

Василь  
Стефанчик-

Художник  
Слова

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ  
ПРИКАРПАТСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМ. В. СТЕФАНИКА  
СНЯТИНСЬКА РАЙОННА ДЕРЖАВНА АДМІНІСТРАЦІЯ

ВАСИЛЬ  
СТЕФАНИК —  
ХУДОЖНИК СЛОВА

НБ ПНУС



604695

ВИДАВНИЦТВО "ПЛАЙ"  
Івано-Франківськ, 1996

ББК 83.34Укр1  
389

389 Василь Стефаник — художник слова. — Івано-Франківськ: "Глай", 1996. — с. 272  
ISBN 5-7763-8760-4

Редколегія: В. В. Грещук, В. І. Кононенко, С. І. Хороб

У монографії досліджуються засади художнього мислення Василя Стефаника, особливості його новелістичної поетики та епістолярію. Аналізуються проблеми мовистилу письменника, перекладознавча стефаникіани, типологічного зіставлення творів видатного майстра слова. Подаються маловідомі літературознавчі та архівні матеріали про життя і художню спадщину Василя Стефаника.

Для науковців, студентів, учителів і широкого кола читачів.

Затверджено до друку вченою радою Прикарпатського університету ім. В. Стефаника.

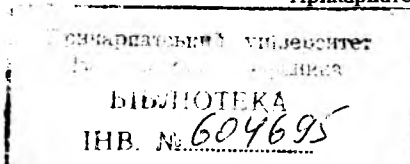
Рецензенти: Гаєвська Н. М., професор кафедри української літератури Київського Національного університету ім. Т. Шевченка, Третевич Л. М., доцент кафедри української мови Тернопільського педагогічного інституту.

С 44658719 — 002  
2-21-96

ББК 83.34Укр1

ISBN 5-7763-8760-4

© Видавництво "Глай"  
Прикарпатського університету  
ім. В. Стефаника



## ПЕРЕДМОВА

Василь Стефаник (1871—1936) належить до тієї когорти українських письменників кінця ХІХ — початку ХХ століття, котра, всуціль подолавши побутовий етнографізм і стилізовану під народне життя описовість, вивела національне письменство на найвищий для того часу рівень його розвитку. Дослідники-стефаникознавці (різних країн і континентів) уже писали про неперебутню роль цього художника слова у створенні нового типу малої прози, де гранична змістова наповненість самопізнання і боротьба з небуттям, з дематеріалізацією традиційного селянського світу перебувають в органічній сув'язі із словесним озвученням людських, духовних голосів тієї реальної дійсності. Увиразнено лаконічна, чітко окреслена локалізовано, така проза водночас спроможна була на глибинний і зусебічний соціально-психологічний аналіз життя українського, зокрема покутського, села. Своєрідність й оригінальність творів Василя Стефаника науковці цілком справедливо пов'язували з новаторством їх жанрової форми, драматизму, ліризму, музичності тощо. При визначенні художнього методу письменника вони часто прагнули довести його власне реалістичний характер, різко відмежовуючи витворену прозу Василя Стефаника від сучасного йому модернізму.

У зв'язку з цим особливе місце в наукових спостереженнях дослідників посідала проблема рецепції імпресіонізму, символізму, експресіонізму та інших модерних течій в новелістиці Василя Стефаника. Їх джерела науковці вбачали у розвитку загальноєвропейських традицій, вочевидь, забуваючи, що в українському письменстві, як, зрештою, і в ряді інших літератур, модерністичні напрями завжди зумовлювали національну своєрідність стилізованої манери, яка й давала підстави вважатися синтетичним явищем. Віденський імпресіонізм, неоромантизм скандинавських літератур здебільшого рецепіювалися через українську національну традицію і формували модернізм у його найхарактерніших виявах не на рівні загальної стилізованої манери чи якоїсь "школи". Український модернізм, таким чином, це витворені художні закони насамперед через творчу самобутність та еволюцію письменницьких особистостей. Саме до них і належав Василь Стефаник, у новелістиці якого годі

віднайти якийсь один магістрально розвинений ним літературний напрям: тут радше синтеза нових художніх моделей та структур.

