачу й випробувань, є «тестом на культуру спілкування із сучасниками і нащадками. Такий собі своєрідний тест на мистецьку справжність. Не кожен з літераторів витримує його»¹.

У цій статті зосередимо увагу на постатях Семена, Кирила та Юрія Стефаників на основі родинного епістолярію, спогадів, публікацій, окремих згадок. На початку 30-х років, уже будучи знесиленим, Василь Стефаник у розмові із синами звернув їхню увагу на важливості збереження свого епістолярного архіву, вказавши їм спеціально місце, де ті листи зберігалися². Культ листування у родині Стефаників був, цього батько навчив і своїх синів. Сини, поза межами батьківського дому, й по смерті батька завжди дбали про те, щоб отримати вістку один від одного й не втратити культури родинного спілкування, прищепленої батьком (згадується, коли Юрій Стефаник приїхав до Едмонтону, на нього вже чекала ціла пачка листів з дому і він щотижня надсилав листи у рідний Русів). Листи Стефаників виходять далеко за межі приватної, дружньої чи робочої кореспонденції. В них сконденсовано неабиякий літературний, культурний, громадський, і, що найголовніше, родинний потенціал.

Як відомо, у Василя Стефаника було три сини. Найстарший – Семен, середульший – Кирило і наймолодший – Юрко («*Всі три сини ввічливі, гожі й рослі. Наймолодший Юрко є цілком подібний з вигляду й рухів до батька*»³). Доля кожного наслідника великого генія Василя Стефаника склалась по-різному: по-своєму цікаво й по-своєму трагічно, однак усі троє синів у міру свого хисту й можливостей отримали гідний статус і визнання у суспільстві, витримуючи нитку нерозривного родового

¹ Баран Є. Листи Юрія Стефаника: «Кожний мусить вийти на свою Голготу сам». *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2016. № 2. С. 182.

² Коцюбинська М. Листи і люди. Роздуми про епістолярну творчість. Київ. Дух і літера. 2009. 582 с. С. 192.

³ Василь Стефаник в європейській пресі 1899-1936 рр.: Антологія / [упоряд.: Василь Габор, Мар'яна Комариця, Лідія Сніцарчук]; НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, НДІ пресознавства. Львів, 2021. 524 с. С. 434.

зв'язку, таким чином розширюючи контекст розвитку й збагачення цінної та неповторної української династії – Стефаників. Кожен син Василя Стефаника характерно успадкував від батька різне (неодноразово, згадуючи про синів, було надано влучні характеристики кожному: Семен – гордий, Кирило – добрий, Юрко – найрозумніший) й обрав різний життєвий шлях для реалізації свого потенціалу, та беззаперечним буде той факт, що саме в родинному колі сини перейняли від предків глибоку любов до батька, родини, до народу, нації, повагу до родової пам'яті, сімейних традицій, тією чи іншою мірою продовжуючи й примножуючи Стефаниковий простір.

Любов Василя Стефаника до синів і синів до батька – унікальна, аналогів подібних взаємин важко знайти в класичній українській літературі, ще важче – в сучасній. Про це згадує Євген Баран у виданні «З «Книги живих»: *«...Такої синівської любові до тата, як в Стефаників, я не зустрів у жодній письменницькій родині минулого і сучасного. Усі три сини Стефаника – Семен (1904–1981), Кирило (1908–1987) і Юрій (1909–1985) ладні були своє серце віддати татові, аби він був з ними стільки, скільки сам захотів: «Ви держіться міцно, чекайте на мене і знайте, що цілий світ може кинути на Вас каменем, а ми – Ваші сини – все будемо з Вами і Ваші!»¹. Любов і справді заступала Стефаникові всі інші почуття, особливо у стосунку до синів. Вацлав Морачевський згадував: *«Любов Стефаника поблажлива, сліпа... Стефаник любить, як лише сильні спроможні любити»². Такою ж любов'ю сини обдаровували батька, про що свідчать їх численні листи та спогади: *«Щасливі діти, коли їх любить тато, щасливий тато, коли його люблять діти. Ми за ним пропадали не як за Стефаником по назвиську, а як за опікуном. Ми мали крила,***

¹ Баран Є. Листи Юрія Стефаника: «Кожний мусить вийти на свою Голготу сам». *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2016. № 2. С. 62.

² Василь Стефаник в європейській пресі 1899–1936 рр.: Антологія / [упоряд.: Василь Габор, Мар'яна Комариця, Лідія Сніцарчук]; НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, НДІ пресознавства. Львів, 2021. 524 с. С. 36.

де ховатися під ним. Ті м'які і теплі, а тепер нема. Хата наша, як горобець – нема того господаря, який паном у ній був. Я був щасливим, коли дивився на татові очі. А тепер на ті очі смерть долоню поклала. Пам'ять про тата вічна в нас, трьох синів» (з листа Кирила Стефаніка, 12.02.1937 р.).

Усі свої зусилля батько спрямовував на те, щоб сини стали справжніми людьми, завжди в них вірив і був прикладом: *«Я не можу дозволити, щоби Петрушевич чи Донцов залізли між мене і мої діти. Для мене тепер справа ясна, або мої сини будуть вдоволені тією ідеологією, яка є в мене в хаті, або я уступлюся з тієї хати і піду в монастир. Я не можу допустити, щоби я не мав віри у своїх дітих – як нема віри, то розійдемося» (20 жовтня 1928 р., Русів)¹, піклувався про те, щоб діти мали добру освіту, роботу і ні в чому не мали потреби: «Доношу Вам дальше, що маю між своїми синами двох правників, а от найстаршого Семена, який кінчить цього року права в осені через те спізнився, що перебув перед місяцем п'ятнистий тиф. Оба вони керувались на адвокатів, то тепер Ви знаєте, що там тяжко. Третій мій син, середущий Кирило скінчив торговельну школу і або лишиться на моім невеличкім господарстві в Русові або Стефанік Стефаніка перейде до фабрики паперців «Будучність» в Тернополі. Всі три насиділися, як тепер звичай, по Криміналах. Просити Вас хочу, чи не могли би Ви наймолодшого Юрка перетягнути до нотаріату або прийняти його, як урядовця до своєї Канцелярії» (лист до М. Мочульського від 18.06.1934 р.)².*

Найбільш болісним випробування для батька став арешт синів 1927 року, що навчались на той час у Коломийській гімназії. Середовище ополяченого владою на той час міста робило все для того, аби знищувати будь-які прояви активної проукраїнської позиції (сини Василя Стефаніка як гімназисти на той час були

¹ Стефанік В. Зібрання творів у 3-х томах у 4-х книгах. Т 1. Кн. 2. Листи / упорядкув. Є. Барана; примітки, післямова: Є. Барана. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 600 с.; іл.

² Там само.

учасниками Української військової організації). Цей арешт став для Василя Стефаніка неабияким випробуванням¹. Спочатку сподівався, що через свої зв'язки й впливи зможе швидко вирвати їх з тюрми. Проте не допоміг навіть Вацлав Морачевський. Стефанік на очах постарів. Коли зустрічався з матерями інших арештованих, говорив: «– Яке щастя, що мої хлопці не мають уже матері!»². Стефанік ладен був віддати все, аби синів випустили на волю, звертаючись до всіх можливих знайомих: *«як можеш, то пришли мені хоч 200 зл., бо не маю чим оплатити діти. Розумію, що я надто тебе визискую, та зараз по виборах (як не прийдуть з Укр[аїни] гроші) я продаю поле і гроші віддам (лист до Л. Бачинського, 13.02.1928)»*³.

Виховані у повазі до традицій, родини й батьківського дому, хлопці змалку були відкриті на добро, кожному з них притаманна щирість та непідробна людська приязнь, яка супроводжувала їх з дитячих років. Після смерті матері (*«Моя жінка Ольга – найбільший мій приятель і мати трьох моїх синів: Семена, Кирила і Юрка»*) хлопчиками опікувалась тітка Олена Плешкан. Батько був безперечним авторитетом у вирішенні всіх питань, навчив дітей порядку, вдячності й відповідальності. Життя родини було скромним на ужитки й матеріальні статки, але сповнене любові, віри й поваги один до одного. Дітей не переслідувала тінь

¹ Тут йдеться про судову справу під назвою «Процес 15» (20 вересня 1927 року разом з іншими учнями Коломийської гімназії були заарештовані сини Кирило та Юрій, ще раніше у Львові був заарештований Семен, що входив до таємної націоналістичної організації, метою якої, як писалось у звинувачувальних актах, було «приєднати неподільну частину держави – Східну Малопольщу – до Радянського Союзу»). Сини як члени таємної організації мали провести «дротову» акцію, тобто зруйнувати зв'язок між Снятином та Львовом. «Серед обвинувачених, – повідомляло «Діло» № 162 за 1928 рік, – є такі, що мають 16–17 літ, найстарші – мають по 20 літ»). У першій половині травня 1928 року суд їх звільнив, але позбавив права вчитися в державних середніх школах Польщі (Горак Р. Василь Стефанік. Біографія. Львів. Априорі, 2020. 368 с.).

² Горак Р. Василь Стефанік. Біографія. Львів. Априорі, 2020. 368 с.

³ Стефанік В. Зібрання творів у 3-х томах у 4-х книгах. Т 1. Кн. 2. Листи / упорядкув. Є. Барана; примітки, післямова: Є. Барана. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 600 с.; іл. С. 407.

батька¹, бо кожен обрав власний шлях і сповна утвердив себе у світі.

Про Семена Стефаніка (1904–1981) батько згадує у листі до майбутньої дружини Ольги Гаморак 1903 року, в'ясняючи інтерес: *«І дитина тота мене цікавить, і спокою не дає. Чи здорова буде? Чи розумна? Ех, коби я єї міг зараз побачити? Або єї, або Вас. Але Ви робіть, як Вам ліпше? Як можете без всяких трудностей приїхати, то було би добре, а як ні, то також добре»* (лист до О. Гаморак, 1903 р.). Такі сподівання виявились оптимістичними, Семен ріс здібним і розвиненим хлопцем, успішно навчаючись, опікуючись молодшими братами. З років навчання це вже помітно: він навчається краще від братів, згадує Юрій Стефанік у листі до батька. *«Страшно мені прикро, що маю таке зле свідоцтво, бо аж сім двійок мені дали. Не гнівайтесь на мене. Тату, бо тут не лише моя вина, але і професори мене скривдили дуже. З німецької, історії, географії, українського і греки дали мені незаслужено. Розенталь каже, що скривдив мене. Кирило має двійку з математики, а Семен має добре свідоцтво. Я на другий піврік буду старатися всьо поправити. Чередарчук підюдив професорів, аби мені дали двійку, бо він є підкупний»²*, любив змалку бути в ділі й займатись справою: *«Ми здорові, переколядували і нагадували Вас. Діти здорові, «Семен зіритований (знервований), що сидить дома»* (до Й. Шимоновича, 1927)³, гостро виступав проти несправедливості: *«Семен напав як бандит, ще з одним бандитом на редактора «Діла». Про це я дізнався з «Діла» в минувиу середу. Я вже не годен терпіти шкандалам, які мої синки мені роблять. Молодших двох оправдую їх молодістю, але Семена оправдати я не годен.*

¹ «Нещасні ви! Ціле своє життя будете в мойй тині, ціле життя будете моїми синами» – слова, з якими Стефанік звернувся до своїх синів.

² Стефанік Ю.: статті, рецензії, нариси / упорядн.: Є. М. Баран, М. С. Грицюк, передм. Є. М. Баран, М. С. Грицюк: Івано-Франківськ: Місто НВ, 2021. 780 с.

³ Стефанік В. Зібрання творів у 3-х томах у 4-х книгах. Т 1. Кн. 2. Листи / упорядкув. Є. Барана; примітки, післямова: Є. Барана. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 600 с.; іл. С. 407.

Хто єму диктував той напад і які мотиви?» (лист до Ю. Мора-чевського від 20 жовтня 1928)¹.

Лариса Крушельницька згадує про найстаршого сина Василя Стефаника Семена так: *«То була справжня інтелігентність, непересічні знання, вміння поводитися з людьми і здоровий дотеп, а найважливіше – свідомість обов'язку стосовно своїх людей».* Родові риси Стефаників проявилися у твердості характеру (успадкованого від діда Семена), освіченості, толерантності й відповідальності, *«а що до можливостей самого Семена, то він годився на все – на мера і на прем'єра, на сенатора і губернатора, депутата і лауреата. Він майже у всіх цих іпостасях (крім мера і лауреата) і побував... І не згірше!».* Однак доля Семена склалась трагічно. Його сучасники наголошували, що не був він щасливим, високі посади не принесли йому душевного затишку: життя в тоталітарному світі, рання смерть дружини, розлуки з рідними, а відтак самотність стали фатальними для Семена.

Семен Стефаник, перебуваючи на керівних політичних посадах, ніколи не був осторонь літературного й культурного життя. Культ Стефаника-літератора виховав повагу не тільки до родинних, але й літературних традицій. Стефанику Марко Черемшина заповідає власну бібліотеку, літературну спадщину й авторські права: *«В тестаменті Марка Черемшини стоїть, що мій син Семен Стефаник є властителем його бібліотеки і всьої спадщини літературної» (13 травня, 1927); «Мій син Семен одержав право власності від Черемшини на весь його літературний дорібок» (20 травня 1927); «В імені мого сина Семена Стефаника, студента прав у Львові, який є спадкоємцем літературного спадку по Іванові Семанюкові, дозволяю Вам друкувати збірку творів І. Семанюка. Ані мій сину, ані мені ніколи не прийшло би у гадку заперечувати волі могого приятеля» (до М. Зерова, 12 грудня 1927)².*

¹ Стефаник В. Зібрання творів у 3-х томах у 4-х книгах. Т 1. Кн. 2. Листи / упорядкув. Є. Барана; примітки, післямова: Є. Барана. 2020. 600 с.; іл. С. 453.

² Стефаник В. Зібрання творів у 3-х томах у 4-х книгах. Т 1. Кн. 2. Листи / упорядкув. Є. Барана; примітки, післямова: Є. Барана. 2020. 600 с.; іл.

Кирило Стефаник (1908–1987) мав світлий розум, був інтелігентною, скромною людиною, до якої селяни приходили за допомогою і порадою. Зі спогадів Стефаникових нащадків, Кирило був надзвичайно добрим, тактовним, до нього приходили за допомогою, розрадою, добрим словом. Степан Крижанівський назвав його «сільським Стефаником» через кременну поставу, зовнішню простоту й відкритість. Він мав м'який характер: *«Кирило починає бути звичайнов дитинов, вже хоче аби го носити, богато вже не спит і взагалі починає докучати, як кожна звичайна дитина. Семенко здоровий. Він на Вас не нарікає, лиш все рано питається «чи тато вже приїхали». Взагалі він є дуже м'який і лиш в першій хвили опирається, а потім майже все пристає на то, що єму ся каже...»*. Кирило, як і батько, дуже любив дітей (*«Його серце м'яке, наче віск на сонці. Нікому нічого не відмовить ніколи і кожному спішить з поміччю та радою»*). Кирило Васильович робив усе для того, щоб кожна русівська дитина одержана середню освіту, продовжувала навчатися і здобувати освіту далі. Сам Кирило Стефаник отримав торговельну освіту, однак не завершив у зв'язку з хворобою батька. З 1930-року він залишається в Русові з ним: *«Стефаник тішився, що його син добре газдує, хоча сам ще не випускав керми з рук»*, – згадує В. Косташук і сам Василь Стефаник у одному з листів до Андрея Шептицького: *«Його, себто Кирила, я лишая на господарстві і він увесь мій масток по мені»*.

Після відкриття у 1941 році Літературно-меморіального музею письменника, став його першим директором (посмертно), завжди відповідально ставився до своєї роботи й оберігаючи батькову спадщину. Спількування Кирила Стефаника як директора музею з видатними культурними й науковими діячами того часу дало змогу значно розширити коло науковців, що зацікавились творчістю Василя Стефаника та його нащадками. Хоча Кирило й не став літератором, проте виявляв щирий інтерес до літератури, фрагменти листів і спогадів дають змогу говорити про лаконічність, деталізацію, влучність та образність письма, що за

певних інших умов, цілком ймовірно могла б перерости й в щось більше, однак вроджені здібності Кирила, за висловом брата Юрія, *«втопило русівське болото»*.

Юрій Стефаник (1909–1985) упродовж всього життя мріяв про вільну Україну і повернення до рідного дому, однак доля розпорядилась по-іншому. Юрій Стефаник – перший науковець-степаникознавець, що в основу своїх розвідок про батька поставив епістолярій Василя Стефаника, звернувши увагу на їх зв'язок з творчістю: *«Листи Стефаника носять на собі той самий трагічно-оптимістичний характер, що і його новелі. Нема там песимізму, проти якого він ціле життя так гостро відгризався. Бо песимістом він не був навіть у такому значенні, коли за песиміста вважати людину, що гостро відчуває проминальність життя і любить його так міцно, що аж не годна жити»*¹, спричинивши таким дебютом хвилю подібних досліджень, вибудованих на вислові «Моя література – в моїх листах». Юрко успадкував від батька літературний хист, у них з Василем Стефаником була особлива близькість. Це перший і найавторитетніший біограф покутського генія, праці якого повинні стати точкою відліку у питаннях вивчення степаникознавства.

Між Василем Стефаником та його наймолодшим сином Юрієм був особливий зв'язок: саме він перейняв літературну обдарованість від батька, але обрав шлях не письменницький, а літературознавчий, і, таким чином, проклавши собі власну професійну дорогу й спростувавши батькові застереження. Дослідники неодноразово звертали увагу на особливу прихильність батька до наймолодшого сина та їх світоглядну подібність: *«Між батьком і сином Юрієм були певні подібності. Батько студював медицину, але ніколи її не практикував. Увійшов в українську літературу як великий письменник-новеліст. Юрій Васильович закінчив правничий факультет, але ніколи не практикував право. І також увійшов в історію української літератури як визначний критик,*

¹ Таку ж вітаїстичну концепцію життя й творчості сповідував і сам Юрій Стефаник, про що свідчить його багатий епістолярій.

дослідник»¹. Коли Юрко у дитинстві захворів на тиф, «*батько майже нічого не їв, вночі не спав, щогодини міряв пульс хворого і приказував: «Я того не годен перебути, коли Юрко помре, я не хочу жити. Мені так само тяжко переносити його слабість, як йому».* Таким він був татом», – згадував Кирило.

Проте найбільш болісним родинним спогадом для Стефаніка-батька та сина Юрія стали його проводи до Канади. Мабуть, уже тоді і батько і син розуміли, що бачать один одного востаннє. Прощаючись, Стефанік дав батьківську настанову, що стала для Юрія життєвим кредо: «*Будь щасливий і чесний...*». До того ж, про Юрія згадують як чоловіка лагідного, чуйного й скромного, який рідко, як і батько, виступав чи промовляв прилюдно.

Після дороги у вічність Василя Стефаніка сини написали те, що потребує не так коментування, як відчуття й розуміння глибини любові дітей до батька й батька до дітей. Особливо гостро зреагував на смерть батька Юрій Стефанік, будучи в еміграції: «*Тато все хотіли вмирати, без муки, без довгих клопотів, що і сповнилося...*» (Лист Юрія Стефаніка до Кирила Стефаніка, Едмонтон, 3 липня 68); «*Він (тато) був такий великий і сильний, що коли подумаю про те, що його нема, то здається мені, що Бог помер на світі. Його смерть переконала мене про те, що я мушу вмирати. А тепер чую себе так, як людина отцо втратила зір і в темноті шукає дороги...*» (Лист Юрія Стефаніка до Олени Плешкан, Едмонтон, 33 лютого 1972); «*Одержав Твого листа, прочитав, пішов у кут, щоб ні жінка, ні діти не бачили, і тяжко заплакав. Семен – довгі роки не бачений, як і Ти, все був мені заступником нашого Тата на землі цій, все в далині стояла Його могутня постать. А тепер Його, як найвищого дуба у лісі, валять тяжкі вітри. Мені чомусь постійно здавалося, що прийде така щаслива хвилина, що ми всі три сядемо собі коло прадідного дубового стола в їдальні нашої русівської хати, що*

¹ Стефанік Ю.: статті, рецензії, нариси / упорядн.: Є. М. Баран, М. С. Грицюк, передм. Є. М. Баран, М. С. Грицюк: Івано-Франківськ: Місто НВ, 2021. 780 с.

коло нас зберуться тіні померлих, що тінь нашого Тата сяде на почесному місці, і ми знову відновимо невмирущі зв'язки нашого роду і народу. Я все ще вірю, що так буде, і прошу Тебе переказати це Семенові» (лист Юрія Стефаніка до Кирила Стефаніка, Едмонтон, від 3 липня 1968). Про смерть Юрієві сповістив Семен, який на той час проживав у Львові: «...Смерть наступила год. 3.30 дня 7 грудня 1936 і якби ти був видів мене там, то був бись спокійний. Лице було спокійне і добре, а на чолі була велика думка, а може навіть і радість...» (Лист Семена Стефаніка до Юрка Стефаніка, 14.XII.1936, Львів); Тато перейшли своїх сто гробів і сотий і перший був їх. І Ти і я і Кождий з нас мусить перейти своїх сто гробів і мусить замельдувати духом Тата, що свою дорогу добре перейшов, що сповнили всі надії, які Тато в нас покладали. Ти знаєси, що Тато в тебе вірили і мали в тобі великі надії і про це не забувай (Лист Семена до Юрка від 1936 року). Бажання знову зібратись у сімейному колі й відновити родинні традиції після смерті Стефаніка-батька стало лише для синів утопічною й нездійсненною мрією – сини тримались разом тільки силами батька до його смерті, а далі – своє життя, свої болі, своя дорога до безсмертя...

Марія Грицюк

ЮРІЙ МОРACHEВСЬКИЙ У ЛИСТАХ ДО СЕМЕНА СТЕФАНІКА

Юрій Морачевський (4 лютого 1896 – 14 грудня 1935) – постать на українському культурному ґрунті залишається упослідженою. Син Вацлава Морачевського і Софії Окуневської. Батько – поляк, мати – українка. Вважав себе українцем, римо-католицьким. На запитання Андрея Шептицького, чому став українцем, відповів: «Якби поляки були в такому становищі, в якому є українці, я став би поляком». Пізніше, у своїх спогадах, таку ж відповідь дав Юрій Шерех, на запитання, чому між росіянином і українцем він став на захист українця.

Юрій Морачевський знав 10 іноземних мов, був професійним юристом і доктором класичної філології. У 1935 році видав поетичну збірку без прізвища автора чотирма мовами: українською, німецькою, французькою та італійською. Назвав збірку «Парерга» (з грецької: другорядні твори або ж додатки і пропущене), колись німецький філософ Шопенгавер (1788–1860) назвав так видання своїх творів у двох томах (1841 і 1851).

Батьки Юрія Морачевського познайомилися з Василем Стефаніком весною 1894 року в Кракові (є різні версії знайомства), відтоді Вацлав Морачевський став одним із найближчих приятелів письменника, вплинувши і частково сформувавши його світоглядно-естетичні принципи. Коли ж народився у сім'ї первісток Юрій, для Стефаніка ця дитина стала найближчою в житті, поряд із його синами. Смерть Юрія Морачевського на операційному столі стала для Василя Стефаніка одним із найтяжчих ударів у присмерковому згоранні. У травні 1936 року, проводжаючи сина Юрка в Канаду, Василь Стефанік відвідав могилу свого улюбленця, про що щемливі спогади є у розвідці Юрія Стефаніка. якими він завершив розповідь¹.

¹ Юрій Морачевський одружився із Марією Кромпець (Кромпці). 1944 року разом із дітьми Софією (1929–2001) та Адамом (р. н. 1934) емігрувала в Америку. Загинула в автомобільній аварії 3 лютого 1960 року.

Твори Юрія Морачевського в незалежній Україні виходили лише раз: «Любов'ю кривди не вчиню» (Львів. 1995, упорядкування і переклад з польської Ігоря Дроговижанина). Книжка відкривалася розвідкою Юрія Стефаніка «Юрій Морачевський, його батьки, його приятель», що вперше опублікована в журналі «Сучасність» 1983. Далі йшли статті Юрія Морачевського, вірші і листи.

В епістолярному розділі були опубліковані листи до доньки Софії (від 1 серпня 1931), до сина Адама (14 липня 1934), до батька (24 листи, які охоплюють період з 1912 до кінця липня 1934 років), 2 до дружини. А також два листи, подані Каміллою Люцерною (Лист про Діоклетіяна; Лист мандрівного українця з 1925 року).

Семен Васильович Стефанік (1 березня 1904 – 15 березня 1981) – найстарший син Василя Стефаніка, який здобув фах правника в Львівському університеті, був близький до Української Військової Організації, восени 1927 – весною 1928 року разом із братами потрапив у Снятинську тюрму за звинуваченнями у націоналізмі, що сильно хвилювало батька, Василя Стефаніка. Після 1939 року перебував на різних державних посадах, в тому числі був заступником голови ради Міністрів УРСР (1953–1954), голова виконкому Львівської обласної ради (1954–1969), директором літературно-меморіального музею Івана Франка (1970–1981). Похований на Личаківському цвинтарі, хоча заповідав себе поховати у Русові коло батька.

Листи, які подаємо нині, зберігаються в Архіві Мотрі Стефанік (р.н. 1939, невістки Кирила Васильовича Стефаніка). Усього 7 листів, які охоплюють період з весни 1927 до весни 1933 років. Один лист без дати, встановити датування важко, але припускаємо, що теж написаний у цьому часовому відрізку.

Інформація в листах різноманітна, але дає загальну картину розуміння товариських взаємин між Юрій Морачевським і Семеном Стефаніком.

Листи друкуються вперше, за що висловлюємо подяку п. Мотрі Стефаник.

Всі вони подані в авторській редакції.

1. Юрій Морачевський. Любов'ю кривди не вчиню. Львів: Оріяна Нова. 1995. 172 с. С. 43.

2. Листи датовані: 1912; 22 XII. 1915; липень 1916; 1916 р.; 22.V.1916; 1916 р.; 1916 р.; 1916 р.; 1917 р. 1917 р.; січень 1918 р.; кінець січня 1918; Цюріх. 1918; 1919 р.; без дати; 1923 р.; 1925 р.; 1929 р.; серпень 1930 р.; 3.X.31; 1934 р.; 14-го липня 1934 р.; 1934 р.; 1934 р., кінець липня).

ЛИСТИ ЮРІЯ МОРACHEВСЬКОГО ДО СЕМЕНА СТЕФАНИКА

З архіву Мотрони СТЕФАНИК

1.

Дорогий Товаришу!

Звертаюсь до Вас з проською і надіюсь, що не схочете мені відмовити. Яко мого щирого приятеля і сина найліпшого приятеля моєї родини, прошу Вас на свідка мого вінчання¹.

Не міг би у вірніші і дорожчі руки віддати того обов'язку, не міг би з ліпшим іменем зачинати нового життя як з Вашим, тому ж звернувся до Вас і прошу, щоби були ласкаві зробити мені ту радість і поділити з нами щасливий день, коли боги дозволять, перший з довгих років.

Задля того одначе мушу Вас потрудити до Львова для свідцтва при зголошенню оповідей, отже будите ласкаві оден день мені пожертвувати тай приїхати до Львова якнайскоріше, бо хочу в найближчим часом всі формальности поладнати, щоби на Великдень повінчалися.

Очікую Вашого скорого приїзду, і прошу дуже не відмовитися.

¹ Юрій Морачевський одружився із Марією Кромпець (Кромпці). 1944 року разом із дітьми Софією (1929–2001) та Адамом (р. н. 1934) емігрувала в Америку. Загинула в автомобільній аварії 3 лютого 1960 року.

Моя хата вже далі будується, незадовго буде готова.
Пишу коротко, бо я дуже зайнятий тай змучений.
Здоровлю сердечно Вас, Вуйка і всіх у хаті.

Ваш Юрко

Львів 2/IV 27

2.

Дорогий Товаришу!

Дякую Вам дуже за Вашу картку і за вістку про Вас. Щодо тутешнього свідоцтва, то я попросив Вигницького, щоби Вас заступив і це вже полагоджена справа. Зато буду Вас лише просити на свідка вінчання до Кутів на перший день Великодних Свят, а на другий день надіюсь разом з Вами загостити до Русова хоч на коротко. Коли Ви самі мусите потім зараз їхати до Львова, то може хоч ми обоє лишимося у Вашого тата ще на який оден день; гадаю, що не зробимо забагато клопоту, на деякий раз менче як Янушевич¹ (най ся прац каже).

Коло мене нового не багато – газдую без Вас як умію і чекаю Вашого повороту. Боюся, що будете не дуже задоволені з мого порядку, але то вже не довго.

Хата моя росте і дозрівас, так гадаю, що за Вашим поворотом побачите її вже готовою або на укінченю. Мав би щодо неї ще до Вас просьбу – очевидно оскільки Вам це можливо. Я сам буду для нас потребувати все ж таки 2 покоїв у моєї хаті, тай кухни, а в перехідним покою мало буде місця, отже думаю над тим, щоби вирядити оден покій полудневий на долині і той призначую Вам і (коли схочете) Березовському². Коли би Ви могли допомогти мені трохи до викінчення его, був би Вам за це дуже вдячний – розходиться о невеликі суми: вікно буде коштувати яких 70 зл. тай дерево на підлогу – не знаю кілько, але гадаю, що не багато. Коли б це Ви з Березовским мені допомогли позичити, був би

¹ Янушевич Лев (1889–?) – фотограф, мав у Львові своє фотоательє до 1931 року. Після 1944 року подальша доля Янушевича невідома.

² Знайомий Морачевського і Стефаника, більше даних нема.

я Вам дуже вдячний. Я за якийсь час міг би Вам усно звернути, а чиншу, очевидна річ, від Вас не возьму – ще тим більше, коли Ви моїм старостою стали. – Одначе те не важна річ і коли б Вашому татови це було зтяжко, то не журіться тим, я і так відай собі пораджу.

Чекаю Вашої відповіді, тай до побаченя в Кутах. Татови кланяюсь низенько, братів Ваших і всіх в хаті, здоровлю сердечно, цілую Вас з цілого серця

Ваш Юрко.

Ль. В Цвітни 1927

3.

Дорогий Семене!

Як знаєш, Лука¹ прийнятий на медицину, а щодо Юрка пороблені всі заходи, щоби его на права в додатковім речинци приймили – надіємося, що це вдасться. Лука має мешкати в нас, з чого я дуже радий, але що з ним менче знаюся, ніяково мені якось про «технічну» сторону того з ним умавлятися, тому прошу Тебе яко старого приятеля, щоби якось дипломатично ту справу полагодив. Ми тепер маємо значні видатки, виправляємо хату, городимо наш новий город, маємо заводити водотяг, може й телефон, це все коштує доволі – отже хоч як радо хотіли би гостити вас всіх, але таки не буде нам відай можливо зробити цего на правах слав'янської гостинности і раді були б щоби нам Лука міг щось за хату платити. Що до ціни, то вже Ти нам порадиш, я гадаю, що може 50 зл. Не булоби забагато, але що тепер у нас є ще Збишко і також мешкає на долині, отже може не годиться брати більше як 30, або, якщо Лука волів би мешкати сам, то ми перенесли би 3 б. на гору і за покій рахували б 50 зл.

Крім того, може було б можливо, щоби місячно щось давати Оленці, за те що буде послугувати, може яких 5 зл. на місяць. Постіль і опал будемо давати, лиш білизним та й пране не могли

¹ Лука Семенович Стефаник, 1901–1944, молодший брат Василя Стефаника від другого шлюбу батька Семена із Марією Луцик, 1879–1966.

би. Будь так добрий, та й спитайся, чи такі услів'я не зтяжкі – як кажу, коби не наша будова, не робили б ми з цього справи, але тепер треба про всьо постарати та й подумати. Напиши мені, як лише будеш знати, як та справа передставляєся. Що до Твоєї посади я перепитував – одно місце в адвоката буде від нового року – може ще дещо знайду, тоді напишу знов. Що там з виборами? Бійтеся богів, зробіть щось, щоби йти громадою, це ж (нерозб.), який був вислід з бльокованя при перших виборах та й розсилки при послідних – не ходить о згідну програму, лиш о спільний фронт до виборів, потім вже найби вибранці далі жерлися з собою як звичайно. Стара засада ще від Moltke: «getrenntwarsclue genvereinigtschlagen»¹ – ніколи інакшої не було, а нам тепер она особливо потрібна. Отже, за всяку ціну оден фронт – нехай би також деякі амбіції потерпіли. Через послід неголосоване на всі можливі лісти маємо хоч ту користь, що приблизно знаємо, кілько на кожду партію впало голосів – після того розділити мандати, а в прочім най би представники поодиноких партій сказали, але щиро та й чесно, без брехні та й шахрайства, кілько є членів в кожній партії, най після тих всіх даних обчислять кілько на кого припадає тай нехай так поділяться. Рад би я з Тобою про це все поговорити, може коли будеш у Львові, тоді побачимося.

Тепер я страшно запрацьований – роботи щораз більше, не знати, на чим скінчиться – вже й хатою не все маю час натішитися. Зосуня² все дуже кохана, росте і вже від пару день ходить самостійно, нині через цілу кімнату перейшла – аж мені дивно, як з дня на день розвиваєся. О це тим більше радість, що знаєся, що це не є якась навчена «штука» поза яку не пійде, лиш перші кроки розвитку, що не знати як далеко може завести. Коби лише всі ласкаві боги всьо добре для неї дали придбати.

Часу маю мало, тому кінчу – напиши щось до мене, так мені не раз треба якогось доброго слова від Тебе – відай поміж жи-

¹ З нім.: Схоже, за вашим пошуковим запитом небагато корисних результатів.

² Софія Морачевська-Темницька, 1929–2001, донька Юрія Морачевського.

вими Зосуня одна, а Ти другий, що я Вам ніякої кривди доси не зробив, тай щодо мене за нічо жалю не маєте. А воно нераз гірко нести ціле жите на совісти тягар, що комусь зробилося кривду нераз таку, що хоч би жите віддати, не зміниш її, тай не заплатиш за неї.

І може власне ті, що найменше на те заслужили, найбільше тужать за тим, щоби люде про них добре колись згадали – без жалю, тай без викиду.

Но, доста про мене, будь здоров тай не забувай.

Здоровлю тай цілую тебе з цілого серця.

Твій Юрко

Ль. в Вересни 1930

4.

Дорогий Приятелю!

Давно вже збираюсь писати до тебе та ніколи не маю вільної хвилини, а що важнійше певности, що можу свобідно до цього взятися. Тепер також зачинаю лист, користаю з цього, що я сам у хаті – а коли тай як его скінчу, не знаю. Пам'ятаю о Твоїй посаді у Львові, але у теперішніх відносинах це майже неможливо – конципіентам платять по 50 до 100 зл. на місяць – а є такі, що й самі доплачують – отже як видиш, услів'я незавидні. З Поляками нема що й говорити, в Жидів трудно конкурувати з бідолахами, що працюють задурно, а наші люде бідні або дуже великі вже егоїсти. Все ж таки, якби було, напишу до Тебе.

Маю цікаву новину. Наш спільний приятель Юз. В.¹ пристав здається до К. П. – і через те, як спільно з Gúноh. констатуємо не без жалю, – сильно здурнів. Коли S. сказав, що музика Бетовена також є гідна погорди, бо виросла на кривді працюючих мас, S. таки образився – а коли мені в розмові щораз не давав скінчити реченя, я его трохи як грійше упірнув, за що він знов образився – хоч не на довго, як надіюся. При тій нагоді зачав я знов роздумувати над дивними формами тай змістом доктри-

¹ Ім'я поки що не вдалося встановити.

ни, що до неї тепер В. признається. Для правника тай економіста $\frac{3}{4}$ тез соціалістичних – це властиво (*нерозб.*) тай очевидні правди, що про них і нема що спорити. Коли вони кажуть, що жерелом вартости є людська праця – що хто хоче працювати, повинен за те діставати повну вартість своєї праці – коли кажуть, що робітник продається «цілий», а дістає заплату після права продажу тай попиту, тай що те, що він понад платню витворить, забирає підприємець безплатно й безправно – коли кажуть, що робітник зі своїм капіталом сили не може чекати кон'юнктури, бо ж він праці рук не може маґазинувати та як три дні не робить, то потім за день трохденної праці не зробить, отже мусить продаватися зараз – то це все також очевидна правда. Коли вони кажуть, що хтось не має права жити з праці других людей лише тому, що мав богатих родичів та що хтось не повинен брати ренти за приросту вартости ґрунтів через збільшення населеня, то з цим також спорити не можна. Тому й кажу, що хто думає тверезо й не боїться слів або консеквенції, мусить до певної міри бути соціалістом. Але те не значить, щоби кожде слово Маркса було святою правдою, не значить, щоби не вільно було критикувати. Ком. Маніфесту, хоч це по словам Sombarta¹, найкраща політична брошура XIX ст., не значить щоби не числитися з тім, що промовляє проти теперішнього здійсненя цілої програми. А промовляє проти неї перше всього брак підготованя мас до такого режиму, брак соціального, себто суспільного почуваня, брак почутя, що дійсно всі за одного тай не лише оден за всіх має постояти. – так чи інакше, треба розуміти, що це є наукова теорія – а не віра чи злочин. Хто ж нині закликав би до в'язниці за те, що хтось не вірить в теорію Newtona чи Коперника, хто ж убивати буде за прихильність для такої чи другої методи лічення рака. – І попри всі теоретичні застереженя, попри всі заміти що теорія соціалізму не узгляднює богато явищ людської психіки, я тому головний закид роблю не так соціалістам як саме К. – що вони з цієї теорії зробили релігію.

¹ Вернер Зомбарт, 1863–1941, німецький філософ, соціолог і економіст.

Пояснювати повинь як кару за не святковане неділі це нерозум – а пояснювати музику Баха «економічно» – це розум? Поборювати пацифізм тому, що він хоче раю на землі без бога – це злочин – але поборювати всі чесні спроби допомогти людській скруті тому, що вони не з Москви – це має бути справедливо? Як гуманіст ненавиджу фанатизму таї несправедливості, всьоєдно, з права чи з ліва, ненавиджу тих, що сміють нехтувати правду, коли вона всупереч їх віри чи інтересів. А друге, що мене зражує до К.¹ – це єго вже специфічно московско-орієнтальноварварска тактика. Коли 15 літ тому вони оголошували власні тайні архіви, коли зносили неправі трактати, коли проголошували мир без анексії – здавалося, що разом з новим теоретичним змістом прийде й нова, чесна чиста форма співжиття. Але те, що вони тепер роблять, не ріжниться нічим від царської таї «буржуазної» дипломатії, від жандармських звичаїв «старого світа» з їх провокаторами, шпіонами таї конфідентами поведені тих приклонників може найбільше справедливої теорії є так само нікчемне як поведеня всіх других людей. Най вони не кажуть, що це обставини силують їх до цього. Вони мали таї мають цей великий аут, що не мусять числитися з ніким таї з нічим: з аміантами, традиціями, державним гонором, вірою чи династією. Вони мали це велике право бути непопулярними, бути інакшими. І вони стали подібні до нас. Це їх великий гріх і велика вина й велика втрата. Вони могли бути піонерами нової моралі в міжнародних відносинах: піонерами безпощадної правди – немилосердної справедливості. А стали ратинованими наслідниками всіх режимів таї приклонниками метод своїх ворогів. І тому тепер не мають тої сили, що дає відважна правда.

Не стану я поборювати їх там, де виджу їх слушність – але не можу стати поруч з езуїтами чи охрещениками хоч би червони-

¹ К. – криптонім не розшифрований, можливо, Каутський Карл (1854–1938) – провідний теоретик соціал-демократії.

ми. Не можу шанувати людей, що не знають поняття лицарської честі – не знають, що значить чесна гра.

Пишу оце для Тебе тай коли схочеш для всіх коли би хотів це прочитати – очевидно безіменно – хочу дуже потрохи так перейти в листах до Тебе всі політичні напрями й партії, наші й чужі – хотів би власне Тобі передати те все, що думаю, зробити Тебе моїм наслідником – бо вірю, що в Тобі є це одно, що люблю найбільше тай чим найбільше дорожу: чесність і відвага й потреба справедливости а ненависть до всякої брехні, до всякого замика-ня очей на річі «невигідні».

Не сотворимо відай «партії», а на всякий раз не будемо могли поміститися у ніякій «партії», що існує – будемо самітні – ми з нашими родинами тай приятелями – як вілні птахи, що по степах вандрують тай як звізди, що на небі з собою розмовляють. – Але вшануємо кожду чесну душу – тай вона й нас вшанує.

Кінчу – бо не знаю, чи зможу ще свобідно писати.

Цілую Тебе з цілого серця.

Твій Юрко.

Ль. В падолисті 1932.

5.

Дорогий Семене!

Дякую Тобі за Твій лист та й за посилку. Постараюсь прислати Тобі знов щось при нагоді. Послідна справа в Г. правду сказати дуже мені була прикра. Не потребую Тобі казати, яке було мое становище в подібних ситуаціях, і тому, гадаю, що не зрозумієш зле того, що скажу. Моє становище не є ані становищем поліції чи преси, ані становищем політика, що рахуєся з ріжними користями чи кон'юнктурами. Стараюсь, оскільки можливо, дивитися на всьо як історик та як гуманіст. І тому розумію всі подібні «акції» чи описувані тепер в «*Wadomościach literackich*»¹, акції

¹ «*Wadomościach literackich*» – польська газета суспільно-культурного спрямування, виходила у Варшаві в 1924–1939 роках.

Пілсудского¹ чи вчинки Carbonari² чи теперішні експропріації у Сх. Галичині. А все ж таки я є тої гадки, що rehussicstantibus³, нема розуму братися до того рода акції, просто тому, що вони не виплачуються, не мають того висліду, для якого вони є роблені. Само собою розуміється, що цілий нарід не може жити конспіраційно, а так само розуміється, що певна его частина мусить жити менше чи більше нелегально.

Шановний оден Поляк сказав мені, що тепер є час на польську еміграцію – отже тим більше зрозуміла є українська еміграція та й конспірація. Але та конспірація є лише средством до ціли. В нинішніх обставинах нема можливости міліарного успіху конспірації, а без міліарної побіди нема можливости політичної основної зміни. Зрозуміла річ, що ніяка зовнішня інтервенція не прийде, коли б мала виключно своїми силами робити працю для нас, бо ніхто, а народи чи уряди, менче як одиниці, не посвячуєся для другого, лише для власної користи. Власна користь для кожного народу очевидно ближча з праці для себе, як з праці для нас. Отже, лишаєся вартість пропагандистична. Але й тут, відай, більшу пропаганду робить культурна праця, як терористична. Я гадаю, що культурні та й визначні одиниці в Європі знають про нас більше, чим нам здається, зокрема ж політики здають собі добре справу з того, що ми існуємо, та що з нами треба буде числитися в міру зросту наших сил. Але ті люде здають собі також справу з того, що наші лоївки – це не є ціле населення – що ми не є в стані інсурреції⁴, лише маніфестації, а це мало кому може імпонувати.

¹ Юзеф Клеменс Пілсудський (пол. Józef Klemens Piłsudski; 5 грудня 1867, с. Зулов (нині Залавас) – 12 травня 1935, Варшава, Польська Республіка) – польський політичний, військовий і державний діяч, перший голова відродженої польської держави.

² Карбонарії (італ. carbonaro) – члени таємного, суворо конспірованого товариства в Італії в 1807–1832 рр.

³ З лат.: якщо обставини залишаються без змін.

⁴ Повстання проти державної влади.

Про нас будуть знати в світі од наших артистів чи вчених, чи хоч би порядних людей, емігрантів чи ні, чим від тих безіменних жертв, що про них мало хто згадає. Внутрішньої пропаганди нам відай в тій формі також не треба, бо народне освідомлень й так в нас доволі велике, а для темних мас ледве чи такі акції зрозумілі. Ще одинока ціль це була б провокація репресії тай викликана тим шляхом незадоволене. Воно раз так вдалося – коли викликало пацифікацію тай через те в нас опозицію а в Європі протести. Але власне повстанчі тай терористичні акції мають свою слабу тай сильну сторону в своїй імпрізованости. Так саботажі як експропріації, повстане чи атестати успішні тому, що ділають після на не приготовленого противника, що ділають після інакших правил як нормальні політичні чи мілітарні акції. Але в тім також їх слабкість – бо коли противник пізнав ті методи, навчив се «техніки», тоді его технічні тай матеріальні засоби дають ему перевагу і він мусить побідити. На початку повстане 63 р. тисячі російського війська вицофувалися перед нічними нападами громад людей з палицями тай рушницями залишаючи гармати, а при кінци кожда щаслива сутичка кінчила се розгромом через надбігли сили Россіян. Перші експропріації приносили велику добичу майже без проливу крови – послідні дають чим раз більші тай болючі жертви, нераз невинні, а висліди майже нема. Саботажі довели до пацифікації, але другий раз найдурніший уряд не дасть се заманити на ту дорогу, що довела до цілком противних вислідів. Отже, оскільки має якась акція мати успіх, мусить вона звернутись на новий шлях – взятись до нових засобів, на мою гадку, не-терористичних ані боєвих, по просту тому, що вони вже зужиті, так як і скоро зуживає ся імпрізована повстанча збруя. Може, радше, акція non-cooperation, а зглядно «самовистарчальности»була б тепер доцільніша.

Щодо самого націоналізму, знаєш, що я не є ані противником, ані прихильником цього напрямку. Як для природника, для мене кожда нація є природничим фактом, сумою людей з певними спільними чертами тіла й духа, мови й минувшини, отже не

можливо так як деякі імперіалісти переходити над тим до денного порядку, а задля краси тай ріжноманітності людскости нема чого бажати якоїсь інтернаціоналізації тай занику народів. Поза тим я признаю тай дуже добре розумію чувства й сентимент, що в'яжуться з понятєм народу – прив'язанє до того всього доброго й злого, що є тільки раз у світі. Не розумію як хтось міг би не любити своєї родини тому, що вона має такі чи другі хиби, фізичні чи моральні, і так само любить ся народ, як свою дальшу родину. Чи той нарід мусить існувати лише у формі держави, цего не по смів би відразу рішати – гадаю, що це форма так само переходова, як всі історичні форми. Одно мені ясне: що з любови до сього народу не виходить ненависть до других; друге: що для кожного народу, особливо в нинішніх відносинах, всі народи потрібні, бо так економічно як культурно всі взаємно від себе залежать і, на мою гадку, одна з важних причин нинішньої кризи лежить власне у націоналістичнім чи державнім відокремленю всіх від себе. Наслідком цего ми силуємося всюди в Європі робити черевики, сіяти збіжє, та далі ще й плекати виноград чи копати нафту і через те маємо всюди лихі «власні» товари, дорожнечу тай безробітє тих, що могли би при європейским або й світовим поділі праці у кожному краю працювати добре й дешево. Мститься на нас всіх в той спосіб наставлене на можливу війну й облогу, замість на мир й спільну працю. А третє: як все так і тут має рацію старий Goethe: «нім. *нерозб.*». Це є одна з вічних правд і не лише у царині моралі, але також підглядом матеріальним, так що з ненависть природною дорогою розвитку мусить вступитися. – Тут безперечно багато рації мають соціалісти, коли покликують ся на ті міліони сталих тай сезонних емігрантів, що йдуть від краю до краю за працею – а нині дійсно мимо всіх паш портових перешкод не лише «*der (нерозб.) harkeinvaberlaud*» як каже Ком. Маніфест, але до певної степені не мають її також студенти, інтелігенти тай всі ті маси людей, що йдуть у світ за хлібом і так часто й скоро ще й нині денаціоналізують ся. Кілько століть в минулому народи не знали патріотизму. Половина Слов'янщини заселена Німцями, що дали її свою кров й культуру в середновічу

й потонули в слов'янських народах – виміна, асиміляція тай дезасиміляція йде до нині у всіх європейських націях тай не може бути інакше – отже здається, що дійсно ставити національність на першому місці, а ще й за одиноку святість це й непотрібно й неправдиво. Як кажуть: кождий нарід є сам в собі цінностею, кождий є потрібний, тай кождий на свій спосіб заслугує на любов – але я розумію, що так само, як людина не є ще цілею для себе, так і нація має сповнити певну задачу. Коли б який-небудь нарід сказав собі, що існує лише тому, що існує, коли б відрікся служби для цілої людскости, не варт був би далі існувати. Не можу без зворушення дивитись на наш трираменний хрест, де як вічний символ скісна послідна лінія згадує смерть Андрія перво-званного, нашого апостола, ту смерть, що він її кладе покірно під ноги розп'ятого Христа. Так і ми нашу муку й наш труд приносимо людскости – і це є потреба нашої душі – так як її розуміє Мойсей Франка – найкращий поемат найбільшого патріота, що разом з тим найбільш гіркі слова нам казав, тай до послідного був напівсоціалістом, тай мав славу безбожника, тай безнародника. Не у гнівце кажу, тай не задля полеміки, але тому, що не міг би вижити одної днини без любови, але не жив би й години, коли б мені захотіла відібрати це, що мене робить людиною – розум, справедливість й пановане моєї волі над інстинктами. – Пишу до Тебе одної безсонної ночі, а вже кінчу, бож уже умучений – по-здоровляє Тебе DP-Súnserg тай всі мої у хаті, а я цілую з цілого серця. Твій старий вірний приятель Юра.

[без дати; на основі згадки про події в Г(ородку), датуємо лист груднем 1932]

6.

Дорогий мій приятелю Семене!

Чим менче стрічаю в світі вдячності, тим більше сам вдячний Тобі тай тим нечисленним приятелям, що мені ще добрим словом на мої, хоч невдячні слова, відповідають. Не моя це заслуга, коли міг Тобі щось дати, коли може не з порожними руками до Тебе приходив. Найкраще, що було в мені, це я взяв від Мами,

від Еви¹ тай від мого Тата, хоч і від него не одного болючого ми зазнали – а друге що мені дало, моє багатство, хоч і не велике, це був Zürich – де на вулиці чи в університеті, в сальонічи у в'язниці я вчився доброго. Це мені пощастило знайти в життю і це я давав всім – хто хотів брати. Не був я ніколи аскетом, що не хотів би щастя й радости для себе – цінив добре вино як і добру книжку, файні лиця і добру музику – але не розумів щоби можна мати це все лише для себе, щоби чоловік жалував другим цего, що сам має, щоби не хотів ділитися – і тому ділився і давав, а коли мені тепер чоґо брак, то може власне найбільше людей, тих що хочуть давати й брати, розмови з людьми. Не гадай одначе, що це в мене цілком всьоєдно, до кого я маю говорити, що мені доста бути актором перед великою масою. Мені мило було все з Тобою, бо воно так якось склалося, що ми ніколи до себе не мали о нічо жалю, що Зосуна і Ти, це є тих двоє людей на світі, що я їм відай до тепер ще ніколи кривди не зробив, що не жалуються на мене. І я знаю, що між всіми людьми на світі не маю вірнішого тай певнішого приятеля від Тебе – що нині вже не маю нікого, щоби так добрим серцем мене любив як Ти. Воно певно, що є багато людей, що менче або більше мене любили чи ще й до тепер люблять – але мені треба щоби хтось був добрий для мене, щоби мене не карав, щоби мені вмів щось дарувати, щоби з сердечности чи злоби чи якої там причини – не кусав – я хочу спокійно жити, хочу щоби вже раз мати спокій – тай того спокою я маю найбільше з Зосуною тай з Тобою. Не люблю всіляких безсилах, що лиш о що-небудь вміють тратити рівновагу, боятися чи гнівати – я сам силач тай люблю сильних, не тих, що лише цілим тягаром на мене покладаються – тому Ти мені милий. Я знаю, що і Тобі я можу колись помагати і Ти мені – але це є поміч двох рівних, двох сильних – мені мило стояти поруч Тебе, так власне, певним, що я на Тебе можу числити, а ти на мене.

Хотів би все бути так само близьким Тобі, хотів би, тай вірю,

¹ Єва Мочульська, 1898–1919, молодша сестра Юрія Морачевського, талановита піаністка, покінчила життя самогубством, після розлучення батьків.

що буду міг все з Тобою всім ділитися – тай що нічо у світі не зможе нас роз'єднати.

У тих тяжких днях, що я тепер їх пережив, я ще раз побачив, що на тебе одного можу числити. Ти оден не взяв мені за зле нічого, Ти оден зрозумів, що зі мною діється – зрозумів майже без слова – і зробив всьо, що можна, щоби мене ратувати. Одну ніч я майже не спав, на другу пішов з хати пити, щоби міг заснути, аж по твоїх листах прийшов до себе. Ще й тепер мені трудно цілком успокоїтися, але остаточно всьо мине і всьо я переможу. Музикою чи вином, поезією чи наукою, твоєю приязнею тай добрим словом Зосуні, що не сумніваєся ніколи в мені. Добре було б, якби Ти міг навчитися по-англійски – мали б ми тоді змогу свобідно говорити й писати – а це й так Тобі тай мені здається. Но, най вже буду доста про ту цілу погань життя з конспіраціями тай підозріннями, тай конфліктами, що їм розв'язки нема. Піднесім голови до гори, тай схилім їх перед всім, що було, є й буде гарне, велике й відважне в світі, подивімося на світ, що будиться, на сонце й на хмари й на цвіти, що для нас цвітуть, тай над нами колись будуть цвисти – і най нам буде добре.

Справу Твою в окр.суді я полагодив, але не знати чи тих 3 зл. вдасться оминати мимо всього. – Якби до Зен.¹ писав, поздорови его від мене, відповідно обережно – книжки я ему посилаю.

Берусь тепер писати ще одну наукову працю з історії права, та не знаю чи тай коли зможу її докінчити, хіба на феріях. Може й вдасться мені виїхати за границю – Дот² проектує взяти нас всіх з собою на літо, але я був би свобіднійший за границею. У нас в хаті всьо в порядку – Зосуня росте тай вже добре й багато говорить. Ми завели водотяг, на докупленій землі посадили овочеві дерева, рожі відкриваємо, перезимували всі добре. Др Янів³ казав Тебе дуже сердечно поздоровити.

¹ Ім'я знайомого Мочульського не розшифровано.

² Дот – жартівливе ім'я Вацлава Морачевського (1867–1950) – польський і український медик, педагог, ректор Львівської академії ветеринарної медицини.

³ Володимир Михайло Янів (27 листопада 1908, Львів – 19 листопада 1991, Мюнхен) – український громадсько-політичний діяч, науковець, психолог, публіцист, поет, політв'язень.

Будь здоров – цілую Тебе з цілого серця, Татови низенько кланяюсь.

Твій старий приятель Юра.

Ль. весною 1933

7.

адреса (нерозб.) Остодор почта Перегінсько з лист. Володимира Лещинського напиши до него

Дорогий Приятелю!

Дякую Тобі за лист і стараюсь справунок залагодити. Не знаю одначе чи добру книжку Тобі купив бо є дві подібного заголовка: «růkľe kohůr»¹ та «jak skończył způkľe kohůg», отже може це власне мала бути та друга – як так, то напиши мені, а пришлю Тобі тамту. Желеньські² є все доволі розумний хоч не дуже глибокий публіцист – на мою гадку найліпше, що написав, це були єго кабаретові гуморески, переклади є деякі добрі, деякі доволі слабкі, оцінки літературні доста непевні, а врешті єго публіцистика на суспільні теми слухна, але в сути річи для розважніших людей доволі банальна.

Так як хотів, пересилаю тобі трохи поезії, лиш уважай, щоби де не погубилися, бо цього не можна другий раз дістати, а Rilke³ не мій, лиш мого тата. Особливо нікому не давай книжок, бо в Тебе то вони може ще доволі певні, але як пійдуть далі, не знати, що буде. Під тим оглядом я мав вже доволі прикрі досвіди, але Тобі нічого не можу відмовити, отже тому посилаю. Н. George⁴ є доволі трудний у формі – я сам мушу єго читати поволі, важити кожде слово, але це велика поезія, хоч не все рівна – забагато на раз взагалі читати не можна, треба пару разів вертати, гадаю, що за місяць, може даш собі з тим раду. Rilke також часом буває

¹ З нім.: пекельний пес.

² Тадеуш Желенський, 1874–1941, польський письменник-публіцист, перекладач, розстріляний фашистами у Львові.

³ Райнер Марія Рільке, 1875–1926, австрійський поет.

⁴ Генрі Джордж, 1824–1871, американський поет.

трудний, але не так як George, я гадаю, що це, відай, найбільший з німецьких поетів останніх літ. Alfred Meinner¹ нині цілком забутий, а шкода, бо це був правдивий поет, тай непересічна людина. Особливо, зверни увагу на закінчене Жіжки², це є вічно правдиві слова. Кожда війна, хоч і справедлива, є великою кривдою і тому правдива людина, хоч і признає право до боротьби за свободу, мусить зрозуміти, що в неї все буде страшно багато кривди, страшно багато неправди, що будуть падали невинні жертви тут і там і на це нема ради. Тому я гадаю, що при повним признанню для повстанців таки справжні переміни йдуть дорогою мирного розвитку. Я знаю історію боротьби за незалежність Італії, Польщі, тепер читав про Грецію. Всюди те саме. Найбільший героїзм, жертви найкращих одиниць, що погинули у битвах, то в'язницях, на заслання чи на шибениці, всьо тонуло, тай не помогло. Доки цілий нарід не дозрів тай не став повною суспільністю. І тут не так ходить о політичне чи національне освідомлень, як о розвиток суспільности. Щойно там, де є всі верстви народа, де є всі власні класи, власні мужики, міщане, промисл, землевласники, інтелігенція тай робітництво, де існує суспільно цілий нарід, там ему треба власної держави тай там він її будує і мусить збудувати. З самим лише мужиком тай «інтелігентом» держави не збудується, бо її другі не хочуть, або, що гірше, не потребують. Там, де її всі потребують, де она всім конечна, там она буде, отже треба перше, щоби були ті, кому вона потрібна, тай щоби були всі – без того може бути героїчна боротьба, та не буде будови. Щойно міщанство й промисл поставило держави так в Італії як в Польщі – без Лодзі тай Домброви, без Медіоляну й Турину не було би нічого. А до того ще нам треба певної культури наших політиків. Не можна робити політика на спосіб «хитрих Паньків». Як ми собі поставимо за засаду ошукувати тай не додержати слова за першою нагодою, то нічого не вдіємо, бо цего кожному легко догадатися і перше нам не повірять, а по-друге ми станемо разом

¹ Напевне, Альфред Мейснер, 1822–1885, австрійський письменник.

² Ян Жижка. 1360–1424, національний герой чеського народу.