Тому сьогодні є очевидною необхідність не тільки подальшої розробки, але й істотного уточнення ідейно-естетичної концепції творчості Василя Стефаника. Передусім варто повернутися до питання про художній метод письменника і з позицій досягнень сучасного літературознавства, а також нових досліджень в галузі стефаникознавства як материкових, так і діаспорних українських науковців з'ясувати й окреслити його характерні особливості. Розв'язанню цієї проблеми також може допомогти ґрунтовне й ретельне (наскільки нині дозволяє це зробити виявлене й систематизоване листування новеліста) вивчення епістолярної спадщини Василя Стефаника, що містить у собі дуже цікаві і важливі спостереження та аналізи багатьох літературних явищ, надто художніх течій, стилів, письменницьких постатей кінця ХІХ — початку ХХ століття. Навіть попередні (спеціальні чи й принагідні) дослідження в цьому плані несуть в собі безперечну наукову цінність.

Окрім того, головним завданням сьогоднішнього вивчення творчості Василя Стефаника є всебічне (літературознавче й мовознавче), ідеологічно не заангажоване і неупереджене дослідження поетики його малої прози, що повною мірою відображала в собі специфіку не лише жанру, але й художнього мислення, світоглядних позицій, принципів втілення естетичного ідеалу тощо. Це й дасть можливість точніше й об'єктивніше глянути на генезу і природу суб'єктивного перетворюючого начала в новелістиці Василя Стефаника і стане добротним ґрунтом для типологічного зіставлення його прози з прозою нереалістичної літератури. При цьому подальше вивчення художньої структури новели письменника, на переконання науковців, мусить йти трьома напрямками: шляхом поглибленого дослідження "мікропоетики" окремішньо взятого твору, шляхом зусебічного розкриття "макропоетики" Стефаникової художньої системи загалом, а також шляхом контекстуального (на рівні світовому чи принаймні європейському) сприйняття його прози. Окреслені положення видаються науково перспективними, оскільки розгляд спадщини Василя Стефаника в цілому чи його новелістики як певного метатексту виявляє найсуттєвіші особливості її поетики, художнього методу

в контекстуальному аспекті, що назагал ще досі не відзначено дослідниками-стефаникознавцями.

Власне чимало таких чи схожих завдань ставили перед собою й автори колективного монографічного дослідження "Василь Стефаник — художник слова", науковці Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Перш за все вони намагалися виявити (бодай у запропонованому підході) засади художнього мислення письменника, особливості його новелістичної поетики як на рівні змістовому, так і формотворчому, спільність і своєрідність його прози у типологічних зіставленнях, а також в інтерпретації мовами народів світу. А епістолярій Стефаника, що й сьогодні поповнюється новими листами, розглядається науковцями з позицій літературознавства і мовознавства, створюючи повноту уявлень про всю творчість письменника. Розроблена концепція колективного монографічного дослідження дала можливість не лише по-новому осмислити канонізовані колись твори Василя Стефаника, з позицій аналізу ідейно-естетичного поглибити дослідження "мікропоетики" чи "макропоетики" його прози загалом, але й сприяла ще увиразненішому зображенню неперебутньої творчої особистості Василя Стефаника. Цьому також підпорядкований додаток "Маловідомі сторінки стефаникознавства", що, за задумом наукових редакторів, доповнює уявлення про класика українського красного письменства. Доречно зауважити, що тут як єдинонаціональні подаються матеріали материкових дослідників-стефаникознавців і статті вчених українського зарубіжжя.

Монографічне дослідження "Василь Стефаник — художник слова" створювалося протягом останнього року, і основними спонуканами для його авторів став 125-літній ювілей від дня народження В. С. Стефаника, а також прагнення дати науковцям, викладачам, учителям, студентам нові різноманітні матеріали про життя і творчість людини, ім'я якої носить Прикарпатський університет.

Редколегія висловлює вдячність тим авторам, які, не будучи працівниками університету, безкорисливо відгукнулися на наше прохання і підготували свої розділи, чим внесли лепту до конче необхідної нині справи — відродження національної культури, утвердження української духовності, а саме: Ф. П. Погребеннику, Я. М. Погребенник та І. В. Кононенко (Київ), І. І. Московкіній

(Харків), З. П. Гузару (Дрогобич) та З. О. Каспришин (Львів).

У підготовці колективного монографічного дослідження взяли участь (подаємо за порядком розділів та їх параграфів): С. І. Хороб — передмова та післямова; Р. В. Піхманець — "Архетипи: образ долі"; В. І. Кононенко, І. В. Кононенко — "Художньо-словесна картина світу"; М. В. Теплинський — "Літературно-естетична позиція"; М. Г. Стельмахович та Д. І. Дзвінчук — "Народна мудрість як морально-етичний ідеал"; С. І. Хороб і З. П. Гузар — "Категорії драматичного і трагічного"; Н. В. Мафтин, Р. В. Піхманець, С. М. Луцак, Н. Я. Тишківська — "Жанрово-стильова неповторність"; І. І. Московкіна і С. І. Коршунова — "Своєрідність епічної розповіді"; О. В. Хруц і О. В. Слоньовська — "Психологізм як засіб характеротворення"; М. І. Голянич — "Внутрішня форма слова в образній системі"; В. В. Грещук та О. Б. Грещук — "Словотвір і художній текст"; З. О. Каспришин і М. П. Лесюк — "Дієслово у семантико-граматичній архітектоніці"; І. І. Московкіна та С. В. Процюк — "Герой у межових ситуаціях"; М. Б. Хороб і Л. Н. Ободяньська — "Традиції і новаторство"; Ф. П. Погребенник та Є. М. Баран — "Листування як літературознавче джерело"; В. В. Грещук — "Листування в лінгвістичному аспекті"; Я. М. Погребенник і Н. М. Лащик — "Образна транслітерація"; В. Т. Полек та О. М. Цівкач — "Інтерпретації слов'янськими мовами"; В. Г. Матвіїшин — "Рецепція західноєвропейської літератури та мистецтва". У додатку видруковані дослідження Володимира Іванишина "Син землі", Данила Струка "Структура Стефаникової новели", Миколи Степаненка "Василь Стефаник і Велика Україна", Федора Погребенника "Василь Стефаник і Морачевські: невідомі листи письменника" і Володимира Полека "Стефаниківський Краків в ілюстраціях Лева Геца".

# ЗАСАДИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

1  
РОЗДІЛ

## Архетипи: образ долі

Здавалося б, повинні відійти в минуле твердження, згідно з якими Василя Стефаника проголошували співцем лише "мужицької розпуки" й економічного упослідження. Принаймні відтоді, як Іван Франко авторитетно й обґрунтовано заперечив думку п. Русової, буцімто новеліст є "малярем страшної економічної нужди селян". Як зовсім невірний" вважав він погляд авторки, ніби Стефаникові твори "власне, тим роблять таке сильне враження, бо в них малюються невимовно тяжкі економічні відносини галицько-руського селянства"<sup>1</sup>. Такі "заземлені", заяложено - соціологічні підходи й характеристики домінували і в радянському стефаникознавстві.

З іншого боку, зведення всього багатоманітного й самобутного доробку письменника лише до універсальних, вселюдських істин, як це бачимо в книзі Олександри Черненко "Експресіонізм у творчості Василя Стефаника", теж збіднює і схематизує його. Вдалою спробою "примирення" таких полярних суджень є відповідна стаття в "Енциклопедії українознавства", праці Івана Денисюка, Михайлини Коцюбинської та ін. Художня дія в Стефаниковому "царстві" розгортається в кількох площинах водночас: метафізичній, конкретно соціальній, національній, психологічній тощо, — отримуючи змістовне наповнення з цих джерел. Назріла потреба з'ясувати, як, на яких принципових засадах і в який спосіб відбувається їх органічне поєднання. Та попередньо треба вирішити питання про глибинні смислові основи його художнього світу.