з нашою «хитростю» жертвами першого ліпшого провокатора, ошуканця чи треторядного агента з-за кордону. Ліпше тоді отверта повстане чи конспірація. Політики, що не боронять давати рекрута й податки, не можуть одночасно застерігатися, що вони в нічим на стало держави не признають. Навіть, як зрада має бути напавду шкідлива, має бути небезпечна, то вона мусить прийти там, де її не сподіються, мусить бути приготована здобутим довір'ям, інакше вона не принесе навіть шкоди. Але по правді я більше вірю в працю тай в будованє кооператив, чим в мілітаризм. Це вже тепер дійшло ad absurdum – не можна вести війни, бо вона занадто небезпечна тай дорога, отже треба будувати власну культуру, власну суспільність, почавши від хати тай родини. А мати родину є добре, – мимо всього – лиш одно пам'ятай: не женися з нудів, ані на злість комусь, ані для грошей – це ніколи не виплачується. Я вірю, що Ти зумієш залюбитися – бо хто є відважний тай з таким характером, як Ти, того на велике чувство стати, тай він его не буде встидатися – а як залюбишся, але так, щоби мусів щодня хоч би годину йти, щоби Твою дівчину побачити і як буде Вам разом добре, так що не схочете щораз гніватися з собою, тоді поберайтеся тай жийти щасливо сто літ. Але на це час, зачекай аж прийде. А монополю не підперай. Читай Gottfrieda Kellera¹ – це ми его читали: Мама²²⁶ тай я і найбільше его любили.

Будь здоров – цілую Тебе з цілого серця.

Твій старий вірний приятель Юрко.

(без дати)

ПРИМІТКИ: У листах є декілька нерозбірливих місць, не розшифровані окремі фрази німецькою, пов'язані із особливостями почерку Юрія Морачевського. Також є пропуски у розшифруванні імен чи криптонімів. Гадаю, це робота для подальших пошуків.

Подав Євген Баран

¹ Готфрід Келлер, 1819–1890, класик швейцарської літератури.

² Софія Окуневська-Морачевська, 1865–1926, українська громадська діячка, перша жінка-лікар в Австро-Угорщині.

**ВАСИЛЬ СТЕФАНИК
В ІНОМОВНІЙ
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

ПЕРЕКЛАДИ ТВОРІВ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА: ПРОБЛЕМИ І ЗАВДАННЯ

Переклади творів Василя Стефаника мають давню і тривалу історію. Про них, порівняно із проблемою перекладацтва Василя Стефаника, написано чимало досліджень як українськими стефаникознавцями (материковими та діаспорними), так і зарубіжними літературознавцями. Не вдаватимемося до з'ясування часу і місця появи перекладів його новел іншими мовами, зауважимо тільки, що твори письменника перекладені більш аніж двадцятьма мовами світу. Нас же, звісно, цікавитиме наскільки вдало здійснені такі іномовні інтерпретації як у слов'янському, так і в романо-германському вербальному світі, що втрачено, а що здобуто при цьому, на чому зосереджують свою увагу зарубіжні перекладачі. Адже проза Василя Стефаника доволі ускладнена (і не тільки через покутський діалект) для перекладу. Тут не обійтися звичними механічними підрядниками в їх іномовній інтерпретації, вербальним багатством мови, через яке твір українського автора «приживлюється» на інонаціональному ґрунті і стає явищем іншої культури, котре і сприймається, і оцінюється в світлі її досвіду.

Тут дуже важливим чинником стає уміння перекладача заглибитися до світоглядних і психологічних основ художнього мислення Василя Стефаника, до психологічних засад його епічного творення, до з'ясування тих чи тих суспільно-історичних, національнодуховних обставин, що народжували його новели, оповідання чи поезії в прозі. А це, як показала перекладна стефаникіана, під силу далеко не кожному перекладачеві творів Василя Стефаника. Відтак хоча й наявні вони (починаючи від прижиттєвих для письменника перекладів і закінчуючи їх нинішніми інонаціональними варіантами), мають певну історико-літературну та естетичну цінність, все ж «не розв'язують проблеми іншо-

мовної стефаникіани в аспекті ізофункціональному, художньо-універсальному»¹.

До цього додаймо і такі міркування про переклади творів Василя Стефаника іншими мовами. І найперше, на що варто звернути увагу, – акт творчості самого перекладача: завдяки цьому проза українського автора неодмінно мусить набувати нових, досі не характерних для її оригіналу рис, стаючи в такий спосіб явищем уже не лише національної української літератури, а й інонаціонального письменства та культури, які і сприймають, і оцінюють його в світі їх досвіду. На це свого часу звертали увагу і як своєрідну настанову майбутнім перекладачам висловлювали у своїх стефаникознавчих студіях Василь Лесин, Федір Погребенник, Ярослава Погребенник, Роксолана Зорівчак, зрештою, і польські дослідники перекладів новел Василя Стефаника Ельжбета Вісневська, Марія Марковська та ін.

І ще одна методологічна настанова перекладознавчої науки нині у справі художньої трансформації новелістики Василя Стефаника іншими мовами полягає у тому, що здійснений переклад його творів і вкорінення їх в глибини інонаціонального ґрунту неодмінно призведе щонайменше до двох виразно окреслених наслідків. На це перекладач конче мусить звертати увагу. По-перше, зміна мовної фактури прози українського автора не тільки дещо «відриває» її від суто національного (покутського) осереддя, сказати б, автохтонного джерела (суспільно-історичного, життєво-побутового, культурно-духовного), а й, по-друге, сприяє читачеві перекладених творів Василя Стефаника у їх зіставленні зі схожими власними літературними явищами, з творчістю тих, хто невід’ємний для даного читацько-реципієнтного середовища.

У такій процесуальній взаємодії між перекладом новел Василя Стефаника і подібними літературними явищами та їх сприйняттями в іншому мовному середовищі неодмінно мож-

¹ Щербак М. Василь Стефаник у російських перелогах: здобутки, втрати, перспективи (Спроба синтезу) // «Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX століть. Дрогобич: «Вимір», 2001. С. 312.

на простежити «природні» втрати прози українського автора в перекладацькій інтерпретації. Якщо ж синтезувати їх, то вони найчастіше зв'язані з суто вербальними і мовно-ритмічними невідповідностями, а також із емоційно-психологічними і соціально-історичними неадекватностями. Перекладачі і дослідники творчості Василя Стефаника часто зауважують, що певні труднощі в інонаціональному бутті його творів виникають при передачі структури речень (відомо, що безособові речення – а їх у Стефаникових новелах можна запримітити чимало – існують лише у слов'янських мовах, і це створює очевидні додаткові перепони у їх перекладах англійською, німецькою, французькою, іспанською чи італійською). Більш «природно» щодо цього сприймаються переклади прози Василя Стефаника польською, чеською, словацькою, болгарською, білоруською, російською, хорватською та іншими слов'янськими мовами.

Нарешті треба зазначити, що перекладений твір Василя Стефаника (якою б мовою це не було здійснено, талановито чи посередньо, колись і тепер) завжди постає як інноваційний, адже в ньому більшою або меншою мірою синтезуються два творчих начала: з одного боку – яскрава індивідуальність автора та його неперебутній талантизм, з іншого – індивідуальність перекладача. Та оскільки будь-яка художня особистість завжди творить у загальному річищі національного письменства і культури, естетичних традицій і тенденцій, стильових шкіл і творчих методів, характерних для того чи іншого часу, то в перекладі новел Василя Стефаника неодмінно співіснують різні або цілковито протилежні впливи-взаємовпливи, нашарування тощо. Звідси основним протиріччям у перекладених творах українського новеліста, як, власне, й у всьому перекладацтві (залучаючи сюди і компаративістику, і мовознавство, і літературознавство), є й буде проблема «вільного» і «буквального» перекладу, проблема художньої відповідності і словесної точності, сказати б, мовленнєвої адекватності.

І справді, як перекладати всуціль неперебутню прозу Василя Стефаника? На що треба звертати увагу перекладачеві у першу чергу, коли він береться за таку непросту справу, як художня трансформація новел українського письменника іншими мовами? Врешті, як знайти художні ідейно-образні відповідники, аби наблизитися до творчого задуму прозаїка, розкрити його естетику і поетику, загалом його унікальні творіння, що вже впродовж більш аніж сотні літ збуджують перекладацьку інонаціональну увагу?! Спробуймо хоча б частково відповісти на ці більш аніж риторичні питання, проаналізувавши, з одного боку, переклади його творів слов'янською, а з іншого – романо-германською мовами. Звісно, такий вибір є довільним, відтак у ньому аж ніяк не можна відшукати якусь універсальну закономірність для різномовних перекладів прози Василя Стефаника. Тут радше проступатиме спроба якоїсь одиначної аналітики перекладів слов'янською (приміром, російською) і романо-германською (скажімо, англійською) мовами. В іншому разі потрібне комплексне синтетичне дослідження про всі наявні на сьогодні переклади творів українського новеліста, здійснені різними мовами і в різні часи, з їх історією, особливостями, рецепцією, інтерпретацією тощо, що безумовно сприйматиметься як доволі складний і далеко неоднорівний та завершений процес.

Зрештою, навіть спроба одиначної аналітики чужомовної інтерпретації творів Василя Стефаника, зважаючи на те, що їх оригінал постає в перекладацькій трансформації як багатоманітний і різноликий художній світ, який систематично діалогізується зі щораз новим поколінням читачів, є невичерпною. І все ж такий підхід до вивчення перекладів Василя Стефаника – художній текст (твір), інтерпретатор (перекладач) і реципієнт (читач) – якнайбільше спрямований на осмислення «руху текстів у широкому просторі культур, поєднання контекстуальних принципів з принципом герменевтичного кола»¹. Це, власне, визначальний

¹ Щербак М. Василь Стефаник у російських перелогах: здобутки, втрати, перспективи (Спроба синтезу) // «Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX століть. Дрогобич: «Вимір», 2001. С. 313.

момент перекладацької творчості, без якого повноцінна інтерпретація прози українського письменника неможлива.

Як приклад, візьмімо переклади Василя Стефаника російською мовою. Їх здійснювали в різний час (починаючи з 1989 року й завершуючи 2001 роком) В. Козиненко, В. Матвєєв, М. Ляшко, Г. Шипов, А. Деєв, В. Россельс та ін., процес перекладу якими вибудовувався від звичних принципів аналітики тексту («інтерпретаційна стратегія») до принципу синтезованих уявлень про нього («анатомія тексту»). На їх перекладах відбито поступове осягнення творчості Василя Стефаника: спочатку через тему й тематичні зв'язки, потім спроба занурення до соціальних і психологічних (майже позбавлених естетичної концепції) спонук автора у написанні того чи того твору, ще згодом використання ним засобів змалювання соціально-історичної дійсності та психології характеротворення героїв новел українського письменника (це вдавалося найменше).

Науково переконливий висновок щодо цього зробила сучасна дослідниця перекладів Василя Стефаника російською мовою Марія Щербак: «Лише синтетична, цілісна рецепція тексту в усій його «цілосукупності», що передбачає елемент моделювання художнього світу на основі глибокої і проникливої інтерпретації, виводить переклад на якісно новий рівень. Багатозначні діалектні слова, реалії, заголовки, словесні образи зазнавали у перекладах суттєвих втрат, тому що часто вивірялися прагматикою, а не поетикою, розглядалися як окремі мовні елементи поза цілим, поза об'єднувальним художнім началом. Для Стефаника таким об'єднувальним художнім началом виступає локально-психологічне коло людини і землі, імпресіоністична моментальність враження, принципи «білої цяточки» у психологічному конструюванні ситуації, параболічний метод вислову, де за стислою оповіддю приховується декілька планів змісту, семантична переакцентація слова у системі власного поетичного мовлення, абсолютна стильова й жанрова єдність»¹.

¹ Щербак М. Василь Стефаник у російських перекладах: здобутки, втрати, перспективи (Спроба синтезу) // «Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX століть. Дрогобич: «Вимір», 2001. С. 313–314.

Проте не кожен із згаданих і не названих тут перекладачів прози Василя Стефаника російською підтримував саме такий шлях пізнання і розуміння її у своїх інтерпретаціях. Одні з них (наприклад, В. Козиненко, М. Ляшко, А. Дєєв) намагалися здійснювати переклад, мовити б, «буквально», надто не заглиблюючись в основи художнього мислення українського письменника, не враховуючи конкретики суспільно-історичних реалій, серед яких він творив. Приміром, знамениту Стефаникову «Марію» М. Ляшко передає дещо поверхово, без належного розуміння ролі та участі у визвольних змаганнях січового стрілецтва. «Хоругви і прапори шелестіли над ними (січовими стрільцями. – С. Х.), і гримів спів про Україну»¹, – читаємо у творі Василя Стефаника. В інтерпретації російського перекладача це речення загалом відсутнє, вочевидь, через ідеологемні застереження. Наступний фрагмент новели «Марія», що зв'язаний із зображення урочистостей людей, які співали пісні січового стрілецтва у Василя Стефаника передано так: «Пробудилася (Марія. – С. Х.) аж, як земля дудніла під довгими рядами, що співали січову пісню»². Натомість М. Ляшко так передає його, цей фрагмент: «Очнулась, когда земля гудела уже под длинными рядами поющих песню сечевиков»³. Для російського перекладача слово «січовик» виразно асоціюється із козаком із «Запорізької Січі». Але ж воно аж ніяк не відповідає оригіналові Стефаникового твору.

Як і не відповідають йому такі рядки з перекладу твору М. Ляшком: «Впереди её сыновья, и она идет с ними на Украину, – ведь она, Украина, плачет по своим детям и хочет, чтоб они были вместе»⁴. Тим часом у тексті новели українського письменника не просто зацентовано на психологічному стані головної героїні, а закладено глибокий смисл в її розумінні воєнного лихоліття часів Першої світової: «На переді її сини, і вона з ними йде

¹ Стефаник В. Повне зібрання творів: У 3-х т. К.: Вид-во АН УРСР, 1949–1954. Т. 1. Твори. С. 124.

² Там само. С. 194.

³ Стефаник В. Избранные произведения. М.: Худ. лит., 1971. С. 164.

⁴ Там само. С. 167.

на ту Україну, бо вона, тая Україна, плачить і голосить за своїми дітьми, хоче, щоби всі вони були вкупі»¹. Як переконуємося, в російській інтерпретації цих рядків відсутні два важливі займенники «тую» і «тая», що є не лише вказівниками емоційного, в даному разі піднесеного, стану Марії, а й прямою конкретикою на єдність східної і західної частини України, врешті на трагедію української нації, розділеної двома ворожими імперіями. Доречно зауважити, що вже у пізніших російськомовних перекладах цих творів В. Россельсом таких перекладацьких неточностей вдалося уникнути.

Як бачимо, М. Ляшко свідомо чи мимохіть, однак відступав від історичної правди новели Василя Стефаника «Марія», що своєю чергою негативно позначилося на ідейно-естетичній вартості його перекладу. Звернімося до іншого перекладача Георгія Шипова, який прагнув мовно інтерпретувати новелу українського прозаїка «Дід Гриць». При цьому зіставмо оригінал тексту і його російськомовний аналог, хоча б у таких рядках: «...Як будуть згортати кістки наших стрільців у купи, то аби і за мене хто там згорнув кілька лопат, але високо, бо на тих костях цвіте наша земля» (В. Стефаник)².

«...Когда будут собирать вместе кости наших воинов, пусть и за меня бросит на курган кто-нибудь несколько лопат. Но высоко-высоко, ибо на этих костях зацветёт наша земля» (Г. Шипов)³.

У перекладі іменники «стрільці» і «купа» (йдеться про могилу) мають назви «воины» і «курган». Але ж в оригіналі мовиться не про звичайного воїна, а про січового стрільця, і не про звичне земляне вивищення, а про висипану (надто в Галицькому краї) могилу загиблим січовикам. Тут очевидна невідповідність тональної оповіді в оригіналі і в перекладі: у першому – траге-

¹ Стефаник В. Повне зібрання творів: У 3-х т. К.: Вид-во АН УРСР, 1949–1954. Т. 1. Твори. С. 194.

² Там само. С. 219.

³ Стефаник В. Избранные произведения. М.: Гослитиздат, 1950. С. 190.

дійно-врочиста, у другому – приземлено-буденна. Знову ж таки інший перекладач Володимир Россельс ці рядки зумів перекласти за допомогою знайденого влучного виразу: «... Когда будут собирать в братскую могилу кости наших воинов, то пусть и за меня бросят несколько лопат... И пусть курган будет высокий, на этих костях зацветёт наша земля»¹. У перекладених рядках займенник «наших» напрочуд вдало лягає в авторську оповідь, і в її контексті сфокусовує всі емоційні чуття і відчуття – любові, пам'яті, захоплення, безсмертя, відваги і героїства. Одне тільки слово, а як багато важить воно для передачі ідейного та естетичного пафосу новели «Дід Гриць» в її російськомовній інтерпретації!

Про такі чи інші досягнення та прорахунки російських перекладів прози Василя Стефаника, що має давню і багату історію, йдеться у дослідженнях сучасного стефаникознавця Марії Щербак (див., приміром, її публікації «Російські переклади Василя Стефаника». – Січ, № 4–5, 1996, С. 20–25 та «Василь Стефаник у російських перекладах: здобутки, втрати, перспективи (спроба синтезу)» // «Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX століть. – Дрогобич: «Вимір», 2001, С. 311–322). Це, власне, один (і то не повний) із прикладів творчого побутування українського новеліста у слов'янському світі. Як зіставлення, варто звернутися до перекладів письменника в романо-германському мовному середовищі. Тим паче, що і там вони мають свою історію і свій досвід, свої досягнення і втрати, про що зауважують у своїх працях Ярослава Погребенник, Микола Зиморя, Анна Галя-Гобач, Ярослав Баран, Данило Гусар-Струк, Леонід Рудницький та ін.

Звернемося знову ж таки до наявних перекладів новел Василя Стефаника, скажімо, англійською мовою, покликаючись при цьому на відому працю американського україніста Леоніда Рудницького «Василь Стефаник в англомовному світі (До рецепції

¹ Стефаник В. Новеллы / Подг. и перев. Вл. Россельса. М.: Наука. 1983. С. 10.

майстра української прози в Канаді й США)», що вперше в українськомовній редакції була надрукована у збірнику наукових праць «Шевченко. Франко. Стефаник» (Івано-Франківськ: «Плай», 2002, С. 226–275). Учений не лише наводить приклади того, як збиралися і систематизувалися бібліографічні дані в Оттавському університеті та в Канадському інституті Українських студій при Альбертському університеті про видання перекладів англійською творів українських письменників, зокрема Василя Стефаника. Він прагне зрозуміти механізми різних перекладачів у передачі ідейно-образного світу покутського майстра художнього слова і виробити загальні концепції в аналізі перекладених творів Василя Стефаника. Адже до початку 2000-их таких спроб англійськомовної інтерпретації українського письменника було на Американському континенті близько сотні. Не всі вони високої якості (дехто використовував підрядковий переклад і цим зумовлював себе на невдачу), однак є й чимало таких, що засвідчують добротний рівень перекладу українського оригіналу англійською.

До останніх відносимо Костянтина Андрусишина, Йосифа Візнюка, Марію Скрипник, Данила Гусара-Струка (українців за походженням), які були добре обізнані з творчістю Василя Стефаника і, що найцінніше, знали, в яких умовах та в який час жив і творив видатний майстер новели, вміли передати етнографічно-побутові і соціально-історичні деталі Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття. Проте й вони не могли уникнути певних труднощів у передачі деяких дій героїв, лексем їхньої говірки, тощо. Як приклад цього Леонід Рудницький наводить один із вступних абзаців новели «Камінний хрест» в оригіналі і два його англійськомовні варіанти «The Stone Cross» у перекладі Йосифа Візнюка «A Stone Cross» у перекладі Данила Гусара-Струка, коментуючи (даючи оцінку перекладу) кожного і вказуючи на їх окремі досягнення та прорахунки.

В оригіналі читаємо: *«Відколи Івана Дідуха запам'ятали в селі газдою, відтоді він мав усе лиш одного коня і малий візок із дубовим дишлем. Коня запрягав у підруку, сам себе в борозну; на коня мав ремінну шлею і нашільник, а на себе Іван накладав малу мо-*

тузяну шлею. Нашильника не потребував, бо лівою рукою спирав, може, ліпше, як нашильником»¹.

«Ці рядки доволі типові для прози Стефаніка: стислий, лаконічний опис дії, яскраво, детально змальований образ селянської дійсності і лексеми, «взяті з покутського говору», – зауважує Леонід Рудницький.

Як на його переконання, обидва перекладачі вдало передали цей абзац англійською мовою, але їхні переклади принципово різняться між собою. Вже самі заголовки вказують на це. В редакції Андрусишина маємо означений артикль **the**, а у Струка неозначений **a**. Але це не єдина, хоч дуже важлива відмінність між ними. Візнюк пише: «*For as long as the villagers could remember Ivan Didukh as a landholder, he had always owned only one horse and a small wagon with an oak shaft. He would hitch the horse on the nearside and himself on the off-side. For the horse Ivan had a breastband and neck-strap of leather, and on himself he would put a small breastband made of rope. He did not need a neck-strap because he could come to a stop with his left hand, perharps better*»².

Перші чотири слова такі ж самі у перекладі й Струка: «*For as long as people in the village remembered, gazda Ivan Didukh always had only one horse and a small wagon with an oak shaft. He harnessed the horse on the left side and himself on the right; for the horse he had leather breeching and a breast collar, and on himself he placed a small rope breeching. He had no need for a breast collar for with his left hand he pushed perhaps even better than he would with a collar*»³. Але вже з п'ятим словом починаються відмінності, які вказують на труднощі перекладача. «Не можна точно і вдало передати українське дієслово «запам'ятати», вжите без іменника чи займенника, англійською. Перекладач мусить це

¹ Стефанік В. Твори. К.: Дніпро, 1971. С. 105.

² Stefanyk Vasyl. The stone cross / Transl. from the Ukrainian by Joseph Wiznuk, in collaboration with C. H. Andrusyshen. – Toronto: McClelland and Stewart Limited, 1971. P. 21.

³ Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence. – Littleton, Colorado: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 145.

якось компенсувати, – вважає Леонід Рудницький. – Візнюк робить це, додаючи іменник «villagers» (селянин, мешканці села), а Струк фразою «people in the village» (люди в селі)». Обидва, зауважує американський україніст, вносять новий елемент у тексти і тим самим дещо поширюють його, хоча водночас обмежують лексичне значення: дієслово «запам'ятати» в оригіналі (з огляду на те, що не визначено специфічно предмет) є більш універсальне – воно відноситься до всіх; у перекладах значення обмежене до «мешканців села» і «людей села». Наступне слово газда ще більш складне. Візнюк переклав його «landholder», що історично не відповідає українському поняттю. Струк, свідомий цієї неточності, вирішив включити українське слово в англійський переклад. Хай там як, англomовному читачеві воно так і залишилося незрозумілим, – робить справедливий висновок Леонід Рудницький.

При порівнянні перекладів він звертає увагу на поодинокі слова з селянського побуту – «дишель», «борозна», «шля», які в обох текстах, на його думку, передано назагал задовільно. Але дієслово «спирав», зауважує він, спричиняє проблему. Візнюк переклав його фразою «come to a stop» (дійти до затримки), а Струк дієсловом «pushed» (пхав). Таким чином, переклади суперечать один одному, вважає сучасний літературознавець. Відтак він логічно звертається й до інших аспектів англomовних перекладів. Як йому видається, найважливіша різниця між оригіналом і перекладом – це враження, чи радше певний присмак, що вони викликають у читача. Проза Василя Стефаника – ясна, прозора, легко зрозуміла; в нього вдалий, вражаючо-істинний художній образ. Обом перекладам, натомість, бракує цієї естетичної прикмети, вважає Леонід Рудницький. Вони читаються з відчуттям канцелярських звітів. На його переконання, у перекладі Візнюка причини цього слід шукати у складених словах (near-side, off-side, breast-band, neck-strap), які у контексті звучать доволі штучно. У перекладі Струка (хоч він не виказує цих складених слів) – художній образ також лише далекий відгомін оригіналу.

Зауважимо, що ці спостереження Леоніда Рудницького не слід сприймати як критику. Роблячи їх, він радше бажав, за його ж зізнаннями, тільки вказати на труднощі, які стоять перед кожним перекладачем прози Стефаніка, зокрема англійською. Надто, коли слова тексту – здебільшого діалектизм чи мало вживана місцева говірка. Для прикладу він аналізує такі рядки з тексту Василя Стефаніка у покутському діалекті: «Та цу ногу сапов шкребчи, не ти її слинов промивай». Обидва перекладачі, зауважує він, подають цей рядок стандартним англійським висловом (і це, на його думку, правильно), хоч і в дещо відмінній формі: Візнук: «*Bah! It would be better so scrape this foot with a hoe rather than wash it with spit*»¹; Струк: «*You should scrape this foot with a hoe instead of washing it with your spittle*»².

Отже, аналізуючи крізь бачення літературознавця з української діаспори Леоніда Рудницького англомовні переклади прози Василя Стефаніка, можна зробити присутній висновок: їх не можна інтерпретувати якимсь спеціально виявленим іномовним суржигом (він ніколи не замінить покутського діалекту) чи штучно утвореними вербальними конструкціями. Це слід здійснювати за законами англійського літературного мовлення з використанням наближених до оригіналу лексем, понять тощо. Адже саме оригіналом твори Василя Стефаніка завжди постають перед інтерпретаторами як неймовірно багатий і невичерпний художній світ, який, вступаючи в діалогічні взаємини зі щораз новим поколінням реципієнтів, всеохопніше і зусебічніше розкриває свій інтерпретаційний потенціал.

Наведені тут лише деякі окремі приклади «входження» Василя Стефаніка у слов'янський чи романо-германський світ через відтворення специфічних лексем або ж через передачу загально-

¹ Stefanyk Vasyl. The stone cross / Transl. from the Ukrainian by Joseph Wiznuk, in collaboration with C.H. Andrusyshen. – Toronto: McClelland and Stewart Limited, 1971. P. 21.

² Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence. – Littleton, Colorado: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 145.

го ідейно-естетичного пафосу оригіналів прози українського новеліста (за рамцями залишилися пошуки перекладачів у передачі жанрових зв'язків новели, нарису, поезій у прозі Василя Стефаника, еволюція його художнього мислення, поліфонія образної системи та адекватність їх передачі). Однак і вони засвідчують доволі непростий процес художньої трансформації, без перебільшення, геніальної прози Василя Стефаника інонаціональними мовними засобами. Хай там як, а попереду робота ще не одного покоління стефаникознавців над різномовними перекладами його творів.

Степан Хороб

**ПЕЙЗАЖНІ ТА ПРЕДМЕТНО-РЕЧОВІ
ХУДОЖНІ ДЕТАЛІ У НОВЕЛАХ
ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
ТА ЇХ АНГЛОМОВНИЙ ПЕРЕКЛАД**

Неповторність авторського почерку Василя Стефаника ґрунтується не лише на поєднанні сільської тематики новел окремого топосу Покуття із загальнонародською проблематикою, мови творів (покутський діалект), синтезі різних течій модернізму¹, способі зображення психологічних станів людської душі, а й навикористанні художніх деталей. Мала проза великого письменника-модерніста кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. із притаманними для неї лаконізмом, психологізмом, драматизмом редукувала довгі описи. Натомість цю функцію перебирали на себе здебільшого персоніфіковані пейзажні та предметно-речові деталі, які в художньому світі Стефаникових новел нерідко діють у тандемі.

Життю і творчості В. Стефаника, поетикальним особливостям його творчого доробку присвячено великий корпус ґрунтовних праць українських та закордонних літературознавців, серед яких монографії В. Лесина (1970), Д. Гусара-Струка (1973), Ф. Погребенника (1980), М. Грицюти (1982), О. Гнідан (1991), Р. Піхманця (2012), кандидатські дисертації Н. Яцків (2000) та О. Казанової (2008), стаття М. Кодака (1980) та інші.

Вужча проблема застосування пейзажних малюнків В. Стефаником принагідно привертала увагу таких дослідників як М. Гри-

¹ Казанова О. В. Новелістика В. Стефаника і родо-жанрові особливості української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса. 2008. 20 с. С. 5; Сізова К. Л. Інтерференція української народної стихії в новелістиці В. Стефаника. *Сізова К. Л. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі ХІХ – початку ХХ ст.*: монографія. Київ: Наша культура і наука, 2010. С. 269.

цюта¹, І. Денисюк², О. Казанова³, В. Лесин⁴, А. Островська⁵ та інших, а питання персоніфікації предметного оточення Стефанікового героя – А. Островська⁶, Р. Піхманець⁷ тощо. Серед окремих статей слід виокремити дослідження про роль пейзажу у Стефанікових новелах літературознавиці Фені Пустової (1971).

Над проблемами перекладу прози В. Стефаніка германськими мовами міркували Л. Рудницький (2001), О. Матвійшин (2019), С. Хороб (2020), Є. Лепьохін (2020) та інші. Так, засадничою є студія американо-українського літературознавця та культуролога Л. Рудницького щодо англомовної рецепції творчості В. Стефаніка у Канаді та США. Науковець піддав критиці англомовні переклади новели В. Стефаніка «Камінний хрест», які належать Йосипу Візнюку за редакції Костянтина Андрушишина (1907–1983) (Канада, 1971 р.) та – Данилові Гусару-Струку (1940–1990) (США, 1973, через те, що «вони читаються з відчуттям канцелярських звітів»⁸. Проте зрештою автор

¹ Грицюта М. С. Художній світ В. Стефаніка. Київ: Наукова думка, 1982. 200 с. С. 49, 80.

² Денисюк І. О. Майстерність Стефаніка-новеліста. *Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах.* Львів: У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Книга 2. С. 110; Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. Київ: Вища школа, 1981. 216 с. С. 124, 156.

³ Казанова О.В. Новелістика В. Стефаніка і родо-жанрові особливості української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса. 2008. 20 с. С. 15, 17.

⁴ Лесин В. М. Василь Стефанік – майстер новели. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1970. 332 с. С. 170, 179, 207, 248, 303.

⁵ Островська А. С. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка: матеріали спецкурсу: для студ. філол. ф-ів ун-ів / Донецький національний ун-т; кафедра української літератури і фольклористики. Донецьк: ДонНУ, 2004. 208 с. С. 102, 123.

⁶ Там само. С. 108.

⁷ Піхманець Р. Формула роси: символічні коди Василя Стефаніка. *Стефанік В. С. Роса.* Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 156.

⁸ Рудницький Л. Василь Стефанік в англомовному світі (До рецепції майстра української прози в Канаді й США). *Шевченко. Франко. Стефанік: матеріали Міжнародної наукової конференції.* Івано-Франківськ: Плай, 2002. С. 270.

наукової статті підсумував, що обидві інтерпретації «в цілому вдалися»¹.

Особливу увагу Л. Рудницький звернув на вагомість праці канадсько-українського літературознавця і перекладача Д. Гусара-Струка (1940–1999) «A Study of Vasyl' Stefanyk...» (1973), яка «є досі найкращою і найбільш обширною розвідкою про Стефаника англійською мовою», а також на довершеність його перекладу новели «Синя книжечка»². Зважаючи на це твердження, матеріалом нашого дослідження і став переклад Д. Гусара-Струка.

Окрім того, Л. Рудницький підняв питання про «неможливість передачі діалогу у покутським діалекті англійською мовою»³. Зарубіжний україніст порадив відтворювати Стефаникові новели «звичайною унормованою мовою», проте із певним її рустикальним забарвленням⁴. Проблему відтворення покутських діалектизмів у творах В. Стефаника іноземними мовами продовжили вивчати О. Матвіїшин та Є. Лепьохін. О. Матвіїшин констатувала, «що німецькомовні тексти не відтворюють покутського говору українського новеліста», а перекладачі схильні «до використання загальнолітературної мови»⁵. Є. Лепьохін зосередився на зіставленні двох англомовних перекладів новели В. Стефаника «Побожна», виконаних К. Андрусиним та Д. Гусаром-Струком, притім відзначаючи нейтралізацію етнокультурних компонентів першотвору у перекладі⁶.

¹ Рудницький Л. Василь Стефаник в англомовному світі (До рецепції майстра української прози в Канаді й США). *Шевченко. Франко. Стефаник*: матеріали Міжнародної наукової конференції. Івано-Франківськ: Плай, 2002. С. 271.

² Там само. С. 271.

³ Там само. С. 270.

⁴ Там само. С. 271.

⁵ Матвіїшин О. Діалектизми Василя Стефаника крізь призму перекладу німецькою мовою. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки*. 2019. Вип. 175. С. 714.

⁶ Лепьохін Є. Тексти Василя Стефаника англійською мовою: до проблеми смислової та лексичної ідентичності перекладу «Побожна». *Василь Стефаник, Іван Франко, Андрей Шептицький у контексті культурно-історичних процесів кін-*

С. Хороб у ґрунтовній студії проаналізував не лише переклади художньої спадщини В. Стефаніка слов'янськими та германськими мовами, а й звернув увагу на переклади самого митця із російської, німецької, норвезької, французької літератур, до того ж висвітлюючи «нові, малознані широкому загалу факти з творчої біографії новеліста»¹.

Отже, попри пильну увагу літературознавців та перекладознавців до творчої спадщини В. Стефаніка, персоніфіковані пейзажні та предметно-речові деталі у новелістиці модерніста та їх англійськомовний переклад ще не були предметом спеціального аналізу, що й обумовлює актуальність цього дослідження.

Метою статті є спроба літературознавчого аналізу функціонування персоніфікованих пейзажних та предметно-речових деталей у новелі В. Стефаніка «Синя книжечка», а також перекладознавчого аналізу особливостей передачі відповідних текстових фрагментів англійською мовою Д. Гусаром-Струком. Завдання статті полягають у 1) опрацюванні довідкової, енциклопедичної та наукової літератури на предмет сутності таких літературознавчих понять, як художня деталь, новела, пейзаж, предмет, теорія сокола, персоніфікація; 2) узагальненні літературознавчої Стефанікіани щодо пейзажно-предметної своєрідності малої прози новеліста; 3) розгляді перекладознавчих праць стосовно проблем перекладу текстів новел В. Стефаніка германськими мовами; 4) виокремленні персоніфікованих художніх деталей у новелі «Синя книжечка» та встановленні їх ролі; 5) виявленні випадків застосування перекладацьких трансформацій Д. Гусаром-Струком при передачі виділених персоніфікованих текстових частин,

ця XIX–XX століть: колективна монографія / упорядкування та наукове редагування: Наталія Мочернюк, Олександр Солецький. Івано-Франківськ: ВГЦ «Просвіта», 2020. С. 130.

¹ Хороб С. Василь Стефанік у транслятологічних вимірах. *Василь Стефанік, Іван Франко, Андрей Шептицький у контексті культурно-історичних процесів кінця XIX–XX століть*: колективна монографія / упорядкування та наукове редагування: Наталія Мочернюк, Олександр Солецький. Івано-Франківськ: ВГЦ «Просвіта», 2020. С. 265.

їх систематизації та класифікації, визначенні втрат і здобутків у друготворі англійською мовою. В основу визначення міжмовних перетворень лягла їх систематизація Л. Науменко та А. Гордєєвої¹.

Художня деталь належить до художніх образів у літературі². Це – «засіб словесного та малярського мистецтва, якому властива особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, важлива композиційна та характерологічна функція»³. Серед художніх деталей розрізняють речові, портретні, пейзажні, інтер'єрні⁴. Деталь «у сконцентрованому, спресованому вигляді економно і з великою експресивністю дає змогу виразити авторську ідею твору»⁵. Вона «здатна замінити собою розлогий опис, авторську характеристику, міркування, цілий епізод тощо»⁶.

Новий підхід В. Стефаніка та інших молодих на той час письменників до художнього змалювання внутрішнього стану людини та навколишнього її світу влучно охарактеризував ще Іван Франко у 1904 р. Він писав про першорядність людської душі та її порухів і другорядність «окруження», про «світла й тіні, які вона (людська душа. – *О. К.*) кидає на ціле своє окруження», про душу персонажів як «магічну лампу», крізь призму якої освітлюється навколишня дійсність: «Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження залежно від

¹ Науменко Л. П., Гордєєва А. Й. Практичний курс перекладу з англійської мови на українську = Practical Course of Translation from English into Ukrainian: навч. посіб. Вінниця: Нова Книга, 2011. 138 с.

² Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. 2-е вид., виправл. і допов. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с. С. 719; Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач: Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. С. 271.

³ Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. 2-е вид., виправл. і допов. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с. С. 718.

⁴ Там само. С. 719.

⁵ Там само. С. 718–719.

⁶ Там само. С. 719.

того, чи вона весела, чи сумна»¹. І далі: «новіші (письменники. – О. К.) відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе окружене. Властиво, те окружене само собою їм мало інтересне, і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остілько, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати. Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них»². Тобто, за І. Франком, спорадичне уведення В. Стефаником пейзажних та предметно-речових деталей у художню тканину своїх новел слугує засобом увиразнення для читачів його творів відповідного психологічного стану героїв, а також надає зображенням подіям піднесеної емоційності.

Іван Денисюк також наголошував на тому, що В. Стефаник удосконалював «мистецтво душезнавства»³. Згідно із дефініцією літературознавця, новела – «це фабульний твір малої прози з особливою інтенсифікацією, концентрацією сюжетно-композиційної структури і стилю, з драматично напруженим конфліктом, який досягає максимальної напруги в так званому пуанті й розряджається в несподіваному сюжетному повороті, розкриваючи нову сутність героя, незвичайність людської долі»⁴. Вчений у своєму науковому доробку також звертав увагу на важливість сюжетотворчої ролі художньої деталі у новелістичному жанрі. На думку І. Денисюка, «новела підсилює функціональність деталей, які мають сюжетотворчий характер»⁵.

¹ Франко І. Я. Старе й нове в сучасній українській літературі. *Франко І. Я. Збір. творів: у 50 т.* / ред. кол.: М. Д. Бернштейн та ін. Київ: Наукова думка, 1982. Т. 35. С. 108.

² Там само.

³ Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач: Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. С. 131.

⁴ Денисюк І. О. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. *Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 томах, 4 книгах.* Львів: у надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Книга 1. С. 79.

⁵ Денисюк І. О. Жанрові проблеми новелістики. *Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах.* Львів: У надзаг.: Львівський національний

А ось як він охарактеризував питання взаємозалежності між явищем новелістичної концентрації та застосуванням «яскравої деталі» у Стефаниковій «новелі нового типу психологізму» (І. Денисюк): «Багатометражність старого оповідання змінив один сповільнений кадр, але дуже напружений. Постає проблема компенсації, увиразнення одних компонентів твору за рахунок інших. Стефанік і його побратими відкидали в новелі довгі передісторії, розтягнені описи замінювали яскравими деталями»¹. Про численність «вражаючих художніх деталей <...> у зрілого Стефаніка» наголошував М. Грицюта². Прикметно, що постмодерна література успадкувала від модернізму значущу роль деталі та продовжує її культивувати на сучасному етапі³.

Щодо літературознавчого поняття пейзаж, то в його трактуванні серед науковців немає одностайної єдності. Так, Р. Гром'як, Ю. Ковалів, Ф. Пустова, Є. Себіна вважають його елементом композиції художнього твору⁴, а В. Назарець відносить до образного рівня⁵. Наведемо дві дефініції: «пейзаж (франц. *paysage*,

університет імені Івана Франка, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Книга 1. С. 51.

¹ Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Київ: Вища школа, 1981. 216 с. С. 117.

² Грицюта М. С. Художній світ В. Стефаніка. Київ: Наукова думка, 1982. 200 с. С. 21.

³ Kulchytska Olga, Bystrov Yakiv. *Interpreting Fiction. Developing Intercultural Competence Through English: Focus on Ukrainian and Polish Cultures* / ed. by: Anna Niżegorodcew, Yakiv Bystrov, Marcin Kleban. Kraków: Jagiellonian University Press, 2011. P. 81–86.

⁴ Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. 2-е вид., виправл. і допов. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с. С. 527; Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач: Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. С. 195; Пустова Ф. Д. Пейзаж у новелах Василя Стефаніка. *Українське літературознавство*. 1971. Вип. 12. С. 81; Себіна Є. Н. Пейзаж. *Введення в літературознавство. Літературне произведение: основні поняття і терміни*: учеб. посібник / Л. В. Чернец, В. Е. Халізев, С. Н. Бройтман и др.; под ред. Л. В. Чернец. Москва: Высшая школа; Издательский центр «Академія», 1999. С. 228.

⁵ Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник / за наук. ред. О. Галича. 3-тє вид., стереотип. Київ: Либідь, 2006. 488 с. С. 159.

від рауs – країна, місцевість) – композиційний компонент художнього твору: опис природи, будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу»¹; «образ природного оточення персонажів та їхніх дій, опис картин природи в художньому творі, який має певне значення в його загальній змістовій організації»². Серед найважливіших функцій пейзажу в художньому творі: 1) позначення місця і часу дії, 2) сюжетне мотивування, 3) форма психологізму, 4) форма присутності автора [тут і далі пер. з рос. наш. – О. К.³].

«Опис природи часто містить образи речей, створених людиною. <...> Тому підчас літературознавчого аналізу конкретного пейзажу усі елементи опису розглядаються у сукупності, інакше зруйнується цілісність предмета та його естетичного сприйняття»⁴.

Щодо предметно-речових деталей в літературному творі, то річ є «елементом умовного, художнього світу»⁵. Сюди належать як створені людьми предмети матеріальної культури із реальної дійсності, так і «неіснуючі в реальності речі»⁶. Матеріальна культура є складовою частиною інтер'єрів, пейзажів (окрім диких пейзажів) і портретів⁷. У літературі річ може виконувати культурологічну, характерологічну та сюжетно-композиційну функції⁸.

¹ Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. 2-е вид., виправл. і допов. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с. С. 527.

² Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник / за наук. ред. О. Галича. 3-тє вид., стереотип. Київ: Либідь, 2006. 488 с. С. 159.

³ Себина Є. Н. Пейзаж. *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины*: учеб пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под. ред. Л. В. Чернец. Москва: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. С. 229–232.

⁴ Там само. С. 229.

⁵ Коточигова Є. Р. Вещь в художественном изображении. *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины*: учеб пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под. ред. Л. В. Чернец. Москва: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. С. 40.

⁶ Там само. С. 37, 40.

⁷ Там само. С. 37.

⁸ Там само. С. 40.

Проте пейзажі та речі не є обов'язковими елементами художнього світу літературних творів¹. Свідченням зазначеного і є новели В. Стефаніка. Загалом особливості пейзажних та предметно-речових описів у художньому творі залежать від тенденцій конкретної історично-літературної епохи, від жанру, який культивує письменник, та від індивідуальної манери письменника.

Прикметно, що Ольга Манойлова сформувала власне визначення поняття «художніх предметів» як предметів (природні тіла і рукотворні речі, елементи інтер'єру, деталі портрету чи пейзажу), які функціонують у художньому світі як носії інформації, емоції та художньої енергії². Науковиця виявила, що предметно-речова сфера актуалізує усі складники художнього твору (час, простір, образи персонажів, інтер'єри та пейзажі) через їх опредмечення³. У нашій статті керуємося вужчою дефініцією Є. Коточігової щодо речей як «предметів, створених людиною», як «зображених в літературі предметів матеріальної культури»⁴, а природні тіла та пейзажі відносимо до картин природи.

Про річ (деталь)-символ, тобто «гейзевського сокола», як один із прийомів «класично-канонічних новелістичних композицій» згадував у своїх працях І. Денисюк⁵. Теорія про соко-

¹ Себина Є. Н. Пейзаж. *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины*: учеб пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под. ред. Л. В. Чернец. Москва: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. С. 229; Коточігова Є. Р. Вещь в художественном изображении. *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины*: учеб пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под. ред. Л. В. Чернец. Москва: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. С. 44.

² Манойлова О. М. Художній предмет у поетичному світі Ліни Костенко: семіотичний аспект: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Кіровоградський державний педагогічний університет ім. Володимира Винниченка. Кіровоград, 2009. 18 с. С. 6.

³ Там само. С. 3.

⁴ Коточігова Є. Р. Вещь в художественном изображении. *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины*: учеб пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под. ред. Л. В. Чернец. Москва: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. С. 37.

⁵ Денисюк І. О. Проблема трансформації та розмежування жанрів малої прози. *Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці*: у 3 томах, 4 книгах.

ла (нім. Falkentheorie, англ. falcon theory) була запропонована у 1871 р. у вступі до антології німецьких новел (нім. «Deutscher Novellenschatz», англ. Treasury of German Novellas), співукладачами якої стали Пауль Гейзе та Герман Курц¹. Проте, за «Енциклопедією німецької літератури» (2000), не всі літературознавці погоджувалися із зазначеною теорією². Передмову до збірки написав Пауль Гейзе (нім. Paul Heyse, 1830–1914) – «винятково плідний письменник» (тут і далі перекл. з англ. наш. – *О. К.*), автор «численних поем, близько 50 п'єс, 177 прозових та віршованих новел, 8 романів, кількох казок, есе та літературознавчих студій»³. Варто відзначити, що «у другій половині XIX ст., Пауль (Йоганн Людвіг) Гейзе, перший лауреат Нобелівської премії у галузі літератури з Німеччини, користувався величезною популярністю»⁴.

Як зазначено в «Енциклопедії німецької літератури» (2000), «у своєму вступі (до антології німецьких новел. – *О. К.*) Гейзе пропонує критерії вибору (новел. – *О. К.*), а також розглядає особливості розвитку цього жанру. У цьому контексті він вказує на особливі та характерні риси жанру, відносячи сюди чітко окреслений наративний стрижень, а також невід'ємний внутрішній конфлікт, що досягає кульмінації у раптовому переломному моменті. Цю зміну має репрезентувати конкретний об'єкт (як це було проілюстровано за допомогою «сокола» із оповідання Боккаччо) – проте Гейзе не подає дефініцію жанру у догматичний

Львів: у надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Книга 1. С. 65; Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Київ: Вища школа, 1981. 216 с. С. 115.

¹ Stanley Patricia H. Novella. *Encyclopedia of German Literature* / ed. by Matthias Konzett. Chicago; London: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000. P. 776; Rasche Hermann. Paul Heyse. *Encyclopedia of German Literature* / ed. by Matthias Konzett. Chicago; London: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000. P. 461.

² Stanley Patricia H. Novella. *Encyclopedia of German Literature* / ed. by Matthias Konzett. Chicago; London: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000. P. 776.

³ Там само. P. 460.

⁴ Там само.

спосіб»¹. Також «Гейзе відчував, що автору новели слід постійно запитувати себе: «Де є сокіл?» Літературознавці, що приймають цю теорію, інтерпретують сокола як конкретний об'єкт, або ж «Dingsymbol» (символічну річ), або ж лейтмотив»². Теорія сокола П. Гейзе засвідчує, яке важливе місце посідає деталь загалом і річ зокрема, у композиції та сюжеті новели, її символічному навантаженні. У малій прозі В. Стефаніка підтвердженням міркувань німецького новеліста про промовисту деталь слугують, для прикладу, яблуко у новелі «Катруся», сіль і бучок – у «Новині».

Щодо проблеми використання пейзажних деталей у новелах В. Стефаніка, то В. Лесин охарактеризував новеліста як такого, котрий стримано вдається до пейзажних замальовок: «Стефаніка аж ніяк не назвеш щедрим пейзажистом. Персонажі його новел, змучені важкою працею й голодом, рідко милувалися красою природи. Замість докладних пейзажних описів Стефанік переважно передавав тільки загальне враження персонажа від природи, зумовлене настроєм»³.

Ф. Пустова поставила та успішно вирішила питання про пейзажну оригінальність новеліста, що знайшла своє віддзеркалення «в тому, як використовує письменник картини природи, в який спосіб малює їх»⁴. Констатуючи, що «пейзажі використовуються не в усіх творах, вони невеличкі, часто це не пейзаж у повному розумінні, а лише елементи його»⁵, підкреслюючи Стефаніків «свідомий потяг до мініатюрних картин природи»⁶, вказуючи на

¹ Rasche Hermann. Paul Heyse. *Encyclopedia of German Literature* / ed. by Matthias Konzett. Chicago; London: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000. P. 461.

² Stanley Patricia H. Novella. *Encyclopedia of German Literature* / ed. by Matthias Konzett. Chicago; London: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000. P. 776.

³ Лесин В. М. Василь Стефанік – майстер новели. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1970. 332 с. С. 303.

⁴ Пустова Ф. Д. Пейзаж у новелах Василя Стефаніка. *Українське літературознавство*. 1971. Вип. 12. С. 81.

⁵ Там само. С. 82.

⁶ Пустова Ф. Д. Пейзаж у новелах Василя Стефаніка. *Українське літературознавство*. 1971. Вип. 12. С. 83.

переважну другорядність ролі пейзажів¹, дослідниця виокремила різноманітні функції пейзажу в новелах В. Стефаника². Окрім психологічної характеристики, «за допомогою картин природи художник розкриває зміст життя селянина, його світогляд. Цей складник композиції може надавати певної ідейної інтонації всьому творові, сприяти сюжетній завершеності його, збагачувати підсумковою думкою, пояснювати поведінку героя»³. Водночас «таке використання невеличких малюнків природи забезпечило лаконізм письма художника»⁴.

За твердженням літературознавців, провідною функцією пейзажу в українській малій прозі початку ХХ ст. загалом та новелістиці В. Стефаника зокрема, є розкриття внутрішніх станів людини. Так, І. Денисюк наголошував на тому, що роль пейзажу – «ліризація, психологізація ситуацій і постатей»⁵. М. Грицюта ж писав про «психологізовані» пейзажі, «що сприймаються не обособлено як тло, а як щось єдине з героями»⁶.

За формулюванням І. Франка, «Стефанік <...> досконало володіє формою і має подиву гідний смак у доборі своїх творчих засобів»⁷. Незважаючи на ошадність у використанні тропів, «їх простоту й прозорість»⁸, художня мова новел В. Стефаника свідчить про схильність майстра слова до застосування стилістичного засобу персоніфікації у малопрозових текстах. «Персоніфікація (*лат. persona особа і ficatio, від facio роблю*) – різновид

¹ Пустова Ф. Д. Пейзаж у новелах Василя Стефаника. *Українське літературознавство*. 1971. Вип. 12. С. 88.

² Там само. С. 87.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. Київ: Вища школа, 1981. 216 с. С. 156.

⁶ Грицюта М. С. Художній світ В. Стефаника. Київ: Наукова думка, 1982. 200 с. С. 153.

⁷ Франко І. Я. Українська література. *Франко І. Я. Збір. творів: у 50 т.* / ред. кол.: М. Д. Бернштейн та ін. Київ: Наукова думка, 1982. Т. 33. 143.

⁸ Лесин В. М. Василь Стефанік – майстер новели. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1970. 332 с. С. 95.

метафори, надання предметам чи явищам людських рис»¹. Персоніфікація будується на заміщенні неживого предмета живим та має такі синонімічні термінологічні позначення як уособлення, або ж прозопопея (від. грец. πρόσωπου – особа і ροίεω – роблю)².

Про важливе місце персоніфікації у творчому арсеналі В. Стефаніка підкреслила низка вчених. Так, В. Лесин зауважив часте звернення автора до персоніфікацій³, завдяки чому «він “оживлює» дію і домагається динамічності зображення»⁴. А. Островська відзначила, що «анімізація мертвих предметів» належить до улюблених стилістичних засобів новеліста⁵.

Новелу «Синя книжечка» (1897) присвячено темі пролетаризації селянства. Про неї автор так писав у листі до свого приятеля і наставника Вацлава Морачевського у червні 1898 р.: «Сам вижу тепер, що воно фayne є – така малесенька трагедія усіх хлопів на світі»⁶. На початку твору з авторських ремарок дізнаємося, що доведений до відчаю смертю своєї дружини Марії та двох синів Василька та Юрчика, «*Антін як не той став. Пив, а пив, а пив; пропив букату поля, пропив город, а тепер хату продав*»⁷. І от, отримавши «від війта синю книжку службову», герой прощається із колишнім укладом життя та односельцями. Своє серце він виливає публічно, адже «*п'яний викрикує на толоці, «аби село чуло*». У цьому односторонньому діалозі найдраматичнішим є спогад про розлуку із рідною оселею.

¹ Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач: Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. С. 208.

² Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник / за наук. ред. О. Галича. 3-тє вид., стереотип. Київ: Либідь, 2006. 488 с. С. 215.

³ Лесин В. М. Василь Стефанік – майстер новели. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1970. 332 с. С. 104, 213.

⁴ Там само. С. 213.

⁵ Островська А. С. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка: матеріали спецкурсу: для студ. філол. ф-ів ун-ів / Донецький національний ун-т; кафедра української літератури і фольклористики. Донецьк: ДонНУ, 2004. 208 с. С. 123.

⁶ Стефанік В. Повне зібрання творів: у 3 т. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1954. Т. III. Листи. 330 с. С. 142.

⁷ Стефанік В. С. Синя книжечка. *Стефанік В. С. Роса* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

М. Кодак так охарактеризував монологічне мовлення героя «Синьої книжечки»: Антін зображується «в ситуації відчаю, розпуки, захмеління з горя, тобто в такому стані, коли наболіле виривається назовні в емоційно насиченому слові»¹. І далі: «<...> його висловлювання, що перебиваються паузами та експресивними жестами героя, і становлять зміст цілої новели»².

За влучним зауваженням авторитетного стефанікознавця Р. Піхманця, домівка Антона «живе і дихає кожним нервом і кожним волоконцем своєї священної істоти. <...> усе, що творить із житла єдиний космогонізований простір, намагається втримати героя коло себе: і поріг, і призьба, і вікна, і ліс. Усі ці персоніфіковані атрибути нагадують хор з античної трагедії, що різними голосами виконують один за одним спільний мотив»³.

У новелі «Синя книжечка» саме уособлення рослинного світу (ліс) та предметів, які створила людина (приспа, хата, вікна), дозволила авторові найяскравіше виявити почуття Антона. Відбувається почергове олюднення пейзажних та предметно-речових деталей, які у процесі розповіді Антона одна за одною зринають перед внутрішнім зором читача твору на уявній сцені, й зрештою зливаються в єдине ціле, утворюючи таким чином художній персоніфікований мікросвіт, у драматичному фокусі якого перебуває нездолений герой.

У тексті новели «Синя книжечка» виокремлено чотири персоніфіковані фрагменти, розташовані таким чином, що разом із поступовим наростанням болісно-загострених переживань Антона відбувається розвиток дії сюжету, тоді як останній п'ятий – ставить своєрідну кульмінаційну крапку на вибухо-подібному вияві людської розпуки.

Спочатку це наділений людською якістю говорити ліс: (1) «*Вихожу на двір, а ліс шумит, словами говорить: верниси, Антоне до*

¹ Кодак М. Д. Психологізм і поетика творчості Василя Стефаніка. *Українська мова і література в школі*. 1980. № 9. С. 33.

² Там само.

³ Піхманець Р. Формула роси: символічні коди Василя Стефаніка. *Стефанік В. С. Роса*. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 156.

хати, верниси, мой!»¹. Потім Антін звертається до рідної домівки як до живої істоти – «небого»: (2) «Камінь вода – не я тебе буду, небого, пошивати»². Згодом оживає і призьба, яка «не пускає» свого господаря: (3) «– Сів я на приспу. Ще небіжска мастила, а я глину тачками возив. Лиш хочу встати, а приспа не пускає, ступаю – не пускає»³. І ось усі персоніфіковані об'єкти співдіють у триєдиній зворушливій містерії, адже за Антіном заплакали і вікна, і хата, і «ліс їм наповідає»: (4) «– На який татунок я маю на чужі присні сидіти? Йду. Лиш поступив-єм си, а вікна в плач. Заплакали, як маленькі діти. Ліс їм наповідає, а вони слозу за слозов просікают. Заплакала за мнов хата. Як дитина за мамов – так заплакала»⁴. Із наступної репліки Антона дізнаємося про його промовистий жест («– Обтер-єм полов вікна, аби за мнов не плакали»), що скріплює остаточний розрив із рідною стихією і водночас веде до затихання емоційної напруги: (5) «– Обтер-єм полов вікна, аби за мнов не плакали, бо дурно, та й відступив-єм цалком»⁵.

Наведені вище текстові фрагменти із персоніфікованими деталями у новелі В. Стефаніка «Синя книжечка» відтворено канадсько-українським літературознавцем і перекладачем Данилом Гусар-Струком (1940–1999) у його опублікованій студії «A Study of Vasyl' Stefanyk...» (1973) таким чином: (1) «I'm coming outside and the forest whispers, speaks in words: return, Antin, to your house, return, return»⁶; (2) «No, I'm not the one, my dear, who's going to thatch you»⁷; (3) «I sat at the base of the house [a bank

¹ Стефанік В. С. Синя книжечка. Стефанік В. С. *Роса* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Stefanyk V. *The Blue Book*. Struk D. S. *A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 90.

⁷ Там само.

of clay or earth around a peasant's hut, used for sitting]. The wife, rest her soul, whitewashed it and I brought clay in the wheelbarrow. I want to get up and the base won't let me; I'm trying to make a step and it won't let go»¹; (4) «What right do I have to sit on someone's base? I'm going. As soon as I made a step, the windows began to cry. They started weeping like little children. The forest keeps whispering to them and they send tear after tear ... The house started to weep for me. It wept like a child after its mother»²; (5) «I wiped the windows with the bottom of my coat, so that they wouldn't weep for me, for it's silly; and away I went, completely»³.

Аналіз оригіналу та перекладу засвідчує використання Д. Гузаром-Струком низки перекладацьких трансформацій. Так, персоніфікований образ лісу постає у виокремлених першому та п'ятому уривках. Якщо Стефаників «ліс шумит, словами говорить», а також «наповідає»⁴, то в перекладі «the forest whispers, speaks in words»⁵ (ліс шепоче-шелестить, говорить словами), та, відповідно, «keeps whispering»⁶ (продовжує шепотіти). Українські дієслова «шумит» і «наповідає» передано одним і тим англійським дієсловом «whisper», правда у другому випадку цю частину мови змінено на герундій «whispering» (лексико-семантична трансформація транспозиції). В обох випадках застосовано лексико-семантичну трансформацію контекстуальної заміни, адже словникове значення дієслова «whisper» не відповідає словниковому значенню дієслів «шумити» та «повідати». При контекстуальній заміні відповідник підбирається «із врахуванням його

¹ Stefanyk V. The Blue Book. *Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 90.

² Там само. P. 91.

³ Там само.

⁴ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Пoca* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

⁵ Stefanyk V. The Blue Book. *Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 90.

⁶ Там само. P. 91.

контекстуального значення, а також мовних норм і узусу мови перекладу»¹. Перше значення англійського дієслова «whisper» – «to speak very quietly to somebody so that other people cannot hear what you are saying»² (шепотіти), у третьому – «(literary) (of leaves, the wind, etc.) to make a soft, quiet sound»³ (шелестіти, шарудіти). Видається, що у перекладі дві наведені дефініції лексичної одиниці «whisper» нашаровуються одна на одну. Ба більше, між ними зникає чітка грань розмежування. У першому випадку «ліс шумум»⁴ / «the forest whispers»⁵ Д. Гусар-Струк персоніфікує пейзажну деталь, а у другому – «ліс їм нановідає»⁶ / «the forest keeps whispering»⁷ інтерпретатор не передає лексичного розмаїття першотвору, тим самим збіднюючи набір людських властивостей, якими автор наділив природу.