На позначення подібних явищ у науковому обігу з'явилося поняття "підтекст". Однак воно не охоплює всіх смислових параметрів феномена, а серед науковців немає

<sup>1</sup> Василь Стефаник у критиці та спогадах. — К., 1970. — С. 60.

одностайності ні в тлумаченні терміна, ні стосовно джерел, сутності та функціональних характеристик явища. Ми надаємо перевагу виразу "внутрішня форма" як такому, що має серйозні теоретичні обґрунтування в студіях Олександра Потебні.

Отож, основу внутрішньої форми творів Василя Стефаника, як нам видається, становить архетипний образ долі. Однак насамперед варто з'ясувати деякі теоретичні питання.

Концепція внутрішньої форми ("первісного етимологічного значення") займає ключове місце в науковій спадщині Олександра Потебні. Він відмовився від традиційного поділу слова на звукову форму і значення. У кожному слові (образі) вчений виділяв три стихії: зовнішню або звукову форму, значення (зміст) та внутрішню форму. Поява останнього компонента є закономірною, оскільки дослідника цікавили перш за все процеси виникнення слова, його внутрішня динамічна сутність. І бачилася вона О. Потебні вся в русі, в переходах, тонких смислово-формальних переливах.

Внутрішня форма слова чи образу виступає посередником між змістом (ідеєю) та його звучанням. Але посередником особливим. Оскільки, "крім фактичної єдності образу, дає ще знання цієї єдності"<sup>2</sup>. Тобто демонструє, як, на якій основі і яким чином здійснюється творчий синтез. Це та глибинна мітка, в якій стрічаються (і з якої проростають) образно-формальні та ідейно-логічні ознаки. Інакше кажучи, це образ, який народився внаслідок позначення словом певного предмета або явища. Виникає він на основі їх якоїсь однієї ознаки. Скажімо, слово "ведмідь" виникло шляхом метатези (переставлення складів) від "мед = вѣдь": той що "ведає" (ість) мед. Ознака, як можна бачити, не є головною. Та, будучи однією з ознак образу, яка з певних причин переважила над іншими, вона **заміщає** собою всі інші, "редуючи поліморфну природу певних предметів до однієї з їхніх ознак"<sup>3</sup>. Відтак, вона стає уявленням множинного і набуває значення символу-знаку. Словом, стає центром образу.

Таким чином, внутрішня форма слова **виникає** в результаті співставлення двох предметів чи явищ — на основі їх схожості, внутрішньої суміжності чи аналогії.

<sup>2</sup> Потебня О. Естетика і поетика слова. — К., 1985. — С. 34.

<sup>3</sup> Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження. — К., 1993. — С. 30.

Причому цей зв'язок ґрунтується на одній, часто ледь помітній ознаці уподібнюваних реальностей: лісовий звір — мед, вікно — око, стіл — застеляти тощо. І в такий спосіб виникає кожен художній образ.

Візьмімо для прикладу будь-яке образне слово Василя Стефаника. Хоча б початок новели "У корчмі": "Коло довгого стола сидів Іван та й Проць. Котили по столі завзяті слова і, схилившись, слухали, що стіл говорить. Нарікали та й пили"<sup>4</sup>. Аби зрозуміти мистецьку силу і досконалість цієї складної метафоричної конструкції, треба зважити на розуміння новелістом сутності "мужицького слова", самої манери селянина говорити. "Вони (селяни — Р. П.) не пускають слів на вітер, як ми, інтелігенти, а виношують довго за пазухою"<sup>5</sup>, — не раз наголошував він. У такому слові — і труд, і піт, і кров, і біль селянина. Тому й не "розкидається" ним, тому уважно прислухається до нього, до його внутрішнього гомону і дихання. Бо тоді — прислухається до себе, до своєї душі, до голосу своєї долі. Як таке, це слово уподібнюється до важких залізних куль, що їх селяни котять по столі наперед себе. Аж стіл озивається від їх ваги, відлунює ту мову. Трохи скроплене оковитою, те слово стає "завзяте": пристрасне, розв'язне, гаряче і надмірно рухливе.

До речі, тропи, що виникали на основі уподібнення з "металом", належать до улюблених і найбільш емоційно і смислово наснажених у художньому світі Василя Стефаника. Залізні руки, залізні мозолі... Жили на Івановій руді нагадують "ланцюг із синьої сталі", він "потряс сивим волоссям, як гривоюю кованою з ниток сталевих", а героя новели "Сини" волосок "пече кожний, як розжарений дріт". І. Франко назвав подібні художні структури "силоміць зчіпленими". Вони дещо тратять у зовнішній правдоподібності, та ніскільки — у художній правді. Особливо якщо зважити на експресіоністичні принципи творчого освоєння дійсності новелістом. Експресіонізм, як відомо, свідомо вдається до деформації життєвої правди задля осягнення вищих сутностей і досягнення певних естетичних вражень та ефектів.

Підсумовуючи, можна сказати, що внутрішня форма

<sup>4</sup> Стефаник В. Твори. — К., 1964. — С. 40. Далі при покликанні на це видання в тексті вказується тільки сторінка.

<sup>5</sup> Рудницький М. Письменники зблизька: Спогади. — Львів, 1958. — С. 129.

являє собою те осердя, в якому закріплюється художня думка, з якого починається рух і організація образного змісту. Це те органічне, нечленоване на дискретні складові ціле, яке утримує в собі в "зародковому" стані і певну скерованість творчої активності, сказати б, "програму" свого втілення, і систему найрізноманітніших художніх ідей та прикмет, сукупність образів і всілякі варіанти їх мовливих комбінацій та поєднань і т. ін. Вона визначає напрям руху думки в слові і в художньому творі.

Архетип теж "проявляється лише в твердо оформленому матеріалі в значенні регулюючих принципів його формування"<sup>6</sup>, — наголошував К. Г. Юнг. Згідно з його поглядами, архетип сягає універсально постійних начал людської природи і є успадкованою з прадавніх часів у корі й підкірках мозку схильністю до формування всезагальних величин. Вивчення архетипних явищ має свою історію і представлене іменами Ціцерона, Святого Августина, Леві-Брюля, частково навіть Фрейда й Ніцше, П. Флоренського, С. Аверінцева, Є. Мелетинського та ін. Найбільша заслуга в цій справі, безперечно, належить Юнгові. Щоправда, його розуміння архетипа не завжди тотожне з поглядами попередників і наступників. Якщо, скажімо, поняття "колективні уявлення" Леві-Брюля охоплює й усвідомлювані форми (тайні вчення, міфи, казки), то для Юнга архетипи — лише формально-гіпотетичні, а отже, й недоступні спогляданню величини. Тобто це не є образи, форми або ідеї, а лише їхні первинні схеми, психологічні передумови; вони становлять ту частину психологічного змісту архаїчно-колективних уявлень, які "ще не пройшли будь-якої свідомої обробки і являють собою ще тільки безпосередню психічну даність"<sup>7</sup>. Сам вчений не раз виступав проти тлумачення архетипів як якихось певних, змістово наповнених і доступних спогляданню міфологічних образів або мотивів. На його переконання, архетип є лише "тенденцією до утворення таких уявлень мотиву"<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Юнг К. Г. Архетипи і символ. — М., 1991. — С. 283.

<sup>7</sup> Там само. — С. 99.

<sup>8</sup> Задля справедливості відзначу, що К. Г. Юнг не завжди чітко бачив відмінність між архетипом та його змістовим еквівалентом: "символом", "персоніфікацією", "архетипним образом", "архетипним уявленням" тощо. Це спричинилося до плутанини й настороженого ставлення з боку дослідників до юнговської теорії взагалі. У "Міфах народів мира" (Г.І. С. 111) вказується якраз на "недостатню послідовність" обґрунтування "взаємозалежності міфологічних образів як продуктів первісної свідомості та архетипів як елементів психічних структур" і на негативні наслідки цього.