Загалом для усіх п'яти персоніфікованих фрагментів новели «Синя книжечка», що містять пейзажно-предметні деталі, притаманне використання інверсії, еліпсиса, етнокультурних реалій, зменшувально-пестливої лексики, діалектизмів і архаїзмів. У друготворі українські інверсійні конструкції зазнали граматичної трансформації, а саме – зміни порядку слів у реченні відповідно до існуючих синтаксичних норм англійської мови. Дотримання Д. Гусаром-Струком ustalених в англійській мові принципів

¹ Науменко Л. П., Гордєєва А. Й. Практичний курс перекладу з англійської мови на українську = Practical Course of Translation from English into Ukrainian: навч. посіб. Вінниця: Нова Книга, 2011. 138 с. С. 7.

² Oxford Advanced Learner's Dictionary. *Oxford Learner's Dictionaries*. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> (Last accessed: 30.08.2021).

³ Там само.

⁴ Стефанік В. С. Синя книжечка. *Стефанік В. С. Пoca* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

⁵ Stefanyk V. The Blue Book. *Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 90.

⁶ Стефанік В. С. Синя книжечка. *Стефанік В. С. Пoca* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

⁷ Stefanyk V. The Blue Book. *Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 91.

побудови словесних конструкцій (підмет + присудок, присудок + додаток, присудок + обставина) у перекладеному тексті призвело, зокрема, до послаблення вагомості лексем і зворотів («словами», «їм (вікнам. – О. К.)», «заплакала за мною», «як дитина за мамов»), які в першотворі інтонаційно посідають сильну позицію на початку фраз, натомість у перекладі – фінальну. А взагалі це спричинило втрату емоційно увиразненого мовлення оригіналу новели: «<...> ліс <...> словами говорим»¹ / «<...> the forest <...> speaks in words»² (ліс говорить словами); «Ліс їм (вікнам. – О. К.) наповідає»³ / «The forest keeps whispering to them»⁴ (ліс продовжує шепотіти до них); «Заплакала за мною хата»⁵ / «The house started to weep for me»⁶ (будинок почав плакати за мною); «Як дитина за мамов – так заплакала (хата. – О. К.)»⁷ / «It wept like a child after its mother»⁸ (він, будинок. – О. К.) плакав як дитина за своєю матір'ю.

Подібно через відмінності в будові української та англійської мовних систем українські еліптичні речення та конструкції не збережено у перекладі та передано за допомогою лексико-семантичної трансформації декомпресія: «Віхожу на двір

¹ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Реса* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

² Stefanyk V. *The Blue Book. Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 90.

³ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Реса* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

⁴ Rasche Hermann. Paul Heuse. *Encyclopedia of German Literature* / ed. by Matthias Konzett. Chicago; London: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000. P. 91.

⁵ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Реса* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

⁶ Stefanyk V. *The Blue Book. Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 91.

⁷ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Реса* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

⁸ Stefanyk V. *The Blue Book. Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 91.

<...>»¹ / «*I'm coming outside <...>*»² (я виходжу назовні/на двір); «<...> а вікна в плач. Заплакали, як маленькі діти. <...> Як дитина за мамов – так заплакала»³ / «<...> the windows began to cry. They started weeping like little children. <...> It wept like a child after its mother»⁴ (вікна почали плакати. Вони почали плакати, як малі діти. Він (будинок. – О. К.) плакав як дитина за своєю матір'ю). Як наслідок, збільшення кількості слів у перекладеному тексті за рахунок вживання займенників та дієслів («*I'm*», «*began*», «*They started*», «*It*») зумовило втрату динамічності образу плачу, стислості висловлювання, а також приглушення ліричної схвильованості фрагмента.

Проведений вище аналіз перекладу таких синтаксичних засобів увиразнення діалогу-монологу головного героя новели «Синя книжечка» як інверсія та еліпс свідчить про неможливість їх передачі англійською мовою. Зрештою, як писав російський перекладознавець Я. Рецкер: «Тільки особливості стилю письменника із яскравою індивідуальністю можуть становити серйозну проблему при перекладі»⁵. А у В. Стефаніка безумовно неповторний, притаманний лише йому ідіостиль.

Етнокультурні реалії оригінального тексту, а саме «*хата*», «*приспа*», «*пола*», передано за допомогою перекладацьких трансформацій. Так, завдяки логізації етномарковану одиницю «*хата*»⁶, вжиту двічі в оригіналі, двічі замінено стилістично ней-

¹ Стефанік В. С. Синя книжечка. *Стефанік В. С. Реса* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

² Stefanyk V. The Blue Book. *Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 90.

³ Стефанік В. С. Синя книжечка. *Стефанік В. С. Реса* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

⁴ Stefanyk V. The Blue Book. *Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 91.

⁵ Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода / дополнения и комментарии Д. И. Ермоловича. 3-е изд., стереотип. Москва: «Р. Валент», 2007. 244 с. С. 82.

⁶ Стефанік В. С. Синя книжечка. *Стефанік В. С. Реса* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

тральним відповідником «*house*»¹ (будинок, дім). Етнокультурні реалії «*присна*»² / «*the base of the house [a bank of clay or earth around a peasant's hut, used for sitting]*»³, а також «*пола*»⁴ / «*the bottom of my coat*»⁵ перекладено із застосуванням контекстуальної заміни у поєднанні з описовим перекладом. Зауважимо, що описовий переклад слугує своєрідним маркером присутності етнокультурних реалій у тексті оригіналу, а також по-своєму компенсує втрату етнокультурного колориту у друготворі. Завдяки контекстуальній заміні етномарковані одиниці першоджерела «*присна*» та «*пола*» відтворено через логічно пов'язані з ними лексичні відповідники «*the base of the house*» (фундамент будинку) і, відповідно, «*the bottom of my coat*» (низ мого пальта). Метонімічний зв'язок цих понять відбувається на основі їхньої суміжності та просторових відношень. Отже, констатуємо втрату специфіки українського національно-культурного середовища, а також нівелиацію естетичної функції первотвору у англомовному перекладі.

Ба більше, ліризм пейзажно-речових деталей новели «Синя книжечка» у перекладі усунуто і на рівні відтворення зменшувально-пестливого «*маленькі*» у «*маленькі діти*»⁶ як «*little*» у «*little children*»⁷ (малі діти) шляхом стилістичної трансформації

¹ Stefanyk V. *The Blue Book. Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 90–91.

² Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Пoca* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

³ Stefanyk V. *The Blue Book. Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 90.

⁴ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Пoca* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

⁵ Stefanyk V. *The Blue Book. Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 91.

⁶ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Пoca* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

⁷ Stefanyk V. *The Blue Book. Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 91.

логізація. Емоційно-експресивне забарвлення димінутива відображало в новелі «Синя книжечка» почуття ніжності, яке Антін мав до своєї оселі й кожної речі в ній.

Переклад діалектної лексики та покутської говірки становить непереборні труднощі для перекладача. В аналізованих шматках новели «Синя книжечка» виявлено 14 фонетичних, морфологічних та лексичних діалектних слів і словосполучень: «віхожу»¹ / «*I'm coming outside*»²; «шумит»³ / «*whispers*»⁴; «говорит»⁵ / «*speaks*»⁶; «верниси» (вжито двічі)⁷ / «*return*» (двічі)⁸; «мой»⁹ / «*return*»¹⁰; «поступив-єм си»¹¹ / «*I made a step*»¹²; «вплачь»¹³ / «*began*

¹ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Роча* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

² Stefanyk V. *The Blue Book. Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 90.

³ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Роча* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

⁴ Stefanyk V. *The Blue Book. Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 90.

⁵ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Роча* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

⁶ Stefanyk V. *The Blue Book. Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 90.

⁷ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Роча* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

⁸ Stefanyk V. *The Blue Book. Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 90.

⁹ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Роча* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

¹⁰ Stefanyk V. *The Blue Book. Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 90.

¹¹ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Роча* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

¹² Rasche Hermann. Paul Heyse. *Encyclopedia of German Literature* / ed. by Matthias Konzett. Chicago; London: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000. P. 91.

¹³ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Роча* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

to cry»¹; «слозу за слозов»² / «tear after tear»³; «просікають»⁴ / «send»⁵; «за мнов» (двічі)⁶ / «for me» (двічі)⁷; «за мамов»⁸ / «after its mother»⁹; «обтер-єм»¹⁰ / «I wiped»¹¹; «відступив-єм»¹² / «away I went»¹³; «цалком»¹⁴ / «completely»¹⁵. Д. Гусар-Струк переклав вио-

¹ Stefanyk V. The Blue Book. *Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 91.

² Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Росо* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

³ Stefanyk V. The Blue Book. *Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 91.

⁴ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Росо* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

⁵ Stefanyk V. The Blue Book. *Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 91.

⁶ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Росо* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

⁷ Stefanyk V. The Blue Book. *Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 91.

⁸ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Росо* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

⁹ Stefanyk V. The Blue Book. *Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 91.

¹⁰ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Росо* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

¹¹ Stefanyk V. The Blue Book. *Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 91.

¹² Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Росо* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

¹³ Stefanyk V. The Blue Book. *Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 91.

¹⁴ Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Росо* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

¹⁵ Stefanyk V. The Blue Book. *Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 91.

кремлені лексичні одиниці англійською унормованою літературною мовою (логізація). Прикметно, що вигук «мой» відтворено дієсловом «*return*» (повернися) (транспозиція і контекстуальна заміна).

Застарілі слова «небога»¹ і «пошивати»² перекладено сучасними англomовними відповідниками «*my dear*»³ (моя дорогá) та, відповідно, «*to thatch*»⁴ (cover (a roof or a building) with straw or a similar material [lexico.com]) (покривати (дах чи будівлю) соломою або іншим подібним матеріалом), тобто застосовано стилістичну трансформацію модернізація. Це послаблює естетичний заряд тексту новели «Синя книжечка».

До того ж, якщо архаїзм «небога» – це «бідолаха, сердега»⁵ й «уживається <...> з відтінком співчуття, жалю»⁶, то іменник «*dear*» є «привітною чи дружньою формою звертання» («used as an affectionate or friendly form of address»)⁷. Таким чином, у даному випадку поєднання двох трансформацій, а саме стилістичної (модернізація) із лексико-семантичною (контекстуальна заміна), переакцентує закладену у текст новели «Синя книжечка» мистецьку енергетику із емоційного важкого настрою героя на його доброзичливість, а також редукує відтінки і тони згорьованого світовідчуження Антона.

Узагальнюючи результати проведеного дослідження, констатуємо, що творча самобутність В. Стефаніка знайшла свій вияв і у пейзажно-предметній своєрідності його новел. Для покут-

¹ Стефанік В. С. Синя книжечка. *Стефанік В. С. Пoca* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 41.

² Там само.

³ Stefanyk V. *The Blue Book. Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 90.

⁴ Там само.

⁵ Словник української мови: в 11 т. / АН Української РСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні; редкол.: І. К. Білодід (голова) та ін. Київ: Наукова думка, 1970–1980. Т. 5. С. 249.

⁶ Там само. Т. 9. С. 129.

⁷ UK Dictionary. *Oxford University Press*. Lexico.com. URL: <https://www.lexico.com> (Last accessed: 14.07.2021).

ського письменника – знавця людської душі, художня деталь виконувала другорядну, проте органічну та компенсаторну роль у його малопрозових творах. Завдяки своїй сконцентрованості, лаконічності та експресивності художня деталь виявилася суголосною особливостям конкретно-історичного розвитку літератури наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ ст., а також ідіостилю письменника й жанру новели, що й зумовило спорадичне звернення новеліста до цього засобу.

Ощадний у використанні тропів, В. Стефанік усе ж виявляє схильність до застосування персоніфікації. Художня мова новел загалом, і твору «Синя книжечка» (1897) зокрема, свідчить про те, що уособлення належить до улюблених стилістичних засобів вираження письменника. Автор присвятив названу новелу темі пролетаризації селянства. Її зміст становлять висловлювання головного героя Антона. Найдраматичнішим для персонажа є спогад про розлуку із рідною оселею. В односторонньому діалозі, у котрому Антін публічно виливає свою душу, персоніфікованими постають рослинний світ (ліс) та предмети, створені людиною (приспа, хата, вікна), які співдіють у тандемі. Знедолений герой опиняється посеред фесрії олюднених пейзажно-предметних деталей: ліс «*словами говорить*» до Антона й «*наповідає*» вікнам, «*приспа не пускає*» героя, вікна та хата плачуть за ним.

Загалом виокремлено п'ять фрагментів із персоніфікованими пейзажними та предметно-речовими деталями у новелі «Синя книжечка», що виконують такі функції як змістова наповненість, психологізація та ліризація ситуації та постаті персонажа, сюжетотворення тощо. Вони оприявнюють душевну кризу головного героя, яка наче екстраполюється на навколишній йому світ, і, відповідно, інтенсифікують динаміку зовнішньої подієвості творів, сприяючи розвитку дії і досягненню кульмінації у творі. Тут пейзажно-предметні елементи виступають маркерами як максимальної больової напруги героя, так і антракту душевної драми Антона.

Перекладознавчий аналіз друготвору «The Blue Book» засвідчує, що загалом Д. Гусар-Струк удаło виконав, без перебільшення, надскладне завдання англomовного перекладу новели В. Сте-

фаника «Синя книжечка», зберіг її ідейно-змістове наповнення та персоніфікований пейзажно-предметний простір змальованих подій, передав унікальну творчу манеру письменника. Серед здобутків перекладача – персоніфікація пейзажної деталі («ліс шуму» / «*the forest whispers*»), застосування описового перекладу як маркера етнокультурних реалій. Здійснення переходу від одиниць українського оригіналу до одиниць перекладу стало можливим завдяки застосуванню інтерпретатором 38 трансформацій, а саме 16 лексико-семантичних (декомпресія (5), контекстуальна заміна (6), описовий переклад (2), транспозиція (3)), 18 стилістичних (логізація (16), модернізація (2)) та 4 граматичних (зміна порядку слів у реченні (4)) перетворень, а також їх 6 комбінацій.

Послаблення естетичного заряду перекладеного тексту відбулося при відтворенні інверсійних (4) та еліптичних (4) стилістичних фігур, етномаркованих одиниць (3), діалектизмів і покутської говірки (14), застарілих (2) та зменшувально-пестливих (1) слів оригіналу. Зокрема, в англomовному перекладі монологу-діалогу художнього героя новели, побудованого на інверсіях та еліпсах, спостерігаємо втрати емоційно увиразненого мовлення Антона через послаблення вагомості інтонаційно сильних лексем і зворотів першотвору, динамічності образу плачу, стислості висловлювання та приглушення ліричної схвильованості. Невідтворення димінутива призвело до нівеляції почуття ніжності Антона до своєї оселі й кожної речі в ній, а трансформації при перекладі архаїзму «небога» – редукції відтінків і тонів горісного світовідчуження Антона.

Таким чином, неминуче застосування перекладацьких трансформацій Д. Гусаром-Струком призвело до втрат (часткових і повних) при передачі стислості вираження думки та емоції, динамічності образів й загостреності душевних станів, специфіки національно-культурного середовища оригіналу тощо. Використання ж сучасної унормованої англійської мови хоча б частково втілило побажання В. Стефаніка, яке він висловлював на схилі життя, щодо перекладу своїх творів українською літературною мовою.

Оксана Карбашевська

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК У ФРАНЦУЗЬКОМУ ПРОЧИТАННІ

У літературознавчій спадщині Володимира Матвіїшина бачимо статтю «Василь Стефаник і французьке письменство», в якій науковець згадав про появу у французькій газеті «Humanité Nouvelle» «дуже прихильної згадки про творчість автора «Синьої книжки» і «Камінного хреста»; ряд новел письменника було видруковано у різних періодичних французьких виданнях»¹. Свою інформацію літературознавець доповнив у рецензії на французькомовне видання В. Стефаника «Камінний хрест та інші новели» (К., 1975), зазначивши, що вже у 10-х рр. ХХ ст. французький читач знав новели українського письменника («Злодій» та «Вечірня година»), що друкувалися в антології літературознавця Михайла Рудницького «Mille nouvelles nouvelles» (1912) та № 1 швейцарського журналу «Revue Ukrainienne» за 1915 р., що виходив у Лозанні. Отже, враховуючи, що найновіше французькомовне прочитання В. Стефаника датується 2004 роком, присутність українського письменника у французькомовних культурах можна визначити цілим століттям. Тим цікавіше хронологічно оглянути французькомовну Стефаникіану у її літературознавчій оцінці та перекладах.

Ще у своєму краківському листі до О. К. Гаморак 3 березня 1900 р. Василь Стефаник писав: «Пані Severin з Парижа хоче перетолкувати моїх новел на книжку і видати в язиці французькім. Др. Сіменович обіцяв давати переклади англійські. В «Humanité Nouvelle» є дуже прихильна згадка за мене, у Варшаві толкують багато на польське»².

Епізодичну згадку про В. Стефаника французькою мовою знаходимо в монографії М. Тишкевича «Українська література» («La

¹ Матвіїшин В. Василь Стефаник і французьке письменство. «Всесвіт», 1971, № 5. С. 59.

² Стефаник В. До О. К. Гаморак (березень 1900). Стефаник В. Твори: у 3 т. Київ: Вид-во АН УРСР, 1954. Т. 3. Листи. С. 208.

littérature ukrainienne»), що після своїх двох окремих публікацій 1916 та 1917 року на сторінках швейцарської газети «L'Ukraine», з'явилася 1919 р. окремим виданням у м. Берн (Швейцарія): «У Галичині ми бачимо неабияких поетів і прозаїків, як-от Пані Кобилянська, талант якої найближче підходить до таланту письменників-модерністів цих останніх часів; елегійного дуже вартісного поета Богдана Лепкого; пані Яновська, пані Наталя Кобринська, новеліст сповнений гумору Маковей, Василь Щурат, Василь Стефаник, Мартовичі»¹. Мовлячи про письменників останніх років, М. Тишкевич більше зосередив свою увагу на літературній діяльності М. Коцюбинського, Лесі Українки, М. Грушевського та В. Винниченка.

Не оминув В. Стефаника і автор оглядової статті «Українська література» П. Филипович у IV–V випусках бельгійсько-французького журналу «La Nervie» за 1928 р. Згадавши «Фата Моргана» і «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, П. Филипович писав: «Взагалі-то селяни мають вірних художників, особливо у Галичині, як-от Стефаник (нар. 1871 р.), який описує сільські злидні та жахіття війни, а також Марковича і Черемшину»². Це була єдина згадка про письменника у цій бельгійській антології української літератури: у вип. VIII, де містилися окремі зразки української літератури з давніх часів до 20-х рр. XX ст., текстів В. Стефаника не бачимо.

Того ж року переклад новели В. Стефаника «Лесева фамілія» друкується у № 5-6 паризького двомісячника «L'Ukraine Nouvelle», що почав виходити з червня 1928 р. в Парижі. На цю публікацію відгукнувся літературознавець С. Родзевич своєю статтею «Українське мистецтво в закордонних журналах» у ч. VII журналу «Життя й революція» за 1929 рік: «Відпові-

¹ Cte Tyszkiewicz M. La littérature ukrainienne (d'après M. Serge Efremov, Mme O. Efimenko, Le prof. M. Hrouchevsky et d'autres écrivains ukrainiens). Berne: Imprimerie R. Suter and Cie. 157 p. 133.

² Filipovitch P. La littérature ukrainienne moderne / trad. par A. Martel. La Nervie. Bruxelles-Paris, 1928. № 4/5 P. 15.

даючи на листа професора української мови в Одеському ІНО Л. Горісса (...), «Нова Україна» охоче приймає цю пропозицію, бо в її проекти увіходить видання творів української літератури»¹. Поряд із В. Стефаником на сторінках часопису були презентовані М. Коцюбинський («Інтермеццо»), Б. Грінченко («Олена»), М. Хвильовий («Мій молот»). Згадані переклади, за винятком останнього, належали Л. Горіссу. Як зазначив С. Родзевич, «усі ці переклади досить літературні й значно поширюють обізнання французів з новою українською літературою» [там само].

1933 р. у серії «Східна та американська книгозбірня» паризького видавництва Ж.-П. Мезонев з'явилася монографія «Життя одного народу. Україна» літературознавця і перекладача Роже Тіссерана, співробітника видавництва «Larousse», а також автора величезної кількості гасел у виданні «Larousse du XXe siècle». У розділі X монографії Р. Тіссеран писав: «Українці поневолені Росією та Австрією, українці – вигнанці спільно стверджують своє право на існування, вимагають місця, яке належить їм серед цивілізованих народів, менше промовами та політичними публікаціями як віршованими та прозовими творами, де знаходяться найкращі таланти: Маркович, Стефаник, Кобилянська, Самійленко, Леся Косач (Леся Українка), Тобілевич, Богдан Лепкий, Борис Грінченко, Михайло Коцюбинський, новели якого знамениті своїм психологізмом та поетичністю; найбільший історик України – Михайло Грушевський»².

Українознавчі інтереси Р. Тіссерана стануть зрозумілішими, якщо врахувати, що науковець упродовж 1931–1932 року читав лекції з історії української цивілізації у Паризькій школі громадських робіт. У своїй монографії французький літературознавець виявив добре знання української літератури, опрацьовуючи пропонування матеріал, подавав власні переклади багатьох українських пісенних жанрів (обрядової, побутової, ліричної, гуморис-

¹ Родзевич С. Українське мистецтво в закордонних журналах. «Життя й революція», 1929, ч. VII. С. 190.

² Tisserand R. La vie d'un peuple. L'Ukraine / Préf. par René Pinon. Paris, 1933. 299 p. P. 222–223.

тичної, історичної) поезії, які критика вважала «мистецьки довершеними».

Цікаву характеристику творчості В. Стефаніка бачимо у праці літературознавця Еммануеля Раїса «Ця невідома Україна» (Париж, 1967). Звертаючись до літератури як найпомітнішого вияву української культури, Е. Раїс серед найвидатніших її представників помістив Франка, Стефаніка, Ларису Косач, Довженка, Яновського (...). І дещо далі, охарактеризувавши творчість І. Франка, Лесі Українки, писав: «Короткі новели Василя Стефаніка відкривають глибини селянської душі, непізнанної до нього. Їхній лаконічний стиль, в якому важливим є кожне слово, перетворив їх на справжні поеми у прозі дивного модернізму, безперечно невідданого у того чоловіка, який сам по собі був істинним селянином, своєрідним селянським аристократом незабутніх джерел»¹.

Ще одну характеристику В. Стефаніка знаходимо у підрозділі «Українська література» розділу «Східна Європа» тритомової монографії Сіріла Вільчковського, виданій 1958 р. Говорячи про той час, коли центр українського руху перейшов до австрійської Галичини, автор монографії писав, що тут під впливом Михайла Драгоманова розвивається західноукраїнська література: «Вона буде представлена насамперед реалістом Іваном [Івановичем] Франком, поетом і романістом, і двома прозаїками реалістичної та психологічної тенденції ж – Ольгою Юліанівною Кобилянською та Василем Семеновичем Стефаніком»².

До творчості В. Стефаніка звернувся відомий французький славіст Жорж Люціані у гаслі «Українська література» («Ukrainienne (Littérature)») із 23 т. «Encyclopaedia Unoversalis» (Paris, 1989), зробивши це опосередковано у розділі «Бібліографія»³, де подав французькомовне видання В. Стефаніка, що

¹ Raïs Emmanuel. L'Ukraine, cette inconnue. PIUF-Paris, 1967. 48 p. P. 24.

² Wilczkowski Cyril. Littérature ukrainienne. La période moderne // Histoire des littératures: En 3 vol. / Sous la direction de Raymond Queneau. Paris, 1958. Vol. 3: Littératures orientales (Encyclopédie de la Pléiade). P. 1714.

³ Joukovsky A. Vasyl Stefanyk (1871–1936). – in: Anthologie de la littérature ukrainienne du XIe au XXe siècle. Société Scientifique Ševčenko en Europe. Paris-Kyiv, 2004. 1204 p. P. 131.

вийшло 1975 р. в іноземній редакції Київського видавництва «Дніпро» у перекладі львів'янки Жінет Максимович (V. Stefanyk. *La Croix de pierre et autres nouvelles*, trad. G. Maxymovytsch, Kiev, 1975).

У розділі «Українська література у XVIII–XX ст.» («Ukrainienne aux XVIIIe–XXe s. (Littérature)») із тритомового літературного словника паризького видання 1994 р. її автор, відомий літературознавець українського походження Е. Крюба такими словами писав про В. Стефаніка: «Василь Стефанік (1871–1936) надзвичайною строгістю і точністю, очевидною безсторонністю, психологією дійства дає страшну і хвилюючу картину світу села і його злиднів, його відчаю у «Синій книжечці» (1897) і «Камінному хресті» (1900). Він є антиподом нестримного мовного потоку на кшталт Нечуя-Левицького»¹.

І далі літературознавець продовжував: «Від Стефаніка не можна відокремити його товариша шкільних років Леся Мартовича (1871–1916), який досконалим мистецтвом монолога, репліки і деталі, з гумором або іронією виявляє нікчемність селянської душі та нелюдськість людського існування. Обидва відмовляються од ідеалізації селянина і переконують, що він завжди гідний уваги при умові, якщо на нього інакше глянути. Ефективність аналітичного методу і новаторський стиль трьох галичан зберіг Михайло Коцюбинський (1864–1913)».

Значне місце В. Стефанік посідає у французькомовній «Короткій історії української літератури» Ольги Вітошинської, французької літераторки і перекладачки українського походження. Про Василя Стефаніка авторка цієї праці говорить у розділі «На зламі століть» («Au tournant des siècles»), розпочавши свою розповідь такими словами: «Серед епігонів «трьох велетів» (Ольга Вітошинська мала на увазі Т. Шевченка, І. Франка та Леся Українку. – прим. Я. К.) були письменники, які на «зламі століть»

¹ Kruba Emile. *Ukrainienne aux XVIIIe –XXe s. (Littérature) Dictionnaire universel des littératures: En 3 vol. / Sous la direction de Béatrice Didier. [Paris], 1994. Vol 3. P. 3955.*

належали до ХІХ століття, однак жили і творили також у перших роках ХХ століття. До того ж вони мали великий талант і нові ідеї, що вирізняло їх від їхніх попередників»¹.

Василя Стефаніка науковець помістила разом із Михайлом Коцюбинським та Ольгою Кобилянською: «...він захопився імпресіонізмом і психологізмом у своїх коротких новелах, що є справжніми шедеврами лаконізму і правди у змалюванні людської душі». Згадавши про те, що В. Стефанік разом із своїми шкільними товаришами Семанюком (Черемшиною) і Мартовичем створили тріаду письменників – «Покуття», критик подала слова, якими Леся Українка охарактеризувала Стефаніка у своїй критичній статті «Українські письменники на Буковині»: «Василь Стефанік з більшою підставою, ніж О. Кобилянська, може бути названий продовжувачем Федьковича: він так само близький до селянського середовища, так само любить його, так само засвоїв мову його і пройнявся його почуттями»².

Порівнюючи В. Стефаніка із Ю. Федьковичем, Ольга Вітошинська продовжувала думку Лесі Українки: «За винятком деякої подібності із Федьковичем, Стефанік відрізняється од нього багатьма рисами. Якщо Федькович подає етнографічну феєричну сторону життя народу, у Стефаніка бачимо протилежне, зворотню сторону цього життя. Федькович подав заможне селянство, яке страждає лише від природніх середовищ. Е. Крюба говорив перед тим про Т. Бордуляка, якого назвав «провісником сучасної прози, котрий до опису селянської ментальності застосовував технічні новачі часу». Вдавався до катаклізмів та мобілізації своїх синів, тоді як протагоністи Стефаніка – це бідні прості селяни, жертви пролетаризації зі своїми трагедіями. Стефанік подає нам цілу колекцію силуетів, які нагадують Лесі пролетаріїв Ади Негрі»³.

¹ Wytochynska Olha. Au tournant des siècles. in: Petite Histoire de la littérature ukrainienne. Préface de Michel Cadot. PIUF-Paris, 1996. P. 79.

² Українка Леся. Українські письменники на Буковині. – цит. за: Василь Стефанік у критиці та спогадах. К.: «Дніпро», 1970. С. 47.

³ Wytochynska Olha. Au tournant des siècles. in: Petite Histoire de la littérature ukrainienne. Préface de Michel Cadot. PIUF-Paris, 1996. P. 84.

Зауваживши, що всі твори Стефаника написані на місцевому діалекті, який важко надається для перекладу, французька літературознавиця нагадувала, що В. Стефаник у своїх творах зібрав усі типи природи – молодого рекрута, конаючу матір, дітей та інших. Найголовніша риса їхньої психології, зазначила авторка праці, це пасивність та інертність: «Герої Стефаника пасивні або інертні, сповнені живого страждання, перед яким не можна залишитися байдужим. Стефаник не є популістом і його люди не є носіями якоїсь доктрини або гасла»¹.

І трохи далі: «Саме відсутність цих елементів справила найбільше враження на мислячих і чутливих читачів, більше аніж панегірики ідеалізованого люду у популістській літературі. Двома-трьома короткими різкими штрихами він подає нам великі драми життя усього українського селянства. Він показує нам колективну душу народу» [там само]. І завершуючи цей розділ, Ольга Вітошинська писала наступні слова: «Оригінальність таланту Стефаника привернула увагу не лише його співвітчизників. Переклади його новел з'являються у польських та німецьких виданнях. У берлінській «Gesellschaft» був надрукований «Лист арештанта» Стефаника із захопленою реплікою редакції. А як знаємо, німці зовсім не щедри на похвальби!» [там само].

1975 р. бачимо знаменну подію, пов'язану із французькомовною Стефаникіаною: саме тоді з'являється друком найповніше ще й до сьогодні видання українського новеліста французькою мовою – книжка «Камінний хрест», що містила 42 новели із збірок «Синя книжечка», «Камінний хрест», «Дорога», «Земля» та ін. у перекладі Жінет Максимович². Своєю роботою над В. Стефаником Жінет Максимович завершила неодноразові спроби дати французькому читачеві цього унікального у світовій літературі письменника.

¹ Wytochynska Olha. Au tournant des siècles. in: Petite Histoire de la littérature ukrainienne. Préface de Michel Cadot. PIUF-Paris, 1996. P. 85.

² Stefanyk Vassil. La Croix de pierre et autres nouvelles. Traduit de l'ukrainien par Ginette Maxymovytch. Kiev: Editions «Dnipro», 1975. 252 p.

На появу цього перекладу вже незадовго відгукнувся рецензією «В. Стефанік французькою мовою» на сторінках «Всесвіту» літературознавець Володимир Матвіїшин, зазначивши, що тут «перекладачка майстерно відтворила складні мовні конструкції першотвору, знайшла у французькій мові відповідники для передачі багатой, експресивної мови та неповторного стилю українського новеліста»¹.

Глибоку і кваліфіковану оцінку французькомовного В. Стефаніка подав літературознавець Ярослав Погребенник, помістивши її на сторінках журналу «Жовтень» за 1976 р. під назвою «Ключі до прози Василя Стефаніка». Нагадавши, що письменник «належить до тих авторів, які дуже важко піддаються перекладанню на іноземні мови», оскільки мали свою неповторну манеру письма, Я. Погребенник зосередив свою увагу на окремих здобутках Ж. Максимович-перекладача. Інтерпретуючи новели В. Стефаніка, «вона орієнтувалася на загальнофранцузьку літературну мову з урахуванням творчих можливостей її діалектичних варіантів», використала усічні, еліптичні форми артикля, діалектні слова, вдалася до простонародного «зіпсутого» синтаксису. Добре відтворено, зазначав рецензент, фольклорну дикцію, що зокрема «виявляє себе в різнорідних модуляціях невластиве-прямої мови, де пульсує скорботне і ліричне авторське «я» (...) Досить уміло поставилася вона до передачі індивідуальних особливостей мовних характеристик героїв»².

Грунтовну статтю «Відтворено французькою» про перекладацький талант Жінет Максимович надрукував у березні 1981 р. на сторінках «Літературної України» метр українського перекладу Григорій Кочур, підтримуючи її кандидатуру на здобуття премії імені Максима Рильського. Оглянувши усю попередню пере-

¹ Матвіїшин В. Василь Стефанік французькою мовою (Vassil Stefanyk. La Croix de pierre et autres nouvelles. Traduit de l'ukrainien par Ginette Maxymovytch. Kiev, Editions «Dnipro», 1975). «Всесвіт», 1976. № 5. С. 173.

² Погребенник Я. «Ключі» до прози Василя Стефаніка (Vassil Stefanyk. La Croix de pierre et autres nouvelles. Traduit de l'ukrainien par Ginette Maxymovytch. Kiev, Editions «Dnipro», 1975). «Жовтень», 1976. № 11. С. 143–144.

кладацьку роботу Ж. Максимович, видатний теоретик і практик перекладу писав: «І все ж таки серед усіх її перекладів є один, який найбільше заслуговує на те, щоб його виділити окремо. Це «Камінний хрест» Василя Стефаника, що побачив світ у видавництві «Дніпро» 1975 року. Існує поширена думка, ніби вірші перекладати важче, ніж прозу. У віршах, мовляв, і ритм, і рима, і більша конденсація вислову і ще багато чого. А от не завжди воно й так. А що, коли замість явного ритму класичної поезії, ритму, що ось тут, на поверхні, приступний для ока й для вуха, що, коли замість нього пульсує десь ледь помітний, прихований ритм прозового рядка? Що, коли в скупих словах коротенької новели сконденсовано стільки емоцій, скільки віршовані рядки не завжди й спроможні вмістити? Далеко не кожні вірші ставлять стільки різноманітних труднощів перекладачеві, скільки їх ставлять новели Стефаника, одного з творців новочасної прози, письменника, про якого Франко вже 1901 року писав, що це «може, найбільший артист, який появився у нас від часу Шевченка». А до всіх труднощів додається ще одна – мова. Отой самий покутський діалект, що стільки клопоту завдавав самому Стефаникові: той часом мріяв, щоб хтось «переклав» його твори на літературну українську мову, накидав це завдання своєму приятелю філологу В. Симовичеві, а Симович, уже беручись до роботи, відписував, що то дуже важко, особливо коли дбати, «щоб мистецькість твору не пропала». І справді, великою мірою естетичний вплив на читача новел Стефаника пояснюється саме мовою. Але що ж тут діяти перекладачеві? Обирати якийсь діалект у тій мові, на яку перекладаєш? Але який же тоді повинен бути критерій вибору? Завжди може виникнути питання: чому обрано саме той, а не інший діалект? Ще якось би дали собі раду (і дають) польські перекладачі Стефаника. Польські «гуралі» з Карпат усе ж таки сусіди, є щось спільне у побуті. У перекладача на мову французьку такої полегші не було. Недарма деякі теоретики, та й практики перекладу, твердили, – може, з відчаю, – що діалект перекласти взагалі не можна, а як не можна, то й

не треба. Лишається єдиний вихід: перекладати такі твори звичайною літературною мовою. Жінет Максимович не пристала на таку пораду. Для Стефаникових новел вона мобілізувала всі ресурси розмовної мови, порушення орфоєпії, відтворені порушенням орфографії, весь запас просторічних слівць і зворотів і так створила якусь подобу Стефаникової «бесіди». Це був справді єдиний оптимальний вихід. Так перекладачка виконала найважче поки що в її житті завдання»¹.

Із найновіших французькомовних розвідок про Василя Стефаника слід, безперечно, згадати дві літературознавчі статті, що з'явилися в антологічних виданнях 2000 та 2004 року. Перша з них була вступною статтею до подачі окремих зразків прозової творчості українського письменника у додатковому томі 12-томової бельгійської антології «Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française sous la direction de J.-C. Polet» (Bruxelles, 1993–2000), яку можна вважати непересічним явищем в історії подібних антологічних видань, де презентувалася українська література. Видання із такими українознавчими розділами як «Слово про Ігорів похід», «Галицько-Волинський літопис», «М. Гоголь», «Т. Шевченко», «Леся Українка», «І. Франко», опрацьовувалося великим авторським колективом бельгійських та французьких літературознавців і з'явилося друком у брюссельському університетському видавництві De Voesck.

Один із керівників проекту літературознавець Кльод Пішуа так писав про цей науковий задум у передмові до останнього 12 т. «Антології»: «Трохи менше, як десять років тому Жан-Кльод Поле мав намір просити мене написати передмову до першого тому цього видання. Сьогодні він мені пропонує закрити разом із ним (можливо, на певний час?) цю величезну споруду: я бачив її задум, підготовку, виконання. Не мав щодо неї жодного сумніву. Успіх винагородив нас за таку віру. Дванадцять томів,

¹ Кочур Г. Відтворено французькою. *Літературна Україна*, № 20 (3857), 13 березня 1981. С. 4.

чотирнадцять книг, сотні добровільних співпрацівників, яких вибрали із найкращих знавців та спеціалістів (...). Відомо, як багато важили мова і література в самоусвідомленні підкорених або закріпачених могутніми державами народів Центральної та Східної Європи саме для їхнього самоусвідомлення, що привело ці народи до автономії або незалежності. (...) Жан-Кльод Поле вирішив зупинити історію творення цієї європейської спадщини 1922 роком, який є водночас роком заснування радянської Росії і смерті Пруста. (...) Далі європейська спадщина перестає бути чисто європейською: вона стає американською і крайньосхідною»¹.

Творча персоналія Василя Стефаника була подана у додатковому т. 1 бельгійської антології з підназвою «Європейські автори першої половини ХХ ст.» («Від дивного миру до дивної війни»), що охоплював 1923–1939 рр., і вводилася ґрунтовною статтею ученого-літературознавця А. Жуковського, якому належали й інші передмови до розділів про українських письменників.

Автор переднього слова дав огляд життєвого шляху В. Стефаника, розповідаючи про «краківський період» життя майбутнього письменника, коли-то він, студіюючи медицину, знайомиться із подружжям Морачевських, яке впроваджує його у літературну авангардистську групу «Молода Польща». А. Жуковський охарактеризував письменницький шлях В. Стефаника – від «перших коротких новел про життя покутських селян», надрукованих 1897 р. у Чернівцях, до окремих добірок – «Синя книжечка», «Камінний хрест», «Дорога», «Моє слово», що з'являлися упродовж 1899–1905 рр.

Значне місце у передмові зайняла розповідь про п'ятнадцятирічну громадсько-культурну та політичну діяльність В. Стефаника, його участь в українській радикальній партії Галичини, віденському парламенті (1908–1918 рр.), організації низки читалень товариства «Просвіта» на Покутті. Автор огляду творчо-

¹ Pichois Claude. Préface. in: Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française sous la direction de Jean Claude Polet. Bruxelles, 2000. Vol. 12. Mondialisation de l'Europe, 1885–1922. P. 7.

го шляху видатного новеліста не оминув і участі письменника в політичному житті ЗУНР'у, особливо в об'єднанчому конгресі злуки двох українських держав 22 січня 1919 року. Саме ці події, а також жорстокі дієства Першої світової війни змусили В. Стефаника знову взятися за письменницьке перо. «Другий період його літературної творчості, зазначив А. Жуковський, починається новелами та автобіографічними спогадами, надрукованими в останній добірці «Земля» (1926)»¹.

В. Стефаник, автор декількох новелістичних добірок, дістав широке визнання ще на початку ХХ століття як «визначний представник Західної України», а згодом, у двадцятих роках, як «найбільший письменник Західної України». Саме це забезпечило йому пожиттєву пенсію уряду радянської України, від якої письменник відмовляється 1933 року, протестуючи проти голодомору, організованого радянським режимом в Україні та переслідувань української інтелігенції.

Завершуючи презентацію творчого шляху письменника-новеліста, А. Жуковський писав: «Стефаник – поет селянського відчаю. (...) Усі трагічні аспекти селянського життя автор брав із реальності, не ідеалізуючи їх, не надаючи їм якоїсь особливої барви, малюючи їх в сирому вигляді. Його розповідь проста; драматичний характер посилюється постійним використанням діалога та монолога»². Вступна стаття про В. Стефаника доповнювалася бібліографічною довідкою, в якій висвітлюється творчість українського новеліста, важливішими працями про нього, що з'явилися упродовж 1946–1991 років.

Літературна спадщина письменника у бельгійській антології була презентована новелою «Новина» (1899 р.) у перекладі Ірини Попович, спеціально зробленому для цього видання, що

¹ Joukovsky A. Stefanyk (1871–1936) – in: Patrimoine littéraire. Auteurs européens du premier XXe siècle. De la drôle de paix à la drôle de guerre (1923–1939). Anthologie en langue française sous la direction de Jean Claude Polet. De Boeck Université. Bruxelles, 2000. P. 574.

² Там само. P. 575.

стало другою французькомовною інтерпретацією цього твору В. Стефаніка, а також новелою «Сини» (1922 р.) у перекладі Жінет Максимович, передрукованому із згаданого вже тут київського французькомовного В. Стефаніка (видання 1975 р.).

2004 року бачимо ще одну важливу французькомовну стефаніківську публікацію вже на сторінках видання «Anthologie de la littérature ukrainienne du XIe au XXe siècle» («Антологія української літератури XI–XX століть»), що побачила світ завдяки багаторічній праці колективу Сарсельського осередку НТШ у Західній Європі. Як і в бельгійській антології, літературній подачі у стефаніківському розділі передувала вступна стаття літературознавця А. Жуковського, що висвітлювала важливіші віхи життєвого шляху В. Стефаніка та його літературної діяльності. Порівняно із передмовою до додаткового тому бельгійської енциклопедії, А. Жуковський уточнив певні біографічні факти з життя письменника, зокрема датуючи значніші події у громадській та літературній діяльності В. Стефаніка (народження та смерть письменника; 1897–1901 роки як роки його особливої письменницької активності). Вагомими були наступні доповнення та уточнення, які вніс А. Жуковський у передмові до сарсельської антології: «Краківські літературні кола відкрили його світові. У своїх листах з того часу Стефанік згадує, між іншими, твори таких письменників модерністів, як Бодлер, Верлен, Келлер, Метерлінк, Бурже, Гамсун. (...) Окрім своїх новел, він залишив обширне листування, літературна вартість якого не є меншою. До слова сказати, сам письменник визнавав, що вся його літературна творчість криється у його листах»¹.

Керівник цього наукового проєкту дав повнішу характеристику письменницької майстерності В. Стефаніка як «поета селянського відчаю», глибше аналізуючи проблематику таких новел, як «Камінний хрест», «Синя книжечка» та «Новина».

¹Joukovsky A. *Vasyl Stefanyk (1871–1936)*. – in: *Anthologie de la littérature ukrainienne du XIe au XXe siècle*. Société Scientifique Ševčenko en Europe. Paris-Kyiv, 2004. 1204 p. P. 480.

«Пишучи свої новели, зазначив літературознавець, Стефаник поділяв страждання своїх персонажів»¹. Новелістична спадщина В. Стефаника в антології була презентована творами «Новина» (у перекладі Ірини Попович), «Вечірня година», «Сини» та «Марія» – всі у перекладі Жінет Максимович, використані із київського видання 1975 року. «Вечірня година» стала другим французькомовним прочитанням в історії пізнання новелістики В. Стефаника французькомовним читачем.

Як бачимо, входження творчості В. Стефаника у французькомовний простір виявляє взаємодії двох національних літератур на рівні рецепції складного за стилістикою своїх новел українського письменника. А поява окремого видання новел В. Стефаника французькою мовою уже давно висунула назрілу наукову проблему кваліфікованого дослідження інтерпретації прози В. Стефаника саме цією мовою. Продуктивним, безперечно, виглядає і даліше дослідження типологічних подібностей творчості В. Стефаника із текстами французьких поетів другої половини ХІХ ст. (цю проблему розробляла у своїй кандидатській дисертації О. Бігун), глибше вивчення того, як французькомовні літератури входили у сферу літературних зацікавлень українського новеліста.

Автор цієї статті свідомий того, що поза увагою залишилось ще багато з того, що стосується французькомовної Стефанікіани, зокрема фрагментарні згадки про українського письменника там, де говориться про український літературний процес кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст., окремі праці французьких славістів, надруковані на сторінках літературознавчих часописів, де певне місце знаходив і В. Стефаник.

Ярема Кравець

¹Joukovsky A. Vasyl Stefanyk (1871–1936). – in: Anthologie de la littérature ukrainienne du XIe au XXe siècle. Société Scientifique Ševčenko en Europe. Paris-Kyiv, 2004. 1204 p. P. 481.

СТОРІНКИ ЧЕСЬКОЇ СТЕФАНИКІАНИ: ФОРМИ І ЗМІСТИ ПРИЖИТТЄВОЇ РЕЦЕПЦІЇ

Входження Василя Стефаника в літературу – не лише на батьківщині, а й у Польщі та деяких інших країнах – було стрімким, не раз триумфальним, іноді, як у Чехії, цей процес супроводжували несподівані повороти й ясні публікації. За життя письменника участь у чеській рецепції його доробку брали відомі художники слова, перекладачі, літературознавці, а розгалужена мережа чеської преси популяризувала здобутки їхньої творчої праці.

Стефаниківські сторінки чесько-українських культурних зв'язків досліджували Орест Зілинський, Михайло Мольнар, Федір Погребенник, Григорій Вервес, Володимир Полек та інші науковці. Сьогодні, коли вебсайти електронних бібліотек відкрили широкі можливості для пошуку й аналізу інформації, перспективним є системне вивчення рецепції – історичних її вимірів (бібліографічний опис джерел, їхня жанрова стратифікація, аналіз медійної інфраструктури) і якісних аспектів (змістовність інтерпретацій, точність перекладу, характер творчого освоєння сприйманого твору в сприймальній літературі).

З огляду на обширний матеріал докладніше торкнуса початкових епізодів прижиттєвої чеської стефаникіани, а відтак пунктирно окреслю тематичні й жанрові виміри всього її комплексу.

Від Львова і Кракова до Праги

У 1898 р., ще до появи дебютної «Синьої книжечки», першовідкривачами Стефаника для чехів стали Іван Франко і щойно заснований празький місячник «Slovanský přehled». У другій частині статті «Українськоруська (малоруська) література», друкованій у листопадовому числі часопису, І. Франко серед молодого покоління митців, які надихалися імпресіонізмом та неоромантизмом, виокремив «дуже талановитого та оригінального Василя Стефаника»¹. У наступних своїх публікаціях критик окреслив

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986. Т. 41. С. 87.

стильові риси новеліста, як-от: велика простота і глибокий ліризм, знання життя й душі своїх персонажів, мистецький такт і майстерність продуманої, естетично вражальної розповіді. Зокрема, Франків огляд української літератури за 1899 р. став першим у Чехії відгуком на збірку «Камінний хрест» і започаткував традицію порівняння творчості прозаїків «Покутської трійці» на основі деяких спільних стильових прикмет (наприклад, покутський та гуцульський говір; гумор, значно інтенсивніший у Мартовича, ніж у Стефаніка). Ідею зіставного підходу й тези про чільне літературне становище письменника та самотність його стилю, які критик уперше виклав на сторінках празького славістичного видання, а потім розвинув в інших своїх публікаціях, згодом узяли на озброєння і українські, і чеські літературознавці.

Після Франкової критичної репрезентації другий значний імпульс для чеського зацікавлення творчістю новеліста пішов від краківського тижневика «*Žucie*», який співпрацював із модерністичними середовищами України та Чехії: Василь Стефанік і Богдан Лепкий зналися з редактором Станіславом Пшибишевським, а редактори празького декадансного місячника «*Moderní revue*» Арношт Прохазка та Їржі Карасек з Львовіц друкувалися в польському часописі й публікували твори Пшибишевського та інших польських колег у своєму журналі. Коли наприкінці квітня 1899 р. в Чернівцях вийшла «Синя книжечка» і в Кракові стався сплеск зацікавлення прозою покутянина (згадаймо, що з травня по листопад «*Žucie*» надрукувало переклад шести новел Стефаніка і статтю про нього Вацлава Морачевського), то чехи чутливо відреагували, удавшись до перекладів своєю мовою.

1900-й – перший рік чеськомовного Стефаніка

Перекладна рецепція Стефаніка в Чехії розпочалася 1900 р. Спершу А. Прохазка під криптонімом «*Alar*» видрукував у німецькому перекладі новели «Новина» й «Виводили з села» в одному з лютневих номерів німецькомовного празького щоденника «*Politik*». Відтак чеська інтерпретація обох творів появилася

в тижневику Станіслава К. Неймана «Nový kult»: у середині березня – «Виводили з села», наприкінці місяця – «Новина». Обидва чеські переклади були опубліковані без підпису і, ймовірно, так само належали А. Прохазці, який у грудневому числі свого місячника «Moderní revue» видрукував новелу «Сама-саміська». А незадовго перед тим, 18 листопада, у тижневику «Besedy Času» побачила світ новела «Синя книжечка».

Автором німецьких перекладів у «Politik» дехто сьогодні називає Ольгу Кобилянську, покликаючись на лист письменниці до В. Стефаніка від 24 березня 1899 р., в якому вона згадувала про свій намір перекласти новели «Виводили з села» і «Стратився»¹. Насправді ж автором був А. Прохазка, котрий друкувався під криптонімом Alar (4 пагінація додатка «Slovník pseudonymů a kryptonymů...»)² у «Politik» та інших виданнях, створивши цю абрєвіатуру з ініціалів свого повного імені – Arnošt Leopold Antonín Procházka.

Хто такий Alar, не було відомо тоді ні Стефанікові, ні Франкові. У березні 1900 р. до Стефаніка надійшли неясні чутки: «Франко не вдоволений, що мене якийсь чех похвалив, і написав таку нотатку, що не знати, хто фальшиво нарід піймає, чи я, чи той чех»³. Насправді ж оглядач цілком однозначно висловився у квітневому числі «Літературно-наукового вістника» з приводу замітки, доданої до перекладу Alar-а: високо оцінивши твори новеліста, перекладач однобічно їх інтерпретував, давши читачеві викривлене уявлення про життя і психологію українців⁴. Ішлося Франкові про надуживання популістськими штампами у сприй-

¹ Кобилянська О. Твори: У 5 т. Київ: Держлітвидав, 1962–1963. Т. 5. С. 397.

² Nový velký ilustrovaný slovník naučný: [Sv. 1–20]. Praha: Gutenberg, 1934. Sv. 20. 137+XXX+157 s.

³ Стефанік В. Повне зібрання творів: У 3 т. Київ: АН УРСР, 1949–1954. Т. 3. С. 208.

⁴ Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986. Т. 32. С. 47–48.

нятті мистецьких творів. Згадаймо, як пізніше у статті «Старе й нове в українській літературі» (1904) критик наполягав на необхідності трактувати Стефаникову новелістику у світлі сугестивної поетики, а не з погляду економічної проблематики (як у Софії Русової) чи психології безнадійного песимізму (як у Богдана Лепкого).

Звісна річ, переклад твору означає зміну не лише мови, а й функціонального середовища. Оскільки чужонаціональний культурний простір постає не стрункою системою естетичних координат, а рухливим процесом, де нуртують різнорідні ідеологічні течії, то перекладений твір часто буває не лише об'єктом мистецької оцінки, а й приводом для з'ясування стосунків.

Отак і перший чеський переклад Стефаника – новелу «Виводили з села», видрукувану в першому числі реформованого «Nov-ого kult-y» за 16 березня 1900 р., вир літературного життя виніс в епіцентр полемічних зіткнень. Річ у тому, що Нейманове видання оголосило себе тижневиком індивідуалістичного анархізму. Заявивши про намір знайомити читачів із визначальними явищами світової культури, редакція помістила дискусійну статтю Mortuus-a (А. Прохазки). У ній йшлося про поразку «Чеської модерни», пристосовницьку поведінку її лідерів і жалюгідний стан чеського письменства: «Кілька поетів, чистих і жертвних. Але роман, новела, драма... Який мертвий, засохлий, безплідний сушняк!»¹. Певна річ, Стефаникову новелу, поміщену в таку програмову й дискусійну раму, опоненти «Nov-ого kult-y» сприйняли як своєрідну мистецьку ілюстрацію ідеологічних засад літераторів – «анархістичних бунтарів».

Дошкульні закиди зачепили за живе провідного діяча «Чеської модерни» Франтішка Ксавера Шальду та його прихильників, котрі згуртувалися навколо оновленого часопису «Lumír» (редактор – Вацлав Гладік). У фейлетоні «Lumír-y» за 1 квітня Шальда

¹ Procházka A. Mortuus o mladé generaci z konce století // Procházka A. Polemiky. Praha: K. Neumannová, 1913. 118 s. P. 42–46.

різко розкритикував «Nový kult» за те, що той, мовляв, обмежує творчу свободу політичними вимогами, а за взірць дієвого мистецтва «рекомендує з урочистою і великою помпою цілком посередню й пересічну новелу „Виводили з села”, яка не гірша й не ліпша, ніж інші шкіци та оповідки, що їх публікують вечірні випуски часопису „Národní listy”!»¹.

Занижену Шальдову оцінку можна пояснити поспішним і через те недостатнім ознайомленням чеського критика з предметом обговорення в обставинах запеклої дискусії з «Moderní revue», яка тривала навіть після Першої світової війни, постійно зісковзуючи з мистецьких проблем до з'ясування міжособистісних стосунків.

Відповідаючи Шальді в третьому числі «Nov-ого kult-u» за 13 квітня, Нейман спростував закиди в нав'язуванні митцям політичних завдань і став на захист українського новеліста – «молодого автора, який усюди, де його читали, привертав до себе увагу»². Нейман покликався на високу оцінку Стефаніка в тижневику Пшибишевського «Žucie» й цитував ось цей захоплений відгук часопису «Česká stráž»: «Визначною постаттю є молодий русинський письменник В. Стефанік. Ми читали в „Nov-ому kult-i” дві його новели з українського життя... – яка яскравість, сила і стислість, прямо-таки як у Гаршина! Давно вже ми не стрічали такого молодого й вельми зрілого таланту!»³.

Відбиваючись від Неймана й Карасека, котрий у «Moderní revue» солідаризувався з Mortuus-ом, Шальда в наступній полемічній публікації в «Lumír-i» за 20 квітня: «Стефанікова новела “Виводили з села» (*кажу лише про неї, бо інших не знаю* [курсив мій. – В. Б.]) – це посередній твір, яких у нас багато хто може

¹ Šalda F. X. Staré modly nově natřené // Lumír. R. 28: 1899–1900. Č. 20: 01.04.1900. S. 237. URL: <http://www.digitalniknihovna.cz/cbvk/view/uuid:4569bb90-0aae-11e1-9ea5-000bdb925259?page=uuid:592a3e20-04c3-11e1-9745-000bdb925259>.

² Neumann S. K. Nová kampaň? // Neumann S. K. Spisy. Stati a projevy: [Sv. 1–6]. Praha: Odeon, 1964. Sv. 1. S. 267.

³ Там само.

написати...»¹. Справді, загалом беручи, Шальдова знання українського письменства було фрагментарним. У своїх статтях критик згадував переважно російськомовних діячів (Микола Гоголь, Микола Бердяєв). Щоправда, 1898 р. він висловив захоплення романом «*Voas constrictor*» – твором «найвидатнішого сучасного поета й есеїста, рішучого, хороброго і пристрасного Івана Франка... Це не абсолютний мистецький шедевр, та в будь-якому разі сумлінна літературна й культурна праця, чудовий акт духової мужності й відваги»².

А от стосовно оцінки Стефаникових новел явно дався взнаки войовничий настрої, який полонив непоступливого сперечальника. Звернімо увагу: у статті за 20 квітня Шальда жодним словом не згадав про «Новину», що вже майже три тижні як була оприлюднена в часописі Неймана (а саме – 30 березня 1900 р.). Не зауважити її дискусант не міг, однак риторика полемічних змагань підштовхувала проникливого критика, який марив про нову літературу з «героїчним баченням» дійсності, наполягати й далі, що новела «Виводили з села» навряд чи може слугувати за аргумент у розмові «про величний характер і сильне мистецтво»³.

Після того Шальда більше не повертався до Стефаника, а Нейман, підбиваючи в січні 1905 р. підсумки свого видання, яке припиняло вихід, згадав новеліста в довгому переліку мислителів і письменників, котрих «*Nový kult*» презентував чеському читачеві. Прізвище українця фігурувало серед таких імен, як Анатоль Франс, Генрік Ібсен, Октав Мірбо, Фрідріх Ніцше, Еміль Вергарн, Волт Вітмен та ін.⁴.

¹ Šalda F. X. Z dopuštění osudu – individualisté // Lumír. R. 28: 1900. Č. 22: 20.04.1900. S. 263. URL: <http://www.digitalniknihovna.cz/cbvk/view/uuid:5c7ee480-0aaf-11e1-ab34-000bdb925259?page=uuid:6ca19e40-0571-11e1-b293-000bdb925259>.

² Šalda F. X. Světová knihovna // Soubor díla F. X. Šaldy: [Sv. 1–22]. Praha: Melantrich, 1951. Sv. 13. S. 177.

³ Šalda F. X. Z dopuštění osudu – individualisté // Lumír. R. 28: 1900. Č. 22: 20.04.1900. S. 263. URL: <http://www.digitalniknihovna.cz/cbvk/view/uuid:5c7ee480-0aaf-11e1-ab34-000bdb925259?page=uuid:6ca19e40-0571-11e1-b293-000bdb925259>.

⁴ Neumann S. K. Od redakce a administrace // Neumann S. K. Spisy. Stati a projevy: [Sv. 1–6]. Praha: Odeon, 1966. Sv. 2. S. 224.

Неоднакове в обох літераторів співвіднесення Стефаникової новелістики з контекстом світової культури опосередковано виявило їхнє відмінне бачення перспектив рідної літератури: Нейман стояв на засадах авангардистської естетики, яка б надихала маси, а Шальда був прихильником індивідуалістичного, глибоко рефлексійного, згармонізованого мистецтва.

Транскрипції Цмунта і Прохазки

Третім зразком чеської перекладної стефаникіани стала листопадова публікація в пражькому тижневику «Besedy Času» перекладу новели «Синя книжечка» під ініціалами «О. С.», які належать Отакарові Цмунтові (1870–1953). Редактор цього часопису Ян Гербен випускав спільно з Томашем Г. Масариком орган поступової партії «реалістів» «Čas». Зорієнтований на сучасність, його тижневик віддавав чимало місця також класичному письменству, друкував твори європейського реалізму, зокрема І. Франка. Очевидно, Стефаникова «Синя книжечка», як і згодом новела О. Кобилянської «Банк рустикальний» («Ilustrovaný svět», 1901), привернула увагу О. Цмунта і як літератора та цінувальника красного письменства, і як дипломованого юриста та громадського діяча, котрий дбав про розвиток ощадних банків і друкував статті з правознавчої проблематики.

«Літературно-науковий вістник» зауважив стосовно публікації в «Besed-ax Času», що перекладач «місцями не зрозумів первотвору, місцями знову непотрібно розтягнув, через що малюнок стратив на поетичній красі»¹. Справді, у перекладі подекуди впадають в око лексичні та синтаксичні невідповідності. У Стефаниковій фразі про вїта, який Антонові «печыткы прибиває та й картає!», слово «картати» хибно прочитано як «відрізати картку (бланк)»: «přikládá řečeť a odřezává blanket!» («прибиває печатку і відрізає бланк!»). У сцені, де Лесь ридає на призьбі своєї хати, вислів «Люди ззираютси на покаяніє» відтворений в

¹ В. Т. Переклади українських творів. ЛНВ. 1901. Т. 13. Кн. 1. С. 58.

описовій конструкції, неспроможній передати внутрішній стан персонажа: «Lidé se seběhli a dívají se a vidí mou lítost» («Люди збіглися, дивляться і бачать мій жаль»). Найважче було зберегти стилістичні нюанси. Порівняймо початкову фразу оригіналу («Отой Антін, що онде п'яний викрикує на толоці, був все якийсь нещасливий») і перекладу («Tomu Antonínu, který stojí u humna a rokůkuje, vždy jaksi špatně se vedlo»¹), де втрачено вказівну частку «онде». Одночасно з почутим голосом оповідача це слово фіксує мову тіла – жест чи кивок головою, змушуючи читача мимоволі перевести уявний погляд на толоку й угледіти Антона.

Завершився 1900 р. публікацією у грудневому числі «Moderní revue» новели «Сама-саміська» в перекладі А. Прохазки. Як ствердив Ігор Костецький, щоправда не покликаючись на джерело, натхненником Прохазки був С. Пшибишевський: «За його ініціативою, чеський друг і однодумець Арношт Прохазка переклав для свого празького журналу трагічну Стефаникову мініатюру “Сама-саміська”»². Хоча в листуванні польського модерніста із чеським приятелем³ не виявлено слідів такої ініціативи, та все ж часопис «Žucie» і його редактор, безумовно, навіювали зацікавлення Стефаником.

Чи можна вбачати взаємозв'язок між перекладом Прохазки і його власною творчістю? Один з основних представників чеського декадансу, перекладач-поліглот зі знанням півтора десятка слов'янських і романогерманських мов А. Прохазка (1869–1925) подарував рідній культурі чимало творів світового письменства. Мабуть, його, залюбленого в символізм, декаданс і окультизм,

¹ Stefaniak V. Modrá knížka / Přel. O. C. [O. Cmunt]. Besedy Času. R. 6: 1900–1901. Č. 8: 18.11.1900. S. 57–58. URL: <http://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid:a70a83d0-65aa-11e8-828b-005056825209?page=uuid:545bf4d0-65c7-11e8-943b-5ef3fc9ae867>.

² Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори. Київ: Критика, 2005. 528 с. С. 497.

³ Див.: Przybyszewski S. Listy: [T. 1–3]. Warszawa: Parnas Polski, 1937. T. I. 375 s.

привабило в новелі відчуття жаского подиху відчуженої вічності, який війнув на читача з-поза нужденної завіси звичної буденщини. Адже в лапідарно окреслених Стефаникових персонажах чеський декадент розпізнав не тільки «життя і психологію» українських селян, на що звернув увагу І. Франко, а й «те загальнолюдське, аж надто людське»¹ – приречення кожної живої душі на землі.

Чутливий до поетичного слова, Прохазка досить точно передав стиль і моторошну атмосферу Стефаникового твору. Навіть побіжне зіставлення зі спробами інших літераторів виявляє переваги Прохазкової версії. Порівняймо початкову фразу оригіналу («У тій хатині, що лізе під горб як перевалений хрущик, лежала баба») в опрацюванні Прохазки («V oné chatě, jež leze pod návřím jako převalený chroust, ležela stařena»²) і Я. Рипачека (Радимського) («V nuzné chalupě ležela na podlaze bába»³). Як бачимо, Прохазка докладно відтворив речення, зберігши його образ і сенс (навіюється аналогія між перехнябленою хатиною, перевернутою навзнік безпомічною комахою і знесилою старою), ритм (поділ на три синтагми з відповідною кількістю наголошених складів – 2 + 4 + 2 – та синтагматичним наголосом на їхніх прикінцевих лексемах: «хатина», «хрущик», «баба») і звучання (співгра шумних х, щ, ж, з та сонорного р в оригіналі і, відповідно, ch, š, ž, z та r у перекладі створює враження глухого шарудіння від кволого руху). Натомість у Я. Рипачека зник указівний займенник, який устанавлює в уяві читача його просторову позицію щодо «тієї» хатини, а експресивне її порівняння

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986. С. 47. [10:32, с. 47]???

² Stefanik V. Sama, samotinká / Přel. A. Procházka // Moderní revue. Sv. 12: 1900–1901. Sešit 3: 08.12.1900. S. 111. URL: <https://cdk.lib.cas.cz/view/uuid:e0ffe89a-435d-11dd-b505-00145e5790ea?page=uuid:ae32e243-435e-11ddb505-00145e5790ea>.

³ Stefanik V. Sama, samotinká / Přel. dr. Jar. Rypáček // Lidové noviny. R. 28: 1920. Č. 646. S. 1. URL: <http://www.digitalniknihovna.cz/vkol/view/uuid:92d26040-712d-11dc-a221-000d606f5dc6?page=uuid:268dc5b0-61e6-11dc-9de7-000d606f5dc6>.

замінене на означення «злиденна», котре разом з обставиною «на підлозі» робить речення описовим.

Отже, чеську перекладну стефаникіану розпочали різноспрямовані пражські часописи: анархістичний «Nový kult», декадансне «Moderní revue» і широкопрофільний тижневик «реалістичної» партії Масарика «Besedy Času». Наскільки нині відомо, А. Прохазка першим у Чехії переклав Стефаника – спочатку німецькою, а потім чеською мовою, відповідно розпочавши й завершивши перший рік чеськомовного Стефаника.

Стефаникознавчий дискурс

Як далі розгорталися події в царині літературної критики? У квітні 1902 р. «Slovanský přehled» опублікував схвальний відгук на третю Стефаникову збірку «Дорога» під криптонімом «ch.» Її автором був Войтех Прах, як правильно здогадувалися Мечислав Кргоун та В. Полек¹, а не В. Харват, як помилково зазначив Ф. Погребенник². Вінценц Харват, котрий народився 1889 р., не міг бути автором цієї публікації. Натомість В. Прах (1874–1927) дебютував перекладом українських народних казок у тижневику «Čas» (1899), переклав новелу «Палій» у «Besed-ach Času» (1902), постійно інформував про політичне та культурне життя Буковини й Галичини у «Slovansk-ому přehled-i», покажчик змісту якого підтверджує належність згаданого криптоніма саме цьому літераторові³.

Автором першого літературно-критичного портрета, присвяченого Стефаникові, став Б. Лепкий. Зародившись із доповіді, котру викладач Ягеллонського університету і член «Слов'янського

¹ Полек В. Твори В. Стефаника у Чехії. Стефаниківські читання. ІваноФранківськ, 1993. Вип. 2. С. 42.

² Див.: Василь Стефаник у критиці та спогадах. Статті, висловлювання, мемуари / упор. Ф. П. Погребенник. Київ: Дніпро, 1970. 483 с. С. 148.

³ Див.: Ukazatel ke IV ročníku Slovanského přehledu // Slovanský přehled. R. 4: 1902. Č. 12. S. 495. URL: [https://kramerius.lib.cas.cz/view/uuid:7b5a2773-5276-11e1-8339-001143e3f55c](https://kramerius.lib.cas.cz/view/uuid:7b5a2773-5276-11e1-8339-001143e3f55c?page=uuid:7b5a296b-5276-11e1-8339-001143e3f55c).

клубу» Лепкий виголосив у Кракові 1903 р., цей нарис вийшов у світ українською, польською, хорватською, німецькою мовами. У ледь скороченому чеському його варіанті, що був видрукуваний у «Slovansk-ому přehled-i» 1904 р., стисло висвітлено життєвий шлях митця, охарактеризовано кожну з трьох виданих на той час збірок, викладено імпресіоністичні враження, спостереження й роздуми з приводу багатьох новел і пов'язані з ними ремінісценції. Б. Лепкий навіював читачеві відчуття нерозгаданої таємничої сили – тендітної і потужної, жадливої і величної, що нуртує у творчості неперевершеного маляра людської душі.

Зрозуміло, що чеські критики часто орієнтувалися на розвідки Лепкого та інших українських колег. Від Франкової концепції національного письменства й місця в ньому автора «Новини» відштовхувалися Йозеф Дима, Алоїс Коуделка, Ян Г. Махал, В. Харват. У найбільшій чеській енциклопедії «Науковий словник Отта» Карел Штепанек (1863–1932) майже дослівно навів Франкову оцінку, вирізнівши серед молодих українських митців, наснажених імпресіонізмом, неоромантизмом і декадансом, «дуже талановитого й оригінального Вас. Стефаніка»¹.

На статтю Лесі Українки «Писателі-русини на Буковині» (газ. «Буковина», 1900) покликався Франтішек Штінгл (1868–1944), порівнявши покутського новеліста з Ю. Федьковичем та О. Кобилянською². Серед українських літературознавців така комбінація не прижилася зі зрозумілих причин, а от чехи інколи вдавалися до неї. До речі, сама авторка відомого огляду ідею зіставлення Стефаніка з Федьковичем запозичила з передмови Степана Смаль-Стоцького до першодруку «Синьої книжечки» 1899 р.

А. Коуделка (1861–1942), якого шанобливо називали «чеським Мецофанті» за те, що перекладав із багатьох мов, зокрема з укра-

¹ Šnk. Literatura maloruská // Ottův slovník naučný. T. 22. Praha: J. Otto, 1904. S. 243.

² Štingl F. Literatura rusínska // Vlast'. R. 19: 1902–1903. Č. 6. S. 560–563. URL:<https://kramerius5.nkp.cz/view/uuuid:89305710-02ba-11e9-9210-5ef3fc9bb22f?page=uuuid:712ebc30-02c2-11e9-95ba-5ef3fc9bb22f>.

їнської, дав характеристику доробку видатного прозаїка¹, узявши за основу працю Олександра Грушевського «Сучасне українське письменство в його типових представниках» («Літературно-науковий вістник», 1908).

Чеських критиків цікавила експресивна поетика Стефаника. За спостереженнями Й. Дими, до жанру оповідання належить «Палій», а решта творів – психологічні образки, які показують сильних героїв у драматичних життєвих ситуаціях (їх цілком захоплено вихором долі й кинуто із трагічною раптовістю в безодню пристрастей). Характерні риси стилю цього прозаїка – стислість, уривчастість, навмисні прогалини в поетичному викладі, які читач має заповнити власною уявою, щоб оживити персонажів із їхніми суворими жестами та нестримними вигуками пристрасті, болю й подиву, з їхніми тихими зітханнями і звинуваченнями².

Питань змісту й форми Стефанікових новел торкалися професор Карлового університету Я. Махал (1855–1939) в огляді слов'янських літератур, опублікованому в колективній монографії «Slovanstvo. Obraz jeho minulosti a přítomnosti» (Praha, 1912) та його учень, уже згаданий В. Харват (1889–1947), відомий україніст, автор низки вагомих стефанікознавчих публікацій у міжвоєнному двадцятилітті, котрому належить вдале образне означення новеліста як «шліфувальника діамантів». В одній зі статей Харват писав: «Коротке оповідання в мистецькій роботні Стефаника зазнало найвитонченішого опрацювання. Його стиль самотній: ущільнений, короткий, виразний і свіжий. Історію, яка б надихнула іншого письменника на довгу новелу, Стефанік вражаюче змальовує на двох-трьох сторінках»³.

¹ Koudelka A. Rusínské písemnictví // Hlídka. R. 25: 1908. Č. 10. S. 743. URL: <https://ndk.cz/uuid/uuid:e65f9d30-03e8-11e5-97f4-5ef3fc9ae867>

² Dýmá J. Dva dobří autoři // Moravská orlice. R. 43: 1905. Č. 204. S. 1. 1. URL: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:7a17edb0-3b6e-11e8-b001-5ef3fc9bb22f>.

³ V. Ch. Vasyľ Stefanyk // Slovanský přehled. R. 19: 1927. Č. 1. S. 75. URL: <https://kramerius.lib.cas.cz/view/uuid:85977623-5276-11e1-8486-001143e3f55c?page=uuid:85977624-5276-11e1-8486-001143e3f55c>.

Царина перекладу

Хто інтерпретував українського новеліста чеською мовою? Які твори найчастіше привертали перекладацьку увагу? У яких виданнях їх друкували?

В. Полек, очевидно, спираючись на публікації О. Зілінського та Ф. Погребенника, твердив, що до 1917 р. з'явилося понад 70 чеських версій оповідань українського автора¹. Щоправда, невідомо, чи не є деякі з них передруками (а таке часто траплялося), тому бібліографічно задокументовані публікації потребують уважного дослідження *de visu*.

Користуючись ресурсами мережі чеських цифрових бібліотек, я віднайшов понад пів сотні прижиттєвих перекладів 30 творів Стефаніка, а також близько десятка передруків. Загалом з усіх п'яти Стефанікових книжок, виданих на батьківщині письменника за його життя, найбільшу увагу тодішніх чеських тлумачів привернула «Синя книжечка», а зпоміж новел – «Новина», «Стратився», «Кленові листки» і «Моє слово» (кожен із тих творів мав у цьому національному контексті щонайменше по чотири чужомовні версії). Безперечно, процес реінтерпретації (появи серії перекладів твору) був викликаний розширенням рецепційного горизонту й естетичних потреб чеського читача.

Вийшло два окремі прижиттєві видання: у Празі 1905 р. – збірка «Povídky» («Оповідання») в перекладі Карла Рипачека, у Пльзені 1911 р. – оповідання «Кленові листки» в перекладі та власним накладом Ярослава Розводи, який раніше, 1898 р., видрукував переклад драми І. Франка «Украдене щастя».

До першої книжки причетний знову ж таки А. Прохазка. Незабаром після того, як Каміла Нейманова розпочала із січня 1905 р. випускати бібліотеку перекладів «Knihy dobrých autorů», Прохазка став її редактором і запровадив правило: видавати щомісяця 25 числа по одному тому накладом 1000 примірників².

¹ Полек В. Твори В. Стефаніка у Чехії. Стефаніківські читання. ІваноФранківськ, 1993. Вип. 2. С. 42.

² Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. Díl 3 (sv. 1, 2). Praha: Academia, 2000. 1522 s. P. 516.

Отак 25 липня вийшла сьомим випуском збірка Стефаника в перекладі К. Рипачека. Їй передували книжки француза Поля Адана, нідерландця Фрідерика ван Едена, поляка Станіслава Пшибишевського, бельгійця Еміля Вергарна, німця Фрідріха Ніцше й росіянина Леоніда Андрєєва.

Автор перекладів К. Рипачек (1885–1957) перекладав із кількох європейських мов, зокрема скандинавських і фінської, а українську опанував іще під час навчання в гімназії¹. Його чеськомовна версія «Ровід-ок» була авторизованою. Ф. Погребенник висловив здогад, що, перебуваючи в липні 1905 р. в Празі, Стефаник зустрічався зі своїм перекладачем, обмірковуючи разом із ним композицію збірки². Це ймовірно припущення варто розвинути: якщо напередодні виходу книжки Стефаник відвідав Прагу, як і планував, у суботу 22 липня³, то мав би зустрітися й з А. Прохазкою, котрий у видавництві виконував також організаційні обов'язки, зокрема вів перемовини з авторами.

Переклад Рипачека й Прохазки давало досить повне уявлення про перший період Стефаникової творчості. Воно містило 20 новел з усіх чотирьох його збірок, які вийшли на момент публікації книжки перекладів: «Синя книжечка» («Синя книжечка», «Виводили з села», «Стратився», «Лесева фамілія», «Катруся», «Сама-саміська», «Осінь», «Шкода», «Новина»), «Камінний хрест» («Камінний хрест», «Лист», «Діти», «Вечірня година»), «Дорога» («Дорога», «Палій», «Злодій», «Кленові листки», «Скін») і «Моє слово» («Моє слово», «Суд»). Збірка отримала схвальні відгуки в часописах «Moravská orlice» (Брно, 1905), «Zvon» (Прага, 1906), «Česká škola» (додаток «Českého učitele», Прага, 1906).

¹ Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. Díl 3 (sv. 1, 2). Praha: Academia, 2000. 1522 s. P. 1370.

² Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості В. Стефаника. Київ: Дніпро, 1980. 350 с. С. 219.

³ Стефаник В. Повне зібрання творів: У 3 т. Київ: АН УРСР, 1949–1954. Т. 3. С. 245.

Крім уже згаданих літераторів, окремі твори перекладали Карел Рігер («Скін» – «Pravo lidu», 1902), Франтішек Чігак («Камінний хрест» – «Rudé květy», 1903), Станіслав Гевера («Лист» – «Hlas národa», 1903), Франтішек Тмей («Святий вечір», «Лист», «Діти», «Шкода» – «Illustrovaný svět», 1903), Франтішек Вотрубца («Стратився» і «Шкода» – «Dělnický kalendař... na rok 1903»), Йозеф Коржан («Новина» – «Jitřenka», 1908; «Мое слово» – «Svět», 1917), Адольф Земан («Осінь», 1924), Франтішек Біцек («Злодій», 1935) та ін.

Після Першої світової війни до К. Рипачека долучився його двоюрідний брат, уже згаданий Ярослав Рипачек (1889–1946), який наприкінці 1921 р. змінив своє прізвище на Радимський. Під відповідними іменами він публікував переклад низки новел у щоденниках «Lidové noviny» («Сама-саміська», 1920; «Підпис», 1921) та «Venkov» («Басараби», 1921; «Кленові листки», 1922; «Виводили з села», «Сон», 1925; «Ангел», 1926; «Май», 1927).

У міжвоєнному двадцятилітті Стефаника перекладали Марія Носкова – майбутня дружина Ольгерда Бочковського й лекторка чеської мови в Українському вільному університеті у Празі (УВУ), Марія Конечна – «велика прихильниця українців», як характеризувала її українська преса, невтомний Рудольф Гулька, котрий у 1920-х роках задокументував життя закарпатських українців у майже півтора тисячах знімків, а по Другій світовій війні видав кілька десятків книжок власних перекладів з І. Франка, В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Г. Хоткевича та інших авторів. У 1923 р., ще тільки-но задумуючи грандіозні плани, Гулька писав до Стефаника: «Берусь до сеї праці не із матеріальних користей, а лише щоб познайомити наше громадянство з визначними творами української літератури»¹. Ставши редактором двотижневика «Přastku», літературного додатка до

¹ Цит. за: Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості В. Стефаника. Київ: Дніпро, 1980. 350 с. С. 266.

друкованого органу Об'єднання господарських спілок тижневика «Zemědělské družstevní listy», Р. Гулька друкував там власні переклади новел «Вечірня година» (1928), «Камінний хрест» (1929), «Моє слово» (1937). На 1937-й рік він, як ствердив львівський щоденник «Діло»¹, переклав усі твори письменника. Щоправда, видати Стефаникову збірку «Ona – země» вдалося вже по війні, 1945 р.

Різномірність рецептивного простору

Отож творчістю Стефаника цікавилися різнополюсні літературні осередки: «Чеська модерна», декадансний часопис «Moderní revue», гурт так званих анархістичних бунтарів, масариківські «реалісти»... Декаденти й нонконформісти-«бунтарі» навіть виявили особливу прихильність до українського автора, бо першими переклали його новели у своїх часописах та опублікували ранню й найповнішу за життя письменника його чеську збірку.

Значну роль у поширенні стефаніківського дискурсу відіграли популярні газети й журнали. Панорама таких видань надзвичайно строката: вони різні за регулярністю виходу у світ (щоденні, щотижневі, щомісячні) і функціональним призначенням (літературні, суспільнополітичні, наукові, популярні, робітничі, кооперативні). За географічним чинником переважала столична періодика (як-от: «Besedy lidu», «Zvon», «Rozhledy»), за нею йдуть часописи краєві (наприклад, у Брно видавалися «Hlídko», «Moravská orlice», «Lidové noviny»; в Остраві – «Moravskoslezská revue»; у Пльзені – «Plzeňské listy», «Český denník») і містечкові – від двотижневика «Jitřenka», який виходив у Полічці на сході країни, до тижневика «Severočeský dělník» у Теплиці на заході.

Жанрово-функціональний спектр чеської прижиттєвої стефанікяни не вичерпується часописною критикою і перекладом.

¹ Відгук смерті В. Стефаника в Чехословаччині. Діло. 1937. 19 січня. Ч. 11. С. 5.

Його складниками були наукові, освітні, довідкові, популярні та політичні публікації і навіть художнє читання: напередодні й після Першої світової війни письменник Юліус Полачек мандрував містами Чехії, декламуючи новелу Стефаніка «Виводили з села» і твори Петра Безруча, Йозефа Махара, Станіслава Неймана, Антоніна Сиви. Ім'я «чудового письменника і знавця селянської душі» фігурувало в політичному наративі Яроміра Нечаса, який підтримував змагання українців за власну державу. Згодом УВУ вшанував Василя Стефаніка званням почесного доктора, а провідний поет «Празької школи» Євген Маланюк писав 1925 р.:

І ось – Стефанік і Куліш,
Ось – Коцюбинський, Леся – квіти
Степів страждальної землі,
Народу самотійні діти!

А то підземно загуде
Вулканом націй ціла раса –
І даром божеським гряде
Нам Прометеїв дух Тараса¹.

Отже, розпочавшись відкривавчими статтями І. Франка, першими спробами перекладу Стефанікових новел і полемічним зіткненням навколо них конкурентних літературних гуртів, рецепція прозаїка в розгалуженому й естетично диференційованому культурному середовищі Чехії розвинулася в міжвоєнному двадцятилітті в зацікавлене вивчення творчості художника слова й налагодження тіснішого чесько-українського літературного діалогу.

Василь Будний

¹ Маланюк Є. Поезії. Львів: Фенікс Лтд., 1992. 686 с. С. 153.

НОВЕЛА ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА «ПІСТУНКА» У ПЕРЕКЛАДІ НІМЕЦЬКОЮ МОВОЮ: ЛІНГВО-ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ

Переклади текстів Василя Стефаника (1871–1936) іноземними мовами відбуваються й досі свідченням чого є, зокрема, пере-лицювання німецькою мовою новели «Пістунка» (1921) Аллою Паславською й Тобіасом Фогелем (2017). Це говорить про актуальність митця та його творчості не лише для слов'яномовного світу, а й, як у нашому випадку, для західноєвропейського.

Назва-заголовок твору містить в собі етнографічну реалію, що водночас є діалектною, бо вона вживається для позначення «няньки», «доглядальниці»¹ у західній Україні (регіональна назва). У перекладі використано нейтральний стилістичний відповідник *die kleine Kinderfrau*. Прикметникове означення *kleine* / *маленька* вказує на те, що особа є досить юного віку (дитина-підліток), тоді як в українській мові в заголовку саме цей смисл є відсутній. Проте вживання прикметника *kleine* в німецькому перекладі заголовка стає зрозумілим при аналізі першого речення оригіналу: *Сидить мала пістунка Парася... кругом неї такі самі пістунки і пістунки.* / *Es sitzt die kleine Parasja... Um sie herum andere kleine Kinder – Mädchen und Jungen.* Перекладачі вживають у заголовку прикметник *kleine* й акцентують на тому, що функції по догляду за немовлятком покладено на старшу за віком дитину. Денотативне значення лексеми *поділок*² відтворено *der Schoß*.³

Група виглядає так, як би хто стряс із дерева великих лісниць, які на землі повалялися.	Die Gruppe sieht so aus, als hätte jemand Stechäpfel vom Baum herabgeschüttelt und sie dann im Staub gewälzt.
---	---

¹ <http://slovopedia.org.ua/93/53407/945858.html>

² **Поділ, дблу, м.** 2) http://ukrlit.org/slovyk/hrinchenko_slovar_ukrainskoi_movu/podil

³ **3. а)** – <https://www.dwds.de/wb/Schoß#wb-1>

Аналізоване речення містить розмовно-марковану лексему *лісниця*,¹ відтворену лексемою *die Stechäpfel*,² яка дослівно перекладається як «дурман». Такий вибір є виправданий, переклад не є дослівним, але конотативна сема «непотрібності» передана дуже точно, бо лісниця – плоди диких дерев не вважаються корисними у господарстві, так і дурман не приносить зиску, що більше, він є шкідливим. Цілком закономірно, синтагма *на землі повалялися*, коли йдеться про плоди лісових дерев, передана як *в пилуці викачалися* щодо повзучої рослини.

Парася каже, щоби гратися в похорон і щоби голосити.	Parasja lässt die anderen eine Beerdigung spielen und dabei jammern.
--	--

Перекладачі відтворюють семантику складнопідрядного речення із підрядною з'ясувальною частиною цільової мови³ за допомогою конструкції **lassen + Infinitiv I** без частки **zu**, яка виражає спонукання у формі розпорядження – «веліти»:⁴ *Парася велить іншим гратися в похорон, водночас голосячи.*

– Та чого в похорон? Та чого голосити?	– Aber warum eine Beerdigung? Und warum jammern?
--	--

У цілому у перекладі збережено синтаксичну будову оригіналу, що позначена повторенням епіфоричних мовних елементів попереднього речення – *похорон / Beerdigung, голосити / jammern* з одного боку, а з іншого – анафоричних: *Та чого... / Aber warum..., Та чого... / Und warum... .*

¹ 1. – http://ukrlit.org/slovnnyk/slovnnyk_ukrainskoi_movy_v_11_tomakh/лісниця

² <https://www.duden.de/rechtschreibung/Stechapfel#bedeutung>

³ У нашому випадку речення зі сполучником сфери волевиявлення *щоби* й опорним дієслівним присудком головної частини *казати* в образному значенні «наказувати» – 2. http://ukrlit.org/slovnnyk/slovnnyk_ukrainskoi_movy_v_11_tomakh/казати

⁴ 1. – http://ukrlit.org/slovnnyk/slovnnyk_ukrainskoi_movy_v_11_tomakh/веліти

<p>– Я вам скажу чого. Я чула, що мої тато вночі казали, аби ця дитина не находилася в хаті, бо вона не наша дитина, а гусаря московського, то кажуть тато до мами, або ти її вбий, або закопай, а я її не хочу.</p>	<p>– Ich sage euch, warum. Ich hörte, dass mein Vater in der Nacht sagte, dass dieses Kind nicht in dieses Haus gehöre, denn es sei nicht sein Kind, sondern das eines russischen Husaren. Der Vater sagte zur Mutter: «Entweder tötest du es oder du vergräbst es, aber ich will es nicht haben.»</p>
--	--

У наступних репліках продовжується синтаксичне вираження повтору, цього разу у формі рамки *Ta chogo... Я скажу, чого / Aber warum... Ich sage euch, warum*. Слова протагоністки, сформульовані у вигляді складної синтаксичної єдності (ССЄ) із сурядним і підрядним видами зв'язку, перекладачі розщеплюють й трансформують наступним чином: 1) ССЄ із підрядним з'ясувальним зв'язком *Я чула, що мої тато вночі казали...* стає ССЄ із підрядним додатковим реченням (Objektsatz) *Ich hörte, dass mein Vater in der Nacht sagte...*; 2) клауза *аби ця дитина не находилася в хаті* – підрядне з'ясувальне із відтінком спонування, у німецькому перекладі – підрядне додаткове речення (Objektsatz; послідовна підрядність) *dass dieses Kind nicht in dieses Haus gehöre...*; 3) підрядна частина *бо вона не наша дитина* виражає причинове семантико-синтаксичне відношення, тоді як *denn es sei nicht sein Kind* є сурядною із причиново-наслідковим характером; 4) *а гусаря московського / sondern das eines russischen Husaren* безсполучниковий зв'язок, а гусаря московського перетворюється у клаузу із сурядним протиставним сполучником *gondern das eines russischen Husaren*. Усе це обрамлено у непрямий дискурс, канонічною формою якого є непряма мова. У підрядній частині дано кілька свідчень на її potwierдження: кон'юнктив I дієслів *gehören* та *sein* у 3-й особі однини теперішнього часу і підрядний сполучник *dass*¹, щоправда, дейктичні одиниці *dieses (Kind)*

¹ Durrell, M. (2011). *Hammer's German Grammar and Usage (Routledge Reference Grammars)*, 5th ed. Taylor & Francis (in English). P. 324.

й *dieses* (*Haus*) не зазнали системних змін. На цьому місці перекладачі ставлять логічну крапку і починають нове речення з прямою мовою, яка прочитується в українському тексті.

У Стефаніка спостерігаємо у дії вільний прямий дискурс, знаками чого є відсутність лапок для позначення підрядного доповнення в невластивій прямій мові *аби ця дитина не находилася в хаті*, хоча й присутні попередні слова «автора» *Я чула, що мої тато вночі казали....* Елізабет Блек зауважує, що на практиці такі синтагми, де присутні дієслова для передачі чужого мовлення, можуть прийматися за вільний прямий дискурс¹ в його неабсолютній формі.

Складність цього речення полягає в тому, що письменник розмиває границі вільного прямого і непрямого дискурсів, бо присвійний займенник *наша* імплікує² приналежність дитини 1) йому (батькові) та їй (матері), у цьому випадку інтендується пряма мова «Аби ця дитина не находилася в хаті, бо вона не наша (читай – «не моя і не твоя») дитина, а гусаря московського (читай – «твоя і його»)). Іншими словами, застосована стратегія³ прономіналізації⁴ визначає комунікантів дискурсу через особовий дейксис *наша*, який детермінує адресанта (батька) й адресата (матір) вільного прямого мовлення. У варіанті 2) йому (батькові) та їм (матері й власне Парасі) інтендується непрямий дискурс, що й відображено перекладачами відповідною стратегією прономіналізації. Присвійний займенник *наша* (*дитина*), який слід прочитувати в контексті перетворення прямої мови із місцевим побутово-розмовним колоритом як *моя* (*дитина*) в непряму, ре-

¹ Black, E. (2006). *Pragmatic Stylistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press (in English). URL: <https://books.google.com.ua/books?id=8cuqBgAAQBAJ&hl=uk> (дата звернення: 23.02.2022). P. 65.

² Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі: Монографія. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2007. 332 с. С. 11.

³ Стратегія А.

⁴ Coulmas, F. (Ed.). (1986). *Direct and Indirect Speech*. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton, de Gruyter (in English). P. 30.

ферентно співвідноситься із *sein* (*Kind*) / *його* (*дитина*). Водночас присвійний займенник множини *мої*, як скоординована пошання форма заочного звертання до батька (*він*),¹ перекладено логічним нормативним аналогом *mein* / *мій*, але етнокультурну конотацію при цьому семіологічно втрачено.

Аналізоване висловлювання в українському варіанті буде комплексним мовленнєвим актом, створеним із директиву й репрезентативу² на основі субординації. За своєю інтегральною сутністю, воно перформативне: ілокутивній фазі відповідають, зокрема, наступні дієслова із семою «казати» – «вимагати», «наполягати», «закликати», де адресант повідомлення (батько) здійснює певну мовленнєву дію щодо адресата мовлення (мати) з метою (ілокутивна комунікативна спрямованість – втягнення в мовленнєву діяльність із семантичним компонентом «зробити») вчинення відповідних дій останньою (перлокутивний ефект також зав'язаний на семантичному компоненті «зробити» – у нашому випадку, як побачимо далі, «доручити» виконання волі «сверена» в цій сім'ї – знищити байстря).

Наказовий спосіб може бути однією із форм позначення перформативу³, який в цьому випадку імпліцитний. Ми реконструюємо його вербальну формацію за допомогою змодифікованої перформативної формули *Я х*,⁴ *щоб*⁵: *Я чула, що мої тато вночі казали: «Я вимагаю, аби / Я наполягаю на тому, аби / Я закликаю, аби ця дитина не находилася в хаті, бо вона не наша дитина, а гусаря московського!»*, де виокремлюємо перформативну («модусну») частину із 1-ою особою одн. індикативу теперіш-

¹ А також, й відповідна форма дієслова донесення інформації *казав* – *казали* (третя особа множини).

² Йдемо за класифікацією Дж Серля. Детальніше див. John R. Searle, A Classification of Illocutionary Acts. С. 10-11. Ілокутивну силу висловлювання виводимо логіко-інференційним шляхом із врахуванням ситуації вільного прямого дискурсу.

³ Austen, J. L. (1962). *How to Do Things with Words* (*William James Lectures*). Oxford: At the Clarendon Press (in English). P. 73.

⁴ х – ілокутивне перформативне дієслово.

⁵ Красина Е. А. Семантика и прагматика русских перформативных высказываний: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01. Москва, 1999. 310 с. С. 228.

нього часу перформативного дієслова *Я вимагаю / Я наполягаю на тому / Я закликаю* і пропозиційну («диктумну») *аби ця дитина не находилася в хаті* – підрядне додаткове з імперативним комунікативним сенсом (ілокутивною силою); *бо вона не наша дитина, а гусаря московського* – репрезентатив.

Не залежно від того, чи у процесі перекладу МА оригіналу трансформовано в межах одного й того ж типу, чи ні, у ньому акцент зроблено на словах батька, якого беруть сумніви. Їх граматичну й логічну єдність, що витворює смисл браку певности й підозри, проартикульовано підрядним реченням зі сполучником *dass*: *dass dieses Kind nicht in dieses Haus gehöre*, де дієслівний присудок *gehören* вжито в кон'юнктив I¹, й сурядним *denn es sei nicht sein Kind*, що також містить кон'юнктив I².

Перформативне висловлювання за своїм перлокутивним ефектом має бути успішним, результативним чим і зумовлюється його відмінність від констативу, критерієм оцінки якого є істинність або неістинність. Успішність висловлювання в тому, що «перлокутивний ефект і акт завбачені ілокутивною метою мовленнєвого акту і пропозиційним змістом перформативного директивного висловлювання, але їх реалізація обов'язкова, адже в іншому випадку – непокора або відмова виконати вимогу, тим більше наказ, спричинює, щонайменше, анулювання перлокутивного акту»³. Тож батько доручає дружині виконання «завдання» позбутися немовляти: «...то кажуть тато до мами, або ти її вбий, або закопай, а я її не хочу»⁴, а пістунка Парася разом з іншими дітьми готується до похорону, що є передвісником май-

¹ Сулим В. Т., Смолій М. С. Граматика німецької мови для перекладачів: навч. посібник. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. 352 с. С. 86.

² Durrell, M. (2011). *Hammer's German Grammar and Usage (Routledge Reference Grammars)*, 5th ed. Taylor & Francis (in English). P. 327.

³ Красина Е. А. Семантика и прагматика русских перформативных высказываний: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01. Москва, 1999. 310 с. С. 258–259.

⁴ Паславська А., Фогель Т. Василь Стефаник ПІСТУНКА. *Galizien. Aus dem grossen Krieg. Галичина. З великої війни* / упор. Алла Паславська, Тобіас Фогель, Володимир Кам'янець. Львів: ВНТЛ-Класика, 2017. С. 235.

бутнього «результативного» завершення акту: «– Голосім, але самі дівчата! Хлопці, мовчіт, бо ви не голосите. Дівчата голосять по звичаю жінок, вигін заливається похоронним співом»¹.

Підрядне наслідку *то кажуть тато до мами*, яке є вступом до прямої мови, перекладачі відтворюють, смислово-синтаксично зачавши нове речення *Der Vater sagte zur Mutter*; синтагма *або ти її вбий, або закопай* / *Entweder tötest du es oder du vergräbst es* – сурядне розділове речення; *а я її не хочу* / *aber ich will es nicht haben* – сурядне протиставне.

А мама кажуть: «А як я закопаю живу дитину?» – «То ти вперед убий, а потім закопай».	Und die Mutter sagte darauf: «Wie kann ich ein lebendiges Kind begraben?» – «Töte es zuerst, und dann begrabe es.»
---	--

З цього менту й далі пряма мова передана дослівно, що засвідчують знаки для її вирізнення у тексті «» й дієслово передачі чужого мовлення *кажуть* / *sagte*. Така диференціація необхідна для передавання правдивості інформації, для встановлення її взаємозалежної сутності. Мішель Фуко зауважував, що висловлювання має свій корелят, який дозволяє його визначати як судження через наявність референта². Висловлювання ж пов'язане із референціалом, що «формує місце, умови, поле появи, рівень диференціації індивідів або об'єктів, станів речей та відношень, які вводяться в дію самим висловлюванням; він визначає можливості появи та розмежування того, що наділяє фразу її смислом, а судження значенням істинності»³. У нашому випадку Парсянаратор спочатку переповідає слова батька, потім таки відтворює дослівний діалог між ним і матір'ю, де в обох варіаціях вислов-

¹ Паславська А., Фогель Т. Василь Стефаник ПІСТУНКА. *Galizien. Aus dem grossen Krieg. Галичина. З великої війни* / упор. Алла Паславська, Тобіас Фогель, Володимир Кам'янець. Львів: ВНТЛ-Класика, 2017. С. 235.

² Фуко М. Археологія знання / Пер. з фр. В. Шовкун. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 326 с. С. 141–142.

³ Там само. С. 145.

лювання «референціалом» виступає байстря. Чоловік наполягає на тому, щоб знищити немовля на підставі його індивідуальності, в якій присутній «Інший», чужинець, зайда.

<p>– Та тому так досвіта я з цев дитинов чекаю на вас, що ви ще спите, бо тато кричить: «Забирайси мені з цим байстрюком».</p>	<p>– Darum warte ich seit dem frühen Morgen auf euch, während ihr noch geschlafen habt. Denn der Vater schrie: «Verschwinde mir mit diesem Bastard.»</p>
--	--

Перекладачі знову розщеплюють (цього разу) складне багатоконпонентне речення з одним видом зв'язку (сполучниковим підрядним: послідовна підрядність) та з прямою мовою на два. I і II частини поєднані сполучником *тому...*, *що*, відношення причинові; II і III частини поєднані сполучником *бо*, відношення причинові. Сурядний сполучник причини *darum* маркує розмовність дискурсу, при цьому в перекладі у першому реченні вилучена синтагма з *цев дитинов*, а діалектний прислівник *dosvita*¹ у значенні *на світанні*, *раннім-рано* перекладено стилістично нейтральним *seit dem frühen Morgen*. Розбивка в цьому випадку штучно створює певний ефект ретардації, утримання від просування до ситуативної розв'язки, оскільки зруйнований «стик» *тому... то / darum... denn* призводить до деформації смислової рамки наративу. Наступне речення у перекладі відтворює весь синтаксично індивідуалізований горизонт вихідного висловлювання.

<p>Малий Максим, якого гусарі все дуже інтересували, викинув свою дитину з подолка та почав докладно розглядати гусарську дитину.</p>	<p>Der kleine Maxym, den die Husaren sehr interessierten, stieß sein Kind vom Schoß und begann, das Husarenkind aufmerksam zu betrachten.</p>
---	---

¹ С. 321. – Великий тлумачний словник сучасної української мови.

Він говорить: – Це така дитина, як кожда, а твій тато якийсь дурний.	Er meint: «Das ist ein Kind, wie jedes andere, dein Vater muss dumm sein.»
--	--

Перекладачі застосовують дієслівну лексему *meinen* для передачі конотативного аспекту стандартизованої одиниці *говорити* – «висловлювати власне міркування», що й продемонстровано засобами прямої мови; дієслівна лексема *meinen* розкриває суб'єктивне, припустиме ставлення персонажа до ситуації на противагу нейтрально-індиферентному *sagen*; діалектна форма займенника *кожна / кожда* передана нормативним відповідником німецької мови.

Далі у тексті Стефаніка графемно оформлено дискурс-полілог з кількома комунікантами й завдання перекладачів у цьому випадку полягало у ретрансляції встановлених між ними відношень. Виявлено, що у перекладі зникла репліка – *Але як тато гадає душити цю дитину?*¹. Кому вона належить – поки що незрозуміло. Її міг промовити Максим, бо у висловлюванні відсутня вказівка на пошанну множину у морфологічній формі дієслівної лексеми *гадати*: *гадають* – *гадає*, так само як її немає й у попередній репліці. Однак ця фраза на письмі мала б йти вслід за першою, натомість її дано як реакцію на попереднє смислово-тематичне висловлювання. Тож очевидно, що у діалог вступають інші присутні пістунки й пістуни. Й Парася відповідає:

– А то штука таке мале душити? Задушить, та й поховають.	– «Ist es schwierig, so ein kleines Kind zu erwürgen? Er erstickt es, dann begraben sie es.»
---	--

Зауважуємо, цього разу протагоністка обходиться без пошанної множини, що може свідчити про її моральне ставлення до гіпотетичної події, яка знеславлює дорослого в очах дитини-під-

¹ Паславська А., Фогель Т. Василь Стефанік ПІСТУНКА. *Galizien. Aus dem grossen Krieg. Галичина. З великої війни / упор. Алла Паславська, Тобіас Фогель, Володимир Кам'янець*. Львів: ВНТЛ-Класика, 2017. С. 234.

літка. А її попереднє використання насправді вказує на презирство до можливого батька-дітовбивці.

Розмовно-маркована лексема *штука*¹ перекладена зі збереженням семантики стилістично нейтральним прикметником *schwierig* / *складний*: *Ist es schwierig... / Хіба складно...*. Дієслівні лексеми *душити*² / *задушити*³ ретрансльовано «вербальним перформансом» (Мішель Фуко) еквівалентних синонімічних понять мови-джерела *erwürgen*⁴ та *ersticken*.⁵

– Ото твоя мама буде голосити, ай-ай!	– «Da wird deine Mutter klagen, ei-ei!»
---------------------------------------	---

Цього разу спостерігаємо, що пошання множина відсутня й щодо матері. А з наступного речення починається репетиція ритуалу поминання «мертвого» тіла:

– Голосім, але самі дівчата! Хлопці, мовчіт, бо ви не голосите.	– «Lasst uns klagen, aber nur ihr Mädchen! Ihr, Buben, schweigt still, denn Buben klagen nicht.»
---	--

Перекладачі компенсують неможливість передачі морфологічної зміни у написанні дієслівної лексеми з розмовно-побутовою семантикою *мовчіт* німецьким аналогом *stillschweigen* з експресивно-емоційною конотацією. Звертання *хлопці* перекладено іменниковою лексемою *Buben*,⁶ яка, зокрема в австрійському мовному варіанті, позначає *Jungen* / *хлопці*.

Дівчата голосять по звичаю жінок, вигін заливається похоронним співом.	Die Mädchen klagen nach dem Brauch der Frauen. Auf der Viehweide ertönt Trauergesang.
--	---

¹ Щось складне, незвичайне, несподіване і т. ін. 4. – http://ukrlit.org/slovnyk/slovnyk_ukrainskoi_movy_v_11_tomakh/штука

² 1. – http://ukrlit.org/slovnyk/slovnyk_ukrainskoi_movy_v_11_tomakh/душити

³ 1. – <http://ukrlit.org/slovnyk/задушувати>

⁴ <https://www.duden.de/rechtschreibung/erwuergen#bedeutung>

⁵ 2. а) – <https://www.duden.de/rechtschreibung/ersticken#bedeutungen>

⁶ – <https://www.dwds.de/wb/Bub#wb-1>

Вони проводять репетицію самої події. Стефаник цього разу усуває момент вмирання-вбивства-смерти, як і поки що відсутній сам результат – тіло померлого байстрюка. Про це сигналізує баба Дмитриха:

<p>А баба Дмитриха кричить із-за воріт: – Що ви? Подуріли, дівки, з своїм голосінем? Гріх голосити як нема вмерлого.</p>	<p>Und die alte Dmytrycha schreit hinter dem Tor: – «Was soll das? Seid ihr verrückt mit eurem Klagen? Es ist eine Sünde zu klagen, wenn es keinen Toten gibt.»</p>
--	---

Іншими словами, стара жінка стверджує, що людина не в змозі безпосередньо зазнати смерті, її можна пізнати лише ставши очевидцем смерти Іншого. Свідченням факту смерти якраз і є те дійство, яке влаштовує пістунка Парася, але не має власне небіжчика. Юнка неусвідомлено дозволяє старій жінці зазнати смерть фіктивно і залишитися живою.

<p>– Бабо, ця гусарева дитина має вмерти, її мають задушити, тому не гріх голосити.</p>	<p>– «Großmutter, dieses Husarenkind soll sterben, es soll erwürgt werden, deshalb ist es keine Sünde zu klagen.»</p>
---	---

Переклад останньої репліки прямої мови повністю відтворено перекладачами без семантично-сміслових втрат. Лексему *баба*, що є звертанням до похилого віку жінки, а в наступному – номінування жінки взагалі, перекладачі відтворюють двома різними графемними лексичними одиницями *Großmutter* й *die Alte*, демонструючи належне мовностильове оформлення конвенційного образу. Аналогічно відтворено стилістичні особливості одиниць лексичного й синтаксичного рівнів фіналу:

<p>Баба хреститься, діти дальше голосять.</p>	<p>Die Alte bekreuzigt sich, die Kinder klagen weiter.</p>
---	--

На основі аналізу лексико-стилістичних особливостей перекладу Алли Паславської й Тобіаса Фогеля можемо стверджувати, що твір українського новеліста зберігає у німецькомовному «обличчі» прозорість своєї фабули й розкриває зміст оригіналу за допомогою відповідних / аналогічних засобів, окрім випадків, коли стилістично нейтральні лексеми цільової мови виступають еквівалентами діалектно маркованої лексики мови-джерела.

Перспективою майбутніх студій може стати:

- аналіз усіх мовленнєвих актів, присутніх у наративі;
- прагматичний зв'язок реплік у розрізі умови успішності МА vs умови неуспішності МА;
- зіставлення інформації вихідного тексту з референтними словами, словосполученнями, висловлюваннями цільової й не лише німецької, а й інших мов, зокрема, англійської.

Євген Леньохін

ПЕРЕКЛАД ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У НОВЕЛАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА НІМЕЦЬКОЮ МОВОЮ

Художній переклад як висока творчість і благородне мистецтво перебуває у безпосередньому і вельми тісному зв'язку з культурою. Вплітаючись у вінець світових літератур і культур, переклади художній творів зближують світову спільноту. При цьому переклад не тільки забезпечує розуміння тексту і виконує пізнавальну функцію, знайомлячи цільового читача з іншою культурою, а й полегшує порозуміння між лінгвокультурами та взаємозбагачує їх.

У кожного етносу є власна образно-понятійна база, яка в багатьох ракурсах не збігається з образно-понятійною базою інших етносів, що нерідко призводить до непорозумінь і продукує культурні бар'єри. Перекладач як посередник між культурами, хай і підсвідомо, піддається впливові власної культури з її образами і смислами, бере на себе ношу зближення культурних меж, згладжування культурних бар'єрів, тлумачення розбіжностей образів. Прикметно, що при цьому його важливим завданням є не тільки передача національно-культурної інформації, але й збереження заковданого посилю автора тексту до читача.

Особливе розмаїття образів закладене у фразеологічні одиниці (далі – ФО), образно-понятійна база яких інкорпорує і репрезентує особливості певної лінгвокультури, не завжди зрозумілі іншій. Розбіжність образів властива також у межах окремих етнографічних груп, представники яких розмовляють діалектом. Діалект – це «цінний резервуар пам'яті лінгвоспільноти», який зберігає «мовну автентичність та різновекторну барвистість», що сягає корінням минувшини¹. Діалектні одиниці виступають

¹Ткачівська М. Р. Культурно-емотивні закономірності відтворення лексики обмеженого вжитку в українсько-німецькому художньому перекладі. Дис. ... доктора філол. наук. Спеціальність 10.02.16 – перекладознавство. Івано-Франківськ, 2021. С. 374.

у творах письменників стилістичними маркерами, додаючи текстовому полотну оригінальності та неповторності.

Особливо виразно це простежується у перекладах новел В. Стефаніка. Знайомлячи читача з сільським життям та культурою Покуття, письменник репрезентує барвисту покутську говірку, яка слугує засобом втілення колориту мовлення героїв, інтенсифікатором експресії та увиразненням їхнього внутрішнього світу. Переклад таких одиниць потребує не тільки збереження семантичного наповнення, але й культурної та емотивної конотації, закладеної автором у діалогічне мовлення персонажів. Безсумнівно, що інкрустування текстового полотна яскравими діалектизмами збільшує спектр образності й виразності твору, однак нерідко складає чималі труднощі їхнього розуміння навіть для українського читача, не кажучи про іноземного перекладача, який наважується взятися за перекодування такого тексту іншою мовою. Тут важливо вкотре підкреслити унікальну роль перекладача, який покликаний не тільки «репродукувати» текст для його сприйняття іноземним читачем, але й слугує важливим ланцюжком між культурами, декодером культурних кодів і їхнім трансплантатором у тло іншої культури.

Незважаючи на трансляторні труднощі, спричинені діалектизмами, на сьогодні твори Стефаніка перекладені німецькою, англійською, іспанською, китайською, російською та іншими мовами, що слугує розширенню уяви іноземного читача про правдиве життя українців наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття. Найповніше видання перекладів побачило світ 2020 року в Прикарпатському університеті імені Василя Стефаніка (редактор С. Хороб)¹.

Німецькою мовою твори В. Стефаніка перекладали О. Кобилянська, І. Попович, В. Горошовський, О. Роздольський, С. Іваненко та ін. Частина перекладів здійснена не з оригіналу, а за

¹ Стефанік В. Зібрання творів [Текст]: у 3 т., у 4 кн. Т. 2: Твори Василя Стефаніка іноземними мовами: [150-річчю В. Стефаніка присвяч.] / Стефанік В.; Василь Стефанік; редкол.: С. Хороб (голова), Є. Баран, Р. Голод [та ін.]; ред. і упоряд. тому С. Хороб. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 679 с.

посередництвом російської мови (українська мова → російська мова → німецька мова), які через введення додаткової ланки мови-посередника збільшили спектр втрат. Це засвідчують переклади творів В. Стефаніка, здійснені з української мови на російську А. Деєвим, Г. Шиповим і Н. Ляшком, а з російської – на німецьку Еріхом Залевські. Останні стали матеріалом нашого дослідження.

Метою нашої статті є аналіз відтворення фразеологічних одиниць у німецькомовних перекладах новел Василя Стефаніка. До основних завдань розвідки належать: окреслення труднощів перекладу фразеологізмів та аналіз способів перекладу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Переклад фразеологічних одиниць неодноразово привертав увагу вітчизняних та зарубіжних долідників. Серед них Р. Зорівчак, І. Корунець, В. Карбан, В. Коптілов, М. Лукаш, С. Кіршнік, А. Федоров, Л. Міщенко, С. Денисенко, С. Влахов, С. Флорін, Л. Латишев, К. Пальм, R. Hessky, A. Liimatainen, O. Чередниченко, М. Нагорна та ін. Значний внесок у долідження фразеологізмів у німецькій мові та їхніх перекладів зробили Я. Баран, М. Зимомря, О. Білоус, І. Зимомря, М. Гамзюк, К. Мізін, Т. Кияк, А. Науменко та О. Огуй, Н. Любчук, В. Сулим, О. Остапович та ін. Вчені наголошують на культурній специфіці фразеологізмів та акцентують увагу на труднощах перекладу, кладучи їх в умовній «шкалі неперекладності» на чільні місця¹. Дослідники пропонують різні способи перекладу ФО, акцентуючи на важливості добору повних/часткових еквівалентів, що не завжди уможливорює як цільова мова, так і компетентність перекладача. У такому випадку ФО у перекладі компенсуються за допомогою нефразеологічних відповідників зі збереженням, зміною, елімінацією чи зсувом образів та смислово-змістових понять, що нерідко призводить до зміни культурної специфіки ФО. Експресивно-стилістичне забарвлення при цьому може змінюватись чи зберігатись.

¹ Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. Москва, 1980. 343 с.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фразеологізми – важливий сегмент творів Василя Стефаника – знакової постаті в українській літературі, великого патріота та свободолюбця, шляхетного і талановитого письменника й дипломата, неперевершеного майстра експресіоністської новели, камертона страждань української душі. Пірнаючи у нетрі терпких відчуттів людей, яких бачив навколо, він не міг не писати про їхні болі. Стефаник перебирав їхні долі пальцями своєї твердої й водночас вразливої душі, викладаючи на полотна новел не тільки філігранно дібрану чорну яшму слів, а й правду. Його серце шукало супокою, билося в ритмі свого народу, змальовувало чорно-білий світ, додаючи йому хіба що червоної барви крові. І не тому, що письменник не бачив інших життєвих барв, а тому, що надто болів йому люд, який вартував щастя. «Страшенно сильно пишете Ви. Так, якби-сте витесували потужною рукою пам’ятник для свого народу», – писала Стефанику Ольга Кобилянська¹.

Стефаників доробок ще за життя письменника стояв на одному шаблі із творами відомих велетів світових літератур.

Як уже неодноразово зазначалося, нелегко перекладати Стефаникові твори, де вправно дібане кожне слово. Перекладач повинен глибоко підходити до відтворення образків текстового полотна письменника, зокрема і вжитих у новелах фразеологізмів. Стефаник сам розумів, наскільки важко перекладати його твори. Коли вперше вийшли друком його переклади польською мовою, автор висловив думку, що їх, очевидно, нікому не вдасться добре перекласти. Після публікації польських перекладів новел «Катруся» і «Новина» в журналі «Жице» Стефаник писав: «На перекладах у «Жицю» переконався, що моїх новел, віддай, не можна перекладати на жодну мову. Виходить зле»².

¹ Костащук В. Володар дум селянських. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1959. 184 с. С. 76.

² Цит. за: Стецик М. С. «Прикрі несподіванки» мовної спорідненості і художній переклад. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/268531064.pdf> ((дата звернення: 10.09.2021). С. 356.

Відтворення фразеологізмів іноземною мовою – важливий сегмент трансляторних процесів. Ще у середині 90-х років минулого століття К. Пальм позначала фразеологізми як «ахілесову п'яту теорії перекладу», в якій вони якщо й виносяться за дужки, то розглядаються лише на периферії¹. Зважаючи на те, що ФО зазвичай творилися на виразних словесних образах, які опиралися на людську фантазію², від перекладача вимагається не тільки володіння фоновими знаннями та розуміння прихованих словесних образів, але й вдалих перекладацьких рішень, де «на шальки терезів кладуть не суму відтворених ФО, а вміння розпізнати й відтворити закладені в них смислово-змістові поняття, культурні зерна, які проростають із лінгвокультурного коду»³. Вміння відтворити смислово-змістові поняття при перекодуванні тексту іншою мовою – важливий сегмент високої творчості продуцента перекладу, який «передусім повинен фіксувати увагу на смисловому балансі між МО (мовою оригіналу) та ТП (текстом перекладу), тобто смисловому «перепакуванню» ФО для його осягнення іншою культурою в поєднанні з культурним аспектом»⁴.

На сьогоднішній день дослідники перекладу пропонують різні можливості відтворення ФО. Так, Я. Баран схиляється насамперед до збереження значення фразеологізмів та їхньої специфіки у цільовій мові [1]. М. Нагорна відносить до основних шляхів перекладу ФО як фразеологічний прийом, який включає переклад за допомогою еквівалента й аналога, так і нефразеологічні прийоми (калькування, описовий переклад та контекстуальна

¹ Цит. за: Стецик М. С. «Прикрі несподіванки» мовної спорідненості і художній переклад. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/268531064.pdf> ((дата звернення: 10.09.2021)). С. 311.

² Зорівчак Р. П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія. Львів: Вища школа, 1983. 175 с. С. 28.

³ Ткачівська М. Р. Культурно-емотивні закономірності відтворення лексики обмеженого вжитку в українсько-німецькому художньому перекладі. Дис. ... доктора філол. наук. Спеціальність 10.02.16 – перекладознавство. Івано-Франківськ, 2021. С. 403.

⁴ Там само.

заміна)¹. Т. Кияк, О. Науменко та О. Огуй розглядають переклад фразеологізму як єдиного цілого, опираючись на внутрішню форму і зміст, емоційно-експресивні та конотативно-стилістичні нашарування та пропонують упорядкування способів перекладу ФО, опираючись на їхні класифікації. Вони окреслюють такі способи перекладу: дослівна відповідність (еквівалент), адекватний відповідник, калькування, псевдоприслівна відповідність, описовий переклад². При цьому науковці вважають основним завданням перекладача – досягнення адекватності. В. Комісаров пропонує враховувати всі компоненти фразеологізму: образний, емоційний, предметний, стилістичний та національно-етнічний³.

Р. Зорівчак вбачає вирішальну роль відтворення ФО не у формальній заміні фразеологізму на фразеологізм, а у відтворенні «денотативного змісту, експресивно-емоційної тональності першотвору та інших естетичних функцій, що їх виконує фразеологізм в авторському задумі»⁴.

Я. Баран, М. Зимомря, О. Білоус та І. Зимомря виділяють чотири види перекладу фразеологізмів: дослівний переклад або калькування, еквівалентно-повний переклад, еквівалентно-неповний переклад, описовий переклад⁵.

Перекладачі по-різному підходять до відтворення фразеологізмів, передусім надаючи перевагу фразеологічним відповідникам,

¹ Нагорна М. Основні шляхи перекладу фразеологізмів українською мовою. Наука. Освіта. Молодь. С. 47–48. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2016_2/16.pdf (дата звернення: 15.09.2022). С. 47.

² Кияк Т. Р., Огуй О. Д., Науменко А. М. Теорія та практика перекладу (німецька мова). Підручник для студентів вищих навчальних закладів. – Вінниця: Нова книга, 2006. 592 с. С. 170–198.

³ Комиссаров В. Н. Современное переводоведение / В. Н. Комиссаров. М.: ЭТС, 2001. 424 с. С. 179.

⁴ Зорівчак Р. П. Принципи підходу до фразеологічної одиниці в перекладознавчих дослідженнях. *Теорія і практика перекладу*. – Київ: «Вища школа», 1979. Вип. 1. С. 108–122.

⁵ Баран Я. А., Зимомря М., Білоус О. М., Зимомря І. М. Фразеологія: знакові величини. Навчальний посібник для студентів факультетів іноземних мов. Вінниця: Нова Книга, 2008. 256 с.

намагаючись підібрати повний чи частковий семантичний еквівалент (без зміни/зі зміною денотатів). У перекладі ФО визначальним є не денотативне, а конотативне значення її елементів. Відповідно, фразеологічний відповідник з іншим денотативним, але з рівноцінним чи наближеним до рівноцінного конотативним значенням вважається вдалим.

Спільне джерело ФО для різних мов і культур (споріднені мови, бібліїзми, грецька та римська міфології) полегшують трансляторні процеси. Наприклад, вжитий у новелі Стефаніка «Кленові листки» бібліїзм *манна із неба* походить із біблійної розповіді про нестачу харчів після виходу євреїв із Єгипту та посиленням їм упродовж сорока років манни зі смаком хліба з медом і має фразеологічну відповідність у російській та німецькій мовах (*манна з неба* – *манна с неба* – *Manna vom Himmel*): укр.: «Пустить на землю, талану в руки не дасть, манни з неба не спустить...»¹ – рос.: «Пустит на землю, талану в руки не даст, манны с неба не пошлет...»² – нім.: «*Er setzt sie in die Welt und gibt ihnen kein Glück mit und schickt kein Manna vom Himmel...*»³. Німецькою мовою біблійний фразеологізм репрезентований повним фразеологічним еквівалентом *Manna vom Himmel*, який, як і в українській мові, означає «щось, що дається легко, без зусиль».

Наявність фразеологічних синонімічних рядів у різних мовах уможлиблює підбір повних семантичних еквівалентів зі зміною денотатів, що простежуємо при перекладі ФО *догори ногами*. Етимологія фразеологізму опирається на припущення дослідників щодо уяви людини в давнину стосовно поділу світу на верх і низ: верх мав безпосередній зв'язок із сонцем та небом (із світлим і райським), а низ – із землею та водою (із темрявою).