<sup>9</sup> Там само. — С. 65.

Будучи "осадою психічного функціонування багатьох предків, тобто зібраних мільйонами повторень і згущень у типи досвіду органічного буття взагалі", вони завжди і всюди присутні у вигляді головних постулатів фантазії, задаючи певну форму, напрямок усьому життєвому досвіду. Трохи інакше — становлять глибинні основи людської природи і як такі впливають на особливості мисленнєвих процесів, на характер чуття й фантазії, а також на повсякденні рефлекторні реакції індивіда. Змістовні характеристики такі первообрази отримують, проникаючи у свідомість і наповнюючись матеріалом усвідомлюваного досвіду, конкретніше — персоніфікуючись у міфологічні, художні і т. ін. символи. Головним поприщем архетипних символів як спонтанних та ірраціонально сформованих реальностей, таким чином, є міфи, казки, тайні вчення, різноманітні художньо-естетичні явища, сонні візії й марення душевнохворих.

Попереднє припущення про архетипний образ долі як основу внутрішньої форми творів В. Стефаника підтверджують навіть зовнішньо видимі показники. Втім, це помітив багато хто з перших Стефаникових читачів і критиків (Богдан Лепкий, Юрій Морачевський, Сергій Єфремов, Михайло Івченко, Юліян Вассиан та ін). У художньому світі письменника доля виступає як безлика ("Синя книжечка", "Новина") або "конкретно видима", персоніфікована в образах і обставинах навколишнього життя ("Майстер", "Басараби") сила, та здебільшого вона виражається на різних "підтекстових" рівнях твору. Спричинена дією індивідуальних (рідше — соціально-психологічних) чинників або свавільна, сліпа і невблаганна.

Цю внутрішню тенденцію творчої природи новеліста засвідчує вже перший його друкований твір — "Виводили з села". У критичних рецензіях на нього переважає погляд, ніби письменник тут порушує тему рекрутчини. Василь Лесин назвав відповідний розділ своєї монографії "Маленькою діалогою про рекрутчину". Та впадає у вічі, що дослідник уникає характеристики змістово-формальних параметрів твору, збиваючись на розмову про історичні, соціальні, текстологічні і т. ін. (тобто "позалітературні") речі. Безперечно, рекрутчина була великим соціальним лихом для всього галицького селянства. Однак безперечно й те, що новеліст тут акцентує не на соціальних і навіть не на психологічних моментах цього "лиха давнього і сьогочасного". Ці аспекти існують остільки, оскільки

допомагають авторові виразити глибинні сутності у формах матеріальної субстанції.

У цьому легко переконатися, проаналізувавши перший абзац новели: "Над заходом червона хмара закаменила. Довкола неї заря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися проміні сонця" (С. 35).

Головне смислове й емоційне навантаження тут лежить на образі закаменилої червоної хмари, що уподібнюється до закервавленої голови святого. Весь сенс, власне, у цьому уподібненні, що асоціюється відразу з муками, приреченістю, розп'яттям. Воно скеровує в певне русло не лише цей, конкретний образ, а й істотно впливає на формування всієї художньої структури новели. З певним застереженням можна сказати, що воно стало тим опертям, на якому вивершується весь художній храм Василя Стефаника. Надалі дане уподібнення скеровується на героя. Не дивно, отож, що цей образ, варіюючи і видозмінюючись у своїй плінності, повторюється ще двічі: то у вигляді "твердого і сталого" світла, що б'є, "як від червоного каменя", то, сягаючи апогею, як обстрижена голова молодого парубка, що "буяла у кервавім світлі, та має впасти з пліч — десь далеко на цісарську дорогу". Тобто місток прокладено, зчеплення відбулося, причому настільки очевидне, що читачеві важко навіть зрозуміти, чи він присутній на проводах у рекрути, чи на похоронах. Тому-то мамині слова нагадують скоріше фрагменти голосінь, ніж звичайну мову: "А ти ж на кого нас покидаєш?.."; "Я тебе так гірко пістувала, дула-м на ті, як на рану..."; "Відки тебе візирати, де тебе шукати?!".