¹ Стефанік В. Новели, оповідання, автобіографічні та критичні матеріали, вицяги з листів. К.: Веселка, 2000. 2-ге вид., доп. 319 с. С. 140.

² Стефанік В. Избранные произведения / В. Стефанік; [пер.: Н. Ляшко, Г. Шипов, А. Деев; предисл. С. Крижановского]. К.: Гослитиздат УССР, 1951. 208 с. С. 118.

³ Stefanik W. Ahornblätter. Novellen / W. Stefanik; [aus dem Russischen übersetzt von Erich Salewski]. Berlin: Aufbau-Verlag, 1952. 257 s. P. 148.

Відповідно, фразеологізм *догори ногами*, *догори дригом* слугував репрезентації хаосу. Наприклад, укр.: «*А жандарм обшукав його до голого тіла, перевернув хату догори ногами та й сів*»¹, рос.: «*Жандарм обыскал его с ног до головы, перевернул всю хату вверх дном и уселся*»², нім.: «*Der Gendarm hat ihn durchsucht von Kopf bis Fuß, die ganze Hütte hat er auf den Kopf gestellt und sich dann hingesetzt*»³.

Оскільки ФО *догори ногами*, як і *догори дном*, *догори коренем*, належить до фразеологічного синонімічного ряду, вона рівноцінно інкорпорує значення «1. Учиняти безладдя, хаос, розгардіяш; 2. Дуже старанно, ретельно перешукати десь що-небудь. 3. Різко змінювати що-небудь, робити зовсім іншим, не таким, як було» [3, с. 666]. Російський переклад *вверх дном* є повним еквівалентом зі збереженням закладеної в них конотативної інформації (заміна понять «верх» – «низ») зі зміною денотата. Зміна природного положення простежується і в німецькому відповідникові *auf den Kopf gestellt*, що засвідчує повне збереження конотативної інформації ФО (укр.: *перевернути головою вниз* – швидко змінювати що-небудь, робити не таким, як було досі). Отже, аналіз перекладу фразеологічної одиниці *догори ногами* в обох мовах засвідчує підбір повних еквівалентів зі зміною денотатів (*ноги*, *дно*, *голова*) та зі збереженням конотації.

Повний еквівалент зі збереженням денотатів можливий при наявності відповідної ФО в цільовій мові, що простежуємо при перекладі ФО *приходитьи до пам'яті* (новела «Катруся»), яка як у російській, так і в німецькій мовах означає «отямитися», «відійти», «опритомніти», «прийти до тями» (укр.: «*Як Катруся при-*

¹ Стефанік В. Новели, оповідання, автобіографічні та критичні матеріали, вицяги з листів. К.: Веселка, 2000. 2-ге вид., доп. 319 с. С. 222.

² Стефанік В. Избранные произведения / В. Стефанік; [пер.: Н. Ляшко, Г. Шипов, А. Деев; предисл. С. Крижановского]. К.: Гослитиздат УССР, 1951. 208 с. С. 186.

³ Stefanik W. Ahornblätter. Novellen / W. Stefanik; [aus dem Russischen übersetzt von Erich Salewski]. Berlin: Aufbau-Verlag, 1952. 257 s. P. 238.

ходила до пам'яті, то мама сідала коло неї і жалібно говорила»¹ – рос.: «Когда Катруся приходила в сознание, мать садилась возле нее и жалобно говорила...»² – нім.: «Als Katrusja zum Bewußtsein kam, setzte sich die Mutter zu ihr und begann zu klagen...»³).

Оскільки при перекладі ФО важливим чинником є досягнення адекватності, більше труднощів складає переклад автентичних фразеологізмів із наявним у них діалектним компонентом. При перекладі діалектизмів йдеться не тільки про розуміння діалекту та пошук відповідних еквівалентів із семантичною співвіднесеністю, а й про мовнокультурні коди, закладені в діалектну одиницю, тобто передусім про культурну компетентність, яка вимагає від перекладача оцінки уяви реципієнта в межах іншої культури та сприйняття ним тієї чи іншої фразеологічної одиниці. Це зумовлене тим, що вони можуть викликати різні асоціації у мовців різних лінгвокультур. Відповідно, «нейтралізація діалекту, але в такому разі твір може втратити найважливіше – питомий національний колорит»⁴.

Дослідження діалектних фразеологізмів, як і дослідження фразеологізмів із елементами діалектів, є маловивченим аспектом фразеології і ще менш вивченим у перекладознавстві. За Р. Гесскі, фразеологія з точки зору загального поля досліджень діалектології і діалектолексикографії репрезентує «швидше скромний сегмент загального матеріалу <...>, тому що <...> публікації у порівнянні з такою центральною тематикою зу-

¹ Стефанік В. Новели, оповідання, автобіографічні та критичні матеріали, вицяги з листів. К.: Веселка, 2000. 2-ге вид., доп. 319 с. С. 51.

² Стефанік В. Избранные произведения / В. Стефанік; [пер.: Н. Ляшко, Г. Шипов, А. Деев; предисл. С. Крижановского]. К.: Гослитиздат УССР, 1951. 208 с. С. 60.

³ Stefanik W. Ahornblätter. Novellen / W. Stefanik; [aus dem Ruischen übersetzt von Erich Salewski]. Berlin: Aufbau-Verlag, 1952. 257 s. P. 73.

⁴ Hessky Regina. Identifizierung. Abgrenzung. Platzierung... Ein Kurzbericht aus dem Projekt «Wörterbuch der ungarndeutschen Mundarten», S. 164–176. In: *Deutsch – grenzenlos: Festschrift für Elisabeth Knipf zum 60. Geburtstag* / hrsg. von Rita Brdar-Szabó [et al.]; [hrsg. von ELTE Germanistisches Institut]. Budapest, 2012. 410 s. P. 376.

стрічаються вкрай рідко»¹. Важливо зазначити, що діалектні фразеологізми мають синоніми в літературній мові або ж функціонують у мові паралельно з їхніми літературними відповідниками. Аксіомою перекладу діалектних ФО, як і діалектизмів у цілому, є небажане/неприйнятне застосування діалектів цільової мови, компенсуючи їх, за можливості розмовною мовою, просторіччям, стилізацією. Для дослідження перекладів діалектних ФО виокремлюємо такі основні фразеологічні та нефразеологічні способи перекладу: 1) повний еквівалент (повний/частковий збіг/заміна денотатів, збереження конотації); 2) частковий еквівалент (конотативні та стильові заміни); 3) введення яскравої метафори; 4) калькування; 5) експланація; 6) елімінація ФО; 7) запозичення ФО з третьої мови; трансплантація; стилізація ФО (маркування стильової специфіки ФО)².

У перекладах творів В. Стефаніка діалектні ФО відтворюються передусім за допомогою літературної та розмовної мови. При цьому рідко застосовуються додаткові маркери, які натякають на наявність в тексті-оригіналі стилістично маркованих лексичних чи фразеологічних одиниць. Така нейтралізація властива як на лексичному, так і на фонетичному й морфологічному рівнях. Наприклад: укр.: «Я на нім вік свій спендив і окалічів-ем»³ – рос.: Я на нем жизнь свою положил, на нем и покалечился⁴ – нім.:

¹ Hessky Regina. Identifizierung. Abgrenzung. Platzierung... Ein Kurzbericht aus dem Projekt «Wörterbuch der ungarndeutschen Mundarten», S. 164–176. In: *Deutsch – grenzenlos: Festschrift für Elisabeth Knipf zum 60. Geburtstag* / hrsg. von Rita Brdar-Szabó [et al.]; [hrsg. von ELTE Germanistisches Institut]. Budapest, 2012. 410 s. P. 167.

² Ткачівська М. Р. Культурно-емотивні закономірності відтворення лексики обмеженого вжитку в українсько-німецькому художньому перекладі. Дис. ... доктора філол. наук. Спеціальність 10.02.16 – перекладознавство. Івано-Франківськ, 2021. С. 406–407.

³ Стефанік В. Новели, оповідання, автобіографічні та критичні матеріали, витяги з листів. К.: Веселка, 2000. 2-ге вид., доп. 319 с. С. 77.

⁴ Стефанік В. Избранные произведения / В. Стефанік; [пер.: Н. Ляшко, Г. Шипов, А. Деев; предисл. С. Крижановского]. К.: Гослитиздат УССР, 1951. 208 с. С. 83.

«*Mein ganzes Leben steckt darin, auf ihm bin ich auch zum Krümpel geworden*»¹. Як бачимо, втрати активізуються як на морфологічному (окалічів-ем – покалечил ся – zum Krümpel geworden), так і на фразеологічному рівнях (спендити вік (промучитися) – *mein ganzes Leben steckt darin*). Аналіз засвідчує повне збереження змісту висловлювання, хоча сема «мучитися» конвертується в сему «вкласти (в щось) життя» із тлумачними формулами «багато працювати», «віддавати своє життя чомусь». Незважаючи на це, послаблюються емоційно-експресивні та втрачаються конотативно-стилістичні нашарування.

Нейтралізація фразеологізму та застосування описового перекладу часто відтворюють зміст висловлювання, але нерідко призводять до втрати образності. Наприклад, навіть у випадках, коли перекладачеві вдається передати фразеологізм частковим фразеологічним еквівалентом, використовуючи подібні емоційно-експресивні характеристики, діалектне мовлення залишається не відтвореним цільовою мовою.

Описовий переклад діалектних фразеологізмів також може зберігати емоційно-експресивну насиченість висловлення, проте втрачати як фразеологічність, так і стилістичну маркованість: укр.: «... а він такий зателепаний, як колера. Мені аж лице лунаєси за такого тазду»²; рос.: «...а он замызганный, что холера. Со стыда сгораю за такого мужа»³; нім.: «... er aber ist verdeckt, dass man sich ekelt. Schämen muss man sich für solchen Mann»⁴. Діалектна фразеологічна одиниця *лице лунаєси* (лице лупить ся) означає «червоніти», «відчувати со-

¹ Stefanik W. Ahornblätter. Novellen / W. Stefanik; [aus dem Ruischen übersetzt von Erich Salewski]. Berlin: Aufbau-Verlag, 1952. 257 s. P. 83.

² Стефанік В. Новели, оповідання, автобіографічні та критичні матеріали, витяги з листів. К.: Веселка, 2000. 2-ге вид., доп. 319 с. С. 49.

³ Стефанік В. Избранные произведения / В. Стефанік; [пер.: Н. Ляшко, Г. Шипов, А. Деев; предисл. С. Крижановского]. К.: Гослитиздат УССР, 1951. 208 с. С. 35.

⁴ Stefanik W. Ahornblätter. Novellen / W. Stefanik; [aus dem Ruischen übersetzt von Erich Salewski]. Berlin: Aufbau-Verlag, 1952. 257 s. P. 42.

ром», «соромитися» відповідає російському *сгорать со стыда*. ФО *лице лунасси* та *сгорать со стыда* інкорпорують вищий ступінь інтенсивності ознаки зі значенням «соромитися», ніж лексична одиниця *sich schämen*. Введення в текст лексичної одиниці замість ФО простежується не у російській, а в німецькій мові.

В окремих випадках у перекладі творів Стефаніка простежується введення ФО у переклад при його відсутності в тексті оригіналу. При цьому здебільшого втрачається маркованість діалектизму. Винятком є введення в переклад одиниць розмовної мови, просторіччя. Наприклад: укр.: «*Аді, є хліб, та й начинейтецу!*» – рос.: «*Есть вот хлеб, ну и наедайтесь*» – нім.: «*Hier habt ihr Brot, schlagt euch den Bauch voll!*». У перекладі простежується збереження стилістичної тональності: діалектизм *начинетиси* означає «напихатися», «набивати черево» (вulg.), наїдатися, цілком відповідає німецькій ФО *den Bauch voll schlagen* (набити шлунок). При цьому зберігається інтонаційність та дух висловлення.

Висновки та перспективи дослідження. Аналіз перекладу фразеологізмів Стефанікових новел німецькою мовою за посередництвом російської мови засвідчує застосування перекладачами різних способів перекладу, пріоритетними серед яких є втілення в переклад повного і часткового еквівалента, кальки, описового перекладу. Діалектні ФО відтворені за допомогою тих самих способів перекладу із використанням літературної та розмовної мови. Перекладачам ні в російській, ані в німецькій мові не вдалося відтворити яскравість живого покутського мовлення, русівської говірки, яка сягає коріння етносу, що сприяло частковій втраті емоційно-експресивних та стилістичних нашарувань. Проте в цілому вони змогли передати ритмічність та інтонаційність твору, його авторську лаконічність, правдивий дух, бездонні змістові глибини текстів і підтекстів та зуміли подарувати читачеві нові лінзи для кращого бачення й осмислення сучасності завдяки минувшині. На сьогоднішній день

твори Стефаніка потребують подальших перекладів на інші мови.

Перспективою дослідження може слугувати порівняльна характеристика особливостей перекладів творів Василя Стефаніка, здійснених різними перекладачами.

Марія Ткачівська, Василь Ткачівський

**МОВНОСТИЛІСТИЧНІ
ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО
СВІТУ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА**

ЛІРОЕПІЧНІ МОТИВИ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Класик української літератури Василь Стефаник увійшов в історію красного письменства як видатний майстер слова, що відтворив не лише мовно-естетичну картину буття покутського селянства, а й свій духовний світ, мовомислення художника, глибокого філософа, тонкого лірика. В його ідіостильовому континуумі знайшли місце мовленнєві партії персонажів і авторський наратив, екзистенційне відображення явищ, подій, фактів, ситуацій, експлікованих у художню дійсність. Стефаниковий модернізм відповідає світовим тенденціям культурного прогресу, його тяжіння до експресіонізму, символізму реалізовано в річищі неповторного образного моделювання¹.

В лінгвокогнітивних аспектах вивчення Стефаникового творчого доробку постає проблема осмислення специфіки його мовностилю на тлі тогочасного літературного процесу, з окресленням ознак індивідуально-авторського письма, з означенням його внеску не лише в український, а й у світовий художній простір. В його творчому методі органічно поєдналися стильові риси реалістичного й романтичного, натуралістичного й сентиментального, високого й низького зображення в їхній цілісності, трансформовані у своєрідно представлений етнокультурний субстрат.

З цих позицій аналіз функціонування ліроепічних мотивів, утілених у мовно-естетичних знаках², невіддільний від апробації стилістичних принципів і прийомів, до яких вдавався Стефаник

¹ Див.: Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Нью-Йорк: Сучасність, 1989; Грицюта М. Художній світ В. Стефаника: монографія. Київ: Наук. думка, 1982; Василь Стефаник – художник слова: монографія; редкол. В. В. Грещук, В. І. Кононенко, С. І. Хороб. Івано-Франківськ: Плай, 1996; Василь Стефаник: наближення: монографія; ред. С. І. Хороб. Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2017 та інші.

² Див.: Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки української культури: монографія. Київ: Ін-т української мови НАН України, 2009. С. 9.

задля поєднання поетичних компонентів і суворої епіки, виявів ліричної оповіді як складника неприхованого реалізму. Вочевидь, постає ідея доцільності / недоцільності виокремлення ліричних сцен у власне описовому прозовому матеріалі, визначення місця і ролі ліричних відступів більшої чи меншої протяженості у вирішенні загальнохудожніх завдань мовотворчості. Такий комплексний функційно-семантичний дискурс-аналіз Стефаникової поетики зумовлений можливостями підходу до мовно-стильових пошуків синтезу ліричного й епічного як однієї з характерологічних рис творчої манери письменника в його естетичних настановах, не стільки заради пом'якшити напругу у сприйманні жорстокої буденності, скільки в ім'я глибинного осмислення дійсності через емоції, відчуття, викликані поетичним ракурсом бачення.

Опрацювання ліричних мотивів у Стефаниковій творчості у науковій літературі окреслюється передовсім у річищі стилістики поезій у прозі – нечисленної низки позначених поетичним ореалом «образків». Дослідники цього циклу довели неповторність цих зразків поетичної мовотворчості, оцінили майстерність образотворення, внутрішню ритмомелодику тексту, зрештою, ліричні настрої письменника попри трагедійні події його життя¹. Виокремлення теми «поезії в прозі» не виключає, однак, комплексного розгляду ліроепічних мотивів у Стефаниковому художньому дискурсі у широкому вимірі, в сув'язі всього масиву його творчого доробку як структурного феномену, явища на межі творчого відкриття. Як зазначає Р. Барт, «насправді множинність Тексту зумовлюється не двозначністю складників його змісту, а так би мовити, просторовою багатолінійністю означників, з яких він зітканий (етимологічно «текст» означає «тканина»)»².

¹ Див.: Fornal A. Proza poetucka Wasyla Stefanuka. Krakowski Zeszyty Ukrainoznawcze. 1998.

² Барт Р. Від твору до тексту; пер. з фр. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.*; за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 382.

Постає проблема визначення функційного призначення ліричних відступів, введення яких у прозовий текст – явище доволі поширене в українській художній традиції; така образна одиниця входить у метафоризований контекст як його невід’ємний складник, забезпечує полікодовість змісту, дає змогу передати авторські інтенції. Як зазначається, «дискурсивна організація художньої прози традиційно передбачає включення текстів-образів: більших чи менших за обсягом, ліричних фрагментів, які пов’язані з основним змістом твору опосередковано, через метафоричне осмислення й становлять завершені смислові компоненти»¹.

Скажімо, ліричними конотаціями суму, невідворотності долі позначено фрагменти оповіді в «Камінному хресті». Поетичний контекст досягає найвищих реєстрів у ситуації прощання з хрестом: – *Видиш, стара, наш хрестик? Там є нібито і твоє намено. Не біси, є і моє і твоє*². Цей символічний *хрест* (семи ‘загибель’, ‘прощання’, ‘пам’ять’) засвідчує підсвідоме розуміння того, що їх – ще живих – в очах тих, хто залишився, вже поховано. Цій заключній ноті передують виконані в народнопоетичному ракурсі монологи героя, в які включено й елементи авторського мовлення, інтенції співчуття. Розглянемо фрагмент тексту:

– *Не хотіла-с іти на цу Канаду, то підемо світами і розвіємоси на старість як лист по полю. Бог знає, як з нами буде... а я хочу з тобов перед цими нашими людьми віпроцитиси. Так, як слюб-сми перед ними брали, та так хочу перед ними віпроцитиси з тобов на смерть. Може тебе так кинут у море, що я не буду видіти, а може мене кинут, що ти не меш видіти, та прости ми, стара, шо-м ти не раз догорив, шо-м може і тьи коли скривдив, прости мині і перший раз і другий раз і третій раз* (с. 185). Проїнятий схвильованою інтонацією монолог сприймається як вираження ліричного мотиву прощання, сповідь, розуміння своїх провин. Основне стильове спрямування слів героя

¹ Кононенко В. І. Текст і образ: монографія. Київ; Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2014. С. 132.

² Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 190.

– відтворити глибокий песимізм, настрої безнадії, що виходять за межі констатації подій, набуваючи ознак відтворення трагедійності самого життя.

Переживання героя знайшли відбиття в наборі поетичних образів, що відтворюють авторські інтенції. Метафори *нідемо сьвітами, розвіємоси на старість, віпро щитисци на смерть*, порівняння *як лист по полю* мають виразне конотативне спрямування: визначають тугу, тривогу, безнадію. Експресивне повторення *і перший раз і другий раз і третій раз* додають емоції схвильованій оповіді. Окремий мовно-естетичний пасаж – уявлення героя про можливу загибель (*кинут у море*), що посилює вираження страху, що не зможуть проститися один з одним.

Підвищеної поетичності, ліричності, експресії набувають Стефаникові описи довкілля. Природне оточення, в якому живуть і вмирають герої, не існує як самодостатній компонент оповіді, це елемент загальнодискурсивного рівня, що відтворює ситуацію, в якій відбувається дія, отож стає невід’ємним текстотвірним чинником. Своєрідність письменницьких описів природного середовища сприяє посиленню звучання ліричного компонента в досягненні мовно-естетичного ефекту. Звернімося до тексту: *Довгий такий та широкий луже, що оком зідріти не мож. Пливе у вітрі, в сонцю потонає. Люцькі ниви заливає. Як широкий, довгий невід. Вилупить нивки, як дрібоньку рибу. Отой лан* («Лан»)¹. Насиченість фрагмента образним шаром виняткова. Вже в активованих повторюваних епітетах (*довгий, широкий; широкий, довгий*) закладений локативний вимір явища, що набуває ознак самодостатньої величини. В стильове тло оповіді входить порівняння *як невід* – позначення невідворотності долі, всесилля. Образ *невода* виявляє «виразні ознаки символічного, модерного опису лану як чогось нескінченного, невідступного, що змучує, гнітить, губить людину»². Могутність цієї сили в здатності вило-

¹ Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 208.

² Кононенко В. І. Символи української мови: монографія. 2-ге вид. Київ: Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. С. 373.

вити найдрібнішу *рибу* (живе поступається творінню рук людських). Текст наповнений поетичними метафорами: *пливе у вітрі; в сонці потопає; людські ниви заливає*. В перенесено-образному усвідомленні в загибелі сина винна не натруджена мати, а отой *лан* – втілення людської жорстокості, немилосердя, панства.

Вивчення мовностилістичних конотацій образка «Лан» дає змогу зіставити його лінгвопоетичні параметри з відомим віршем Т. Шевченка «Сон» («На панщині пш ницю жала»); в обох творах відбито близьку ситуацію: натомлена важкою працею мати засинає біля сповитого сина; події в обох текстах трагічні: у Шевченка сонвидіння не дав розради, у Стефаніка дитина гине. Картини довкілля у авторів відмінні: у Шевченка йдеться про *своє веселе поле* (веселім, бо своїм), така нива – то щастя, воля; у Стефаніка *лан* несе загибель, праця на ньому – неволя, аби заробити, бо в зимі *ніхто не дасть*. Чи був Стефанік під впливом Шевченкового ліричного мотиву, невідомо, однак наявність ліроепічних перегуків очевидна. Ліричний план обох творів позначає їх як поетично забарвлених, орієнтованих на тональність співчуття...

Авторська інтерпретація образу-символу *поле (лан, нива)* різко змінюється в поезії в прозі «В ночі». Відбулася переорієнтація художніх декорацій, драматизм ситуації вийшов на інший поетичний щабель: *«... є в мене поле, широкі ниви рожі зродили, рожі зродили та ще колючі. А попри ниву все в долину ручай лентою сріблого шовку спливає. Там підеш за мнов, там на ту ниву, що рожі зродила. Нива ся вклонить, ручай у ноги впаде. Чорная хмара пропаде* («В ночі»)¹. Письменник закладає експозицію зображення: у текст входить образ рідного *поля (є в мене поле)*; воно зродило не лише пшеницю, а й *рожу*, ця нива вклоняється господарю (*у ноги впаде*); отож доля всміхається, життя щасливе. Однак є в ньому й *чорні хмари*, а *рожі* ще й *колючі*, відтак *чорні хмари* постають як ліричний супровід, дивертисмент, не таке вже солодке те селянське буття.

¹ Василь Стефанік. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 134.

Продовження нескінченної, за думкою письменника, теми землі фіксовано в тексті, де селянин фактично займає позицію наратора, котрий «не представляється як персонаж»¹, тобто говорить мовою автора; вкладені у вуста старого селянина слова втрачають характерологічні ознаки: *Мої ниви на весну зелені, із вітром шепчуть. А я прилягаю на ниву, і декую вітрові, що він є на землі, і землі, що вона родить. А розмова їх обоїх родила в мене молитву до тебе, Боже, таку, що ти ніколи не чув, і за цю молитву, то ти повинен мені дарувати («Межа»)*² (прикметно, що фрагмент не містить діалектних позначень, не відбиває особливостей вимови: герой перебрав на себе функцію наратора–Я).

Оповідь газди кваліфіковано в новелі через кілька планів подання текстового матеріалу: «прозового» й «опоетизованого». Перший лінгвопоетичний вимір – уславлення своєї ниви (*мої ниви на весні зелені*), другий план – опис дій господаря (*прилягаю на ниву*), третій – звернення до *вітру* й *землі* з подякою за поміч (*декую вітрові, що він є на землі, і землі, що вона родить*), четвертий – звернення з молитвою до Бога (*родила в мене молитву до тебе, Боже*). Така багатшаровість аспектів оповіді не створює враження фрагментарності опису («розбитого дзеркала»), передовсім завдяки загальній ліричній тональності, образній репрезентації і самої ниви, і природного середовища – *вітра, землі*. Визначальний асоціативний чинник – вираження почуттєвої сфери, схвильована інтонація. У зверненні до вищої сили відтворена номінативна функція: герой – людина гордовита (такої молитви Господь ще *ніколи не чув*, він вимагає йому *дарувати*, тобто віддячувати, допомагати).

Цей невеликий за обсягом уривок насичений тропами, що підносять на вищий щабель ліричну лінію, що й забезпечує поетичність, піднесену настроєність викладу. Текст фрагмента постає як єдина розширена метафора, цілісний образотвірний продукт.

¹ Ткачук О. М. Наратологічний словник. Тернопіль: Астон, 2002. С. 72.

² Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 324.

Регістр емоційної напруги поступово зростає: від звернення від *ниви до вітру*, від *вітру до землі*, а далі – до *молитви*, відтак – до самого *Бога*. Внутрішні метафори: *із вітром шепчуть, декую вітрові, він (вітер) є на землі, земля ... родить, розмова родила молитву, ти (Боже) ніколи не чув, ти (Боже) повинен дарувати*.

Ліричний мотив може входити в прозовий текст як зовні вторинний, супровідний, такий, що сприймається надлишковим, однак поглиблений підхід дає змогу розглядати його функціонування як визначальний чинник метафоричного осмислення буття. Психосоматичні спрямування дискурсу виявляють себе на підсвідомому рівні, в імпліцитній об'єктивізації авторських інтенцій, прихованому, закодованому смислі. Звернімося до тексту: – *На який татунок я маю на чужі присні сидіти? Іду. Лиш поступив-ем си, а вікна в плач. Заплакали, як маленькі діти. Ліс їм наповідає, а вони слозу за слозов просікают. Заплакала за мнов хата. Як дитина за мамов – так заплакала («Синя книжечка»)¹*. Фрагмент окреслено як стисло виражений поетичний ряд у тканині загального прозового викладу, насичений тропеїчними засобами, частково ритмізований (зустрічаємо елементи хорейного віршування (*на який татунок...; лиш поступив-ем ...; ліс їм наповідає...; як дитина за мамов...*)).

Текст постає як семантична прогресія. Перший ряд – риторичне запитання – показчик образного мовомислення: – *На який татунок я маю на чужі присні сидіти?* Герой знає відповідь, отож його обурення – лише вияв емоцій, своєрідний експресив. Другий рівень подання тексту – відтворення реакції на «несправедливе» позбавлення героя поля та хати; це вислів незадоволення, виконаний на рівні метафоричного зображення: вікна, які вдалились до плачу; вони плачуть особливо жалісно – *як маленькі діти*. Антіна ніхто не пожаліє, тож і бачить він підтримку лише від малечі. Третій, завершальний рівень – з боку антрополізованого «предмета» – *хати: заплакана хата*. Звернімо увагу: не

¹ Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 142.

тому плаче оселя, що її забрали у газди, а тому, що вона жаліє господаря: *заплакала за мнов*; знову порівняння *як дитина* та ще *й як за мамов*, тобто особливо щиро, зворушливо. Вже сама насиченість уривка «жалісними» словами, що ними прагне передати свій стан Антін, робить текст наближеним до поетичного.

Стефаниковий ліричний контекст – явище неоднорідне, багатопланове, що знаходить розмаїті вияви, втілені часом у зовні непомітних художніх деталях, ритмізованих висловах, тональності викладу. Прикметно, що одна й та сама образна одиниця – ознака поетичності може знаходити реалізацію і в поезіях у прозі, і в прозових новелах. Створюється свого роду «чарівне коло»: образ перекочує з одного тексту в інший, вимальовуючи ланцюгову реакцію метафоризованого контексту. Така поетична деталь може набувати ознак концептного чи символічного наповнення, смислові параметри якого в тих чи тих мовленнєво-ситуативних умовах нарощують образний потенціал, перетворюючи вислів у ключове позначення, вихідний компонент культурного середовища. А. Вежбицька вважала, що пояснити концепти й знайти втілення в них культурних ідеалів можна лише завдяки семантичній метамові¹; неповторне словесне обрамлення ключового концептного або символічного позначення в Стефаниковому дискурсі набуває рис глибинного відтворення, тієї ж таки метамови.

Р. Піхманець звернув увагу на концептне усвідомлення образу *роси*, смислова вага якого виходить за межа новелістичного простору, набуваючи ознак глибинного коду². Цей ключовий компонент виконує функцію ліричного чинника, опоетизовується, забезпечуючи сприймання принаймні фрагментів тексту як власне поезій у прозі: *Тихо, птахи співають, а роса їсть ноги. Але цю росу кожна стеблина так радо двигає на собі, мов бо-*

¹ Див.: Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов; пер. с англ. Москва: Языки славянской культуры, 2001. С. 255.

² Див.: Піхманець Р. Формули Роси. Символічні коди Василя Стефаника. *Василь Стефаник. Роса*. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 129–179.

жуй трунок («Роса»)¹. Концентрованим вираженням авторського мовомислення постає сюжетотвірна антитеза: *роса їсть ноги – росу кожна стеблина двигає на собі*. У цьому смисловому колі *роса* втілює, здавалося б, несумісні значеннєві показники: ‘біль’, ‘небезпека’, ‘труднощі’ та ‘радість’, ‘щастя’, ‘порятунок’; прихований контекст відбиває самий сенс життя, у нашому випадку – старого Лазара (його біблійне ім’я не випадкове). Образне втілення авторської ідеї протистояння сил добра й зла – по рівняння *мов божий трунок*. Слово-поняття *трунок* – не лише ‘напій’, а за текстом передовсім *алкогольний, п’янкий*; водночас слово *трунок* може виявляти значення ‘відвар трав, коренів, лушпіння’, також ‘отрута’, ‘горілка’². Значення асоціативного атрибута *божий* – не лише ‘надісланий Богом’, а й у перенесенні ‘найвищий дар’, ‘щось дуже гарне, цілюще’ (просторічне *божа роса* ‘ніщо не хвилює’ на контексті не позначилось). За своїм метафорично-символічним, частково ритмізованим викладом наведений фрагмент єднається з поезією в прозі.

Інший приклад. У поезії в прозі читаємо: *Сірі хмари станули над заходом та й закаменіли. Сонце, як би з него кров спустив <...> Якби розбив хто оті примерзлі хмари, та станув би понад сонце* («У воздухах плавають ліси»)³. Образне бачення протиборства *хмар* і *сонця* втілює двобій вищих сил, зіткнення трансцендентних потуг. Загальний метафоричний сенс постає як поетична стильова експлікація. У тому ж таки ряду символізованих позначень знаходимо художнє рішення у прозовому тексті: *Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї заря обкинула свої біляві пасма і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святаго. Из-за тої голови промикалися лучи сонця <...> Від заходу било на них (людей) світло, як від червоного каменя – тверде і стале.*

¹ Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 33.

² Словник української мови; гол. редкол. І. К. Білодід. Київ: Наук. думка. Т. 10, 1979. С. 298.

³ Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 135.

(«Виводили з села»)¹. Перегук образної природи попереднього й цього фрагментів не викликає сумніву; водночас реалізація внутрішньо-асоціативних ознакових прикмет у них неоднорідна.

В обох фрагментах постають антропологічні хмари і сонце, причому хмари в обох контекстах набувають *червоної* барви – це відтворення передчуття страшних наслідків, біди. Однак у першому уривкові йдеться про особистісні відчуття ліричного героя: його інтенції пов'язані з прагненням розбити хмари, стати понад сонце, сотворити нові *зори*, отожд перемогти, віддати себе людям, природі: *Лиси би зашуміли, заспівали би села* (там само) (тональність райдужна, настрій життєстверджувальний). У другому уривкові представлений не переможний двобій сил, а його наслідок: хмари постають як червона, зловтішна надсила, яка закам'яніла в передчутті небезпеки. З'являється образ закривавленої *голови сьвятого*: ця голова погрожує, страшить (аж *камінь* почервонів – ще одна прикмета настання лиха).

Дедалі слово-поняття *сонце*, в тлумаченні автора, обростає смисловими конотаціями, що виводять його далеко за межі узвичаєного набору значень символу (зазвичай 'джерело життя, радості; що-небудь світле, прекрасне'²). У цьому мовностилістичному аспекті зацікавлює фрагмент «першої чистової редакції» новели «Дорога»: *І знов їх побачив, людий... Вони підоймали з землі сонце, що перемінилося у безкраї лани пшениці. Стояли лавою як мідяні стовпи, огонь їх пражив, залізо плакало під їх руками – і небо і простори єго жерли ті страшні звуки жнив, а вони йшли і сонце в колосях поза себе клали <...> Але рано вони не бачили для себе сонця ізжатоого і рули з розпуки і клали дальше лани, а поза собою сонце свого заробленого не бачили*³.

¹ Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 143.

² Словник української мови; гол. редкол. І. К. Білодід. Київ: Наук. думка. Т. 9. 1978. С. 459; Кононенко В. І. Символи української мови: монографія. 2-ге вид. Київ; Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. С. 137.

³ Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 367.

Фрагмент активує поетичне бачення *сонця* як центру всесвіту, ледве не обоженеого творіння, антропологічний конструкт. Люди *підіймали з землі сонце*, бо воно втілює у *безкраї*, воно ушлявлене людською працею. *Огонь їх пражив*, отож *сонце* – ‘не-милосердне’, ‘пекуче’, ‘жорстоке’. *Сонце в колосях поза себе клали*: воно ‘вогняне’, але ‘подолане’. *Не бачили для себе сонця ізжатоного*: сонце ‘перетворене’, ‘підкорене’. *Сонця свого заробленого не бачили*: сонце ‘нікчемне, не здатне допомогти’. Коло смислових конотацій може бути розширено. Опоетизований образ збагатився новими стилістичними барвами.

Узагальнені поняттєві одиниці теж можуть набувати метафоричних форм, поетизуватися. Стефанік підхоплює притаманну українській народній поезії та класичній літературі традицію відтворення концептного поняття *плачу* як вияву ліричного настрою суму, печалі, страждання. У голосіннях за померлим, у плачах з горя та нужденності – не без присмаку сентиментальності, меланхолійності – відбилися ознаки національної психіки, ментальних уподобань. Як зазначає Д. Чижевський, «безумовною рисою психічного укладу українців є емоціоналізм і сентименталізм, чутливість та ліризм; найяскравіше виявляються ці риси в естетизмі народного життя і обрядовості (...)»¹. У скарбницю народнопоетичного сприймання плачів уходять і плач Ярославни зі «Слова о полку Ігоревім», і Шевченкове *люде плачуть живучи*, і *плачуть голі дерева*, *плачуть солом'яні стріхи* Коцюбинського, і – в тій самій тональності – голосні Стефаникові ридання.

Опоетизація *плачу* як найвищому вияву емоційного стану, зрештою, становить одну зі стильових прикмет художнього дискурсу письменника. Згадаймо, зокрема, як *хата заридала*, коли Переломаний покидав рідну оселю: *Як би хмара плачу, що нависла над селом, прірвалася, як би горе людське дунайську зага-*

¹ Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. 2-ге вид. Мюнхен: Український Вільний Університет, 1983. С. 17.

ту розірвало – такий був плач («Камінний хрест»)¹. Вже сама ритмомелодика тексту з ініціальною позицією порівняння (*як би храма плачу*) засвідчує ліричну сповідальну інтонацію. Ліроепічний контекст у душі народних голосінь створює враження музичного дивертисмента.

Мотив гіркого плачу проймає художню оповідь про загибель молодого солдата («Стратився»)²: з перших рядків і до заключних акордів новели сльози старого, що сумує за сином, тим уразливіші, що їх проливає простий селянин, не звиклий до сантиментів. Підтекстовий сенс картин плачу разуючий: це втілення людського горя, прихованого страждання; в опис вкладено внутрішню енергетику: за цим плачем постають конотації жалю, тривоги, протесту проти несправедливості, відчаю. Фрагменти, що фіксують факти страждання, накопичуються поступово, за принципом семантичної прогресії, забезпечуючи багатовекторний поетичний інтенсив.

1. *Коля летіла у світи. У кутику на лавці сидів мужик та плавав. Аби його ніхто не бачив, що плаче, то ховав голову у писану тайстру. Сльози падали як дощ. Як раптовий падали, що нараз пуститься, тай незабавки уймаєся* (с. 145). В описі плачу психологічний ефект викликає концентроване вираження авторських інтенцій у повідомленні *аби його ніхто не бачив, що плаче, то ховав голову у писану тайстру*, де активовано художній образ *ховав голову у писану тайстру*. Вислів моделює ситуацію: чоловік сором'язливий, ховає горе в *писаній тайстрі* – малиновому подарункові, що став непотрібним. Сцена, сповнена непідробного драматизму.
2. *Одна велика сльоза покотилася долів лицем тай впала на тайстру* (с. 145). Образ сльози, що впала на тайстру, розгортається в додаткових констатаціях: *одна велика сльоза*, що падає в тайстру, – одиниця підвищеної експресії.

¹ Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 189.

² Див.: там само. С. 145–147.

3. *Бігла за мнов полем, кервавими сльозами просила, аби ї взьяти* (с. 145). Узагальнений образ батькових сліз у новому контексті знайшов утілення у вигляді сліз матері: *кервавих*, вже не прихованих, ще більш гірких, тужних, трагічних.
4. *Притулив лице до шибки тай сльози по вікні спливали* (с. 145). У зображенні цього руху та його протікання захована важлива конотація: батькові сльози марні, вони підуть по світах (*спливали*), шукаючи винних у загибелі сина.
5. *Тото, небого, дес б'єш головов у стіни, тото до Бога ридаш!* (с. 145). У цьому до Бога ридаш міститься прохання змилюватись, пожаліти старих, а можливо, й покарати ворогів, що спричинили синову смерть.
6. *Старий схлипає як мала дитина. Плач і колія відкидали сивою головою як гарбузом. Сльози пили як вода з нори* (с. 145). Конотації жалощів з приводу людського горя посилюють свою ефективність: якщо *схлипає як мала дитина*, то це особливо болісно, бо дитина плаче вкрай гірко. Згадка про голову, що билась як *гарбузом*, засвідчує: моральний біль поєднувався з фізичним.
7. *Сльози вже на неї (тайстру) не падали* (с. 146). Позначено, що дія набула нового розвитку: сльози стали невидимими, але від того не менш гіркими.
8. *Сльози падали на трупа та на білу студену плиту. Плачучи убирав сина на смерть <...> Писану тайстру поклав під голови, в головах поклав свічку, аби горіла за страчену душу* (с. 147). Художня деталь стає сюжетотвірною, образ посилено показом *писаної тайстри*. Поняттєво-сміслові поле людського горя в семантичній категорії плачу знайшло реалізацію. Мотив плачу як народнопоетичний компонент увійшов у скарбницю Стефаникових ліричних інтродукцій.

Серед мовно-естетичних засобів перевага письменника на боці метафоричних висловлень, сповнених поетичним колоритом; це носії ліричності не лише внаслідок своєї образної структури, а й передовсім як носії семантики голубливості, підвищеної емо-

ційності; такі метафори володіють властивістю приховувати глибинну семантику, прирошувати смисл. Пізнання внутрішнього сенсу подібних тропеїчних засобів відбувається зазвичай на рівні підсвідомого, бо кодове шифрування потенційного, синергетичного тексту змодельовано суб'єктивізацією повідомлюваного, що вимагає зусиль його сприймання. Наведемо приклад, що засвідчує присутність у такій метафорі прихованої амбівалентності: *Місяць потихоньки вандрував по небі. Ховався за крайці білих хмар, робив з ним шовки білі, перетинав сріблом і кидав звіздам. Звізди протягали свої проміні до тканин місяцевих і тремтіли з радості* («У місячному світлі»)¹.

Як на перший погляд, фрагмент перенасичений метафоричними висловами, репрезентовано забагато таких образних утворень. Однак більш виправданий погляд на цей текст як на суцільну розширену метафору, метафору-текст зі своєю внутрішньою організацією. Полікодовість тексту, за глибинним розумінням, виявляє себе в архетипній єдності, адже поетично осмислений *місяць* настільки утвердився в своїй ліричній природі (згадаймо народнопоетичне *Місяць на небі, зіроньки сяють...*), що об'єктивізація інтенцій лише поглиблює уявлення про його красу, притягальну силу. В межах осмислення дії *місячного світла* як образного концепту виявились імпліцитні, «підпільні» смисли. У цій поезії в прозі йдеться про замірену жінку й закоханого чоловіка. Ситуація, однак, моделює й інший підтекст: герой оповідає жінці, що в нього є поле, широкі ниви, саме в такий спосіб прагне переконати її покохати його. Чи захоплюють ці слова героїню, що сиділа не десь там на лавці, а *біля корчика білої рожі*? Коло її ніг *хиталися астри*, отож її піднесений настрій не корегував з «прозою» її супутника (цікава художня деталь: вона сприймає красу *білої рожі*, а він посилається на те, що *рожі зродили колючі*; лірика й заземлені уявлення про щастя виявились несумісними (там само).

¹ Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 137.

З погляду сучасного осмислення категорії порівняння, заснованого на принципах лінгвокогнітології, система художніх уподібнень, до якої вдається Стефанік, постає як модерністський конструкт, лінгвопоетична новація, що виходила за межі прийнятих на той час мовностилістичних норм¹. Іntenції автора, представлені у вигляді порівняльних компонентів, дають змогу змоделювати тропеїчними засобами цілісні дискурсні фрагменти, відтворити художній світ шляхом накладання на повідомлення реальних подій образних рецепцій. Розглянемо типологізований у цьому сенсі контекст, у якому порівняльні дескрипції піднято на рівень сюжетотвірного складника: *Ти будь у мене як небо осінне уночі тверда. Будь чиста як плуг, що оре. Будь мамою, що нічки темньої дитину хитає та тихонько, тихісенько до сну приспівує. Вбирайся як дівчина рано вбираєся; як входить у сад до милого і так ще вбирайся. Шепчи до людей як ярочок до берега свого шепче <...> Така будь, моя бесідо! («Самому собі»)*². Ця поезія в прозі – глибоко закодований текст, вірш-загадка, оскільки предмет численних порівнянь – асоціативні об'єкти, зрештою, це така «прозаїчна» даність, як *моя бесіда*.

Відомо, що поряд із терміном «поезія в прозі» в філології вживається позначення «проза вірша»; такий прийом віршування використовують, аби вибудувувати свою думку, в нашому випадку – як творити *бесіду*. Прикметний у цьому сенсі заголовок твору – «Самому собі», начебто йдеться про нагадування самому собі, що письменницька праця вимагає повної віддачі сил майстра слова. Однак авторські інтенції спрямовано передовсім не на себе, а на створення образу адресата, з огляду на наратованого, з тим щоб сприяти декодуванню тексту. Семантична структура не

¹ Кононенко В. І. Категорія порівняння в лінгвокогнітивному вимірі: постмодерністський художній дискурс. *Українська мова і література*: Інститут української мови НАН України. 2019. № 3. С. 21–32.

² Василь Стефанік. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 136–137.

лише наведеного уривка, а й цілісного цього твору порівняльного виміру розкривається в парадигмі поступового нагнітання образних визначень: від *будь тверда* через *будь чиста*, *будь мамов*, *вбирайся як дівчина* до моделювання основного призначення митця – *шепчи до людей*, пам’ятай, що пишеш не «в стіл», а щоб достукатися до серця «одержувача інформації». Поетичний субстрат, закладений у порівняльному контексті, піднімає текст до рівня віршованого мовлення, в якому експліковано образні уподібнення одних явищ іншим. Ліричний мотив, що пробуджує емоції, запевнює адресата в авторській щирості, відкритості до спілкування, виявляє свою природу в річищі опоетизованого мовостилію.

Значною ілюкутивною силою позначено у письменника активовані епітети – носії прихованого смислу. Розглянемо текст: *Білими губами у-нівголос буду Вам ка зати за себе <...> Я пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий. З білої сорочки сьміялися. Кривдили мене і ранили. І я ходив тихонько, як біленький кіт <...> Листочок білої берези на сьмітю <...> Передо мною стояв новий сьвіт, новий і чорний <...> Мої слова невимовлені, мій плач недоплаканий, мій сьміх недосьміяний! Лягли ви на мене, як лягає чорне каміне зломаного хреста на могилу в чужині!* («Моє слово»)¹. У стилістично нейтральний колоратив *білий* письменник закладає гаму додаткових конотацій, поетично осмислених співзначень (прикметно, що академічний тлумачний словник не фіксує образного вживання атрибута *білий*²).

Вже інтродукція новели імплікує багатозарове мовностилістичне розмаїття епітету *білий*; пор.: *білі губи* ‘напружені, схвильовані, стислі’; *біленька сорочка* ‘випестований, доглянутий, приємний’; *сам білий* ‘відкритий до людей, щирий, доброзичливий’; *біленький кіт* ‘тихий, сумирний, незлобивий’; *біла береза* – ‘антипод бруду, розпусті’. У метафоричному сенсі герой

¹ Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 280.

² Словник української мови; гол. редкол. І. К. Білодід. Київ: Наук. думка. Т. 1, 1970. С. 181–182.

скидає мамину сорочку: втрачає зв'язок із минулим життям і входить в інший світ – *новий і чорний* (*чорний* – антитеза *білого*); далі наведено суб'єктивно-оцінну інтенцію у порівняльній формулі: *як лягає чорне каміне*. Сміслові конотації *чорного* (кольороназва на позначення злоби, ненависті, ворожнечі) реалізується в образі-символі *зламаного хреста* на могилу в чужині (с. 280). Текст ритмізований, мелодійний, інтонаційно піднесений, за мовностилістичним виміром наближений до низки поезій у прозі.

Близька до інтимізованого мовлення така улюблена автором тропеїчна форма, як риторичні запитання – засіб активації емоційності, схвильованості, чуттєвих переживань; їх функційне навантаження посилається в разі кількарізних повторень задля експресії на шляху від одного висловлення до подальших. Розглянемо текст: *«От осінь вже. Чи ти, листе, шепчеш, що він вже мене не любить? А може ти за людьми говориш, що я пропаща, що дала-м ся на підмову. Або приносиш его гадки, що я старіюся та не можна мене любити? Скажи, скажи, горішку, що ти шепчеш?»* («Чесала волося раненько»)¹. Ці жалісливі жіночі слова відбивають правду ситуації: те, що коханий її розлюбив, що її обмовили злі люди, що вона старіє, тож не можна її любити. На підсвідомому рівні жінка прагне донести своє слово до чоловіка, що її покинув, просить його повернутися до неї, зважити на її прохання. Образно-символічного сенсу набуває інтродукція до цих запитань: *От осінь вже*; у кількох словах міститься передтекст з виразним підтекстовим смислом: пройшли щасливі дні молодості, кохання, вже осінь з її хмарами, дощами; радість утрачено. Природний відгук на ці відчуття – поетична риторика.

У риторичних запитаннях ступінь суб'єктивної активації тексту досягає найвищих поетичних реєстрів; пор.: *І чого ти, серце моє, гриху багато в собі маєш? І чому ти, серце моє, не пукнеш?;*

¹ Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 138.

*І чого ти, серце моє, квилши мені в грудях, як покинена пташка? І чому ти, серце моє, не пукнеш?; І чого ти, серце моє, тремтиши як листок на вітрі? І чому ти, серце моє, не пукнеш? («Ользі присвячую»)*¹. Привертає увагу насиченість тексту мовно-естетичними знаками. По-перше, вже сама повторюваність однотипних висловлень у вигляді запитань виступає як канва опису, сюжетотвірний компонент (риторичні запитання починають і закінчують виклад). По-друге, наближені за ритмомелодійним складом запитання забезпечують єдність інтонаційного тонування тексту. По-третє, повторюване звертання *серце моє* з постпозицією означення є виявом експресії душевного стану, авторського неспокою. По-четверте, поява двох порівнянь (*як покинена пташка, як листок на вітрі*) додає високого метафоричного злету, тим паче, що обидва уподібнення виконано в дусі народнопоетичного оспівування. Загальностильовий контекст поетичності виявив себе в сукупності, єдності ознак і втілень.

Включення в ліроепічний контекст смислотвірного чинника у вигляді пісні активує поетичний контекст, моделює ситуації, що експлікують семантичне поле співу як «стану душі», алюзійної конотації. Художній дискурс забезпечує посилену когезію – мовно-естетичне єднання двох систем викладу – прозової та віршованої, наратив, наближений до чуттєвої сфери. Вже саме звернення до народної пісні створює ефект поетичності, цей ліричний відступ стає самовираженням героїв, пісня виступає як субститут почуттів, настроїв, переживань. Порівняймо: *В шум, гамір і зойки і в жалісливу веселість скрипки врізувався спів Івана і старого Михайла. Той спів, що його нераз чути на весіллях, як старі хлопці доберуть охоти і заведуть стародавніх співанок. Слова співу йдуть через старе горло з перешкодами, як коли би не лиш на руках у них, але і в горлі мозилі понаростали. Ідуть*

¹ Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 138.

слова тих співанок, як жовте осіннє листє, що ним вітер гонить по замерлій землі, а воно раз-нараз зупиняєсь на кождім ярочку і дрижить подертими берегами, як перед смертю («Камінний хрест»)¹.

Текст поданий як авторське мовлення, орієнтоване на вираження суб'єктивно-оцінних інтенцій. Такі, скажімо, пасажі, як *той спів <...> нераз чути на весілях* засвідчує: оповідач особисто спостерігав, як співають односельці, отож забезпечено ефект інтимізації, що викликає довіру. Дискурс відкриває потенції авторського образотворення: вже сама *жаліслива веселість скрипки* (оксюморон) викликає реакцію співчуття; веселість і сум виявляються сумісними. Ретроспективні паралелі зі згадками про співи старих хлопів розширюють межі повідомлення до рівня функційно-семантичних узагальнень, неповторне художнє порівняння «перешкод» у *горлі* літніх селян з *мозиллями*, набутими важкою працею, вводить читача у життєві ситуації. Звернення до образу *жовтого осіннього листя* має на меті забезпечити символіко-метафоричне звучання тексту.

Пісенний текст, поданий як компонент мовлення героїв, є потужним складником прозової оповіді, до речі, не представлений у поезіях в прозі (їхню ліричність фіксовано іншими засобами). Співанки, що їх виконують персонажі, входять у тканину дискурсу як елемент дуально-сислової полікодовості, що вимагає дешифрування. Розглянемо приклад реалізації цих семантичних процесів: – *А я лежав собі коло мами та лупив ногами в траву, а мама казали: «Ти не годен ані годинки тихо посидіти?» Тай тоді злетів бузьок на млаку таки коло нас. Мама ймили мене, посадили на коліна тай почали співати:*

*Ой, не коси, бузьку, сіна,
бо си зросиш по коліна.
Та най тота чайка косит,
що на бакир шапку носит <...>*

¹ Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 188.

– *Мама пішли до дому, а я бігав до вечера за бузьком та при-співував: «Ой, не коси, бузьку, сіна ...» («...») Ще довго ходив по хаті та несвідомо шептав: «Ой не коси, бузьку, сіна ...» і т. д. («Вечірня година»)¹.*

Введені в текст епізоди з маминою піснею виконують сюжетотвірну функцію, вони створюють смислову рамку: перший з них відбиває дитячі спогади, відчуття щастя життя, другий – час угасання; зв'язковий чинник цих драматичних сцен – пісня. У рамочну структуру вписано пісенні слова *«Ой, не коси, бузьку сіна...»*; відтак автор формує прирощення смислу. Прикметна художня знахідка автора: виявляється, пісня зазвучала тоді, коли *злетів бузьок на мלאку*, хлопчик бігав за птахом; цей *бузьок* – утілення існування поетичного світовідчуття. Кінцеві слова новели – лише пісенна згадка про минуле, *бузьок* давно загинув. Лірична тональність оповіді відбиває мотиви суму, прощання з молодістю, минулим.

Ліро-епічні мотиви Стефаникових поезій у прозі і у власне прозових текстів відбили риси обох жанрів: поезії мають ознаки прозового викладу, прозові фрагменти – елементи поетичного слововжитку; відділяти одні вияви від інших навряд чи доцільно: ліроепічний чинник виступає як визначальний, як одиниця поетики, часом з ознаками ритмізованої мови, часом як змістова форма поезії².

Ліроепічний контекст Стефаникового художнього дискурсу формалізований мовностилістичними засобами, схарактеризований функційно-семантичними параметрами. Його призначення експліковано через полікодові, амбівалентні інтенції як суб'єктивно-оцінний наратив, нерідко з ознаками народнопоетичного самовираження. Поетичність Стефаникових текстів відбиває авторський образ письменника, систему його мовомис-

¹ Василь Стефаник. Зібрання творів у трьох томах. Т. 1, кн. 1; ред. і упор. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. С. 213–215.

² Див.: Мала філологічна енциклопедія; укл. О. І. Скопченко, Т. В. Цимбалюк. Київ: Довіра, 2007. С. 64.

лення, яке моделює художню дійсність у своєрідному індивідуалізованому викладі. Багатовекторні прозаїчно-поетичні рішення письменника забезпечують неповторний аспект його ідіостилу, виокремлюють авторську мовотворчість на тлі української класичної літературної парадигми як неповторний мовно-поетичний феномен.

Віталій Кононенко

МОВНА ОСОБИСТІСТЬ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА: СВІТ КРИЗЬ ПРИЗМУ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ

В. Стефаник як письменник є визнаним майстром творення мікросвіту: світу в межах події чи фабули новели, світу персонажа, а разом світу покутсько-галицької екзистенції, який ми знаємо та називаємо, за влучним висловом Р. Піхманця, «покутською книгою буття»¹. Хоч Р. Піхманець застосував це поняття щодо творчості В. Стефаника, Л. Мартовича та М. Черемшини, але цілком можемо визнати книгу буття власного Стефаникового світу, який, завдяки неповторній магії майстра слова, став нашим світом: світом покутської епохи, світом українських шукань, частиною світу кожного читача в поколіннях. Трансформуючись читачем, Стефаників світ вийшов за межі Покуття, Галичини на всеукраїнський обшир, ба більше, – за межі України, у світ планетарного українства, яке ідентифікує себе в символах, концептах і мемах співвітчизників зі сторінок новел письменника, зрештою, в образі й самого великого співвітчизника, літописця й української книги буття, В. Стефаника.

Стефаникознавство – велика царица дослідницьких пошуків, яка поєднала літературознавство, мовознавство, історію, етнологію, виявляє рефлексії в психології, соціології, філософії. Дилетанти запитують: як можна так багато писати про кількадесят новел, що уміщаються в одній книзі? У цьому випадку залишається непоміченим, неусвідомленим, неосмисленим, невідчутим, назагал, непрожитим світ В. Стефаника, а *світ*, за сучасним інтернаціональним мемом та домінантним положенням астрології (і не спростованим попри всі зусилля і технічні можливості досі) щонайменше з часу Джордано Бруно, *безкінечний*, як безкінечний всесвіт завдяки нескінченності вкраплених світів. У пізнанні людської екзистенції нові умови суспільно-історичної дійсності,

¹ Див.: Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. К.: Темпора, 2012. 580 с.

нові знання і новий досвід є новим виміром осмислення; так й у Стефаниковому світі ми можемо відкрити те, що було недоступне його сучасникам, тобто світ героїв новел для сучасників письменника був іншим, не таким, яким його сприймаємо ми зараз, і В. Стефаник сказав про нього більше, ніж намагався висловити у важких муках творчості, більше, ніж вміщують кілька сторінок тексту новели, кілька фраз персонажів, декілька закарбованих у слові думок, почуттів, страдницьких чи набутніх пожедань героїв і їхнього творця.

У лінгвістично-літературознавчому аспекті, на помежів'ї двох ключових філологічних парадигм, можемо відчинити вікно в позапростір видимого й очевидного, вичленувавши за знайомими обрисами першого плану тло, складніше, різноманітніше й багатше на форми й кольори, а здебільшого вагомніше й глибше сутнісно. З огляду на це, спробуємо актуалізувати окремі прикмети указанного простору буття.

Варто зробити кілька зауваг. Пам'ятаємо, що світ, який оточує нас, не є ні копією, ні фотознімком т. зв. об'єктивної дійсності. Цей світ – мовна модель¹, лінгвальна інтерпретація рефлексій, зафіксованих чуттями, думками і образами², що є підложжям і послідовною еволюцією душі, що формує індивідуальну астральну сутність людини³. Лінгвістичний аспект інтерпретації цього світу можна здійснити через встановлення форми мовної особистості. Її визначають складники, що мотивують душевну діяльність людини.

В індивідуальному, соціальному, національному та універсальному (міжкультурному) аспектах мовна особистість виявлена у таких формах психо-ментального підложжя її мовної картини світу: міфологеми (архетипи), символи, концепти, меми. Склад та взаємодія цих психоментальних, а відповідно світо-

¹ Див.: Вітгенштайн Л. *Tractatus logico-philosophicus*. Філософські дослідження. К.: Основи, 1996. 311 с.

² Див.: Потебня А. А. *Мысль и язык*. К.: Синто, 1993. 191 с.

³ Штейнер Р. *Очерк тайноведения*. Ленинград: Эго. 1991. 272 с.

глядних, поведінкових та мотиваційних діяльнісних блоків творить фундамент мовної особистості, визначає її оцінку себе і світу та формує власний світ, у якому уявлення, надії, передчуття є матрицею її свідомості.

Традиційно етнолінгвістика та лінгвокультурологія (уважаємо лінгвокультурологію складником етнолінгвістики, її культурологічним аспектом, а не окремою наукою) під час досліджень етнокультурних одиниць роблять здебільшого чи винятково акцент на міфологемах, а особливо на символах і концептах, опрацьовуючи царину тільки т. зв. високодуховних світоглядних та етнокультурних аспектів мовної особистості чи ментального енотипу. Такий підхід зумовлює лакуну в побудові світоглядної моделі мовної особистості, актуалізуючи її сакральний, духовний аспект, але не зачіпаючи її профанний, житейський душевний досвід. Натрапляємо на розрив у характеристиці мовної особистості, описуючи ідеальну й ефемерну людину з ідеальним набором чеснот. Водночас саме цей досвід лягає в основу її життя та діяльності, а в літературі є об'єктом художнього освоєння та відображення. Правда, він має бути неминуче опертий на високі духовні ідеали, закріплені у вказаних домінантних одиницях, тобто сакральне і профанне мають творити гармонію у світоглядно-ціннісних орієнтирах.

Натомість традиційний сакральний аспект мовної особистості у засвоєнні етнокультурних одиниць у сучасному світі все більше підпадає нівеляції. Це зумовлено низкою причин як загальних, так й індивідуальних. До загальних причин можемо віднести постіндустріальне інформаційне суспільство, суспільство постправди, яке руйнує будь-які непорушні постулати, навіть зневажає їх. Це визначають як демократичний прогрес плюралізму не лише поглядів чи думок, цінностей та уподобань, а й засад культури, етики і моралі. Однак культура, етика і мораль формуються на непорушних імперативах, ціннісно-світоглядних аксіомах, які можуть підлягати незначній корекції, але не руйнуванню, яке призведе до руйнування мікросвіту людини та появи но-

вої мовної особистості, нового мікросвіту уже іншої людини. Це унікальна і трагічна для особи зміна. Спостерігаємо переважно, що відомі загалу люди в розмовах про життєвий шлях та випробування, які були зумовлені світоглядно-ціннісними пріоритетами, стверджують, що нічого б не змінювали у житті, незважаючи на небезпеки, страждання і муки, що випали їм на долю. Вага засадничих світоглядно-ціннісних постулатів для них вища навіть за життя. Сильним людям пасіонарного типу властиві імперативи, тому в сучасному суспільстві завжди буде критична маса тих, хто не сприймає культурної та морально-етичної аморфності плюралізму уже не демократичного, бо народ сьогодні будь-де у світі перестав бути суб'єктом суспільних відносин, а консюмеричного суспільства, на чільне місце в якому виведено маркетингову спільноту (з поділом від країни до країни), що залежить від доходу на душу населення.

Інший виклик, що зумовлює нівеляцію сакрального компонента мовної особистості, полягає в тому, що М. Шпітцер назвав цифровим недоумством, в основі якого лежить неприродна для людини когнітивно-інформаційна діяльність, визначена використанням цифрових технологій в освіті, навчанні, побуті; людина стає продуктом і додатком цифрових засобів інформації та комп'ютерів, її особистість руйнується і деградує¹. Суспільство і люди поспішають, а інформаційний простір сформував психотип *феноменологічної свідомості* (це вагома проблема сучасної освіти і розвитку моделі психоментальної діяльності), яка зорієнтована на миттєву реакцію на інформаційний феномен, але й водночас на поверхову його інтерпретацію, підсилену очікуванням нового інформаційного феномена, та швидке забування. Глибина думки, аналіз, системна інтерпретація невластиві такій свідомості. Це схоже із тим, як дитина, що вживала ароматні кольорові напої, нездатна відчутти природний смак справжніх фруктів. Для засвоєння міфологеми, символу чи кон-

¹ Spitzer M. Digitale Demenz. Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen. Droemer Knauer, München 2012.

цепту необхідна праця розуму й почуття, довірливе спілкування (в колі родини: зі старійшинами в родині, з найближчими і дорогими людьми; у процесі самовиховання і пізнання: з високими авторитетами будь-якої царини мистецько-інтелектуальної діяльності), що звіряє потаємне в душі високому ідеалу – особи чи заповітної події. А меми (культурно-житейські стереотипи) в гармонійному світі як мотиваційні маркери не мають протистояти морально-етичному та ціннісному змістові символів чи концептів, зокрема й особливо в межах однієї мовної особистості. На жаль, у структурі сучасної мовної особистості активно відбувається десакралізація ключових концептів, тобто базових світоглядних понять, десимволізація ідеалів, лакуну яких заповнюють прагматичні профанні меми¹.

Причиною такого розлогого прологу про сучасні тенденції формування мовної особистості та її структуру є те, що це дозволяє нам розглядати Стефаників світ як актуальний для сучасників. На перший погляд, це щонайменше надумано, адже як можна порівнювати світи, між якими сторічна прірва – усе інше. Але так на поверховий погляд. З точки зору складників мовної особистості Стефаників світ актуальний для нас цілісністю, гармонійністю, гуманістичним началом. Особливо вагомо, що він постає таким навіть в умовах життєвої драми і трагедії, нещастя і випробувань. Але він не губить гідності, людськості. Ціннісно-світоглядний світ героїв В. Стефаника варто осмислювати, бо світоглядний розрив сучасного світу (зважаймо, що світу достатку, де викликом є тільки вибір) сигналізує про кризу особистості. Попри трагічність і абсурдність життя і вчинків героїв Стефаника, вони іноді постають як більш цілісні, глибокі, людяні порівняно із нашими сучасниками, з гідністю і смиренням терплять випробування і приймають долю. У цьому сила, вселюдськість, велич

¹ Барчук В. Про деякі суспільні меми сучасних українців. *Українознавчі студії*. Івано-Франківськ, 2018, вип. 19. С. 32–40; Барчук В. Десакралізація ключових концептів у сучасному суспільному мовленні. *Романо-слов'янський дискурс*. Чернівці, 2019, вип. 22 (821). С. 58–64.

світу трагедії і пориву, а також добра і совісти майстра думки і чуття В. Стефаніка.

Отже, структуруючи лінгвосвітоглядні та лінгвокультурні одиниці за ознакою духовне / душевне (духовна сфера охоплює досвіт духовного буття, передчування та стремління, душевна сфера охоплює усі життєві сторони буття, почуття та емоції, думки, прагнення), сакральне / профанне констатуємо, що для мовної особистости міфологеми та символи мають сакральний зміст, концепти належать високому профанному, а меми безумовно профанні (про меми як культурні одиниці¹; про меми як лінгвокультурні одиниці²).

Такі складники, природно, через суспільно-індивідуальний характер мовної діяльності (як і буття) можуть бути за сутністю та походженням загальними (універсальними), етнічними, соціальними та індивідуальними. У сучасному світі лінгвальне підложжя мовної особистості максимально універсалізоване, можемо говорити про духовний космополітизм, у межах якого нетерпимість до нетрафаретного мислення не менша, ніж у соціально закритих історичних спільнотах, хоч має, безперечно, більш «цивілізовані» і «гуманні» форми обструкції інакодумців. У художньому світі митця слова лінгвокультурні одиниці індивідуалізовані, творять його етнокультурне та соціальне ядро, а письменник живе у ньому не менш реальним життям, ніж в дійсному, водночас дійсний світ зумовлює художній. Для автора герої такі близькі і важливі, як родичі і друзі. Отже, їхній світ, форми їхньої мовної особистості виповідають і автора, і епоху, а в глибинних духовних вимірах, якщо є цілісними, є вічними.

Мовну особистість Стефанікових героїв є підстави асоціювати із мовною особистістю письменника. Така асоціація не по-

¹ Blackmore S. Meme Machine. Oxford University Press. 1999. 264 p.; Brodie R. Virus of the Mind. The New Science of the Meme. Hay House, 2009. 249 p.; Dawkins R. The Selfish gene. 30 anniversary edition. Oxford University Press. New York, 2006. 385 p.

² Барчук В. Про деякі суспільні меми сучасних українців. *Українознавчі студії*. Івано-Франківськ, 2018, вип. 19. С. 32–40.

рівнює автора і створених ним персонажів, а відображає реалізацію ключових, фундаментальних ціннісно-світоглядних орієнтирів В. Стефаніка у створеному ним світі. Загальновідомим є болісний процес написання письменником своїх творів, який сам зобразив словами К. Гаморака у посвяті «Серце»: *«Не пиши так, бо вмреш»*. Звідки цей надрив, чому із ймовірних життєвих сюжетів обрано героїв здебільшого упосліджених, життя і доля яких попри різні фрагменти має есхатологічний мотив¹. Есхатологічність у художньому осмисленні може розглядатися як катарсис та прорив у нове буття (за Об'явленням св. Івана Богослова), а може бути виражена як фаталізм і безнадія. У В. Стефаніка вона переважно саме як фаталізм (це засвідчують уже перші новели «Синя книжечка», «Виводили з села», «Стратився»), і лише в окремих випадках як катарсис («Камінний хрест»).

Чутлива душа В. Стефаніка назавжди закарбувала драматичні моменти власної долі, які він переживав усе життя. Розкривають природу Стефанікової натури його автобіографії. Мотив невідворотності долі звучить у фразі *«Я вже дитиною знав з розмов моїх батьків, що маю йти до школи»* (Автобіографія 1926, с. 269). Вихід за межі звичного світу, маминого світу, назавжди закарбувався як трагедія. В. Стефанік нічого доброго не пише ні про науку, ні про світ, який йому та наука відкрила. Його трактували зверхньо, з погордою вже у школі в Снятині. А найгірші дитячі передчущання біди через науку, загострені небажанням матері відпускати дорогого сина, підтвердилися в польській коломиєвській гімназії, де чутливий хлопець зазнав шоку від побиття, образ і приниження. Це зумовило у дитини межовий психологічний стан та суїцидальні думки. Ці переживання В. Стефанік проніс через усе життя: *«Строїли мене тоді, і та отрута є до сьогодні в мені»* (Автобіографія 1929, с. 276).

¹ Хороб С. Есхатологічний тип художнього мислення в новелістиці Василя Стефаніка (Функціонування есхатологічного напрямку). *Шевченко. Франко. Стефанік*. Івано-Франківськ, 2002. С. 256–265.

Іншим вагомим внутрішнім, можливо, недостатньо чітко осмисленим, переживанням було те, що мимохіть він завдав страждань та розбив надії матері, яка ніяк не хотіла відпускати від себе старшого сина. Відчуття, що став причиною маминого розчарування і болю, її «лемент» під час виряджання на науку лягли тягарем на сумління дитини, хоча діялось усе не з його волі.

Так інший освічений світ став чужим і ворожим назавжди. Ось як описує руську громаду, яка б мала бути надією для Стефаникових безпросвітників, у Львові в листі до О. Кобилянської: *«Я вже тиждень у Львові. Не можу сказати, аби мені руська громада подобалася. Всі є зимні і розумні»*, і далі: *«Люде тоті не мають дрібки серця і сумління – коби почесть, коби кар'єра»* (Лист до О. Ю. Кобилянської, січень 1899, Львів, с. 423). В. Стефаник завжди почуватиметься у чужому йому світі *«листочком білої берези на сміттю»* («Мое слово»). В. Стефаник внутрішньо зарікся не зрадити упосліджених, у душі таких, як він, яких спіткав на своїй дорозі («Дорога»). Він з тими, хто в найтяжчих умовах несе *«серце і сумління»* людности, і він не зрадить обраної долі.

Як би не цинічно це звучало, але Стефаниковій силі емпатії до тих, по чійх *«чолах копалися рови один коло одного. Губи їх зсихали і білили. Серця заходили жовчю»* («Дорога»), завдячуємо цинічним і диким з погляду педагогіки його навчителям, зосібна й професору натуральної історії Вайгелю (очевидно, людини з надщербленою психікою), який принизив малого мужицького хлопця, б'ючи задармо, а *«потім цей учитель своїм прутом підоймив сорочку, яка спадала верх штанців, і показував класі пояс... голого тіла»* (Автобіографія 1926, с. 271) учня для загальної потіхи. В. Стефаник назавжди зречеться цього світу, і понесе печать безнадії через життя і творчість.

Що виповідає Стефаників світ і світ покутського селянина? Натуральне господарство, яким займалися і з якого жили галицько-покутські селяни, передбачає у сприйнятті себе і світу віру у священність **циклу** життя і праці, утвердження в *поколіннях*,

відчуття праведности поступу від весни до осені, від буяння до умиротворення у щедрості плодів праці і життя, немарности сьогоднішнього зерна для завтрашнього обважнілого колосу, вище Боже провидіння у труді на землі та красі життя, що не важить на чужу долю. Така праця вочевидь мала б приносити не тільки достаток, а й щастя, радість від споглядання її плодів. Натомість вона несе страждання і безнадію, та попри надсадні зусилля усе намарне. Життєвий цикл трагічно порушено.

Уважаємо стрижневим елементом побудови Стефаникового світу слово *дити*. Тут уживаємо термін *слово*, оскільки воно постає як символ, як концепт чи як мем у структурі судження; водночас навколо слова формується асоціативне гніздо, отже, воно виконує роль ядерного тезаурусного поняття у мові В. Стефаніка. Однак задля уникнення двозначності прочитання терміна *слово*, а також з метою увести в обіг як образотвірний текстовий компонент, що одночасно реалізується у різних структурних і функціональних виявах елементів мовної особистости (міфологем, символів, концептів), а також є змістовим стрижнем мемів, пропонуємо використовувати термін *номен* (функціонально визначальна назва, найменування ключового типологічного поняття).

Як іменник грамема *дити* має форму множини, але у більшості контекстів відбувається функціональна транспозиція в межах категорії кількості: значення числа замінює значення збірності; таким чином іменник переходить із класу конкретних понять на позначення істоти в абстрактне поняття зі значенням сукупності. Це узагальнює і розширює семантику імені, надає номену універсального змісту в тексті.

Можливо, такий вибір викличе сумніви, однак він глибоко умотивований. По-перше, це одна із найчастотніших лексем: трійку найчастотніших слововживань складають слова *хата*, *рука*, *дити*¹, але якщо зважити, що абсолютно синонімічно вжиті

¹ Див.: Грещук В. Лексика новел Василя Стефаніка: кількісний аналіз. *Шевченко. Франко. Стефанік*. Івано-Франківськ, 2002. С. 277.

в новелах семантико-функціонально тотожні слова, наприклад, *дівчата* («Новина»), а також *дитина*, *син* (*синок*), *донька*, *внуки*, то лексема виявиться найчастотнішою (у лексемі семантика найменування за родинною ознакою і семантика найменування за віком нероздільні). Це щонайменше ставить її в основу побудови тексту. З іншого боку, якщо зважити, що дослідники творчості митця вважають, що внутрішню організацію його сюжетів визначає міфологема *доля*¹, то *діти* за ладом життя Стефаникових героїв є її стрижнем, чинником її розв'язання.

Символізм у лексемі *діти* поза Стефаниковим контекстом знайти важко, оскільки в узусі це узагальнена назва осіб певної вікової групи та групи спорідненості і свояцтва, у якій хіба лексеми *мати* й *батько* можуть претендувати на символічний зміст (лексему не подано ні як символ, ні як концепт, наприклад, у В. Кононенка²). Однак у новелах В. Стефаника номен *діти* постає перш за все *символом втрачених надій*. Несподіваний символізм, що уособлює гіркоту долі насамперед батьків, що плекали надії на дітей (як продовжувачів роду, нащадків, спадкоємців нажитого, розраду, опору в старості). Сакралізація символу пов'язана із уособленням життєвої покути, і що болісно, не зумовленої власним гріхом, а неправедним зовнішнім світом.

В українській традиції типовим життєвим кредо є життя для дітей та навіть самореалізація батьків у дітях. Отож старий батько в однойменній новелі («Діти») у автомонолозі (про різновиди монологів у В. Стефаника³) висловлює, що зробив усе для дітей, як належить, як прийнято: «А я їм коровку дав, овечки дав, плуг

¹ Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. К.: Темпора, 2012. 580 с. С. 125.

² Кононенко В. Концепти українського дискурсу. Київ–Івано-Франківськ: Плай, 2004. 248 с.; Кононенко В. Символи української мови. Київ–Івано-Франківськ, 2013. 440 с.

³ Див.: Барчук В. Монолог у новелах Василя Стефаника: образно-стилістичний та структурний аспекти. *Слово*. Івано-Франківськ 2017, вип. 3 (39). С. 11–19.

дав, усе дав. Як люди дають, так і я дав», однак не має ні пошани, ні догляду. Такий стан зумовлений життєвою ситуацією, коли щірі батьки виховали черствих дітей.

Інший аспект символу *втрачених надій* пов'язаний із фатумом, що зумовлює руйнування мікросвіту героїв через вплив зовнішнього ворожого середовища, перед яким людина безборонна. Крах надій у такій життєвій трагедії пов'язаний перш за все із *синами*. У новелі «Виводили з села» ніби й не трапилось чогось трагічного чи незворотного, однак розпука батьків, особливо матері, виявляє саме трагічні мотиви, передчуття неминучої біди і втрати. Безумовно, у творі виявлено події життя та переживання самого В. Стефаніка: *«Мама стояла на порозі. – Ти вже йдеш, синку? – Йду, мамо. – А ти ж на кого нас покидаєш?»* (пор. початок новели «Дорога»). У скупому діалозі передчуття невідворотного, того, що родинної ідилії вже не буде.

Доконана трагедія у новелі «Стратився», поглиблена фактом самогубства сина. Батько знає, що з сином біда, але не очікував такого: *«Нащо ти душу стратив?!»* Усе життя та надії батьків, покладені на сина, розбито: *«Ой, стара, тото-м діждалися на сивий волос вінка!»* У дещо іншому контексті, але також як розбиті надії та втрачений сенс життя постає смерть дружини і двох синів у новелі «Синя книжечка».

Попри цілковите домінування вказаного символічного змісту В. Стефанік подає сюжети, у яких номен *діти* символізує *щастя і сенс буття*. У новелі «Нитка» жінка і мати життєве щастя вимірює коханням, сенсом якого є народження дітей, і дітьми: *«Він у мене дужий, я ще буду мати діти. Кілько дітей я не народжу... то він усіх погодує»* (про чоловіка). Але письменник у своїй візії світу не вичерпує сюжет зображенням ідилії, що було б цілком умотивовано та викінчено в ідейно-художньому сенсі. Ідилія обривається передчасно, бо Матір Божа *«не хотіла довго помагати. Одної ночі прийшла й сказала: «Більше тобі помагати не буду. Ходи зі мною»*». Непросто вмотивувати таке розв'язання ідилії, зокрема й через роль Матері Божої. Так, вона забрала пра-

ведницю у вишні світи, але полишено велику і щасливу родину, яка без матері уже не буде щасливою. Зв'язок В. Стефаніка з матір'ю завжди визначальний, і всупереч логіці розвитку теми у короткій новелі він ще раз віддає данину найріднішій людині. Світи героя і автора з'єдналися.

Концепт діти у Стефанікових текстах має широкий спектр образно-поняттєвого навантаження. Це визначає не стільки абсолютна частотність його слововживань, як головна чи вагома роль у розкритті ідейно-художнього змісту більшості новел. Варто зазначити, що цей дискурсивний компонент представлений у різному контексті та має неоднакове семантико-функціональне наповнення.

Можна вважати рідкісним у новелістичних сюжетах основне тезаурусне семантичне наповнення *концепту діти* – *потіха, любов, родинне щастя*. У новелі «Мамин синок» (уже було згадано новелу «Нитка») зображено сімейну ідилію: батьки виявляють любов до сина Андрійка, жартома конкуруючи за його увагу і прихильність, тішаються кмітливістю трирічного хлопця («*такий мудрий, як старий*»). Хоча в сюжеті представлено однаково обох батьків, традиційно статус дитини визначено у назві – «Мамин синок». Здавалося б, у родинній гармонії мають спочивати світлі надії, але у кінці твору в мікродіалозі батька з сином постає справжній стан буття: «– *А хто ти є? – Луский радикал. – Добре. А куди поїдеш? – До Канади*». У кількох фразах виявлено усю фіктивність позірнього щастя: хоч дитина вимовляє звук «р» (радикал), *руський* артикулює через «л»; намір їхати до Канади, який формують у дитини трирічного віку, свідчить про плачевний стан дійсності, особливо якщо зважити, що його висловлює «руський радикал», тобто людина передових і патріотичних переконань, яка б мала розуміти, що в Канаді руський радикалізм не має сенсу.

Загалом В. Стефанік засуджує трактування дітей як реалізацію амбіцій батьків. Він перебуває на боці матері, що має автобіографічне підґрунтя. Тому він стверджує: не покладайте на дітей

свої надії та пожадання, – не збудуться. Цей ідейний компонент представлений у більшості новел, в яких домінують роль в побудові художнього змісту займає аналізований концепт. Окрім згаданих варто назвати новелу «Сини», у якій попри розбиті надії немає зневіри, бо у зверненні до Матері Божої Максим підносить життя і дії своїх синів до рівня святости, порівнюючи їхню жертву для вселюдського блага із жертвою Ісуса Христа: «*А ти, Мати Божо, будь мойов газдинев; ти з своїм сином посередині, а коло тебе Андрій та Іван по боках... Ти дала сина одного, а я двох*».

Осібнo серед творів, у яких *концепт діти* займає центральне місце і у структурі сюжету, і в розкритті ідейного змісту, є новела «Роса». Це винятково життєствердний твір. Письменник вдало обрав об'єкт діалогу – *роса*, – що символізує *чистоту, силу, життєдайність*. Старий Лазар у розмові із *росою* робить звід свого життя, дякуючи *росі*, яка уособлює все найкраще в житті: найважливіші епізоди – дитинства, молодості, зрілості і тепер старості, відчуття життя («*твоя їдь була так, як мід, що щипає і смакує*»), силу і прагнення («*Божо водице, ти давала дужість і здоровля пишицям та житам, але і я був від тебе дужий та різкий*»). Панорама життя, що постала з діалогу, переходить у благо дійсність, центром і основою якої є нащадки – *діти і внуки*. Отримуємо символічний паралелізм *роса / діти*. Під благодатним сонцем («*ясне, святе, вічне сонце*») діти творять новий вимірний світ, «*гудуть, як бджола* (символ працьовитості, асоційований із головним героєм – Лазарем, труд якого немарний): «*Україна, Україна*».

Почавши огляд лінгвокультурних одиниць із *символу* та *концепту діти* і побіжно звертаючи увагу на інші символічні одиниці, ми оминули ієрархічно верхинний елемент мовної особистості – *міфологему*. Треба зауважити, що міфологема (чи архетип) не завжди виявлений у художньому творі безпосередньо, може бути асоційований або в інших виявах; з іншого боку, у структурі мовної особистості архетипних елементів кількісно найменше, а з огляду на сучасний інформаційний фон вони можуть бути узагалі відсутні або через світоглядні уявлення, або через особли-

вості формування мовної особистості. Психологи заперечать, бо архетипне у свідомості приховане завжди; однак йдеться про лінгвальне втілення міфологічного знання.

Аналізуючи структуру етнолінгвальних складників новели «Роса», не можемо оминати ключових у Стефаниковому світі *міфологем*, представлених не у формі сакральної події, що було б нетипово для тематики і жанру аналізованих творів, а у формі онтологічних сутностей, персоніфікованих в уявленні людей світотворчих іпостасей. **Сонце** – вища сутність, уособлення **благодатності** і **добра**. У новелі *роса* є супутником, учасником життя Лазаря, він звертається до неї, розмовляє з нею, як з товаришем; *сонце* в його уявленні представляє інший вищий світ, що і над ним, і над росою.

У поезії «Городчик до Бога ридав» у формі казкової алегорії *рожа* благає *сонце* дати їй життя, освяти завжди, а не лише «в полудне», або «не приходить вже. Най зів'яну...» Рожа, «як маленька дитина» (семантичний компонент – *безоборонність*), цілком залежна від обставин світу, прагне повноцінного буття: «Або приходи до мене зранку та будь до вечора (природний стан у правильному світі. – В. Б.). Най-ко я розцвітуся. Я зорі перейду і людей вітати буду білою рожею». Однак не судилося: «Сонечко схилило з полудня, і рожа похилила голову... Стрімголов звисала і шептала: сонечка, ой сонечка!» Хоч *сонце* дає світові життя, але перебуває ніби поза ним, в інших вимірах, не від нього залежить доля рожі; щось інше і лихе не дає квітці «розцвістися».

Щоб вичерпати характеристику міфологем, звернімося до архетипу *земля*. Це сакральне поняття займає у світобудові проміжне місце між сонцем і світом людей. **Земля** – **святи сутність**, але й **жорстока** як основа світу. Водночас вона – **доля**, її не оминати, бо «Вона – земля». У новелі утверджується сакральне у землі як *матері*, що дана Богом, якої відцуратися гріх, навіть ціною життя. Це єдине, чим може протистояти селянин жорстокому світові. Але вона, на відміну від сонця, належить цьому світові, занпащається ним. Водночас *земля* у світі поку-

тянина (концептуальні параметри) уособлення *вічної краси і молодості, дівчина* («Озимина»), *сенс життя, праці, достаток і гідне життя* («Сон»). Варто указати, що ключові компоненти у мовному світі Стефаникових героїв, до яких належить слово *земля*, пронизують усі структурні рівні ментально-світоглядної основи мовної картини світу. Отож *земля* як *міфологема* – *свята, богорівна, персоніфікована сутність; символ матері і долі, краси і молодості*; з погляду семантичної структури *концепту* – *сенс життя, праці, достаток і гідне життя*; у структурі *мемів* – *тяжка ноша селянського труду, найбільший скорб*, а також виявляє указані символічно-концептуальні ознаки у меметичних судженнях: *наше діло з землею; своя земля мнєконька; пустиши землю – пропадеш; землю цулуй... бо з неї жиєш; трунт – спосіб до всего* («Вона – земля», «Сон») і под. Варто зазначити, що семантико-функціонально слово *земля* у структурних різновидах етномовних одиниць у В. Стефаніка представляє типове та узагальнене для української літератури змістове та ідейно-художнє наповнення, через це є фрагментом у мозаїці мовної картини світу Стефаникових героїв. Але важливо зазначити, що номен *земля* указує на гармонійність структури мовної особистості героїв, оскільки постаючи у ролі кожної конститутивної одиниці (міфологеми, символу, концепту, мема), виявляє семантичну, змістову, образно-емоційну та аксіологічну цілість.

Важливість цієї ознаки ментально-світоглядної основи світу Стефаникових героїв постає більш рельєфно, якщо зважити, що для сучасного світу типовим є компроміс між сакральним і профанним, вірніше розрив між сутностями, навіть прірва між ними; це спричинено пониженням сакрального і вивищенням профанного, а також морально-світоглядною угодою. Маємо на увазі однаково актуальні у світогляді і діяльності мовної особистості контroversійні мему (конструктивні і деструктивні) як, з одного боку, правильні орієнтири, а з іншого, – прагматичні мотиватори, наприклад: *Брехнею світ перейдеш, а назад не вернеш / Хто бреше, тому легше; Чужим добром не забагатієш / Україна рідна*

*мати: не вкрадеш, не будеш мати*¹. Треба вказати, що у Стефаніка майже немає деструктивних мемів, що визначають неетичні, аморальні, цинічні чи егоїстичні пріоритети.

Концепт *діти* з'являється у більшості новел або у визначальній функції, або у ролі розширення ідейно-художнього змісту. У новелі «Лист» політичний арештант Федір пише до родини різдвяний лист, і хоча його оповідь торкається різних тем, як звичайно в епістолярному жанрі, стрижневою ідейно та емоційно є канва, що стосується дітей. Виповідаючи душевний стан, герой притлумлює сум'яття і страх тим, що оглядає крізь ґрати «звізди», у малих і більших бачить своїх дітей: Настю, Марійку, Іванка і Василька. Тут значення *концепту* – **розрада і надія**. Але В. Стефанік надає цій розраді трагічного сенсу, бо діти водночас **провина і жаль**, бо Федір вважає, що через нього дружина Настя «*пішла в землю*» і «*діти нанівець осиротила*». І коли герой заповідає матері і братові, ніби уже й прощаючись назавжди, аби дбали про «*діти*» (мати про дівчат, а брат про хлопців), то прохання постає як заповіт життя, того, яке забрав у нього жорсткий світ. Як бачимо, навіть позитивний семантико-конотативний зміст концепту включає елементи трагічності і страждання.

Часто саме діти є переминою у житті героя – з радості – до горя, зі щастя – до біди. Показовою у цьому сенсі є новела «Марія». У творі відбувається зміна ролей батьків, оскільки саме дружині Марії докоряє чоловік: «– *Твоя голова їх вивчила, нехай же тепер і сивіє*». І справедливий вибір дітей – материнє горе: «*тота Україна забирає мені діти*». До слова, цей аспект у семантичному наповненні *концепту* **Україна** провідний: **служіння, що потребує жертви**. У новелі «Роса» *Україна* – ідея нового світу. Але з позиції батьків – це Молох, а розрив поколінь (новела «Дід Гриць») виникає через марну, на думку батьків, жертву: «– *А що, старий, де ваша Україна?..*»

¹ Див.: Барчук В. Про деякі суспільні мему сучасних українців. *Українознавчі студії*. Івано-Франківськ, 2018, вип. 19. С. 32–40.

У конститутивній опозиції до концепту *Україна* є концепт *Канада* – такий жаданий і омріяний край, як і Україна, але це *світ немарних надій і зусиль*. Він такий, бо великий і далеко. Дослідники творчості В. Стефаника аналізують, як та чи правильно обгрунтував причини масової еміграції галичан письменник. На нашу думку, це не завдання письменника, але В. Стефаник доволі однозначно встановив ключовий чинник – безнадійність, утрату віри в краще життя, в те, що можна достарати, доробитися, збудувати як не собі, то дітям (пор.: «У нас мужик кидає зерно в землю, і байдуже, чи вродить. Чи вродить, чи не вродить, – ліпше не буде!») (Лист до В. І. Морачевського, травень 1897, Краків, с. 379). Саме стрижневий компонент у Стефаниківській філософії сенсу буття – *дити* – розкриває драму і трагедію покутського селянина. До речі, через сто років еміграційна концепція письменника актуальна, як ніколи. Не критичне матеріальне становище (хоч потреби визначають заможні країни, у яких вони завищені), не потреба самореалізації (за винятком окремих випадків трудові мігранти за кордоном різко знижують належність до соціальної верстви, і вчителі працюють техробітницями чи на конвеєрі), а відчуття відсутності перспективи, марності зусиль і чекання (у чеканні провело життя сучасне сумлінне українське покоління) роз'єднало і роз'єдне сім'ї і долі. А які в емігрантського покоління *дити*, часто заради яких і здійснюють тимчасову чи постійну еміграцію? Які і ким накинута *емігрантським дітям* світоглядно-ціннісні орієнтири?

З іншого боку, семантичною домінантою концепту *дити* є *тривога, біль, передчуття нещасливої і трагічної долі*. Показовими у цьому сенсі є новели «Діточа пригода», «Катруся», «Новина». У «Діточій пригоді» ситуація абсурду зумовлена конфліктом світів малого Василька: реального життя і дивної, чудернацької в його сприйнятті війни («*ти дивиси на войну, яка вона файна...*»). По смерті матері, раптом подорослішавши та за правом старшого, Василько береться навчати меншу сестру, докоряти за те, що криком вона спровокувала нещастя – смерть матері: «*Я би тебе*

*міг добре набити тепер, але ти вже сирота»*¹. Мати, хоч це залишилось поза текстом, помирає з відчуттям жалю і тривоги.

Катрусіна хвороба несе страждання їй та горе родині («Катруся»). Ні у словах матері про намарне витрачені по ворожках гроші, ні в наріканнях батька на змушеність їхати до лікаря та неминучі витрати немає цинізму. Це швидше розпач безнадії, забобонне заговорювання долі, що, чекаючи найгіршого, раптом дочекають чуда. Але остання житейськи незаперечна фраза попутника сусіди Миколи розвінчує найпримарніші надії: *«Антикар має свою антику, та вмирає...»*

У «Новині» батько-вдівець через безпросвітність життя і сподівань знаходить вихід у смерті дитини. Трагізм полягає в тому, що він діє з любові та співчуття. Що принесли йому кохані діти, його дівчата? Очевидно, що ще одним семантично домінантним елементом концепту *дити* у новелах В. Стефаніка є **страждання**. При цьому воно обопільне, стосується як дітей, так і батьків. Показовою є новела «Кленові листки». Народження дитини у жнива – великий клопіт, ще й через хворобу породіллі. Новонароджена дитина у твердженні батька уже приречена на нещастя, бо *«жебраки плодеси»*. Тогочасний поширений мем висловлює кум: *«Діти – піна на воді»* (у тогочасних селянських родинях дитяча смертність досягала половини від народжених щодо тих, що досягли дорослого віку). Страждання матері подвійне: фізичне – від хвороби, та душевне – від тривоги за дітей: *«Семенку, аби-с не давав Катрусю, і Марійку, і Василька бити мачусі.»* А батько? Попри нарікання у кожному слові біль і любов до дітей, навіть зважується на гріх богохульства: *«Я з Богом за барки не ловлюси, але нащо він того пускає на світ, як голе в терня?!»* Не бачачи надії в цьому світі, каже: *«Якби до тої Канади не було морів, то я би їх у міх забрав та й би-м пішки з ними тудя йшов, аби їх занести далеко від цього поруганя»*.

¹ Див.: Барчук В. Образно-поняттєва модель світу в новелі Василя Стефаніка «Діточа пригода». *Шевченко. Франко. Стефанік*. Івано-Франківськ, 2002. С. 421–428.

Ще одним очевидним семантичним компонентом концепту *діти* є **безоборонність, невинність, жертва**. Такими постають Василько і Настя у «Діточій пригоді», такими є *діти-кленові листки*, розвіяні вітром, у «Кленових листках». У новелі «Похорон» померлий хлопчик постає у сприйнятті жінок невинною жертвою сукупних обставин безрадісного та злиденного життя. А сива *мряка* як символ *сірого світу* обвиває чорний хрест та заслоняє шлях, але *«цвинтар буде, лиш його крізь сіру мряку не видно»* – розв’язання безрадісної долі.

Невинною жертвою обставин є *немовля* в новелі «Лан». Мати тяжко працює серед безмежного лану, щоб заробити на дитя; задрімала, розбита втому, а дитя у той час під корчем у холодку *«звернулося і впало»*, *«дуже пручається і поволеньки синіє»*. Схопившись зі сну (*«Ото я! Коло роботи спати!»*), мати рада і заспокоєна, що дитина спить, бо *«стільки спокою, доки спить...»* Справжня трагедія залишена поза сюжетом.

Діти як наслідок ламання моральних засад – **гріх і покута**. У новелі «Мати» письменник прямо порушує проблему моральності світу. Трагедія не зумовлена скрутними життєвими обставинами чи нещасливою долею, а моральним вибором. Мати, що не може пробачити гріх дочці, зумовлює її самогубство. Але вина покладена не на матір, а на світ *«диких звірів»*, що своєю жорстокою праведністю змусив її вбити власну дочку.

Для Стефаникових героїв гріх невіддільний від покути: вони не йдуть на компроміс, не шукають виправдання, не намагаються уникнути «заслуженої» кари, з гідністю приймають долю. У новелі «Гріх» («Думає собі Касіяниха») *позашлюбна дитина* стає нездоланною перепоною між минулим і майбутнім. Попри те, що чоловік, прийшовши з фронту та побачивши дитину, йде на компроміс: *«Та й цю вигодуємо»*, Касіяниха не погоджується нести хрест зневаги та докорів односельців, не пробачає собі проступку, не прирікає сина на приниження в майбутньому і йде з дому, залишивши дочку і чоловіка. Для В. Стефаніка, для його героїв угода із совістю неприйнятна, внутрішній світ не може

бути зламано, тільки покута дає право на життя: в основі їхнього вибору лежить імперативний мем *Гріх – покута*, який підносить їх на моральний п'єдестал.

Серед визначальних компонентів світобудови Стефаникових новел, що найближче взаємодіють із символом та концептом *діти*, переважно через нього розкривають свій образний потенціал, номен *мама*. У В. Стефаніка *мама* – перш за все символ *втраченого світу*. Надрив пов'язаний із тим, що, з одного боку, цей світ втрачений назавжди, а з іншого, полишення цього світу зневажило його, бо те, заради чого він полишений, виявилося марним і невартим: «*Я пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий. З білої сорочки сміялися*» («Мое слово»). У творах, де образ матері присутній опосередковано, життєва трагедія розгортається через втрату матері: новели «Новина», «Шкільник». Рівнозначно *мама* символізує *щастя і благо*: «Нитка», «Вечірня година».

З іншого боку, *мама – страдниця за дітей*. У новелах прямо чи опосередковано цей аспект *концепту* виявлений найчастіше: і у «Кленових листках», і в «Діточій пригоді», і однойменній новелі «Мати». Несе тягар долі за *дітей (синів)* мама у новелах «Гріх» («Думає собі Касіяниха...»), «Виводили з села», «Марія», «Лан».

В орбіті стрижневого компонента *діти* перебуває і символ та концепт *хата*. Це зумовлено тим, що ідилічний мікросвіт героїв сформований родинним колом – батьками і дітьми – у власній хаті. Ставлення до хати таке ж, як і ставлення до дітей, бо вона є основою життя, плодом невсипущої праці, символом родини і достатку. В ідилічній новелі «Роса» Лазар називає «свою білу хату» *палацом*, з якого тихенько виходить, «*аби не будити купи внуків*».

Як драматичний та межовий досвіт свого життя згадує В. Стефанік в автобіографії епізод з коломийського періоду навчання: «*А спав я у наймленій хаті посеред брудних туловищ, сплечених розпустою*» («Мое слово»); «наймлена хата» протиставлена батьківській хаті, це непримиренні світи зла і добра.

Прощання із втраченим світом є водночас прощанням із хатою як уособленням *щасливого життя*: «*Йду з хати, геть цалком вже виходжу, та й поцілував-сми поріг, та й іду*» («Синя книжечка»). Центральною колізією прощання із втраченим гідним життям у новелі є саме епізод виходу із хати. Ліс шумить: «*Верниси, Антоне, до хати, верниси, мой!*»; Антін вертається, «*віступ*» з хати порівнює із мученицькою смертю, газдівським оком оцінює, що треба коло хати зробити. У фіналі прощання хата та її частини уособлюють *родину і дітей*: «*Лиш поступив-єм си, вікна в плач. Заплакали, як маленькі діти... Заплакала за мнов хата. Як дитина за мамов – так заплакала.*»

Серед нестатків та розпачу *хата* стає уособленням *страждань*, «*пекло у хаті*» («Осінь»). Мем у формі фразеологізму «*на цу хату птах би не сів*» експлікує сварки, колотнечу, перетворення хати на місце страждань: «*Аби я не діждав вертатися до цієї хати*», – вигукує у розпачі Дмитро.

Щастя хаті приносять *діти*, вони ж є її нещастям. *Хата* – це *світ*. У «Новині» безвихідь і голодні діти зумовлюють спересердя кинуту Грицем страшну фразу: «*Цей хати і чума збояла би си!*» Через кілька днів у полоні нав'язливої та страшної думки Гриць уже боїться сидіти в хаті, бо в ній перебувають мерці – *його діти* – *дівчата* Доця і Гандзуня. Страшний вчинок – спроба звільнити свій світ від примари страждань.

Варто зазначити, що у значній кількості слововживань лексеми *хата* домінує денотативна, а не ідейно-образна функція. Натомість у функціонуванні номену *діти* переважає образне та змістове навантаження.

А де у Стефаниковому страдницькому і водночас чарівному світі *Бог*? Він є. Усе його: і *Боже* сонце, і земля: «*Земля – твоя донька*» («Межа»). Але він поза світом. Він є творцем світу, але не його куратором. Світ опанували люди, це вони занастили його. «*І відтоді я тебе, Боже, не боюся!*», але «*Боже, як можеш, то прости...*» («Межа»). Але вони постають як зовнішня, чужа, ворожа і безсердечна сила, яка забирає синів, яка йде війною, яка

нівечить долі у безпросвітній праці. Вони прийшли з великого світу і зруйнували тихий світ людей, і стали люди *«вбиті по коліна в землю, вони у безтямній многості падали і здоймалися»* («Дорога»). Мем *У людей нема Бога* визначає причину нещастя і світу, і окремої долі (слова старого батька у новелі «Діти»). Він суголосний з іншим сучасним мемом, що побутує в Галичині: *Бог добрий, люди – гаде*.

Окремої уваги у цілісному відображенні Стефаникового світу вимагають новели «Дорога» і «Мое слово». «Дорога» подає не тільки відображення, але й передбачення життєвого шляху. Новелу обрамлює початок і кінець, *мама і її дитина*: *«– Я йду, йду, мамо. – Не йди, не йди, сину»*; *«Аж як перейшов сто гробів, то сотий перший його був. Припав до нього, як давно до маминої пазухи»*. Із прощання з матір'ю та відмовою залишитися починається шлях покути за страждання світу, свого і чужого. Стражданнями чужого світу хоче відкупити свій світ. У тому відкупі *«строївся»*, а надто через людей, що *«вгризалися в жовті лани»*, і через те, що *«читав їх розпуку і безсилу»*, яку відчував і в собі, і через те, що *«втама валила їх, вони душили за собою свої діти і ревіли з болю»*. І після того, як невідкупний гріх змарнованої маминої надії уже не міг бути спокутуваний, бо *«спотикнувся на гріб своєї мами»*, і після того, як не дочекався, *«аби назвала його так, як він був ще дитиною»*, решту дороги уже випрошує у Бога, а шлях перетворився на подорож від могили до могили. І навіть любов, до якої простягнув руки, як *дитина* (шукаючи материнської ласки), відсахнулася від отруєного серця. І тільки пройдений до кінця шлях подарував визначений сенс шукань: покласти звід життя на вівтар гробу покути і припасти до нього, як до маминої пазухи.

Дитина і мама, і визначена доля постають й у душевних листах В. Стефаніка. Показовим є лист до О. Гаморак від березня 1900 р. (Краків) (с. 445–446). Самотній Стефанік пише лист – новелу-спогад – свого життя: його перша рільнича весна, мама освячує віз, плуг, тата і свого Василька, він гордий вирушає уперше у поле (перша велика життєва посвята). А коли повертають

додому, мама привітала сина, «як парубка», а сестра Марія дала більше страви, бо він працює. І далі: «А потім мама подарувала мені очинаш, бо ноги дуже боліли, і постелила мені, і перехрестила мене, і я спав, спав...» І з великою гіркотою констатує: «А нині я вже не роблю весни... «і так мені самотно, аж страшно...»

«Моє слово» побудоване так, як і новела «Дорога»: початок: «Я пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий» / закінчення: «Коли я глядів дитиною на мамині очі, як по них сунулися тихесенько хмарки щастя, – я був щасливий». Між цими віхами щастя не спіткав, бо лишився, «як корч луку серед поля». «І створив собі свій світ», який буде «різьбити, як камінь». «А в своїм світі я живу, живу», – вигукує творець слова, і здіймається до неба і падає, здіймається і падає, але й під небом щастя не знаходить.

Отож Стефаників світ – це **світ дитини**, у якому усі сприйняття і рефлексії мають гіпертрофований вияв, для якої не існує серединних понять і відчуттів, для якої переконання й передчування наповнені чарами й фаталізмом, для якої атракція маминого мікросвіту – ідеальне і недосяжне відчуття блага, а химери великого світу потворні і ворожі, невблаганно руйнівні, що строюють і висотують життя. А спокій буде лише згодом, коли відпокутує гріх зруйнованого і змарнованого маминого і свого світу, і буде подаровано і пробачено йому життєвий шлях, і звільнить його світ примар жорстоких і байдужих, і попливуть в маминих очах хмарки щастя, і врешті біль затихне біля маминої пазухи.

Володимир Барчук

ПРОСПЕКТИВНИЙ ХАРАКТЕР КЛЮЧОВОГО СЛОВА У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

У сучасному мовознавстві важливими є питання, пов'язані з аналізом тексту як художнього цілого, у якому значну роль відіграють ключові слова (КС) – ті мовні одиниці-синкрети, які виражають значення не лише знакового типу, але й імплікаційні, акумулюють інформацію, маніфестовану денотативно-когнітивним, комунікативно-прагматичним вимірами тексту.

Маючи відповідний структурно-семантичний статус і, здавалось би, усталене значення (в певній лінгвокультурній спільноті), така мовна величина у художньому тексті стає динамічним ієрархічно організованим дискурсотвірним полісемом, крізь який «просвічується» «образ тексту», стрижневі смисли, зашифровані в ньому, характер мовлення, яке «таїться в мовленому» (М. Гайдегер)¹ і яке здатне артикулювати гетерогенні приховані семи. Можна сказати, що КС не тільки умовно окреслює семантичні обриси тексту. У ньому «прочитується» філософія людиноцентризму, множинність потенційних буттєвих практик, втілених у персонажах, що досягається після прочитання *усього тексту* й акумулюється у відповідному слові – мислеобразі, певному художньо значущому концепті.

Такий смисловий ключ художньо «узгоджує» віддалені семантичні пласти тексту (часто амбівалентні), умотивовує різні смислові конфігурації, що прочитуються в тексті як дискурсі, робить зрозумілими ті сегменти тексту, які можна б кваліфікувати як місця найбільшої напруги в тексті, найбільшого «згущення» думки – своєрідні «пороги», крізь які проходить читач, вибудовуючи на основі пізнаного своєю образотвірну концепцію.

¹ «У мовленому мовлення не припиняється. Мовлення таїться в мовленому. У мовленому мовлення збирає те, що дає йому змогу бути, і те, що з нього виходить – його буття, його сутність» (Гайдегер М. Дорогою до мови / Мартін Гайдегер; пер. з нім. В. Кам'янець. Львів: Літопис, 2007. С. 25).

Ключове слово – не обов'язково високочастотне, воно (за своєю семантичною структурою) *не завжди безпосередньо* пов'язане із заголовком – текстотвірною одиницею, заданою автором як важливий смислотвірний орієнтир, проспективний маркер, що сприяє опредметненню задуму автора. КС завжди пов'язане з розумінням прочитаного, його осмисленням. Це своєрідна ідейно-тематична, когнітивна, комунікативно-прагматична «версія» тексту, акумульована в мовній одиниці й дешифрована читачем залежно від його досвіду, знань культури, звичаїв народу, мовної компетенції, розуміння сітки модальних відношень, що формуються в художньому тексті на різних рівнях смислотворення.

Так, у новелі В. Стефаніка «З міста йдучи»¹ ключовою мовною одиницею, яка на глибинному рівні виступає своєрідним скріпом тексту, об'єднуючи його окремі сегменти – частини полілогу, на нашу думку, виступає лексема *дорога* (→ *життєва дорога*). Хоча семантична структура заголовка імпліцитно містить означений лексико-семантичний варіант, усе ж експліцитно в тексті він не виражений, а викристалізовується читачем на тлі всієї новели – у вимірах ретроспективно-проспективної парадигми.

Метафоризуючись, назване значення починає виступати носієм екзистенційно полівалентного образу, смислотвірну основу якого формують міркування, міні-розповіді кожного з подорожніх – Першого, Другого, Третього. На поверхневому рівні тематично об'єднувальний засіб їх мовлення – прожите життя заможного односельця:

– *Лишень самого полотна зо п'ятдесят зовів по смерті лишили. Такого богатира пошукати. Хліб стояв від десять років не-*

¹ Задум тексту – «вихідна евристична когнітивна структура, яка є підґрунтям внутрішньої програми майбутнього тексту. Поняття З. т. уведене до психолінгвістики М. Жинкіним і розглядається як ієрархія тем і субпідтем, яка передбачає орієнтацію та адресата... З. т. керується мотивом й інтенцією автора, а також визначається його установками: з одного боку, установка впливає на жанрову модель майбутнього тексту, її мовну організацію, з іншого, З. т. може модифікувати текст усупереч установкам, що в майбутньому може привести до корекції установки й жанрової парадигматики в цілому» (Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія / Селіванова Олена Олександрівна. Полтава: Довкілля. К., 2010. С. 170).

*молочений – там були маєтки! А кілька сума? Таже небіщик рік від року продавав пару волів за штириста левів. Де та сума, де ті маєтки? Та й не знати, хто тими грішми загрівси? Прийшла смерть, та й мус усе покидати!*¹

У наведеному сегменті основний акцент поставлено на характеристиці особи селянина, що своїми статками вирізнявся з-поміж інших. Вибудований (відповідно до комунікативної ситуації, означеної в тексті) ряд різноструктурних дескрипцій (*той, що залишив по смерті п'ятдесят «звоїв полотна»; той, у кого хліб стояв «від десяти років немолочений»; той, хто щороку продавав пару волів за 400 левів; той, що покинув маєтки і все багатство та ін.*) – це оцінно маркована сукупність мовних одиниць, які не лише окреслюють референційні характеристики об'єкта мовлення. У них – кваліфікація повідомлюваної інформації з погляду її значущості для мовця: гетерогенні ознаки («чужого») експліковано крізь призму внутрішнього світу оповідача, його власної аксіологічної шкали.

Лексему *дорога* тут не вжито, однак імпліцитно означено два її лексико-семантичні варіанти: заголовна сполука («З міста йдучи») маніфестує пряме значення потенційного текстуального слова (йдучи *по дорозі*); остання репліка в сегменті (*Прийшла смерть, та й мус усе покидати!*) латентно окреслює переносне значення КС, що формує новий ідентифікаційно-мотиваційний рівень смислотворення.

Таким чином, уже з першого фрагмента новели за зовнішньою сюжетотвірною лінією приховується внутрішня – *чужа* дорога буття тісно переплетена із життєвою кожного мовця. Названі значення КС, зближуючись та дистанціюючись, є наскрізними в тексті. Вони, формуючи ядро лексичного значення, об'єднують різні життєві топоси. Мовлення Першого, Другого, Третього – це включення різних дискурсивних «практик» у загальне річище художньої розповіді – діалогізації.

¹ Стефаник В. Камінний хрест: [для ст. шк. віку] / Василь Стефаник; упоряд. текстів, передм. І. М. Андрусак. К.: Школа, 2007. С. 65–69.

Кожне таке включення – не тільки доповнення до уже названого дескрипційного ряду, конкретизація інтродуктивної номінації, закладеної у предтексті; не лише ідентифікація різних сторін денотата й ситуацій, крізь які він «проходить», що виступає важливим засобом образо- й текстотворення: *той, що міг віщувати* («Знак тому, що був віщун, бо все сповнилося, як віщував»¹); *той, що не любив до «корими» заходити* та ін.

Репліки подорожніх (Першого, Другого, Третього), які повторюються в тексті в чіткій послідовності, ритмізуючи бесіду-розповідь-міркування, увиразнюють, рельєфизуючи, образ дороги, виводячи її за межі побутового простору, «озвученого» засобами мови.

Тут *дорога* – не лише ланка, що з'єднує місто й село (вона наявна і в предтексті: у новелі чітко не локалізовано початок часопросторової осі). Цей макрообраз розгортається двовимірно: через синтагматизацію семантичного ряду (мовлення кожного ніби представляє окремих відрізок шляху, на якому його було артикульовано), а також через асоціативно-образну сітку парадигматичних відношень, що зближує різні фрагменти тексту, в яких відбито свої типи ейдосів («ейдос сприйняття, ейдос очікування, ейдос пригадування тощо»²), своє структурування мовцем буття зовнішнього і внутрішнього світів. Таким чином, *дорога* як КС набуває в тексті значення інтенційності³, означуючи не статичний денотат, що має зовнішню протяжність і чітко виражені межі. Вона «олюднена», виступає екзистенційним образом, виразником «саморуку тексту», його прихованого «енергетичного буття»⁴.

¹ Стефанів В. Камінний хрест. С. 67.

² Кебуладзе В. Інтенційність як характеристика трансцендентальної можливості досвіду / Вахтанг Кебуладзе // Філософська думка. 2009. № 4. С. 87.

³ «... можемо говорити про інтенційність як про трансцендентальну умову можливості досвіду свідомості, або як про характеристику реальних переживань свідомості» (Там само. С. 85).

⁴ Залевская А. А. Психологические исследования. Слово. Текст: избранные труды / А. А. Залевская. М.: Гнозис, 2005. С. 345.

Прирощення нових смислів у тексті великою мірою зумовлене тим «випромінюванням» значень, окремих відтінків, які потенційно закладені у ключовому слові¹. І навпаки. Художній текст розширює межі поетизації кожного слова, зокрема й ключового, оскільки онтологічна ознака їх – образність: ... «поетичним слово стає завдяки цілеспрямованості на поетичне мовлення. Суть же самої спрямованості полягає в допущенні максимальної свободи контекстуально мотивованої семантизації слова. Поетична настанова є санкцією на переведення слова в особливий агрегатний стан його семантики, у якому максимально мобілізований його виражальний потенціал і максимально послаблені й поставлені в залежність від контексту зв'язки між означуваним і означеним. Поетичний контекст – каталізатор такого стану»².

Так, в аналізованій новелі В. Стефаніка макрообраз дороги моделюється й тими контекстами, які конституюють матриці досвіду, знань і емоційних станів мовця, пов'язані з міфологічно-містичним освоєнням дійсності. Конституювання містичної референції також семантично природжує лексичне значення КС, що засвідчують наведені нижче сегменти тексту, зокрема такі фразеологізовані сполуки, як: *мати цезника, примовити хлопцеві, дати розв'язок на сон*. Пряме значення лексеми **дорога** виступає семантичною базою побудови внутрішньоформного образу життєвої дороги, на якій поставлені «міти» й іншими персонажами (не тільки подорожніми). Їх оцінка життя небіжчика – це атомарні вузли, які зближують віддалені семантичні площини тексту, маніфестуючи дорогу у вимірі: *реального – ірреального; свого – чужого; одиничного – загального*. Порівняймо:

¹ Ключове слово синкретизус, «ущільнює» текст і водночас його розгортає (термін «ущільнення» (condensation) використовує А.-Ж. Греймас. Див. про це: Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода / А.-Ж. Греймас; пер. с франц. Л. Зиминой. М.: Академический Проект, 2004. С. 107).

² Никитин М. В. Курс лингвистической семантики: учебное пособие для студентов, аспирантов и преподавателей лингвистических дисциплин в школах, лицеях, колледжах и вузах / М. В. Никитин. С.-Петербург: Научный центр проблем диалога, 1996. С. 306–307.

1. То казала паламариха, що так цілу ніч Божу ним носило та мордувало... Відай воно правда, що він ще із замолоду купив собі щезника. Він і до худоби знав, таже корови у него по дійниці¹ молока давали.

2. ...в мене хлопець заслаб. Гадаю собі: таже треба якось ліку шукати!.. Та й пішов-сми до нашої брехунки, до Касиянихи. Якурат вона надійшла, примовила хлопцеві... та й розповідає [про прихід старого незадовго перед смертю. – М. Г.]. Ти, каже небіжчик, ... дай мені розв'язок на сон. Саме ...в опівночі приснилося мені, що десь я виходжу з хати надвір, а то сполудня така чорна хмара, що аж синя краями! Гадаю собі: ото зараз упалить град... Та й пішов-єм до хати, виніс кочергу та й лопату та й склав навхрест. Та лиш я склав навхрест..., а то з-під вугла вода просікаєси... ...з-під другого, з-під третього, ба й з-під усіх нори пустили!...

Ти якась, каже, брехунка, та розв'єжи мені... сон, що воно має бути з тими норами?²

Наведені мовленнєві сегменти – це комунікативно-прагматична модель мікротексту, у якому, крім базової, основної інформації, наявна й додаткова – прагматична кваліфікація сказаного, яка формується безпосередньо мовцем або іншими (паламариха, Касияниха) залежно від параметрів мовленнєвої ситуації.

Унаслідок цього **дорога** умовно стає комунікативно полівалентною величиною; висловлене на ній – не одиничне, а загальне (відзеркалює міркування багатьох у селі, що видно з усього тексту, а не лише з наведених фрагментів), тобто в текстуально-буттєвому просторі дороги закодовані не тільки «діадні відношення»³, «парадигма бінарності»⁴ (**Я і дорога**). Тут у «прихованій формі» утверджується ідея поліфонічності, багаторівне-

¹ В. Стефанік. Камінний хрест. С. 66.

² Там само. С. 67.

³ Основы онтологии: учеб. пособие / под. ред. Ф. Ф. Ваккерера, В. Г. Иванова, Б. И. Липского, Б. В. Маркова. СПб: Издательство С.-Петербургского университета, 1997. С. 261.

⁴ Там само. С. 262.

вості форм розв'язання дилеми і дихотомій бінарного вибору»¹ (*дорога* – і він, вона, вони)².

У семантичній структурі КС закладено ще один вимір – той, що пов'язаний з реалізацією в тексті категорії «чужості». Семи антиномійного дискурсу (*свій / чужий*) імпліцитно наявні були й у предтексті, оскільки в українській етнокультурі дорога «символізує мандри, ... далекі світи, а також пригоди; ... дорога для людини здавна була чимось непередбачуваним, фатальним...»³.

В аналізованому тексті, як уже згадувалось, на поверхневому рівні артикулюється інваріантне, базове значення лексеми *дорога* – «смуга землі, по якій їздять і ходять»⁴. Однак переносне значення КС, латентно містячи семи *непередбачуваність, далекість, незвичність, фатальність*⁵, «переводить» об'єкт, позначуваний цим словом, в іншу систему – гносеологічно-антиномійних координат, у межах якої можна виділити декілька рядів протиставлень, одне з яких – *село-місто*. Це співвідношення (закладене уже в заголовку новели) опосередковано мусило б імплікувати опозиційні ряди з інваріантами *свій / чужий*: *знайомий, зрозумілий, близький, рідний, пояснюваний, світлий, не самотній, безпечний; той, що не загрожує; той, що не відитовхує; той, що дає змогу відчутти себе людиною; структурований – і незнайомий, далекий, незрозумілий* тощо. Однак у тексті новели акцент поставлено на чужості. Ті ознаки *свого* буттєвого простору, який би мав бути

¹ Основи онтології: учеб. пособие / под. ред. Ф. Ф. Ваккерера, В. Г. Иванова, Б. И. Липского, Б. В. Маркова. СПб: Издательство С.-Петербургского университета, 1997. С. 262.

² КС – динамічна мікросистема, здатна окреслювати й скріплювати різні дискурсивно-семантичні пласти, зокрема й ті, які можна кваліфікувати як *реальне – ірреальне*. В аналізованому тексті вони нероздільні.

³ Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В. В. Жайворонок. К.: Довіра, 2006. С. 196.

⁴ Словник української мови: в 11 т. Т. III. К.: Наукова думка, 1971. С. 378.

⁵ Пряме значення лексеми *дорога* закладене уже в етимоні («розчищене в лісі місце». – Етимологічний словник української мови: в 7 т. Т. IV. К.: Наук. думка, 1985. С. 112). У новелі В. Стефаніка домінантними, визначальними для характеристики дискурсивного портрета дороги є такі семи, як *непередбачуваність, фатальність* та ін.

рідним, передбачуваним, редукуються: означена антиномійна парадигма стає неповною. Для мовців (Першого, Другого, Третього) *чужим* є не тільки те, що пов'язане зі знаком *міста* (передусім із заробітчанством у ньому¹), але й те, що в художньому дискурсі означено як *село* й маніфестовано сукупністю денотатів із відповідною їх смисловою наповненістю, системою зв'язків, оцінними моделями; те, що є *знайомим*, однак *чужим* і марковане в тексті негативною тональністю. *Чуже*, чужорідне не залишилося в дорозі (чи за її межами). «Чуже мандрує попереду»², не даючи можливості вибору, зміни життєвої дороги³.

Артикульоване в полілозі, воно, як і дорога, набуває часопросторового виміру; розгортаючись, «не застигає в часі у вигляді просторових структур»⁴ (точніше – структури *дороги*), а виявляє новий вимір дискурсивної площини.

Запитання Другого «*А ви завтра де йдете?*» й відповіді співрозмовників, що завершують текст, – це продовження імпліцитного конструювання *дороги* (*йдете*) на часопросторовій осі, яке було закладене в назві новели; формування нових імплікацій, пов'язаних із дорогою, яка набуває посттекстового характеру (*завтра*), а отже, й потенційне омовлення чужості, що в тексті стає ознакою дороги.

Таким чином, у художньому тексті КС має експліцитно-імпліцитний характер. Вжите з художньою настановою, воно «є засобом вираження готової думки лише настільки, наскільки є засо-

¹ «*А ніби так не пішли усі господарства? Лиш Максимове? Аді, ваш тато ще має ґрунт і воли, а ви вже зарібний* [підкресл. – М. Г.] чоловік». (Стефанік В. С. 69).