Материнське серце, як ніхто, передчуває біду й небезпеку, що чатують на сина. Навіть на прикладі окремих її голосінь-замовлянь можна бачити, як зростає, посилюється напруга в творі, а заодно й у внутрішній природі реципієнта, щоб сягнути особливого надчуттєвого стану. Цьому сприяє застосований новелістом принцип градації: "Миколайчику, та не йди-бо! Та заки ти обернешися, то пороги в хаті поскривляються, /то вугли погниють. /Мене не застанеш уже/, і відай сам не прийдеш" (С. 36). Виділені тут своєрідними цезурами фрази шикуються в ряди за принципом поступового підвищення, наростання значимості. І якщо дві перці з них можна урівняти в смисловому та емоційному планах, то наступні — вивищення, рішучий крок вперед до

трагічної розв'язки. А насамкінець найвищий вибух розпачу й душевної муки: "Воліла бих ті на лаву лагодити!".

Суголосний їм і батьків голос: "Синку, — питався тато, — а мені хто, небоже, кукурудзку вісапає?". Доповнюють картини скупі авторські характеристики: люди "як від умерлого — такі смутні виходили"; "Жінки заплакали, сестри руки заломали, а мама біла головою до одвірка"; "Хлопи заревіли. Тато впав головою на віз і трясся, як лист". Навіть природа співзвучна думкам і почуванням героїв. Отож "ліс переймав голос мамин, ніс його в поле, клав на межі, аби знало, що як весна утвориться, то Миколай на нім вже не буде орати". Оце "вже не буде" не залишає ніякого сумніву щодо подальшої долі Миколая.

Усі ці "мовні партії" творять трагічну симфонію болю й розпуки, викликаних пануванням над людським життям могутніх невідворотних ірраціональних стихій, приреченості, фатуму. Річ, певно, не в тому, що письменник знав долю зображеного в творі молодого хлопця\*. Річ у тому, що в основі Стефаникової художньої світобудови лежать не соціально-психологічні чинники і не світоглядово-засадничі постулати реалізму.

Так само у новелі "Стратився" ніде жодним словом письменник не прохопився про похмуро-гнітючу атмосферу касарні. Якщо не вважати таким одиноку фразу сина із сонної візії батька: "Ой дедю, не годеи я у воську вібути" (С. 37). Ця фраза говорить водночас мало і багато, та не вказує на головне: що ж усе-таки стало причиною самогубства молодого, повного сил та енергії рекрута — нестерпна муштра, ностальгія за землею, муки сумління?.. Можемо робити собі з того лише припущення. Наче й безпричинно стратився Миколай. У всякому разі в творі вчинок його не мотивовано ні соціальними, ні психологічними чинниками. Зрештою, це й не суть важливе з погляду основ внутрішньої форми Стефаникових творів. Доля в його світі, як уже відзначалося, часто діє як сліпа, свавільна і безлика сила.

У "Синій книжечці" ця неблаганна сила повсюдно чатує на Антона, що "все йшло йому з рук, а ніщо в руки". І якщо дрібні нещастя він ще сьак-так переборював, то передчасна смерть дружини та дітей скосила його остаточно: "Пив, а пив, а пив; пропив букату поля, пропив

\* Прототипом героя став двоюрідний брат письменника Лука, який покінчив життя самогубством на військовій службі у Львові.