² Гайдеггер М. Дорогою до мови / Мартін Гайдеггер; пер. з нім. В. Кам'янець. Львів: Літопис, 2007. С. 44.

³ Другий:

– ... от який ми добилися до села... А ви завтра де йдете?Перший:

– Та до двора!Другий:

– А я до того паршивого Срулика, бодай его шлях трафив. Ще від літа винен.

Третій:

– *А я до ксьондза.* (Стефанік В. С. 69).

⁴ «Завдяки рухові простір розгортає себе в часі. З іншого боку, час застигає у вигляді просторових структур (рух точки народжує лінію, рух ліній – площину...)). – Гусев В. І. Вступ до метафізики:навч. посіб. / В. І. Гусев. К.: Либідь, 2004. С. 158.

бом її створення»¹. «Невимовлене», потенційно закладене в КС, взаємодіючи з вербалізованим, формує нові відношення висловлень між собою, нові смислотвірні «відеоряди». Структуруючи й концептуалізуючи художню дійсність, КС здатне опозиціонувати значеннево близькі мовні одиниці, синонімізуючи ті семантичні блоки, які первинно (до виділення КС – сутнісної в художньому тексті полівалентної інформаційно-образної величини) могли сприйматися як контрверсійні.

КС – смислотвірний атрактор художнього тексту, який на змістово-тематичному, образо-символічному, комунікативно-прагматичному рівнях тексту об'єднує його як художнє ціле.

Марія Голянич

¹ Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. К.: СИНТО, 1993. С. 131.

ЕПІТЕТНА ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРСОНАЖІВ У НОВЕЛАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

У системі тропів епітет небезпідставно вважається найпростішою і найбільш конкретною одиницею з погляду її визначення, кваліфікації, інтерпретації. Епітет як традиційний стилістичний засіб здавна посідає провідне місце у численних дослідженнях художнього мовлення, хоча загальноприйнятої теорії епітета немає й досі. Одним із найсуттєвіших теоретичних питань є неоднорідність оцінних слів, у зв'язку з чим у сам термін «епітет» вкладається різний зміст, що зумовлено вузьким або широким його розумінням. «У широкому розумінні епітет, – зазначають автори «Нового словника епітетів української мови», – це будь-яке означення, що вживається для характеристики предмета думки, для називання ознаки – чи то постійної, узвичаєної, що часто повторюється і відома мовцям, чи то особливої, оригінальної, яку помітив тільки автор, що пов'язана з конкретним текстом, з індивідуальним авторським стилем. Друге, вужче, розуміння епітета охоплює лише художні, емоційно-образні означення, яким властива оригінальність, рідкісне вживання, індивідуальне змістове наповнення. Межа між цими двома епітетами-означеннями досить умовна: нерідко звичайне, широковживане означення набуває в художньому контексті нових асоціацій, нового естетичного змісту, перетворюючись на оригінальний словесний образ»¹.

Епітети в художньому тексті підсилюють виразність і образність мовлення, підкреслюють індивідуальну ознаку означуваного предмета, явища, виражають авторську оцінку та ставлення до зображуваного. Окремо виділяються логічні епітети, прикметникові означення, які «виконують роль кваліфікаторів, логічних характеристик предметів, явищ в аналітичних текстах»².

Епітет у художньому тексті є одним із яскравих образно-вира-

¹ Єрмоленко С. Я., Єрмоленко В. І., Бибик С. П. Новий словник епітетів української мови. Київ: Грамота, 2012. С. 3.

² Там само, С. 4.

жальних засобів ідіостилю письменника, його художнім маркером. Експресивно-образне чи логічне означення завжди передбачає його об'єкт, тому аналізувати епітет необхідно з урахуванням назви предмета, явища, якого він стосується.

Хоч дослідження епітетів у новелах Василя Стефаника розпочато ще в 30-ті роки минулого століття, вони й сьогодні потребують ґрунтовного системного аналізу. Першою серйозною лінгвістичною розвідкою, присвяченою Стефаниковим художнім епітетам, варто назвати статтю тоді ще молодого науковця Івана Ковалика «Характеристика стилю В. Стефаника. Порівняння й епітети як артистичний засіб образності стилю Стефаника», опубліковану в часописі «Рідна мова» за 1934 рік¹. «Маломовність і ощадність Стефаникового слова не перемогла його поетичного хисту навіть в уживанні цілого ряду епітетів, що, як ті рожі, прикрашають його квітник слів», – зауважив дослідник і наводить епітети до низки слів, зокрема до *сонечко, поле, рілля, світ, ніч, сльози, жаль, хмара, вітер, дорога, стежки, звір, життя, ріка, ворон, година, небо, сорочка, скиби, плуг, стріла, Господь, неділя, весна, сон, жура, трави, ліси, потоки, кінь, ангел*². Він також звернув увагу на те, що епітети зазвичай виражаються прикметниками, а зрідка іншими частинами мови. І хоч зібраний і опрацьований матеріал в частині повноти означуваних слів та епітетів до них вибірковий і неповний, він засвідчив багатство, поетичність, почасти неординарність епітетних словосполучень у мові новел.

У небагатьох спеціальних розвідках, присвячених Стефаниковим епітетам, звернено увагу на багатство в мові новел загальномовних епітетів, які характеризуються відносною стійкістю зв'язку з означуваними словами (*жовте листя, старий ліс, людське горе*), на використання народно-поетичних художніх означень (*світа неділя, рід чесний*) та діалектних (*угурний хлопець*,

¹ Ковалик Іван. Питання українського і слов'янського мовознавства. Вибрані праці. Частина II. Львів – Івано-Франківськ, 2008. С. 397–403.

² Там само, С. 402–403.

теменний багатир, хлопенна дівка), на невелику кількість індивідуально-авторських, неординарних означальних характеристик (*далека могила, світові води*)¹.

Принагідні спостереження щодо стилістичної сутності епітетів у мові новел Василя Стефаника містять праці, в яких цей троп досліджується у зв'язку з іншими проблемами, зокрема українсько-іншомовна перекладність епітетів новеліста², прикметник у контексті новелістики Василя Стефаника³, літературознавчий аспект поезики новел⁴ та ін.

Отже, існує потреба у системному дослідженні художніх означень у новелах Василя Стефаника в усій їх повноті та розмаїтті. Наш аналіз Стефаникових епітетів ґрунтується на їх характеристичності з урахуванням семантико-тематичного групування слів на позначення означуваних реалій та розмежування загальномовних, діалектних, народно-поетичних та індивідуально-авторських епітетів, хоча провести чітку межу між ними не завжди можна.

Найбільш загальними угрупованнями художніх означень за однотипними семантико-тематичними ознаками слів, які характеризуються ними, є розряди епітетів. Такими є, наприклад, розряди епітетів стосовно назв особи-персонажа, назв частин тіла людини, назв одягу, назв тварин, назв рослин, назв їжі, локативних назв, темпоральних назв тощо. Найчисленніший семантико-тематичний розряд Стефаникових епітетів об'єднує художні означення, які стосуються особи за різними її ознаками, тому

¹ Каспришин З. Епітет у новелах В.С. Стефаника. Василь Стефаник і українська культура (тези). Частина II. Івано-Франківськ, 1991. С. 40–42.

² Стецик Марія. Епітет Василя Стефаника крізь призму різночасових російськомовних перекладів. Молодь і ринок. 2013. № 3 (98). С. 84–88.

³ Кононенко Ірина. Прикметник у контексті новелістики В. Стефаника. Василь Стефаник і українська культура (тези). Частина II. Івано-Франківськ, 1991. С. 81–83.

⁴ Лесин В. М. Василь Стефаник – майстер новели. Київ: Дніпро, 1970. 330 с.; Микуш С. Й. Вивчення поезики Василя Стефаника. Львів, 2011. 174 с.; Грицюта М. С. Художній світ В. Стефаника. Київ: Наукова думка. 1982. 200 с.; Василь Стефаник у критиці та спогадах. Київ: Дніпро, 1970. 482 с.

тут проаналізуємо лише епітети, які характеризують персонажів. Епітетні словосполучення покликані увиразнити характеристику персонажа завдяки акцентуванню уваги на якійсь її предметній ознаці, при цьому вона зазвичай виступає засобом більшої чи меншої емоційно-експресивної оцінки чи логічної кваліфікації персонажа.

У межах аналізованого семантико-тематичного розгляду означень-епітетів виділяємо прикметниково-означальні поля, структурування яких відбиває різні виміри особи-персонажа, що стали предметом художнього означування, такі, як внутрішні якості персонажа, зовнішні ознаки персонажа, вікові особливості персонажа, соціальний статус персонажа, спорідненість і свояцтво персонажа тощо. У межах прикметниково-означальних полів можливі дрібніші угруповання епітетних рядів на основі їх семантико-тематичної конкретизації й деталізації, наприклад, у межах поля внутрішні якості персонажа простежуються семантико-тематичні групи епітетів на означення психічного (психоемоційного) стану персонажа, фізіологічного стану персонажа, рис характеру персонажа, інтелекту (розумових властивостей) персонажа.

Епітети, які увиразнюють психоемоційний стан персонажа. Переважну більшість художніх означень цієї групи становлять загальномовні. Характерними ознаками загальномовних епітетів слугують відносна стійкість зв'язку між означальним і означуваним, відтворюваність подібних словосполучень, неодноразовість уживання їх у літературній мові. Загальномовними епітетами, які означають психоемоційний стан персонажа, у новелах Василя Стефаника є прикметники *сердитий, веселий, радий, бадьорий, злий, лютий, смутний, нетерплячий, щасливий, немилый, дивний, неспокійний, дикий, грішний, наймиліший, поганий, чистий* та ін.: А я заметілями та бурею йду *радий, веселий* (Дід Гриць), Злодій один лишився за столом, блідий трохи, але *веселий* (Злодій), Чоловік *злий*, діти малі, біда в хаті (Вечірня година), І я *смутний* дрімаю на хмарах (Моє слово), Я *щасливий*

заснув (Давня мелодія), А вона [Митриха], як бідна мелосердна сестра, з сумом і резигнацією хоч чим-тим хотіла допомогти *нещасливим* раненим (Осінь), Прихожу я додому та й ані жінка, ані діти міні *немилі* (Майстер), Отакий був Іван, *дивний з натурою і з роботою* (Камінний хрест), То нічо не знаємо, ти скажи, бо як не скажеш, то ми будемо гадати, що жінка тобі *зла* <...> (Басараби), Накинула [Вережиха] на шию мотуз і з довгим костуром, *самотна*, дорогою пішла додому (Мати) та ін.

Деякі з епітетів на означення психоемоційного стану персонажа мають діалектне підгрунтя, зокрема *вдоволений* 'задоволений', *контетний* 'задоволений', *здеморалізований* 'аморальний', *подурілий*, *здурілий* 'безтямний', *жилісливий* 'співчутливий', *обмінений* 'стурбований', пор.: Вона [Парасочка] була *вдоволена* потихоньки, що її пан так добре дістав від других панів (Червоний вексель), Я своє вже відбув, я *контетний*, міні нічого не бракне (Озимина), А то хами *здеморалізовані*, а то бидло <...> (Воєнні шкоди), Почалася п'ятика, та така п'ятика, що робить із мужиків *подурілих* хлопців (Камінний хрест), За цими *здурілими* людьми горів світ <...> (Марія), Що цес чоловік від мене хоче, коли я не пораду, бо я *жилісливий*, такий, що я не годен тому стерпіти (Злодій), Сів він [Максим] на лаві та такий *обмінений* сидит, що аж (З міста йдучи) та ін.

Епітети, які виражають фізіологічний стан персонажа. У новелах Василя Стефаника ця група епітетів репрезентована художніми означеннями *п'яний, голодний, глухий, здоровий, слаббий, хворий, заспаний, застрашений, німий, помучений, зів'ялий, голодний, безсильний, обезсилений, здоровий, дужий* та ін.: Боялася *п'яного* Леся, що вночі прийде (Лесева фамілія), Бачу, люди, що ваше село розумне і всі шкоди вам попишу, але піду їсти, бо я *голоден* (Воєнні шкоди), *Глухий*, кажу [Дід Гриць], не чую нічо (Дід Гриць), Чи я такий *здоровий* буду довго, чи коротко, бо я відродив си (Дід Гриць), Ех ти, Божа водице, ти давала дужість і здоровля пшеницям та житам, але і я був від тебе *дужий* та *різкий* (Роса), Та-м [йдеться про старого Лазаря] *слабий* <...>

(Роса), Вдова Марта давно *хвора* <...> (Гріх), Коло постелі сперлася молода жінка *застрашена* і *заспана* (Злодій), Молитви [слова] *щебечут* по вуглах, а баба без них *німа* буде... (Вона – земля), Йдуть усі *помучені*, *зів'ялі* <...> (Похорон), Сопіли оба [хлопи] *помучені* і ловили в груди воздух (Злодій), Ви голодники *голодні* <...> (Суд), Як *безсильна* людина протягнув до неї руки (Дорога), До решти *обезсилений* [Максим] приляг до землі <...> (Сини), Хлопці *здорові*, росли, аби лиш дочекати си! (Вістуни), І чоловіка мала *дужого* й милого і маєток (Марія) та ін.

Діалектними епітетами, що характеризують персонажа за його фізіологічним станом, є *горівчиний* 'який напідпитку, п'яний', *пажерливий* 'який не може наїстися', *моцний* 'сильний', *жилавий* 'сильний, міцний': А Зуб вже *горівчиний* був тай каже <...> (Суд), А дес по опівночі вертав си додому [Максим] вже *добре горівчиний* (З міста йдучи), Цить, є хліб у мамі у пазусі, на, їж, це то *пажерлива* дівка (Діточа пригода), Посеред хати стояли два дужі, *моцні* хлопці (Злодій), Ти, вижу, *моцний*, газдо (Злодій), Гріх маємо такий, що ні мій чоловік не годен вітримати, ані я, *жилава* баба, не годна-м го донести до краю (Гріх).

Епітети, які виражають риси характеру персонажа. Це окрема семантико-тематична група епітетів у межах прикметниково-означального поля увиразнення внутрішніх якостей персонажа. У ній теж переважають загальнономвні епітети, зокрема *добрий*, *відважний*, *чемний*, *милосердний*, *твердий*, *камінний*, *ласий на розмову*, *плаксивий*, *нелюдський*, *напасний*, *крикливий*: Най пан Біг хоронит кожного *доброго* чоловіка (Майстер), Тото *добру* дитину маю, що ходить коло мене та й не забуває (Святий вечір), Відай трохи п'ячок, але *добрий* чоловік (Такий панок), *Відважний* Антін, той що тягнув зуби по шустці, заліз у кошницю, і Бог знає, як він там собі порадив, але Тому витягнув, що ще дихав (Басараби), Вони [хлопці] такі *тихонькі* на міському ринку, як риба розкидана по дорозі; гинут тікати в зелене поле (Дід Гриць), Вони [внуки] в мене *чемні*, най їх Бог благословить з їх надіями (Роса), <...> а тепер як-им її вісадила на гилу, то ви вже *мило-*

сердні (Мати), *Мой, я твердий, я камінний*, тебе з моїх рук ніхто не вірве! (Злодій), *То ви лиш від цієї мови ніби дураєте, що-сте тверді мужики* <...> (Гріх), *І плювала та йшла до воріт або на став шукати жінок ласих на розмову* (Давнина), *Стид тобі, сивий волосе, стидай си, що приповідаєш та приспівуєш, як плаксива баба* <...> (Сини), *Збереться, бувало, рада і ухвалить: «так і так, це професор нелюденій <...>»* (У нас все свято), <...> *а там здаду, від дверей, крикливий Трильовський в биндах, як дівка, та все сварит* <...> (Дід Гриць).

До цієї семантико-тематичної групи епітетів належить низка діалектних, зокрема *напасний* 'причіпливий, задириливий', *остатний* 'найгірший', *в'їдний* 'задириливий', *плохий* 'спокійний, смирний', *порьидний* 'не здатний на погані, нечесні або аморальні вчинки', *порушливий* 'послушний, слухняний', *мнекий* 'поступливий, піддатливий', *слушний* 'обов'язковий, слухняний', *постараний* 'старанний, працьовитий': Федір устав із-за стола і тріснув того *напасного* в лице (Палій), *То не так, то так тепер є, що як ти українець, то маєш тримати з українцями, то ти остатний лайдак* <...> (Такий панок), *Він меж багачами найгірше в'їдний* (Суд), *Був-ис [Тимко] плохий, куда-м тьби потрутила, тудя подавав-єс си, все із-за твоєї голови була газдиня* (Янгол), *Були-сте порьидний чоловік* <...> (Камінний хрест), *Не будеш порушливий, роботи не меш бояти си, та те найму* (Палій), *Мнекому ніколи не варт бути, бо мнекий чоловік нездалий до нічого* (Злодій), *Добре, Федоре, – десь відповів йому пан, – ти, вижу, слушний чоловік, коли ти подлуг припісу мельдуєш си* (Палій), *Ти не будь дурний, а як дає кавалочок города, а дівка годна і постарана, та й бери* (Палій).

Епітет *добрий* у мові новеліста вживається також у клішованому словосполученні *люде добрі*: *Слава Йсу, люде добрі!* (Вона – земля), *Люде добрі, я цьому не вітримаю, стара від хати відгонит, а діти голюкають, як на пса* (Воєнні шкоди).

Епітети, які характеризують розумові властивості персонажа. Цю групу епітетів становить невелика кількість прикметників на позначення інтелектуальних рис персонажа з позитив-

ною чи негативною конотацією – *мудрий, розумний, письменний, інтелігентний, вчений, недурний та дурний, неписьменний*: Але поміркуй, який бахур *мудрий* (Мамин синок), Сунемо [батьки] за дітьми тисячами, моцні та *розумні* (Дід Гриць), Сини, уважьиє-те, *письменні*, та як дістали якес письмо до рук, як дістали якус напу, та як підійшли під стару, та й пилили, пилили, аж перерубали (Камінний хрест), Він чоловік *інтелігентний*, то повернув до доктора Подюка, аби дав йому свідоцтво лікарське (Червоний вексель), Послідний раз прийшов Андрій: він був у мене *вчений* (Сини), <...> а гроші старої пропали, бо він *недурний* признатися, що втік з грішми... жовніри забрали та й решта (Червоний вексель).

Із-поміж усіх епітетів цієї групи найбільш поширеним у новелах є емоційно забарвлене художнє означення *дурний*: Не слухай, Андрійку, дьиді, бо дьидя *дурний* (Мамин синок), Хлоп, каже, все *дурний*, гниє цілу зиму (Підпис), А то один з другим такий *дурний*, хоть му око віколи (Палій), Мужик все *дурний* (Воєнні шкоди), Це така дитина, як кожда, а твій тато якийс *дурний* (Пістунка), *Дурна* дівка, душа з мами пішла, а то вона, душа, і говорить, і дає хліба, і б'є (Діточа пригода), Біжим, синку, за ними, аби-м їх здогонила, най мені, *дурній* мужичці, простять (Марія), Ти, газдине, *дурна*, та за твої гроші маєш право (Такий панок), Оце раз *дурний* нарід – гадаєш, шо ті вкусить?! (Басараби), А мій *дурний* вхопив ніж та хотів відрубати (Гріх), Чоловіки вже пробують успокоювати жандармів, що це *дурні* баби, що вони не знають припісу (Дурні баби), А *дурна* стара радується ними та буде Україну; здуріла стара від внуків (Роса) та ін. Менш негативно забарвленим є епітет *неписьменний*: Я учителював по своїй кар'єрі музиканта довго, тридцять п'ять років, привик до *неписьменних* мужиків (У нас все свято).

Зазначені епітети належать до загальнономовних. Діалектним у своїй основі є художнє означення *штудерний* 'розумний, кмітливий': Менший [внук] то *штудерний* такий, як старий (Вістунки).

Інше прикметниково-означальне поле зовнішніх ознак персонажа теж формують різні семантико-тематичні групи епітетів.

Епітети, які увиразнюють загальний зовнішній вигляд персонажа. Це художні означення *страшний, згорблений, зібганий, кривий, беззубий, сухий, сліпий, окервавлений*: А якісь царі такі *страшні* <...> (Янгол), Як єго відтяли і несли до хорім, то такий *страшний*, що жінки зі страху плакали (Басараби), *Згорблена*, стара [мама] з костуром у руках сиділа на приспі та грілася на сонці (Вечірня година), Він [Іван] ішов зі старою *згорблений*, в цайговім синім одінню і щохвилі танцював польки (Камінний хрест), Від цієї пригоди Іван ходив усе *зібганий у поясі*, а люди призвали його Переломаний (Камінний хрест), О, паршивий нарахував аж три тисячі золотих корон, а *кривий* Дмитро весь маєток єму в себе переховав <...> (Воєнні шкоди), Зліз [Іван Гусак] до ріки, мив лице і полокав рот та намацував язиком порожні ясна, став *беззубий* (Червоний вексель), То вже вам буду сповідати си, бо видите, яка-м *суха*, то в найбільше деревище не влізу си <...> (Гріх), Ви не видите нічо, не видите, бо-сте *сліпі* (Басараби), З громади жінок вийшла Іваниха Золота, ймила *окервавленого* чоловіка за рукав та й так казала <...> (Суд).

Низка епітетів цієї групи характеризує зовнішній вигляд персонажа через його одяг, взуття або їх відсутність: Спереду *обдертий* хлопчик із біленьким коміром під шиєю (Похорон), Ці *обдерті* суки гадають, шо я їм поле тримав? (Сини), Якби хто з села повибирав щонайгірші хатки, а до них загнав *щонайобдертіших* мужиків і найжовтіших жінок <...> то мав би правдивий образ тих хаток із їх мешканцями (Палій), Я вже і очей добрих не маю, але дивувало мене того, шо майже щодня бачу вулицями людей *святочно вбраних* (У нас все свято), Він *голий* перевернувся на землю (Палій), А жінка *боса, босінька*, води внести до хати не було в чім (Осінь).

Діалектні епітети стосовно зовнішнього вигляду персонажа – це *файний* 'красивий, вродливий', *красний* 'гарний', *зальопаний* 'задріпаний', *хлопенний* 'статний': Сіла в доньки на лаву, та тихо сказала до себе: але ж бо *файна* (Мати), Всі будут дивити си тай

казати: аді який Андрійко *красний* (Мамин синок), Ідіт, ідіт, бо ви не хлоп, але *зальопана* баба (Злодій), Ото-сте були *хлопенна* дівка, годна-сте були! (Камінний хрест).

Епітети, які означають колір волосся, шкіри персонажа. Зазвичай це синекдохійні назви особи за кольором її волосся чи шкіри, зокрема *білявенький, сивий, блідий, білий, найжовтіший, чорний*: А *білявенька* доця заглядала до кожного, чи добре пише (Підпис), *Сивий* комісар виїздив у село форшпаном <...> (Воєнні шкоди), Вона [Семениха Басарабиха] стояла перед столом висока, *сива* і проста (Басараби), Міні легко стало на души тепер, та я хочу цього газду в руку поцулувати; він *сивий* чоловік, міг би бути моїм татом (Злодій), Злодій сидів за столом *блідий*, апатичний до всього (Злодій), Я пішов від мами у біленький сорочці, сам *білий* (Моє слово), На однім городі зеленіється латка озимого жита, а коло нього на кожусі лежить *білий*, як молоко, чоловік (Озимина), Якби хто з села повибирав щонайгірші хатки, а до них загнав щонайобдертіших мужиків і *найжовтіших* жінок <...> то мав би правдивий образ тих хаток із їх мешканцями (Палій), Село курило си, почорніло, *чорні* люди голосили, а він сидів коло води добу, *чорний*, мокрий, склонив си та й заснув в болоті (Гріх), Но, но, тепер Басараби попускають голови в долину. Такі будуть ходити *чорні* та невеселі (Басараби).

До прикметниково-означального поля зовнішніх ознак персонажа входять також **епітети, які увиразнюють зріст особи**. Такими є *малий, маленький, найменший, менший, невеликий, великий, дрібний*: Мала Доця ходила лавою поза плечі газдів, що писали коло довгого стола (Підпис), Під корчем *мала* дитина (Лан), Цей *малий* внук, він би ще пошьював моїх приятелів, але де йому ще до сили (Дід Гриць), У мене *малі* діти та в'єнут, сарачьита, на морозі (Святий вечір), Чоловік злий, діти *малі*, біда в хаті (Вечірня година), Ото сидить він між *маленькими* жидиками, дозирає їх, пістує <...> (Палій), Тома, чоловічок *маленький*, сухий, з довгим, чорним чупром <...> (Басараби); Задихався і ледве міг нести *маленьку* Доцьку (Новина), Банно ми за найменшов кріш-

ков у селі, за *найменшов* дитинов <...> (Камінний хрест), Сину, кажу, та є ще в мене *менший* від тебе, Іван <...> (Сини), В руках мав зелену галузку, а коло нього на траві сидів його *невеликий* внук (Дід Гриць), Та покажи мені, доню, ці дарунки, що подарував тобі той *великий* москаль (Мати), В хаті на лаві лежала його Катерина – *велика* і груба, аж страшна (Палій), Мучився Гриць цілі два роки сам із *дрібними* дітьми (Новина).

Особливістю частини з них є те, що їхня семантика одночасно вказує й на вікові ознаки особи.

Окреме прикметниково-означальне поле формують **епітети, які виражають вікові особливості персонажа**. Абсолютну більшість із них репрезентують епітети *старий* та *молодий* або похідні від них утворення, які доволі частотні у новелах, пор.: Художні означення *старий* часто стосується персонажа, позначеного антропонімом: *Старий* Куфлюк вийшов аж за ворота <...> (Воєнні шкоди), *Старий* Максим волочив яру пшеницю <...> (Сини), *Старий* Лазар досвітком сапав грядки (Роса), *Стара* Варвара сказала славайсу і шептала <...> (Воєнні шкоди), *Стара* Вережиха підперлася високим костуром, йдучи до своєї доньки (Мати), Прийшли їй на гадку слова *старого* Тимка (Янгол), Найліпше було візнати у *старої* Іванихи (Катруся), Прийшла Іваниха, *старенька* і *сухонька* (Камінний хрест), Ти, Зубе, ти *старий*, відай забув, що в тебе є ще другі гості, не лиш ці троє (Суд), *Стара* Тимчиха грілася на приспі проти сонця (Янгол), То Семен, *старий* і босий, з черевиками через плечі, сказав <...> (Вона – земля) та ін. Не менш поширеними є епітетні словосполучення з апелятивними назвами особи: Питаю свого *старого* сусіда <...> (У нас все свято), А одного ранку розійшлася чутка, що *старий* атаман висить на бантині (Басараби), Як не глухнути в такому млині, стидайте си, *стари* пайташі (Morituri), Як *старий* жовняр деревляними ногами блукає, так я блукаю (Моє слово), Той спів, що його не раз чути на весіллях, як *стари* хлопи доберуть охати і заведуть стародавніх співанок (Камінний хрест), *Стари* мужики тягнуть синів і молодниць за плечі, аби йти

за орудками <...> (Такий панок), *Найстарший* гість, пан староста, також не може до нього приступити (Такий панок), Ой ти, голаку, ти все ще смієш си з *старої* баби (Янгол), З купи жінок, яких багато зійшлося, одна, вже *стара*, приступила до стола (Марія), Ти *стара* льирво, та ци ти здуріла? (Лесева фамілія), *Стара* мама обсипалася слізми, а Василь мовчав (Лист), Оце то *старе* доробало гадає, що го цулувати буду (Давнина), *Старенька* жінка скоро залізла в гурт жінок, що гляділи самою тугою і дихали розпукою (Марія), А була в селі вдова, вже *старша* <...> (Червоний вексель) та ін. Трапляються й епітети, які стосуються персонажа, вираженого апелятивом, що конкретизований антропонімом: Я поїхав відвідати мого *старого* приятеля Гриця (Дід Гриць).

Епітет *молодий* не такий частотний, як *старий*. Поодинокими прикладами засвідчено його вживання для увиразнення персонажа, позначеного антропонімом: Зате *молода* Катерина станула край самого стола (Марія), Я гроші лишу Якови, бо він *молодий* тай слухний чоловік та не сховає дідів грейцір (Камінний хрест). Більшість епітетних словосполучень із ад'ективом *молодий* ґрунтується на поєднанні його з апелятивною назвою особи: Мама, ще дуже *молода*, чекала на братів (Давня мелодія), Але одна *молода* професорка таки мене пізнала (Дід Гриць), *Молодий* чоловік поцілував її, а вона сміхом зганяла з нічлігу птахи (Марія), Вона [жінка] в мене друга, *молода* і годна, як схоче (Вона – земля), В селі вони всі подибаються: і бідні вдови, і їх унуки, і діди, і *молоді* жінки, що їх чоловіки покинули, – всі з ковінками і зі сніпками колосся (Вістуні), Як почали просити старого Палату та й врешті упросили аби уповів їм, *молодим* товаришам яку цікаву історію з селянського життя (У нас все свято), Отак сидиш допізна з *молодими* парубками, байка іде така безконечна і страшна <...> (У нас все свято), Дорога темна, як сліпому *молоденькому* каліці (Дорога) та ін.

Поодинокі епітети, що увиразнюють вікові ознаки персонажа, виражені іншими прикметниками: Федір тримав коло себе двоє дівчат: *одинайнятилітню* Настю і *восьмилітню* Марійку <...> (Палій), На печі лежала Митрова мама. Дрібка жінки – завбіль-

шки *десятилітньої* дитини (Осінь), Коло нього на лаві, під вікном сидів його *довголітній* робітник старий Федір (Палій).

Ще одне прикметникового-означальне поле епітетів становлять **ті, які характеризують соціальний статус персонажа**. Ад'єктиви *бідний, багатий, багацький, простий, волний, заробний, рівний* утворюють епітетний ряд цього поля. Із аналізованих художніх означень найбільш поширеним є прикметник *бідний*: Я, проши пана, *бідний* чоловік, я не можу покласти капелюха на голову, бо я *бідний*, такий *бідний* чоловік (Лан), Господи, ти звеселив світ цими зіздами, а нас, *бідних* мужиків, звеселив ти Франком (Дід Гриць), В селі вони всі подибаються: і *бідні* вдови, і їх унуки, і діди, і молоді жінки <...> (Вістуні), Каже так Зуб та припадає, а *бідні* сараки, що постулювали си в пороги, та й слухають (Суд), Осінь богата, горобці ледво літають такі повні, а навіть *бідні* діти потовстіли (Мати), *Бідні* люди такі настали, що лиш аби раз на день їв, але аби нічого не робив, та й тогди рай (Палій), Таже і там *бідний* нарід стоїт коло порога (Палій). Інші – не так часто вживані: Цар ваш такий великий та *багатий* та посилає вас без хліба воювати? (Марія), Всі Басараби зійшлися до Семенихи Басарабихи, бо вона була найстарша і *найбагатша* в їх роді (Басараби), *Багацькі* діти і слуги були брудні і марні (Палій), Я цалком *простий* мужик, але я чужого не люблю кивати (Лан), В місті зійшлося їх сила, паничі і *прості* хлопці (Марія), Дес з далеких країв пише, що прийде до нас двоїх уже *волних* (Гріх), Наймити си мушу, а роботу кожну знаю, бо я *заробний* чоловік (Май), Між тими панями-мамами почувала себе перший раз у житті *рівною* зі всіма панями <...> (Марія) та ін.

Кілька епітетів засвідчено **із прикметниково-означальної групи для характеристики персонажів за їх спорідненістю чи свояцтвом**, серед яких ад'єктиви *рідний, чоловічий, братний, чужий*: Сонце <...> пестило його як мама *рідна* (Май), Досить того, що всі жінки за ним плакали і голосили як за братом *рідним* (Давнина), *Рідні* діти такі, як чужі <...> (Дід Гриць), Як прийшли до села вже по війні, то повісили *чоловічого* брата, що дес був

довго на Україні (Гріх), Ви знаєте, що мій чоловік від похорону замовк <...> ходив селами та розшукував *братних* товаришів з тої війни <...> (Гріх), Життя тепер, небого, серед нас скінчилося, ти *чужа* всім <...> (Мати).

Такими ж нечисленними є **епітети, які вказують на максимально високий ступінь вияву ознаки** у художній характеристиці персонажа, зокрема *найліпший, найбільший, вічний* та діалектний *теменний*: А він пізнав, як котре поле називається, чиє воно, чи вимокає, чи висихає, котре в селі *найліпший* злодій, котре *найбільший* богач – і зробився сільський (Палій), А хоть ти злодюга *вічна* і помийник жидівський, але слова добрі маєш (Підпис), Богатир був *теменний*, гроші сушив на верені і піша ніколи не ходив (Басараби).

Трапляються й поодинокі клішовані епітети на зразок *дитинка божя, коханий брате*: Ой *дитинко Божя*, минув вік, як у батіг тріснув (Янгол), *Коханий мій брате* Василю і ви мамо (Лист).

Окрему групу епітетів становлять **прикметники, які ми називаємо ідентифікувальними**. Вони використовуються не стільки як художні означення, скільки задля ідентифікування об'єкта означування. Такими є прикметники *український, жидівський, буковинський, московський, польський, стецівський, карлівський, лугівський, сільський, домашній, сусідський, найближчий, гусарський, козацький, православний*: Кажу, що тобі треба, але сміливо, час вже, аби *українські* газдині знали свою гідність (Такий панок), А хоть ти злодюга *вічна* і помийник *жидівський*, але слова добрі маєш (Підпис), Слава Христу, люде добрі! Відки ви і як вас маю звати? Ми *буковинські*, війна вігнала нас із дому <...> (Вона – земля), Я чула, що мої тато вночі казали, аби ця дитина не находила си в хаті, бо вона не наша дитина, а гусаря *московського* <...> (Пістунка), Бо як приходив *польський* жандар, та гонит сина на форшпан, то я беру батіг і сідаю, абим лиш знав, куди гнати (Дід Гриць), Почалося від того, що *стецівська* жінка приїхала люта з Коломиї від сина, що сидить в криміналі (Дурні баби), *Якась карлівська* жінка кричить <...> (Дурні баби), То не

далека україна, та й прихожу до *лугівського* ксьондза (Майстер), *Сільський* богач Андрій Курочка сидів коло стола і обідав <...> (Палій), *Домашня* челядь входила до хати <...> (Палій), Господиня і *сусідські* дівки поралися та варили м'ясо <...> (У нас все свято), Ніхто за нього не знав, як він жиє, що діє, хіба *найближчі* сусіди (Новина), Малий Мирон <...> викинув свою дитину з подолка та почав докладно розглядати *гусарську* дитину (Пістунка), Ви ж знаєте, як ще нам далеко їхати – сказав *козацький* старшина (Марія), Цар *православний*, а ми *православні*, та й зрада (Вона – земля).

Отже, корпус епітетів, які використовуються в новелах Василя Стефаника для художньої характеристики особи-персонажа, найбільш численний і розмаїтий. Епітетна характеристика героїв стосується увиразнення їх внутрішніх якостей, зовнішніх ознак, рис характеру, інтелекту, вікових особливостей, соціального статусу, відношень спорідненості та свояцтва, ідентифікації особи за різними ознаками тощо. Більшість із Стефаникових епітетів-характеристик персонажів є загальнономовними, які фіксують відносну стійкість зв'язку з означуваними словами. Це засвідчує й низка діалектних епітетів, уживання епітетів у клішованих словосполученнях. Новеліст не ставив за мету добирати якісь незвичні, неординарні епітети, а прагнув точно й об'єктивно охарактеризувати персонажів епітетними засобами, досягаючи поетичності в звичайному й буденному.

Василь Грещук, Валентина Грещук

ВТІЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ І ДІАЛЕКТНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ФЕМІНІТИВНОТВОРЕННЯ У НОВЕЛАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

Категорія фемінітивності – давня питома лінгвальна величина, яка відображає поєднання власне українських мовних ознак, спільнослов'янських і частково неслов'янських. Вона належить до словотвірної категорії назв осіб одночасно з категорією маскулінативності¹, а в її межах репрезентована окремим словотвірним розрядом слів – фемінітивів². Ця категорія набуває сьогодні дедалі більшої актуальності, що виражено масовим та регулярним творенням і використанням загальних назв осіб жіночої статі. У контексті сучасних динамічних лінгвальних процесів вона зберігає тісні зв'язки з минулими традиціями і збирає якнайбільше нових мовних рис.

Відгомоном давніх епох є колоритна й неповторна художня творчість українських письменників, що найповніше відобразила народнорозмовне мовлення, порівняно з іншими пам'ятками української мови, для якого характерний закономірний і послідовний процес формування та вживання іменників зі значенням особи чоловічої та жіночої статі. У зв'язку з цим митців художнього слова можна вважати основними творцями і втілювачами найменувань осіб жіночої статі. А з плеяди визначних знавців українського живого розмовного мовлення слід виокремити поетарь Василя Стефаніка – українського новеліста, представника західноукраїнського варіанта літературної мови, репрезентанта покутського говору в українському письменстві. Лінгвістичний аспект його художньої творчості схарактеризовано невеликою

¹ Ковалик І. Вчення про словотвір. Вибрані праці / упоряд. та автор передмови Василь Ґрешук. Івано-Франківськ–Львів: Місто НВ, 2007. 404 с. С. 269–271.

² Ковалик І. І. Словотворчий розряд суфіксальних загальних назв живих істот жіночої статі у східнослов'янських мовах у порівнянні з іншими слов'янськими мовами. *Питання українського мовознавства*. Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1962. Кн. 5. С. 3–34.

мірою¹, тому об'єктом дослідження може стати як уся мова новел письменника, так і специфіка втілених у ній мовних категорій, зокрема й лінгвальної категорії жіночості, особливо з погляду введення та інтегрування літературних і діалектних фемінітивів.

Художня творчість галицького письменника Василя Стефаника відзначається тим, що в ній відображено процес розвитку української літературної мови кінця XIX – початку XX століть у тісному взаємозв'язку з карпатськими діалектами того часу, які чи не найбільшою мірою, порівняно з іншими говорами, зберегли давні специфічні риси української мови і постійно збагачували літературну мову живомовними елементами. За діалектною основою художньої мови Василя Стефаника вважають провідником покутських говірок у літературну мову та розглядають його творчість як симбіоз літературних і діалектних елементів, як джерело втілення південно-західного наріччя і конкретно покутського говору.

Лексичними засобами реалізації категорії жіночості у новелах письменника стали загальні і власні назви осіб жіночої статі, однак найбільше специфічних рис у плані авторського фемінітивотворення засвідчили загальні назви – близько сто слів. Вони уособлюють різні жіночі образи, які своїми витокami сягають поезії Т. Г. Шевченка². За відображенням цих образів новелістика охоплює твори про тяжку долю жінки-матері, її страждання і муки, викликані смертю дітей або передчуттям власної смерті; твори про драматичні ситуації з життя самотніх жінок-матерів; твори про трагедію старих самотніх жінок, які часто приречені

¹Грещук В. Гуцульсько-покутські діалектні паралелі в мові Василя Стефаника. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія (мовознавство)*. Івано-Франківськ. Вип. XIX–XX. С. 21–26; Марусяк М. Структура концепту «мати» в епістолярії В. Стефаника. *Науковий вісник Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича*: зб. наук. праць. Слов'янська філологія. Чернівці: Рута, 2008. Вип. 428–429. С. 196–200.

²Гаєвська Н. Особливості змалювання жіночого образу в новелах В. Стефаника (до питання майстерності). *Василь Стефаник і українська культура*: тези. Івано-Франківськ, 1991. Ч. 1. С. 23.

на загибель безсердечністю та егоїзмом дітей; твори про долю маленьких героїнь, які розуміють, що відбувається довкола і що їх чекає в майбутньому¹.

Гармонійне поєднання літературних і діалектних особливостей у творах Василя Стефаника простежується передусім на лексико-семантичному рівні. Це використання загальноновживаних слів і специфічних діалектизмів, неологізмів, архаїзмів. До загальноновживаної лексики належать назви жінок за родинними стосунками (*баба, вуйна, дочка, дружина, мати, мачуха, невістка, сестра, тітка*), за діяльністю, окремими діями, функціями (*артистка, ворожка, господиня, декламаторка, кухарка, нянька, письменка, пістунка, студентка*), за стосунками, поведінкою, вчинками (*кохана, коханка, приятелька, товаришка, злодійка, лайдачка, помийниця*), за станом – віковим, сімейним, соціальним, ситуативним, фізичним (*дівчина, вдова, молодиця, мужичка, покритка, жебрачка, адресатка, пряха, робітниця, швачка, небіжка*), за релігійними та міфологічними ознаками (*Богородиця, лісниця*), а до спеціальної – переважно андроніми – назви жінок за різними ознаками чоловіка (*Басарабиха, Верижиха, Грициха, Дмитриха, Іваниха, Касияниха, паламариха* та ін.). Характерним явищем діалектного та розмовного мовлення є використання фемінітивів у невластивих для них функціях, набуття ними нових значень і перехід з однієї тематичної групи в іншу, напр.: *брехунка* «ворожка», *відьма* «дружина», *дівчинка* «дочка», *мамка* «служниця».

Найбільшої виразності й неповторності семантичній класифікації фемінітивів надають полісемантичні назви жінок. Багатою семантичною структурою відзначаються давні спільнослов'янські назви *баба, дівка, жінка, мама, небога, стара*, яким здавна властива багатозначність. Однак у новелах Василя Стефаника семантична структура таких фемінітивів засвідчує дещо інше співвідношення значень, ніж у сучасній українській літературній мові.

¹ Гаєвська Н. Особливості змалювання жіночого образу в новелах В. Стефаника (до питання майстерності). *Василь Стефаник і українська культура*: тези. Івано-Франківськ, 1991. Ч. 1. С. 23–25.

Так, слово *баба* – це «стара жінка», «мати батьків», «дружина», «жінка взагалі, звертання до неї»; слово *дівка* – «дівчина», «дочка, звертання до неї»; слово *жінка* – «дружина», «жінка взагалі, звертання до неї», «стара жінка»; слово *мама* – «мати, звертання до неї чи порівняння з нею»; слово *небога* – «жінка, дочка, дружина, звертання до них»; слово *стара* – «стара жінка», «дружина, звертання до неї». Найпоширенішими з них є лексеми *мама* «мати», *баба* «стара жінка», *жінка* «дружина», «взагалі жінка». Діалектною ознакою багатозначних фемінітивів, зреалізованих у творах новеліста, можна вважати їхнє урзомовлення, вираження ними родинних і господарсько-побутових понять, усталення в ролі звертань до різних за віком і станом жінок, напр.: *газдиня* «господиня дому», «порядна поважна жінка», «звертання до дружини», *дівчата* «дочки», «дівчата», *робітниця* «працьовита дочка», «робітниця», *сестра* «медсестра», «сестра, звертання до неї» та ін.

Увесь комплекс однозначних і багатозначних фемінітивів уводить у світ різних жіночих образів – головних та допоміжних. Із них першорядним є образ матері, навколо якого зосереджені інші жіночі образи (*дівка, жінка, баба, небога, стара*), розкриваючи або доповнюючи різні етапи життя матері. У культурі покутського краю розвинулося і збереглося приязне та пошанне ставлення до матері й інших жінок, свідченням чого є найменування з нейтральною та позитивною семантикою (*бабко, газдине, донько, доню, жінко, коханко, кумо, мамо, мамко, матусю, небого, невісточко, пані, приятелько*), хоч трапляються і звертання з негативною семантикою (*бабо, дівко, лерво*). Багатогранність образу покутської жінки та вміння втілити її в канву художнього твору відображають фемінітиви з синонімічним значенням, напр.: «Божа Матір» – *Богородиця, матінка, мати, матір*; «дружина» – *жінка, стара, баба, жона, дружина*; «дочка» – *дочка, донька, доня, дівчинка*; «жінка взагалі» – *жінка, баба, чилединка*; родо-видовими зв'язками, напр.: *жінка* «дружина» – *війтиха, паламариха, попадая*; *дівчина* «дівчина» – *дівка* «показна дівчина», *дівчинисько* «приваблива, вміла дівчина», *сновавка* «загониста

дівчина»; антонімічними відношеннями, напр.: *мужичка – пані, лайдачка – робітниця*.

Із покутського діалектного мовлення Василь Стефаник увібрав і такі риси, як трансформування стилістично нейтральної лексики в забарвлену, демінутивної в аугментативну, і навпаки. У його творах найчастіше трапляються випадки вживання фемінітивів із позитивною оцінкою для позначення негативних якостей жінки, наприклад: *Зійшлися газдині у браство! Ніхто такого не чув та й не видів. Одна мала дитину дівков, друга одовов, трета найшла собі без чоловіка – самі поредні газдині зійшлися; Та міркуйте собі, що це за *побожна*? Ей, небого, коли ти так, то я тобі трохи прикоротаю, я тобі писочок трохи припру. Таже через цю *побожну* треба би хату покидати. З художнього тексту зрозуміло, що для вираження негативних жіночих ознак мовці вдаються до використання стилістично нейтральної лексики в іронічному значенні, уникаючи згубілої, зневажливої чи навіть вульгарної лексики, тому й у новелах Василя Стефаніка мало виявлено аугментативних назв жінок. Це можливо завдяки багатому семантичному потенціалу фемінітивів, особливо власне українських, їхній здатності до розширення семантичної структури, збереження в архаїчній чи діалектній лексиці сучасної української мови.*

Перевагу літературних елементів над діалектними в новелістиці Василя Стефаніка відображає і словотвірний рівень. У ній прості за структурою фемінітиви – це переважно слова з утраченими мотиваційними зв'язками щодо твірних основ (*баба, мама, вдова, дочка, жінка, дружина, жона, небога, сестра, тітка* тощо). А похідні фемінітиви – найбільша кількість іменників зі значенням жіночості, що зберігають виразні зв'язки зі своїми твірними основами і характеризуються певними словотвірними ознаками (*адресатка, артистка, господиня, грішниця, злодійка, коханка, поетка, попадянка* тощо). Вони підлягають класифікації за способами деривації, твірною базою, словотвірними типами та словотвірною семантикою. З урахуванням відомих способів словотворення їх можна віднести до морфологічної деривації,

у межах якої найпродуктивнішим є суфіксальний спосіб (*ворожка, декламаторка, жебрачка, кухарка, мачуха* та ін.), а малопродуктивними – префіксальний, флексійний способи, основокладання (*навчителька, кума, Богородиця*), а також лексико-семантичний (*жидівка* «переселенка», *професорка* «вчителька») і морфолого-синтаксичний (*кохана, побожна, стара*) способи.

З огляду на твірну базу слід виділити фемінітиви, мотивовані назвами чоловіків (*семінаристка, товаришка, студентка*), частково назвами жінок (*невісточка, дівчинка, панночка*), дієсловами та прикметниками (*покритка, пряха, кохана, люба*). Відмаскулінативні утворення виражають модифікаційне номінативне словотвірне значення, відфемінітивні – модифікаційне пейоративне словотвірне значення, а віддієслівні та відприкметникові деривати – мутаційне словотвірне значення. У творах письменника реалізовані спільнослов'янські словотвірні типи фемінітивів на *-к(а)*, *-ниц(я)*, *-ин(я)* та ін., провідним із яких є словотвірний тип на *-к(а)*. Своєрідною словотвірною ознакою авторської мови можна вважати розширення функційності дериваційних засобів, актуалізацію їх для вираження специфічної словотвірної семантики назв жінок. Так, суфікс *-к(а)* актуалізовано як засіб творення стилістично нейтральних назв жінок за діяльністю, поведінкою від паралельних назв чоловіків (*адресатка, декламаторка, кухарка, провідаторка*) та емоційно забарвлених – від співвідносних назв жінок (*бабка, дівка, донька, мамка*); суфікс *-их(а)* застосовано для творення назв жінок за відношенням до чоловіка (від імені, прізвища, посади, зайнятості чоловіка), напр.: *Грициха, Дмитриха, Іваниха, Романиха, Семениха, Франчиха, Басарабиха, вїттиха*.

Новелістика Василя Стефаника охопила стилістично нейтральні і стилістично марковані фемінітиви української літературної мови початку ХХ ст., однак майже всі вони набули в ній розмовного забарвлення, бо вплетені в картину діалектне мовлення тодішнього покутського сільського життя. Конотація власлива практично всім лексико-семантичним групам назв жінок. Одні з них є позитивно забарвленими – із відтінком пестливості

(*доня, панночка*), пошанності і поважності (*газдиня, жона, жінка «дружина», Тимчиха, Касіяниха*), приязності і добродушності (*кума, Митришка, бабка, стара «дружина»*), люб'язності і щирості (*мама, мамка, матінка, дівчинонька*), уславлення та звеличення (*навчителька, професорка, панна, пані*). Інші фемінітиви вжиті з негативним забарвленням – із відтінком згрубілості (*дівка «дівчина», баба «стара жінка», чилединка*), осудження (*лайдачка, помийниця, брехунка*), приниження (*баба «взагалі жінка», стара «стара жінка»*), вульгарності (*курва*). До стилістично нейтральних можна віднести незначну частину фемінітивів власне українського походження (*дівчина, дружина, приятелька, товаришка*) та іншомовного (*адресатка, декламаторка, семінаристка*), характерних для другого періоду творчості письменника.

Аналіз іменників зі значенням особи жіночої статі, виявлених у творах Василя Стефаника, та їхніх семантичних, словотвірних і стилістичних ознак, дав змогу висновувати, що в художній мові цього покутського письменника втілилися особливості тодішньої української літературної мови, західноукраїнського регіонального та діалектного мовлення. На фемінітивному рівні – це використання загальноновживаних слів, архаїзмів, регіоналізмів, діалектизмів, власне авторське інтерпретування багатозначних слів та їхніх переносних значень, переважання у новелах похідних субстантивів зі значенням жіночості, зокрема суфіксальних із модифікаційним словотвірним значенням, актуалізація давніх слов'янських чи власне діалектних словотвірних типів (на *-ин(я), -их(а)*), вміння виявити й показати найхарактерніші ознаки покутянок та українських жінок узагалі, спрямувавши весь комплекс стилістично нейтральних і стилістично забарвлених слів для вираження різних конотативних фемінітивних відтінків. У всеохопній та глибокій інтерпретації образу сільської жінки з використанням усіх можливостей українського фемінітивотворення і фемінітивовживання полягає своєрідність та неповторність художньої творчості Василя Стефаника.

Марія Брус

ЧАСТКИ В ІДЮСТИЛІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА: СЕМАНТИКО-ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ

Сучасна лінгвістика значною мірою скерована на аналіз «службових» слів, зокрема часток, оскільки їхня комунікативна роль не менш вагома, ніж слів «повнозначних». Партикули є носіями неповторних ідіоетнічних семантико-прагматичних смислів, «без оволодіння якими мовлення носія конкретної лінгвокультури стає «сухим», «прісним», «беземоційним», а часом просто унеможлиблюється»¹. Частки є важливим засобом моделювання будь-яких комунікативних ситуацій, увиразнюючи мовленнєву інтеракцію співрозмовників, які з метою реалізації своїх намірів, зокрема переконання в чомусь слухача, намагаються дібрати найбільш доречні форми мовного втілення. У запропонованій розвідці розглянемо частки, які є найбільш частотними в художньому тексті В. Стефаніка.

До частотних, типово вживаних на початку висловлення в аналізованому тексті, належать частки *a* і *та*, які в сучасному мовознавстві трактують як носіїв семантики говоріння. Їхня прагматика вказує на те, що вони пов'язані з суб'єктом, який говорить і створює пропозицію висловлення. Уживаючись на початку речення перед присудками, що виражають заклик чи наказ виконувати певну дію, частка *a* має діалогічне спрямування, співвідносячи репліку героя з попереднім контекстом спілкування, наприклад: – *А* тепер ступай собі, стара, межі газдині та пильнуй, аби кожду своє дійшло, та напийси раз, аби-м ті на віку видів п'єну. – *А* вас, газди, я ще маю на два гатунки просити²; – *А* підіть ви до великої хати та перед святим Николаєм проведіть єї молитву; може, народиться в ні слово³. На думку Ф. Бацевича, у таких

¹ Бацевич Ф. Частки української мови як дискурсивні слова. Львів: ПАІС, 2014. 228 с. С. 30.

² Стефанік В. Камінний хрест. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=336> (дата звернення: 30.04.2021).

³ Стефанік В. Вона – земля. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=335> (дата звернення: 30.04.2021).

висловленнях «проступає внутрішній діалогізм, заданий часткою **a**, а також імпліцитний натяк на можливі суперечності між мовцем (творцем цього висловлення) і адресатом, до якого воно звернене»¹. Йдеться про можливий конфлікт, який може виникнути між комунікантами, водночас уживання частки у висловленні дає змогу ніби згадати про минулі події, відомі для учасників мовлення. Окрім згаданого семантико-прагматичного смислу, частка **a** водночас може виконувати приєднувально-протиставну функцію, характерну для сполучників, виявляючи частиномовний синкретизм, наприклад: – Ночуйте, та будьте гостями. Сяду я коло вас, та побалакаю з вами, а жінка най варить вечерю. Вона в мене друга, молода і годна, як схоче. – **A** це в мене перша, уже п'ятдесят років, як за мною, та тепер здуріла...².

Ретроспективність характерна й для частки **та**, яка типово є носієм виразного діалогічного начала. Герої Стефаникових новел уживають цю частку, коли автор прагне вказати на органічність та природність відповідного повідомлення. Саме ця частка допомагає виразити чуттєво-емоційне сприйняття певних подій та відображення світу в мовленні селян, наприклад: – Правда, Семене, правда, за це слово я вам декую... – **Та** куда ви си вибрали? За панами і за жидами?³. Водночас партикула **та** може слугувати засобом підсилення певних емоцій, оцінок, часто негативних, наприклад: Сідав коло дороги, брав ногу в руки і слинив, аби найти те місце, де бодяк забився. – **Та** цу ногу сапов шкребчи, не ти її слинов промивай, – говорив Іван іспересердя⁴; Іван встав від стола, спинився насеред хати, спустив руками так, як діти на печі, і почав до них балакати: – **Та** чому не летите з моєї голови?

¹ Бацевич Ф. Частки української мови як дискурсивні слова. Львів: ПАІС, 2014. 228 с. С. 153–154.

² Стефаник В. Вона – земля. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=335> (дата звернення: 30.04.2021).

³ Там само.

⁴ Стефаник В. Камінний хрест. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=336> (дата звернення: 30.04.2021).

Я вам розчиню і вікна, і двері, гай!..¹. У цих репліках – увесь біль, розпач від неможливості змінити реалії нужденного селянського життя.

Частка *то* використовувана для змалювання ситуацій, які для автора є зрозумілими, визначеними, водночас він наче прагне відсторонитися від них, спостерігати ніби збоку, наприклад: *То* як тягнули снопи з поля або гній у поле...²; *То* як їм траплялося сходити з горба, то бігли³; *То* як Семен із заходом сонця вернув додому, то застав на своїм подвір'ї п'ять кованих возів⁴. Цей комунікативний смисл може вказувати на фіксацію (виокремлення, підкреслення) буттєвої наявності чогось, когось. «Досить часто ця фіксація постає як 'усвідомлення визначеності чогось', а частка *то* виступає синонімом до дійтичного займенника *це*»⁵, наприклад: – Не марікуйте, куме, та не гнівить бога, бо *то* його воля, не ваша⁶; – Іване, не журіться дітьми, бо *то* не лишень ви, але бог їм тато, старший від нас⁷. Зауважимо, що в наведених прикладах йдеться про усвідомлення невідворотності, неминучості певних подій чи явищ, таке сприйняття пов'язане з глибокою вірою селян у те, що на все Божа воля: і труднощі, і випробування, і втрати треба приймати, не виявляючи надмірного гніву чи розпачу.

Уживання видільної партикули *же* (*жє*) у спонукальних конструкціях підсилює волонтеративну семантику предиката відтінками заохочення, нетерпіння, наполягання щодо виконання певної дії тощо, наприклад: – Куме Іване, а лишіть *же* ви собі жінку,

¹ Стефаник В. Кленові листки. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=337> (дата звернення: 30.04.2021).

² Стефаник В. Камінний хрест. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=336> (дата звернення: 30.04.2021).

³ Там само.

⁴ Стефаник В. Вона – земля. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=335> (дата звернення: 30.04.2021).

⁵ Бацевич Ф. Частки української мови як дискурсивні слова. Львів: ПАІС, 2014. 228 с. С. 94.

⁶ Стефаник В. Кленові листки. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=337> (дата звернення: 30.04.2021).

⁷ Там само.

таже вона вам не воріг...¹; – А проше, газди, а озміть *же* без царамонії та будьте вібачні, бо ми вже подорожні²; Господа воля! А законтентуйте *ж* си, газди, та й вібачейте за решту³. Відповідно й типовою для цієї частки є припредикатна позиція, використання зазначеної партикули найчастіше пов'язане з повторною каузациєю: «мовець ніби нагадує реципієнтові, що він очікує від нього актуалізованої в передтексті або довербальній ситуації дії»⁴. А неспецифічна й поодинокі зміна розташування частки зумовлена найчастіше прагматичними чинниками, а саме акцентуванням на винятковій ролі й значенні певної ознаки чи ситуації для мовця в момент повідомлення про них, наприклад: – Е-ех, мой, як тобов грєну, та й по нитці розлетишси, який *же-с* тежий!⁵.

Однією з домінантних за частотою вживання є обмежувальна частка *лиш* (*лише*, *лишень*). Зауважимо, що в аналізованих новелах жодного разу не вжито частки *тільки*, яка теж належить до комунікативно активних слів в усіх функціональних стилях сучасної української мови. За спостереженням Ф. Бацевича, партикула *лиш* є носієм комунікативного смислу 'виділення мовцем виняткового серед потенційних членів певного класу об'єктів, дій, станів, процесів, ознак тощо'⁶. Зрозуміло, що найзагальніший смисл у відповідних контекстах буде варіюватися, стосуючись певних суб'єктів, об'єктів, часових та просторових ознак, певних сфер діяльності людини тощо. З'ясуємо причини такої частотності уживання зазначеної частки порівняно з іншими. Опис життя селян, які щодня стикаються з постійними обмежен-

¹ Стефанік В. Камінний хрест. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=336> (дата звернення: 30.04.2021).

² Там само.

³ Там само.

⁴ Степаненко М., Педченко С. Семантика і функціонування модальних часток у сучасній українській літературній мові. Полтава : ПП «Астрая», 2019. 222 с. С. 163.

⁵ Стефанік В. Камінний хрест. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=336> (дата звернення: 30.04.2021).

⁶ Бацевич Ф. Частки української мови як дискурсивні слова. Львів: ПАІС, 2014. 228 с. С. 187.

нями, неможливістю реалізувати свої мрії і прагнення, іноді – навіть задовільнити найнагальніші потреби, зумовлює використання автором лексем, які здатні відобразити ті жорсткі рамки вибору, перед якими постають герої новел.

Граневий різновид ‘обмеження кількості членів певного класу’ реалізовано в реченнях: Відколи Івана Дідуха запам’ятали в селі газдою, відтоді він мав усе *лиш* одного коня і малий візок із дубовим дишлем¹; Як прийшов із війська додому, то не застав ні тата, ані мами, *лише* хатчину завалену². Наведений ілюстративний матеріал дозволяє стверджувати, що з усього можливого (зокрема батьків, родичів – того, що є для людини найціннішим у житті) після повернення з війська Іван (головний герой новели «Камінний хрест») застав «лише хатчину завалену». Та й під час свого газдування всі статки селянина складаються «лиш з одного коня і малого візка із дубовим дишлем». Зрештою, і сам Іван є «винятковим серед потенційних членів певного класу суб’єктів», адже ніхто більше не наважився обробляти землю на горбі, який у селі був «щонайвищим і щонайгіршим над усе сільське поле», порівняймо: Ніхто не орав його і не сіяв і межі ніякої на нім не було. *Лиш* один Іван узявся свою пайку копати і сіяти³.

У певні рамки вкладені й фізичні стани, сфера почуттів героїв, коли з багатьох можливих варіантів розвитку подій селянин реально може використати тільки один (граневий смисл частки ‘обмеження сфери фізичних дій і станів людини і тварин’), наприклад: Ой, ззолили нас, так нас ймили в руки, що з тих рук ніхто нас не годен вірвати, хіба *лиш* тікати⁴; Шлеї не мав на собі, *лише* йшов із правого боку і тримав дишель як би під пахою⁵; Не договорував і не пив до нікого, *лиш* тупо глядів навперед себе і хитав головою...⁶.

¹ Стефанік В. Камінний хрест. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=336> (дата звернення: 30.04.2021).

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

Допомагає аналізована частка авторові акцентувати певну художню деталь, наприклад, той факт, що характерною рисою Івана як односельця було для земляків те, що приходив до церкви один раз на рік, порівняймо: Ще Івана знали в селі з того, що до церкви ходив *лиш* раз у рік, на Великдень, і що курей зіцірував¹.

Синонімізуючись із дискурсивними словами *тільки-но*, *щойно*, партикула *лиш* (*лишень*) може вказувати на початок низки дій, процесів, станів тощо, наприклад: Та й *лишень* очі пролупиш, то зараз тебе та роса їсть, бо мало тебе біда їсть, ще вона вночі тебе найде!² У певному контексті аналізована частка, навпаки, може виражати семантико-прагматичний смисл 'виділення особливого серед звичайного у межах певного класу', коли необхідно наголосити на чомусь, що витісняє, робить незначущим будь-які інші предмети, події серед низки однотипних, наприклад: Два роки нічо в хаті не говорилоси, *лиш* Канада та й Канада³; А тож бог не гніваєси на таких, що землю на гиндель пускають? Тепер нікому не треба землі, *лиш* викслів та банків⁴. Наведені приклади засвідчують, що протягом тривалого часу жодна інша тема, ніж еміграція в Канаду, не була настільки ж вагомую й значущою. Так само в розумінні героя-селянина для його сучасників не земля є центром матеріальних і духовних цінностей, а гроші – «*лиш* викслі та банки».

До комунікативно частотних в аналізованому тексті належить і спонукально-оптативна діалектна частка *най* (літературний варіант – *хай*). Залежно від контексту, В. Стефаник за допомоги вказаної партикули експлікує різні волітивні значення. Оптативно-модальне значення заклик-побажання найчастіше реалізоване в тих висловленнях, де суб'єктом виконання бажаної дії є Бог,

¹ Стефаник В. Камінний хрест. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=336> (дата звернення: 30.04.2021).

² Стефаник В. Кленові листки. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=337> (дата звернення: 30.04.2021).

³ Стефаник В. Камінний хрест. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=336> (дата звернення: 30.04.2021).

⁴ Там само.

що є цілком закономірним у світоглядному сприйнятті тогочасного селянства, наприклад: Та декую вам красно, та **най** вам бог дасть, що собі в него жєдаєте¹; **Най** їм бог помогає їсти тот хліб, а мені однако гинути². Іноді частка *най* вжита задля вираження прохання через адресата, який має донести відповідний заклик до потенційних виконавців дії, наприклад: Семенку, а тепер гарно вмийся, і Катруся, і Марія **най** вмийються³.

Поєднання партикул *хай*, *нехай* (в аналізованому тексті – *най*) з дієсловами у формі першої особи однини майбутнього часу становлять крайню периферію апелятивної семантики. Предикати описують ситуацію, коли «мовець звертається до свого співрозмовника чи співрозмовників, але не як до потенційних виконавців чи посередників у реалізації потрібних для нього дії чи стану, а лише як до слухача або слухачів, яким повідомляє про свій намір виконати дію чи реалізувати стан самому»⁴. В аналізованому контексті, окрім наміру виконання певної дії, автор акцентує на вимушеності таких дій головного героя (не хочу, але змушений), наприклад: – Щось би-м сказав, та **най** мовчу, **най** шіную образи в хаті і вас яко грешних⁵.

Уживання частки *най* у поєднанні з часткою *би* служить для вираження не волітивного значення, а експлікації оптативної семантики в різних варіаціях (власне бажання, побажання, вимушене прагнення чогось). Засобами вираження оптативного значення, модифікованого емоційно-аксіологічними суб'єктивно-модальними відтінками, виступають у тексті досліджува-

¹ Стефаник В. Камінний хрест. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=336> (дата звернення: 30.04.2021).

² Там само.

³ Стефаник В. Кленові листки. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=337> (дата звернення: 30.04.2021).

⁴ Степаненко М., Педченко С. Семантика і функціонування модальних часток у сучасній українській літературній мові. Полтава : ПП «Астрая», 2019. 222 с. С. 115–116.

⁵ Стефаник В. Камінний хрест. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=336> (дата звернення: 30.04.2021).

них новел і партикули *коби, то би* тощо, наприклад: *Най би* син, – ваша дитина, а людський злодій, – *най би* зогнив у тюрмі, бо злодія не шкода! *Най би!*¹; – *Коби* бог дозволив... Газди, а проше, а доцегніть же...²; *Та то би* на дванадцятий сніп якийсь раз торгнути, *то би* якийсь раз схилитися, то з по перека вогонь у пазуху сиплеться!³.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Части-ки як засоби вираження різноманітних комунікативних смислів В. Стефаник активно використовує у художній канві новел. Зазначені дискурсивні слова допомагають митцеві передати широкий спектр комунікативних ходів, прагматику внутрішнього діалогізму, винятковості тощо. Партикули є віддзеркаленням взаємодії мовця та реципієнта, забезпечуючи інтерпретацію мовцем фактів з погляду їхньої важливості, відповідності різним нормам, доцільності, вимушеності тощо. Подальшого й ґрунтовного до-слідження потребує увесь корпус часток, ужитих у художньо-му полотні видатного новеліста, з метою повного опису семан-тико-прагматичних смислів часток як дискурсивних слів, які є невід’ємними категорійними компонентами будь-якого тексту.

Ірина Джочка

¹ Стефаник В. Кленові листки. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=337> (дата звернення: 30.04.2021).

² Стефаник В. Камінний хрест. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=336> (дата звернення: 30.04.2021).

³ Стефаник В. Кленові листки. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=337> (дата звернення: 30.04.2021).

СЛОВНИК МОВИ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА. ПРИЙМЕННИК «З»

Нещодавно побачив світ Словник мови художніх творів видатного українського письменника-новеліста Василя Стефаника¹. На жаль, це не повний словник творів, про який мріяв колись професор Іван Ковалик, а лише фрагмент, укладений зі слів на літери Г, Ґ, Д, Е, Є, Ж, З. Ідея створення словника мови творів В. Стефаника виникла в молодого викладача Львівського університету І. Ковалика ще в кінці 40-х років ХХ ст. Епопея створення Словника була тривалою і, на жаль, не мала успішного завершення. Усе це описано в передмові до названого словника.

Технологія укладання словника складна. З усіх його художніх творів за академічним виданням 1949 року², а також із другого тому («Поезії в прозі»)³ вибрані всі слова на зазначені літери, а серед них і службові частини мови, зокрема прийменники. Пересічний читач не звертає уваги на службові частини мови (прийменники, сполучники, частки), натомість вони виконують у текстах важливі функції – пов'язують слова у словосполучення та речення, вказують на різноманітні відношення між словами, надають окремим словам додаткових відтінків тощо. У цій статті будуть розглянуті функції прийменника З (та його варіантів – див. далі) в художніх творах В. Стефаника і ті відношення, в які вступають ті чи інші слова завдяки цьому прийменникові. Усі ці відношення (об'єктні, просторові, обставинні, кількісні, часові) ілюструємо прикладами, але всі випадки ілюструвати неможливо, тому даватимемо після ілюстрацій знак + (плюс) і після нього тільки сполучення прийменника зі словом та сторінки, на яких ці

¹ Лесюк Микола. Словник мови художніх творів Василя Стефаника (фрагмент). Івано-Франківськ: Місто НВ. 2021. 384 с.

² Стефаник Василь. Повне зібрання творів. Том перший. Новели. Київ: Вид-во Академії наук УРСР, 1949. 369 с.

³ Стефаник Василь. Повне зібрання творів. Том другий. Київ: Вид-во Академії наук УРСР, 1953. С. 38–48.

сполучення зафіксовані. У дужках після прийменника наводимо цифри, що означають кількість слововживань.

Прийменник **З** та його варіанти налічують 882 слововживання (відповідно **З** – 743, **ІЗ** – 68, **ЗІ** – 43, **ЗО** – 24, **С** – 3 та **ІЗО** – 1). Далі покажемо ці сполучення з прийменником **З** та його варіантами **і** відношення, які вони створюють з тим чи іншим словом. Найбільше за кількістю є **об'єктних** відношень, а саме: **З** (495), **ІЗ** (38), **ЗІ** (21), **ЗО** (13), **С** (3).

З орудним відмінком – З (273), ІЗ (16), ЗІ (14), ЗО (13), С (3).

1. **З** орудн. відм. уживаються при вказуванні на особу, яка вступає з іншою у певні стосунки, виявляє певне ставлення до неї – **З** (175), **ЗО** (13), **ЗІ** (8), **ІЗ** (7), **С** (1): – *Ой, дитинко, ми тобі з мамов весіле лагодили та музики наймали, а ти собі гет від нас пішов...* 19; *В неділю пополудні приходили до баби всі невістки з внуками. Такі чорнобриві, як гвоздики, такі червоні, як калина. Баба садила їх за стіл, давала сегорічної солонини і балакала з ними, і кудкудакала, як квочка між курятами* 114; – *Не йди, Даниле, з панами та з жидами, не шукай царя, бо тобі царя не треба, все якис прийде до мужика, аби податок брати...* 190; *Вже-м вам, панове газди, все сказав, а тепер хто ні любить, то тот буде пити зо мнов. Сонечко вже над могилув, а ви ще порцію горівки зо мнов не віпили* 69; *І дід Михайло буде йти зі своїми внуками, з двома хлопчиками і з Оксаною, найстарішою між ними* 117; – *Ба, вуйко Василь ідут до нас із Николов Сименовим із тим, шо в школах він си вчыє* 96; *Видиш, старий, а я собі без тебе п'ю та гуляю та й колідую. Твоя грушечка зо мнов колідує. Ой, я вже с тобов ні, ой, ні! Я не твоя вже газдиня...* 87. Крім наведених прикладів ще:

+ **З**: з людьми 14, 18, 136, з ними 14, 39, 69, 115 (2 р.), 133, 134, 138, 140, 168, 169, 190, 195 (2 р.), 209, 218, 239, 244, 250, 258, з нев 14, з сином 15, 207, з татом 16, з селом 16, з собов 16, 29, 68, з собою 18, 75, 164, 174, з Николов 18, з бахурами 23, з хлопцями 23, з дітьми 23, 24 (2 р.), 25 (2 р.), 48, 51 (2 р.), 117, 155, 181, 187 (2 р.), 188, 193, 198, 232, з тобов 27, 34, 38, 62, 67 (2 р.), 83, 129,

151, 201, з гуцулом 31, з мужиком 39, з паном 39 (2 р.), з бабою 41, 112 (2 р.), 114, з нею 45, 50, 71, 130, 146, 230, 234, з дівчатами 51, з жінков 64, з синами 66, 199, з нами 67, 161, 167, 169, з вами 69, 125, 135, 152, 161, 163, 187, з панами 75, 259, з ним 76 (2 р.), 113, 133, 140, 151, 161 (2 р.), 166, 183, 204, 216, 239, 244, з Богом 78, 80, 139, 229 (2 р.), з старов 89, з бабов 90, з Марійкою 99, 102, з мамою 102, з ким 113, 133, з дідом 114, 151, з внуками 115, з попом 122, з товариством 127, з фірманом 132, з наймитами 133, з ляхом 134, з мужиком 137, з дитиною 143, 234, з дитинов 202, з ніким 146, з турками 155, з блазником 166, з русином 168, з попадею 188, з козаками 192, з байстрюком 202, з поліцаєм 208, з байратом 208, з війтом 211, з цев 214, з молодими 217, з Юрком 223, з сестрою 225, 235, з офіцером 236, з москалем 237, з внуками 239, з Україною 239, з бабами 244 (2 р.), з жандармами 244, з чомбараном 247, з байстрюком 248, з ручителями 250 (2 р.), з чоловіком 253, 254, з циганами 257, з парубками 257 (2 р.), 258, з родиною 259. $160+8+7=175$

+ **ЗО**: зо мнов 20, 26, 33, 42, 66, 143, 154, 168, 243, 254.

+ **ЗІ**: зі старою 72, 113, зі своїми дітьми 188, зі всіми панами 193, зі своєю бабою 219, зі мною 224, 243.

+ **ІЗ**: із старов 68, із жінков 83, із людьми 113, із мешканцями 132, із циганами 246.

2. З орудн. відм. уживаються при вказуванні на предмет у широкому розумінні, середовище, матеріал, істоту тощо, з якими пов'язана чия-н. дія, рух і т. ин. – **З** (98), **ІЗ** (9), **ЗІ** (6), **С** (2): *На споді скрині найшла баба вузлик з **грішми**. Взяла в руки і сіла на землі, аби рахувати 42; Мороз скрипів і скрекотів під ногами, а заду йшли чоловіки з **батогами** 244; – Сонце пражит, але не пражит, аж вогнем силе, а я колінкую з **гноєм** наверх, аж шкіра з колін обскакує 62; Дід Дмитро поклав на ґрунт чотирьох синів. А як їх поклав, то лишився в старій хаті сам з бабою. Не лишень з бабою, але з **волами**, з **коровою** і кількома моргами поля 112; А собі то я вночі гет чисто нагадав за кольиду. Як ще хлопцем ходив колідувати, як ви, мамо, мене у тата здовольили,*

аби пустили у коліду, а потім як ми парубками вже ходили із скрипков колідувати 97: В селі вони всі подибаються – і бідні вдови, і їх внуки, і діди, і молоді жінки, що їх чоловіки покинули, – всі з ковінками і зі сніпками колосся 119; – Але як-сьмі вішла, Михайлику, перший раз с торбов на дорогу та й чула-м, що-с у гробі перевернувся, а міні від сонечка світого сором стало та й вернула-м си до хати 88.

+ **З**: з головою 15, з сонцем 15, з водов 16, 253, з водою 44, 159, з мішком 23, з бучками 23, з бучком 55, з полем 34, з риципков 39, з мухами 44, з люльками 45 (2 р.), з горньитком 50, з кутом 50, з вітром 51, 147, 148, з львом 56, з конем 62, з горбом 64, з чим 66, 138, 158, з воловодом 69, з ярмарками 75, з норами 82, з торбов 86, 88, з горівкою 87, 151, з горівков 182, з горілкою 257, з грушечков 87, з корінем 98, з костуром 102, з волоссем 102, з співом 110, з чобітьми 113, з чосником 113, 214, з гарбузом 118, з росою 119, з болотом 122, з м'ясом 132, з курьми 139, з бебехами 140, з лижками 141, з хлібом 141, з обідом 142, з коренем 150, з листем 157, з руками 158, з образом 169, з світом 173, з куснем 179, з ним (орчиком) 181, з черевиками 187, з землею 190, з хоругвами 193, з совами 195, з розпукою 195, з жалем 195, з голосінням 202, з кіньми 203, з байратом 208, з возом 210, з зубами 213, з папірками 213, з фляшкою 214, з гребенем 215, з чолом 217, з трубою 231, з гонором 231, з серцями 234, з надіями 239, з батогами 244, з книжками 246, з грішми 249 (2 р.), 251 (2 р.), з гверами 250, з векселем 250, 251, з тайстрою 250, 251, з плачем 251, з бомбами 254, з добичею 257, з папером 258. 12

+ **ІЗ**: із чобітьми 47, із шпицями 142, із інеем 147, із серцем 163, із головою 179, із орчиком 181, із гріхом 229, із вітром 229.

+ **ЗІ**: зі звіздами 25, зі смертею 50, 157, зі своїм питаннем 133, зі своєю карою 230.

+ **С**: с торбов 87.

З родовим відмінком: З (222), ІЗ (22), ЗІ (7).

3. З родов. відм. уживаються при вказуванні на предмет, місце, від яких починається що-небудь – **З** (126), **ІЗ** (9), **ЗІ** (3): *Семен ів*

і не притирав башити. Трохи єго жінка вколола отим словом, але він возив далі сметану з миски 33; (–) Та мені кров йшла з очий, з вух, з горла, нім я навчивси розуму, та нім ноги дужі стали 247; Він [чоловік], аби не кричичити, сипав порох у рот з землі, але зойк з серця роздував порох з рота, то він сів коло коновки з водов та й тримав заєдно повний рот води, а потім викидало з него воду, а, він знов пив, аби не криччџити... 253; «Тут арештантџи як заколідуют, то аж сирий мур розсипаєси, аж ржа із гратів опадає...» 97; О, він [Федір] іде городом Курочки, не йде, а скрадаєся під стодолу. Витягає снопок зі стріхи, насипає в него з люльки ватерки і тікає, тікає... 126.

+ **З:** з пліч 15, 109, з плечей 62, з плечий 89, з клинка 21, з лави 22, з місця 24, з ярма 24 (у порівн.), з хати 25, 149, з коршми 31, з рота 33, 110 116, 174, 181, з книжки 33, з приспи 42, з губів 56, 121, з фотелю 56, з боку 61, 145, з другого (боку) 145, з баньки 73, з краю 83, з печі 87, з межі 90, з боків 91, з голови 69, 93, 121, 138, 148, 154, 206, з листка 101, з гори 61, 101, з вишень 102, з цвіту 102, з Маріїної 102, з гробів 102, з неї 105, з чола 105, з чолів 106, з серць 106, з губів 106, з могили 108, з ліса 109, з него 109 (2 р.), з стриху 112, з грядок 114, з борозен 119, з верітки 119, з лица 120, 254, з боків 121, з каси 127, з ніг 128, 131, 195, з брики 128, з очий 136, з очей 206, з тіла 136, з поперека 138, з грїдок 141, з галузок 147, з уст 147, з рук 149, 196, з горла 154, з грудий 155, 225, 257, з місця 156, з пазухи 164, з полотен 166, з крісел 166, з стіни 169, з серця 173, 194, з воза 187, з фіри 187, з нічлігу 193, з голов 193, з рукава 194, з полиці 196 (2 р.), з читалень 196, з волосся 198, з сита 200, з подолка 202, 236, з крови 204, з торби 204, з кирниці 206, з коріня 207, з лица 211, з гребеня 212, з бороди 213, з престолів 216, з дороги 218, з кулачка 226, з руки 230, з болота 231, 236, з труби 231, з тебе (палацу) 238, з лав 253, з миски 253, з цього (чогось) 253, з каменя 254, з вусів 257, з деревин 257, з вуглів 258.

+ **ІЗ:** із ніг 31, із серця 79, із шкіри 86, із серца 97, із сорочки 119, із ніг 159, із дерева 202, із гнізда 217.

+ **ЗІ**: зі свого життя 30, зі склянки 166.

4. 3 родов. відм. уживаються при вказуванні на особу, предмет на які спрямовується поширюється дія або стосується їх – **З** (40), **ІЗ** (6): *Верещала [баба], як би з неї хто паси дер 87; – Ви старому не дивуйтеси та й не смійтеси з діда 68; – Мой, як єс газда, то фурни тото катранє з себе, бо тьи віполічкую як курву! 71; – Кров з него [Міхайла] садит, як з пацюка, а така червона, здорова кров... 180; Та тут же, в тій хвилі зірвався один з них, сивий уже, скинув із себе одіж козацьку: був без сорочки 196.*

+ **З**: з того 36, 39, 49, 135, з баби 43, з него 70, 75, 119, 136 (2 р.), 154, 213, 253, з них 85, з діда 93, з себе 122, 183, 247, з цього 137, з тебе 151, 190 (2 р.), з чоловіка 158, з сина 197, з душі 197, з скрині 197, з нього 197, з нього 251, з мами 201, з коней 214, з мене 216, 244, з неї 233, з нас 237, з них 258.

+ **ІЗ**: із неї 149, із нас 150, із них 192, із мене 216, із тебе 232.

5. 3 родов. відм. уживаються при вказуванні на особу, предмет, ознаку, які зазнають змін, перетворень – **З** (17), **ІЗ** (1): *Шогодини, бачу, вставав [чоловік] та бив. Кажут, шо болото зробив з жінки. А рано вона хотіла втечи, але ймив та прив'єзав та місив обцасами, як у глину 83; Мой, Іване, аби я тебе не виділа більше на лаві. Аді, шо ти із стін поробив. По землі собі бігай 96.*

+ **З**: з ні (з мене) 14, з пліч 15, з неї 28, 40, з него 28, 65, з чоловіка 32; з тебе 36, з листка 40, з колін 62, з мужиків 69, з них 98, з кумів 137, з пана 167, з вас 183, з нього 249.

6. 3 родов. відм. уживаються при вказуванні на загальну сукупність осіб, звідки відділяється хто-небудь – **З** (11), **ІЗ** (3), **ЗІ** (1): *Встає Франко з таким ясним чолом, як сонце, спокійно вчить нас, бо він все знає. Приповідає нам, що як кождий з нас посидит у кременалі за мужицьку справу, то вже ніколи нічого боятиси не буде... 217. – Ба, хто би міні добрий, сказав, ци я ще з бабов дочекаю, аби їх назад видіти, як повернутси? Відай, вже котрес із нас бридзне, відай, уже бузьків не будемо видіти... 90; Відтак супроводжала їх [Марія] до міста. Що крок ступила, то все надіялася, що котрийсь зі старших [синів] обернеться до*

неї і скаже: – Мамо, лишаємо тобі найменшого на поміч і потіху 193.

+ **З**: тому з нас 21, ще з тих 77, з кожного з них 112 (2 р.), котра з вас 129, одна з тих 180, один з них 196, котрий з вас 213, кожного з них 226, кожна з них 244.

+ **ІЗ**: із себе 115, із козаків 195.

7. З родов. відм. уживається при вказуванні на предмет, частину, що відділяється від чогось – **З** (9): – *Най буде кара на мене, я си приймаю, але по правді! А ти ж би любив, якби я з **твого хліба** всю мньикушку вїїв, а тобі лишив саму згорену шкірку? Правда, шо ти би не любив, бо то не по правді?* 134; – *Свинарю, мой, а марш сперед волів межи свині! Ще тобі лужско стелити! Твоя Марійка добре нас рихтує. Тікає си, як сука, з фірманом, та **відавує** єму з **обіду** шонайлїпше, та ще й ти приліз на нашу голову?* 132.

+ **З**: з сотки обірвали 93, з села повибирав 132, бери з мене хліб 134, з одної і другої купи хтось.. заходив 135, з отсих цвітів 145, виступив з уряду 169, всі з села 181.

8. З родов. відм. уживаються при вказуванні на предмет, матеріал і т. ін., з якого щось роблять, виготовляють або що-небудь виготовлено, зроблено – **З** (9), **ІЗ** (2), **ЗІ** (1): – *Бувало зимовими вечорами то понаробльию з **паперю** голубів. Головки позолотю, крилца посріблю, та як приберу єго у ті голубчики, то він як коли би з ними гравси 43; ..як тягнули сноти з поля, або гній у поле, то однако і на коні, і на Івані жили виступали.. Івана як коли би хто буюком по чолі тріснув, така велика жила напухала йому на чолі. Згори кінь виглядав, як би Іван його повісив на нашилїнику за якусь велику провину, а ліва рука Івана обвивалася сітею синїх жил, як ланцюгом із **синьї сталі** 61; Дороги дудніли й скрипіли. Їх мова була страшна і той зойк, що родився зі **скаженої лютости**, як жерло себе залізо і камінь 195.*

+ **З**: з молока 28, з коршми 31, з канцелярії 73, з каміня (у порівн.) 75, з муки (у порівн.) 80, з вола (у порівн.) 93, з сорочки 101, з чого 148.

+ **ІЗ**: із вугля 233.

9. 3 родов. відм. уживаються при вказуванні на становище, обставини, з яких допомагають вийти або хтось виходить сам – **З** (4), **ІЗ** (1): – *Най тебе, чоловіче, Бог поб'є, де ти нам вік пустив марне і діти осиротив! Та ти нас кілька набивси, що ми ніколи з синців не віходимо, як воли з ярма* 24; *Ми, Катрусю, гет з усього вішли. Муки на дні лиш трошки, зерна одного нема коло хати, та й зломаного трейціря нема* 36; [–] *3 хати вігоньют, під пліт викидают з бєбєхами! Ідеш до віта, по руках цулуєш; віточку, віберіт ні із цієї кари* 140.

+ **З**: з в'язів 126, з постелі 195.

10. 3 родов. відм. уживаються при вказуванні на що-небудь як на джерело існування – **З** (2), **ЗІ** (1): – *Ти панів не цілуй, бо вони з тебе живуть, вони твої слуги* 167; – *Землю цулуй, де си поступиши, бо вона ци твоя, ци чужа, то ти з неї живєш, своя родит і чужа родит...* 147; *Всіх блукаючих, всіх бідних, всіх нещасливих вона зодягала і кормила зі своєї бідної долоні* 232.

11. 3 родов. відм. уживаються при вказуванні на стан, який порушується, переривається – **З** (1), **ЗІ** (1): *Марія прочуняла з півснү-споминів, заломила руки та й кричала* 194: *А як пробуджувався [Федір] вночі зі снү, то не міг спам'ятатися, забував за себе і аж як гримнув кулаками до сволюка, то приходив до себе* 131.

12. 3 родов. відм. уживається при вказуванні на особу, предмет, які є зразком для наслідування, відтворення – **З** (1): *Став зачав собі робити фотографію з хлопця, бо був файний, а воздухи забігли йому у груди, аби там подивитися на серце, чи добре* 265.

13. 3 родов. відм. уживається як частина складеного прийменника з **перед** **З** (2): *Вона [Оксана] пристане, затулить долонею очі і буде хвильку стояти, потім нагло візьме з перед очий руки, і вся полуда пропаде* 118; *Продер очі [Лесь], ймив жилу на шії між пальці, бо голову з пліч скидала, і погадав: «Аді, це ангєли перед смертев показуютси». А як він гадав, а каганець утік з перед очий* 109.

Просторові відношення виражені такою кількістю сполучень: **З (136), ІЗ (20), ЗІ (9), ІЗО (1)**.

14. З родов. відм. уживаються при вказуванні на місце, простір, напрям і т. ін., в якому хто-, що-н. знаходиться, щось відбувається або звідки спрямовані дія, рух **З (61), ІЗ (9), ЗІ (2), ІЗО (1)**: *І кінь, і Іван держалися крепко, бо оба відпочили через ніч. То як їм лучалося сходити з горба, то бігли 61; Замкнули мужика, аби его добре оглянути, бо він з дуже далеких країв сюда за вандрував 18; – Іване, не журітси дїтьми, бо то не лишень ви, але Бог їм тато старший від вас. – Я з Богом за барки не ловюси, але нашо він тото пускає на світ, як голе в терня?! Пустит на землю, талану в руки не даст, манни **із неба** не спустит, а потім увес світ кричить: мужики злодії, розбійники, душегубці! 139; Може мав [Федір] шіснайцять літ, як ішов **зі свого села**. Такої ясної днини, такого веселого сонця він ніколи вже не бачив 126; Дес я собі думаю: мой, та же це не стодола, та же тут, брњи, тисічі дают на твої руки, та же церькву люди видьи **ізо всіх селів** 31.*

+ **З**: з села 15, 77, 116, 131, 210, з країв 254, з неба 25, 207, з боку 30, 46, 91, 200, 229, 233, з Луговиск 31, з міста 42, 83, 129, з поля 61, 101, з горба 62, 64, 126, з полудня 82, з селів 88, з того світа 110, з високості 110, 176, з сіл 119, з вандрівки 130, з гумна 132, з обійстя 142, з лану 176, з цілого світа 188, з каміня (*перен.*) 190, з усюдів 193, з нив 203, з кінця 203, з Відні 209 (2 р.), з дому 212, з мряки 216, з попелу 216 (у порівн.), з Черемоша 216, з землі 217, 246, 254, з монастирів 217, з воріт 223, з побоїв 225, з половецького 225, з турецького 225, з московського 225, з похорону 231, з фронту 233, з Коломиї 243, з весілля 245, з місць 257, з дороги 259. 9

+ **ІЗ**: із села 14, 128, із Грушевої 76, із землі 96, із того світа 110, із світа 162, із сіл 166, із дому 187.

+ **ЗІ**: зі свого поля 62.

15. З родов. відм. уживаються при вказуванні на предмет, середовище, із середини яких спрямована дія, рух або виймаєть-

ся, добувається що-небудь і т. ін.: **З** (46), **ІЗ** (9), **ЗІ** (6): *Старий схлипав як мала дитина. Плач і колія підкидали сивою головою як гарбузом. Сльози плили як вода з нори 17; – Віду в неділю з церькови, йду додому та й нютую собі в голові, що най лиш пожию з десіть років, та й село гет перебудую 30; – Гов, доста! Тепер пийте горівку, забирайте свої панцікі вуші по кишнях та й марш із коршми, бо мужики хотьби собі самі межі собов погуляти 127; Але у вдови – сім розумів, годила, забігала, до слюбу повитягала зі скрині такого плаття, що богачки зеленіли по снігові із зависті, бо це було по Різді 249.*

+ **З**: з хорім 15, 149, з керниці 17, з церькови 34, з церкви 33, 257, з пазухи 38, 65, 92, 243, з уптиці (аптеки) 39, з хати 13, 38, 48, 82, 99, 125, 140, 144, 161, 165, 183, 196, 197, 214, 229 (2 р.), 248, 257, з води 65, з комори 92, з кременалу 97, з череса 97, з шіпки 118, з хатчини 129, з брами 132, з ясел 133 (3 р.), з платка 142, з касина 169, з сіний 184, з кишені 250, з рота 251. 4

+ **ІЗ**: із гроба 13, із хати 14, 31, 66, 71, 80, із колешні 81, із ясел 132.

+ **ЗІ**: зі шпихліра 126, зі склепику 166, 167, зі скрині 197, зі школи 258.

16. З родов. відм. уживаються при вказуванні на місце, предмет та ін., з поверхні яких або від яких хто-, що-н. відокремлюється, відходить і т. ін.: **З** (26), **ІЗ** (2): (–) *А старший син Марійн виліз на сам вершечок та й так ладно говорив до нас, що з цієї нашої могили будемо дивитиси на велику могилу на Україні, що би ми були всі одної мислі 199; Як умру, то кожда собі забере одну перекладину з грядок.. Але якби дід аж по міні умер, то аби-сте жадна не важилиси нитки взьяти.. Та й чоловікам наказуйте, аби вони ему із поду найменшої крішки не брали, бо він то так любить, шо без того днини не годен бути 114.*

+ **З**: з припічка 47, з лави 51, з печі 45, 48, 54 (2 р.), 67, 87 (2 р.), 91, 130, 131, 165, 232, з берега 65, з приспи 81, з лави 89, з могили 102, з брики 126, з поверха 146, з даху 166, з образів 224, з плота 246, з подушок 252, з сволока 254.

+ **ІЗ**: із стіни 169.

17. З родов. відм. уживаються при вказуванні на сферу діяльності, заняття і т. ін., з яких ідуть і повертаються – **З** (3), **ЗІ** (1): *Як прийшов [Іван] з **войська** додому, то не застав ні тата, ані мами, лишень хатчину завалену. А всего мастку лишив йому тато букату горба цонайвищого і цонайгіршого над усе сільське поле 62; І ще минуло кілька літ. Одного вечера прийшла **зі служби** Настя. Федір глянув на неї і зблід 130.*

+ **З**: з войська 64, з банку 83.

Означальні відношення виражені такою кількістю сполучень: **З** (39), **ІЗ** (4), **ЗІ** (2).

18. З орудн. відм. уживаються при вказуванні на тимчасову або випадкову зовнішню ознаку особи чи предмета **З** (13), **ІЗ** (1): *З хорім ще сипалося багато народу. Як від умерлого – такі смутні виходили. За людьми вийшов молоденький **парубок з обстриженою головою**. Всі на него дивилися 15; З отакими гадками сиділа Митриха над купою дрантя. Мізерне єї лице пильно вдивлювалося в подерті сорочки і було безрадне. Грубе, пороздиране **полотно із затертими червоними вишивками** подобало на одіж жовнярів з війни 46.*

+ **З**: капелюх з павами 19, печера з грішницею 44, мазури з черевами 75, хмарка з берегами 99, сонце з морозом 117, хлопчик з біленьким ковніром 145, старий з померклими очима 157, пусте, ще і з вінком на голові 192 дівчата з грубими черевами 232, учителі з високими пенсіями 258, пани з дзвінками 259, бричку з панами 259.

19. З орудн. відм. уживаються при вказуванні на постійну зовнішню ознаку чи на внутрішню властивість, особливість когось, чого-небудь **З** (10), **ІЗ** (1), **ЗІ** (1): *Коло баби на печі сиділа маленька Марійка з **заплетеною кісочкою**, як мишачий хвостик 96; В громадській канцелярії купа **неспокійних, крикливих жінок**. **Спокійно** лишень сидить коло стола **жандарм із карабіном і вїйт** 246; І вони [газди] виходили з хати **зі спеченими обличчями**, які сонце довгі роки пражило; воно й тепер зараз увісалося в них, та й вони його несли до своїх домів 214;*

+ **З**: чорт з хвостом 44, візок з дубовим дишлем 61, дивний з натурою 64, дивний з роботою 64, стара, з синім лицем 78, панок з борідков 89, сухий, з довгим, чорним чупром 153, птаху з співом 205, вікна з ґратами 244.

20. 3 родов. відм. уживається при вказуванні на місце, середовище, час і т. ін., звідки походять, з якими пов'язані особа, предмет – **З** (11): *А як війна кінчилася, то її доньки з дітьми почали сходитися до неї. Зяті були прусаки, москалі, поляки, італ'яни з неволі і українці з німецьких таборів* 232;

+ **З**: жовнярі з війни 46, цвіт з вишеньки 102, цвіт з гробів 102, муки з душі 110, пани з міста 127, приятельки з дитинячих літ 231, покритку з наймів 232, товариші з війни 253, історія з життя 257.

21. 3 родов. відм. уживається при вказуванні на внутрішню властивість, особливість особи – **З** (3): – *Прошу, пийте, не розглядайтеся так, як би між збуїв попали. Я чоловік ваш, я з вашої кості і крові* 168.

+ **З**: тверда з натурю 249, як з дуба (у порівн.) 253.

22. 3 родов. відм. уживаються при вказуванні на матеріал, з якого виготовлений предмет або до якого прирівнюється – **З** (2), **ІЗ** (1), **ЗІ** (1): *Отак Іван дивився на людий, як той камінь на воду. Потряс сивим волоссєм, як гривною кованою з ниток сталевих, і договорював 65; В головах трунви прибитий віночок із жовтобрудних цвітів 145; Жид утік, горівка булькотіла на землю, столи і лавки почервоніли від крові і, поломані, падали. А в болоті зі слини, горівки і крові лежали обі партії і стогнали* 128.

+ **З**: гріб з міхів 146.

23. 3 родов. відм. уживається при вказуванні на зовнішню властивість предмета (у порівн.) – **ІЗ** (1): *Сиділа [Марія] на приспі і нагадувала все минуле. Сперла голову до стіни, сиве волосся вилискувало до сонця, як чепець із блискучого плуга* 192.

Обставинні відношення (спосіб дії) виражені такою кількістю сполучень: **З** (31), **ЗІ** (2), **ІЗ** (1).

24. 3 орудн. відм. уживається на означення способу виконання дії – **З** (25): *А вона [Митриха], як бідна милосердна сестра, з су-*

мом і резигнацією хочь чим тим *хотіла допомогти* нещасливим раненим 46–47.

+ **З**: слухали з увагою 30, з трудом розривала 44, з трудом обернулася 44, з розкошею лизали 45, з великою стараністю латав 46, з віскоком іду 66, йдуть з перешкодами 70, з великим вдоволенням дивився 91, глядів з увагою 91, з корінем вірвали 98, повіки впали з громом 110, з приліжністю слухає 115, заспіває великим стидом 118, з радістю 118 (2 р.), з дрожачою непевністю 118, з новим дрижанням 118, буде випорпувати з охотою 118, з більшою силою 118, з гіркою бідою підоймала 128, дивилися з великим страхом 149, з мнесом рвуть 164, сини ростуть з кожним звуком 197, ріки падають з громом 198,.

25. 3 родов. відм. уживаються на означення способу дії – **З** (6), **ЗІ** (2), **ІЗ** (1): *Над самою рікою не міг поволі йти, але побіг і лишив Гандзуню. Вона бігла за ним. Гриць борзенько взяв Доцьку і з усієї сили кинув у воду 54; Стайня стогнала, позівала, **зі сну говорила**. Так тяжко дихала, як би десь глибоко, в землі, душилося тисячі людий 132; – *Дайте, дайте, газдо, але **із щирого серця**, бо як вас поцудую в руку, то міні буде легко: я вижу, шо вже міні не ходити по світі та хотів би-м віпроцитиси з вами 163.**

+ **З**: як з води йшло 30, дивилася з укуса 45, з усеї сили 126, поклав хату з цього мозиля 134, з узору підписала 250

+ **ЗІ**: писали.. зі взору 91.

Обставинні відношення (причини) виражені такою кількістю сполучень: **З** (16), **ЗІ** (9), **ІЗ** (4), **ЗО** (3).

26. 3 родов. відм. Уживаються при вказуванні на причину дії або стану **З** (16), **ЗІ** (9), **ІЗ** (4), **ЗО** (3): [–] *А дьидя гет зжуриwси. Заходить у голову, чим тебе поховати, як умреш? Коли на тьй подивитси, та й **чорніє з жури** 36; Держав віжки [дьидя] від однокінки і аж чупер собі **микав зі злості** 37; А я рвався і **падав** у болото **із знесилля** і не уступав 173; Ціла товпа справляє свої очі на деревляного блазника, що вибігає з даху буди і просить всіх досередини, махаючи руками. Сміх, гамір, **сльози зо сміху** 166.*

+ **З**: з жбилью 14, з голоду гине 17, знали з того 64, якби з радості 86, з утіхи 91, ревіли з болю 105, з пошани 127, з втоми 131, з добра 153, з непам'яті 190, з ляку 207, з жалю 225, з жбилью 216, з намови 237, з того ревізії по хатах 259.

+ **ЗІ**: зі встиду 34, 168, зі страху 56, 115, 131, 150, дрожала зі студени 86, говорив зі злості 114.

+ **ІЗ**: із жбилью 14, із болю 173, із зависті 249.

+ **ЗО**: зо сміху 115, зо страху 257.

Часові відношення виражені такою кількістю сполучень:
З (5), ІЗ (1).

27. **З** родов. відм. Уживається при вказуванні на час, період, що є вихідним моментом поширення якоїсь дії, стану – **З (5)**: *Співали, розмовляли [товариші синів Марії], читали книжки, ласкаві до простого народа, і нарід до них прилип, коло них цвів: збирався їх розумом добувати мужицьке право, що пани з давен-давня закопали в палатах* 193.

+ **З**: з осени 77, 83, 148, з молодих літ 113.

28. **З** орудн. відм. уживається при вказуванні на час певної дії – **ІЗ (1)**: *То як Семен із заходом сонця вернув додому, то застав на своїм подвір'ю п'ять кованих возів, набитих всіляким добром, ще і колиска на верху була* 187.

Кількісні відношення виражені такою кількістю сполучень:
(4).

29. **Зі** знах. відм. уживаються при вказуванні на приблизний підрахунок, приблизну кількість чого-н. **ЗО (8), З (3)**: *Андрійко мав може десять років, а Іванко з вісім* 23; *Радних було вже з половина, старші сиділи ближче до стола, а молодші трохи подальше* 73; *А Печенюка Михайла вже не так було легко [побороти]. Хлоп дужий, як медвідь, бо знаєте, а не боїзливий. З ним валувалиси зо три години по хаті: їх штири, а він один* 183; *Лишень самого полотна зо п'ятьдесят звоїв по смерті лишилося. Такого богатиря пошукати. Хліб стояв від десять років немолочений – там були маєтки!* 80.

+ **ЗО**: зо дві мисчині 92, зо три рази 93, 162, зо три дні 154, зо 20 років 169, зо два келішки 214.

+ **З**: поживу з десять років 30.

◇ У складі **стійких словосполучень З (18)**¹.

30. З родов. відм. уживається в поєднанні з іменником у складі согізмів:

– **пустити (не пустити), вирвати з рук** – насильно тримати когось з метою знищення (6): – *Не май, чоловіче, тої гадки, аби я тебе з рук пустив... Сопіли оба, були помучені і ловили в груди воздух 159; – Я мнєкий, але злодія живого з рук не пускаю 160; – То, газдо, таке, шо як ви п'єте горівку, то ви мене жадним способом живого з рук не пустите 162; – Мой, я твердий, я камінний, тебе з моїх рук ніхто не вірве! 162; – Польки мені грай, попанички, мам гроші! Люди задеревіли, а Іван термосив жінкою, як би не мав уже гадки пустити її живу з рук 71; Ой ззолили нас, так. нас ймили в руки шо з тих рук ніхто нас не годен вірвати, хиба лиш геть іти 67;*

– **йти (падати) комусь з рук** – про збідніння, про неможливість досягти успіху (2): *Отой Антін, що онде п'яний викрикує на толоці, був все якийсь нещасливий. Все йшло єму з рук, а нічо в руки. Купить корову, та й здохне, купить свиню, та й решетину дістане 13; [–] Та й коби-сте знали, шо Тимофій і не п'є, лиш так му все з рук паде якос. Бог знає... 83;*

– **вийти комусь із рук** – про щасливе завершення справи (1): – *Тимку, небоже, ти тримай вже трафіку з папірками, бо як котрий віде з твоїх рук, то мусить цілу книжечку віліпити, аби кров з него не зійшла 213;*

– **кидати з рук що-н.** – завершувати, закінчувати справу, роботу (1): *Все, що жиє, кидає з рук роботу і вбираєси в світошнє,*

¹ Згідно з принципами укладання словників мови письменників тлумачення фразеологізмів подається за стрижневим словом. Однак, оскільки у нас немає повного словника Стефаникових творів на всі літери, то в цьому випадку робимо виняток і подаємо тлумачення всіх виявлених фразем з прийменником **З**, щоб читач міг оцінити образну мову письменника, його уміння використовувати не тільки лексичне, але й фразеологічне багатство української мови. Чимало фразеологізмів, використаних у новелах, створено самим В. Стефаником.

а на постелі та й на лаві все дрантє стоїт так, що пани то в руки не хотє брати 260;

- **не випускати з рук** – бути змушеним тримати щось надійно, міцно (1): *А роки йшли, не стояли. Федір не випускав з рук ціпа цілу зиму, чепіг не викидав цілу весну, а коси ціле літо* 130;

- **не злазити з рук** – бути прив'язаним до когось, постійно вимагати опіки кого-н. (1): – *Та що ти, донько, поробляєш. Забулась за нас та за свого хлопця, що дідові не злазить з рук і не дає робити* 236;

- з орудн. відм. **не знати з чим** (2) – не відомо де, з чим (див **знати**).

+ 82, 83;

- з орудн. відм. **один з другим** – про всіх разом (2): [-] *А то один з другим такий дурний, хоть му око віколи!* 135; [-] *Зіпреси один з другим у церькві такий гладкий, шо муха по нім не полізе, та корит та картає!* 139;

- з родов. відм. **Бог би з вас говорив** – хай би це була правда (1): – *Ви того не розумієте, начальнику, москалів ми під Варшавою збили на винне яблуко, з Відня і Пешту заберемо все золото, і золотом усі шкоди воєнні поплатимо. – Бог би з вас говорив...* 210;

- зі знах. відм. **з рода в рід** – з покоління в покоління, від батьків до дітей (1): [-] *Та то видко на дереві, на такім великім, що хмар досягає. Розколеш его, а там сама червоточина, червака не видко, ніколи не вздрите, а сточене є раз коло разу. То так сумліне точить з рода в рід* 155.

Саме за таким принципом побудований весь словник, видання якого було приурочено 150-річчю від дня народження В. Стефаніка. Будемо сподіватися, що колись таки буде виданий повний словник його художніх творів, який свідчитиме про великий талант письменника, його художній хист, тонке уміння підібрати влучні слова чи вислови для змалювання образу персонажа, картини покутського села, важкої долі селянина чи якоїсь іншої життєвої ситуації.

Микола Лесюк

ДИНАМІКА ТВОРЧОЇ ДУМКИ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА: ЗАГАЛЬНІ ЗАКОНОМІРНОСТІ Й ОСОБИСТИЙ ДОСВІД (замість післямови)

Василь Стефанік належав до тих художників слова, які охоче ділилися з читачем таємницями свого творчого ремесла і своєї творчої лабораторії. Таке становище апіорі 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 дослідження¹. 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 стефанікознавстві, – це конкретні події, люди, життєві деталі, а часто навіть

¹ Див.: *Піхманець Р.* Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). Київ: Наукова думка, 1991. С. 12–15.

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 «перінакшень» 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» ефекту¹. 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 обда-

¹ Див.: Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Сучасність, 1989.

рованості, 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 діяльністю¹.

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 Стефаника². 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.

Центральною в психології художньої творчості є категорія «художньо-творчий процес». Осмислювати його варто невіддільно від вивчення психологічних параметрів творчої особистістю і введності «внутрішніх» (формування внутрішньої 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

¹ Детальніше див. у кн.: *Піхманець Р.* Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). Київ: Наукова думка, 1991. С. 34.

² Див.: *Єрмак В.* Творча історія поезій у прозі Василя Стефаника. Київ: Наукова думка, 2016.

символах і формах → до остаточної правки тексту¹. При тому є й чимало опонентів такого підходу (себто 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»*². Іншими словами, така існує принципова можливість реконструкції загального 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 розрізнити при вивченні процесуальної структури творення за-

¹ А згідно з новітньою методологією, зокрема рецептивної естетики й поезики, – 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.

² Лилов А. Природа художественного творчества / Перевод с болгарского. Москва: Искусство, 1981. С. 448.

гальні 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 Стефаника (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»¹.

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 художньо-творчого процесу. Аби її збагнути, необхідно виходити зі змістовно-тематичних аспектів і логічно-концептуальних домінант 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.². Та передусім – ще деякі теоретичні засновки й положення.

Згідно з висновками фахівців, задум виникає тоді, коли автора хвилює певна проблема, яку вирішити на основі попереднього до-

¹ Цит. за кн: *Піхманець Р.* Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). Київ: Наукова думка, 1991. С. 104.

² Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. Київ: Наукова думка, 1976–1986. С. 35, 107.

свіду 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 розладдя 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 новеліста¹.

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»². А Сафат Шмігер, університетський приятель, із яким вони винаймали спільне помешкання на вул. Любіча, 38, у розмовах із друзями конкретизував отой «сплін» (його балачки пізніше переповів у гумористичній формі сам новеліст у листі до

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 1 (1), с. 483.

² Там само.

Ольги Гаморак). Отож, творче дійство починалося з того, що автор «пускає очі на Русь, аби йому принесли відти такого мужика, якого йому треба під руку. Прийде той мужик, Стефаник скривиться і довго его 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 верещить: лайдаки, шельми, людоїди!»¹. 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.². 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»³. Ключове слово в зазначеній інтерпретаційній моделі – «наче», бо, нагадаю ще раз, жодного слова, образу чи іншого художнього елемента як таких ще немає.

¹ Цит. за кн.: *Костацук В.* Володар дум селянських. Ужгород: Карпати, 1968. С. 79–80.

² Див.: *Піхманець Р.* Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). Київ: Наукова думка, 1991. С. 105.

³ Васадзе А. Проблема художественного чувства: Вопросы психологии художественного творчества. Тбилиси: Мецниереба, 1978. С. 39.

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 він у сфері фантазії, то й уся названа сфера, залишається, умовно кажучи заблокованою чи творчо паралізованою, і «без сприяння інших процесів» їй не впоратися з проблемою¹. 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 невдачею². 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 пишіть, бо вмрете!», – застерігав його майбутній тесть³.

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 львівськими літераторами він признавався, що не сідає за письмовий стіл, «поки не знаю, чого хочу»⁴. Науковою

¹ Васадзе А. Проблема художественного чувства: Вопросы психологии художественного творчества. Тбилиси: Мецниереба, 1978. С. 72.

² Див.: *Стефаник В.* Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 1 (2), с. 212–213, 226, 227–228 та ін.

³ Костащук В. Володар дум селянських. Ужгород: Карпати, 1968. С. 80.

⁴ *Стефаник В.* Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 1 (1), с. 488.

мовою сказане означає – поки в свідомості не скристалізувала-ся 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 домінант 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»². 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

¹ Ба більше – як впливає з дискусії з Осипом Маковеем, 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 життя мужицького. І хоть вони сирий матеріал, то все-таки не декламація. Бо всякі речі надто прибрані, і ще з життя 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, за-грубі», 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 заплісінілому мозкові не дати ніякої роботи» [13, 1 (2), с. 190, 191].

² Стефанік В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 1 (2), с. 262.

наш народ лежить тепер в муках, як жінка, що дитину плодить. Треба ті страждання і судороги при народженні нових форм життя і нових ідеалів витесати на камінних хрестах, бо 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 жахливі душевні колізії. Це й були ті відзначені Іваном Франком вічні письменна, які доля споконвіку виписує на скрижалях людської душі і в яких таїться могутня сугестивна сила й рецептивна енергетика художнього слова письменника. «[...] Ті трагедії й драми, які малює Стефаник, мають небагато спільного з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutatis mutandis*¹ повторитися в душі кожного чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестивна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача», – запевняв він². 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 закралася гадка, чи є майбутнє в українській 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

¹ З відповідними змінами (*лат.*).

² Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. Київ: Наукова думка, 1976–1986. С. 35, 109.

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 часу¹. 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 небожителями. 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-ефективним². Тому й Іван

¹ Детальніше див. у кн.: *Элиаде М.* Священное мирское / Пер. с фр.. Москва: Издательство Московского университета, 1994; *Лобок А.* Антропология мифа. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. С. 22–39.

² Лобок А. Антропология мифа. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. С. 529–530.

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 куці. Вічно можуть повторюватися хіба картини злиднів і безправ'я, коли чоловік нидіє над старезними шкарбунами і б'є безперервно дружину, 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 втримують 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

¹ Таке внутрішнє відчуття героями новеліста «хаосу, десистенції, 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, отруєє його, витворює його безвільним, пасивним» (Івченко М. Творчість Василя Стефаника. Україна, 1926. Кн. 2–3. С. 183–196).

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 Дамокловим 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»¹. Словом, релігійна поведінка означала могутнє душевне устремління до Небес, до вічносущого, 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 десакаралізація, «входження в історію» спричиняє апокаліптичні відчуття.

Внаслідок означених засад архетипний образ долі становить основу «внутрішньої форми» художнього світу Василя Стефаника². Відтак доконечним було для автора *побачити, вловити* світ загалом і кожну подію, явище, людину в ньо-

¹ Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / Пер. с фр.. Москва: REFL-book; Киев: Ваклер, 1996. С. 70.

² Див.: *Піхманець Р.* Із покутської книги буття: Засади художнього мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ: Темпора, 2012. С. 102–137.

му – 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»¹. 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 Катрусею і з татом то так мало бути, бо дівчина не дивується анітрошки»².

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 трансформується³ в художнє чуття, котре, зі свого боку, «вживається», інтегрується в структуру праобразу і, сказати б, із середини рухає процесом його розгортання⁴. 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 пев-

¹ Стефанік В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 1 (2), с. 285.

² Там само. 1 (2), с. 228.

³ 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.

⁴ Див.: *Піхманець Р.* Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). Київ: Наукова думка, 1991. С. 108–109; *Васадзе А.* Проблема художественного чувства: Вопросы психологии художественного творчества. Тбилиси: Мецниереба, 1978. С. 92–100.

ним 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 Стефаником. Пригадаймо характеристику Лесі Українки: «У всіх героїв Стефаніка однакова психологія, змінюються лише умови, що діють на неї»¹. Надто глобальну і внутрішньо 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, без-

¹ Василь Стефаник у критиці та спогадах: Статті, висловлювання, мемуари / упор., вступна стаття та прим. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1970. С. 48.

перевне вироблення структури («думки», «образу», «смыслу») 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 смыслу». Іншими словами, існує сукупність конкретних образів, притому створених у різний час, які позначають розвиток певного смыслу (скажімо, Різдва Світу), і в рамках цього смыслу й залежності від нього відбуваються найрізноманітніші комбінації – аж до його вичерпності. Цілісність образу (смыслообразу) розкривається в міфіві послідовним ланцюгом окремих конкретних образів, що ніби рухаються по кривій до її «замикання» в круг. Замиканням у круг вичерпується цілісність образу, висноував Яків Голосовкер¹.

Думку про міфологічно-ритуальні підвалини художньо-творчої свідомості Василя Стефаника 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 смыслу. 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» новеліста².

¹ Див.: Голосовкер Я. Логика мифа. Москва: Наука, 1987. С. 49, 61.

² Детальніше див.: *Піхманець Р.* Из покутьської книги буття: Засади художнього мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ: Темпора, 2012. 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 вмю писати. Але там, на селі, у Русові, коли дні та ночі довгі, я мушу дати собі якийсь оправдання, що живу і думаю, і часом тягне мене писати...»¹.

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 пишете. – *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 невідлого тексту, а відкидаю таки зараз, з першого речення, з перших слів, якщо не попав у відповідний тон»².

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

¹ Стефанік В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 1 (1), с. 476.

² Там само, 1 (1), с. 488.

а повноцінно формується¹. 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...»².

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»³. 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»⁴.

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

¹ Див.: *Піхманець Р.* Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). Київ: Наукова думка, 1991. С. 115.

² Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 1 (1), с. 488.

³ Там само. Див.: 1 (1), с. 460.

⁴ Там само. 1 (1), с. 485.

приводу Іван Франко¹. 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 константам². 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.»³.

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

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. Київ: Наукова думка, 1976–1986. С. 35, 108.

² Там само. С. 33, 400.

³ Ейхенбаум Б. О прозе. О поэзии: Сб. статей. Л.: Художественная литература, 1986. С. 48.

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 нехотячи 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 знайди одну нитку в цьому клубку і зав'яжи вузлик»¹. Вказана «одна нитка» – це й було слово, фраза чи навіть інтонаційний штрих, що мали задати тон оповіді. З гумористичним нарративом – 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, подумавши – тільки сядь і запиши, але на перо вона не береться»².

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 1 (1), с. 489.

² Там само, 1 (1), 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 настрої 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 внутрі»¹. 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 найстрахотливішим 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 «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,

¹ Василь Стефаник у критиці та спогадах: Статті, висловлювання, мемуари / упор., вступна стаття та прим. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1970. С. 86.

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 з 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 емоційні відтінки, ставлення до об'єкта мовлення, настрої того, хто говорить, риси його вдачі і т. ін.» (передбачає також «відповідати [...] в тон» (або ні) співрозмовників: «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

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» [Стефанік В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 1 (2), с. 406].

(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) творах 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 Василям 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 останню авторську редакцію»¹ [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,

¹ Стефаник В. Твори / друге видання. Регенсбург: Видавнича спілка «Українське слово», 1948. С. 318.

що вийшло», тому, надсилаючи нові художні зразки в «Літературно-науковий вісник», просив у них «нічого не міняти [...]»¹. 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 стефанікознавства, зауважував, що з погляду економічних і громадських відносин твори новеліста «наскрізь фальшиві»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»³. 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 мистецтва⁴. Таким завданням і такій загальній стратегії підпорядковані й усі Стефанікові формально-стилістичні зміни й правки в «Моєму слові».

¹ Стефанік В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 1 (2), с. 191.

² Ф[ранко] І. [Рецензія на статтю Хр. Алчевської «Мужицька дитина – Василі Стефанік». *Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Ф. 8. № 904. С. 2.

³ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. Київ: Наукова думка, 1976–1986. С. 626. [15, 41, с. 626] ????

⁴ Див.: *Выготский Л.* Психология искусства. Москва: Педагогика, 1987.

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 *его, него, міні* та похідні від них замінені на загальноновживані *його, нього, мені* і т. ін. Подібно виправлено *сина* [книжечка] на *синя*, *богато* на *багато*, *царську* 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 замінено на іншу (прісцьєв – прісцьєв, печетку – печьитку), притому на ту, яку в інших, аналогічних випадках замінено на літературні форми. Іноді має місце навіть зворотний варіант: у новелі «Виводили з села» замість забавляйси вжито забавльийми (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 «особистого тону автора». Подеколи складається враження, що він ніби випробовує різні варіанти для оптимальної, найбільш адекватної передачі певно 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 применника 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 брстві 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 якесь 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 Стефаника такими болючими, бо мав внутрішньо-творчу потребу «вживатися» не лише в образи власної фантазії, а й у весь художній, а зосібна мовно-лінгвістичний матеріал. «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

¹ Утім, тут можливе й інше пояснення: контрастне зіставлення відносного спокою й поважних 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 міркувань Івана Франка, «розбурхати» читацьку уяву, «викликати в душі занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу, яка змальована в його віршах» (Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. Київ: Наукова думка, 1976–1986. Т. 31. С. 67).

пригадувати, поки вони не починали уявлятися все частіше, все настирливіше. Поволі довкола поодиноких слів і зворотів стали зарисовуватись сцени і ситуації»¹. 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»².

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 «доданки», проти яких він рішуче перечив. Однак ця тема, як і цілісне висвітлення питань психології творчості новеліста, потребують.

Роман Піхманець

¹ Стефаник В. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 1 (1), с. 484.

² Басин Е. Психология художественного творчества: Личностный подход. Москва: Знание, 1985. С. 52.

Наукове видання

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК: ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Видавнича серія
кафедри україністики Варшавського університету
та Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

За редакцією
Степана Хороба

На другій сторінці використано картину
заслуженого художника України *Івана Лободи*

Дизайн обкладинки – *Андрій Іваньо*
Комп'ютерна верстка – *Ярослава Король*

Підписано до друку 15.11.2023.
Формат 60x84/16. Умовн. друк. арк. 38,60.
Тираж 100 прим. Зам. 0172.

Видавець: Видавництво «Місто НВ»
76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Б. Лепкого, 29.
Тел.: (0342) 55-94-93.

*Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ІФ № 9 від 02.02.2001 року*

Віддруковано: Друкарня «Місто НВ»
76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Б. Лепкого, 29.