город, а тепер хату продав. Продав хату, взяв собі від вїята синю книжку службову та й має йти десь найматися, служби собі шукати" (С. 33). Хоч важко даються йому власні вчинки: так йому на душі, що "камінь, — аби камінь, та й розпук би си із желю!". Отже, не з добра так чинить герой. Та винити в даній трагедії соціальні основи життя — значить, спотворювати і вульгаризувати зміст новели. Тим паче, що Антонові, як можна гадати, дістався чималий спадок: дід його був газдою на все село. Тай сам він картає себе, що пустив за вітром дідищу. Без сумніву, тут діють фактори вищого, трансцендентного порядку.

Іванові з новели "Майстер", навпаки, до пори до часу все "годило, у руки йшло". Був він славним майстром, косичив добротними будинками село, на радість людям і собі. Біди його почалися, коли погодився будувати церкву в Луговиську. Відтоді "пішло все коміть головою. Якби взяв на долоню пір'є та й подув, то так пішло все. Не лишилося нічо навкрут пальця обвити" (С. 51). Тут бачимо трохи інший варіант дії тієї надмогутньої сили, якій все підвладно і яка є вершителькою людських дол. Вона вже не безлика, не схована від стороннього ока. У всякому разі маємо прямі вказівки на неї. У цій новелі доля персоніфікована в "гуцула-невіру", який, слід гадати, володів тайнами чорної магії і який майстра "світа збавив, збавив навки". "Таже Іван потім вдурів. Загнав жінку в гріб, діти повідгонив від хати, пустив де що є. Має хатчину, але таку страшну та облупану, що лечно до неї увійти..." (С. 52). Робота його не береться, а якщо й заробить дещо, "все посідає в коршмі". Однак — знову ж — годі віднайти в соціальних чи економічних обставинах витоки його нещастя. За що страждає майстер та його рідня? в чому його вина?.. — ці та інші, подібні до них питання залишаються без відповіді. "...то все Божа міць", — не випадково, мабуть, зривається з вуст одного із слухачів-співрозмовників. З утвердженням християнства, як відомо, людське життя стало повністю залежати від волі всемогутнього Бога.

Відчуває нищість власних вчинків, чорну глибіню власного падіння герой новели "Лесева фамілія". Інакше не лежав би покірненько посеред дороги, на посміх всьому селові, коли дітлахи лупцюють його бучками. Та ніщо не втримує його ані від спокуси поцупити щось із дому і пропити в корчмі, ані від жорстоких знущань над жінкою й дітьми ("Та ти нас тільки набивси, що ми ніколи з синців не виходимо,

як воли з ярма. Та же я не можу горшечка у хаті затримати, бо все вибиваєш. А кілька я з дітьми ночувала на морозі, а кілька ти лишень вікон набивси?" (С. 44)). Мимоволі віриш, що його погроза "таке вістроїти, що земля здрігнесь!", не залишиться пустими словами. На те ясно вказує зірка, що впала з неба. Станеться, станеться таки неминуче. Чоловік не спиниться й перед найстрашнішим.

На противагу Процеві ("У корчмі"), який покірно терпить найостанніші приниження і сором ("сміхом став по селу"). Погрози його обтяти жінці руки за щоденні побої ("як вербу підчимаю!") дедалі стишуються: "Як доходить до хати, то замовкав, а на воротах геть затиш" (С. 42). Він теж тягне в корчму останню свитину і ніяк не спиниться у своїх пристрастях до чарки.

Обидва вищезгадані твори є своєрідними художніми варіаціями на тему старовинної "покутської пісні про корчму, де наша праця гине". Почувши її якось у хаті новеліста, зізнавався Ю. Морачевський, він "з тих страшних простих слів зрозумів, що є справді судьба, є щось, що царює над людською волею..."<sup>9</sup>.

Іноді, як бачимо, архетип долі переживається письменником, редукуючись у соціально-побутові площини. Звісно, тоді твір дещо втрачає у драматичній напрузі, в експресії; такі художні структури пронизують навіть назагал невластиві Стефаникові іскорки гумору та іронії. Але головне смислове осердя і в них проступає виразно. Не випадково Семениха з новели "Побожна" скаржитья: "Ото-м собі долю напирала". Навіч ніби художня інтерпретація народного прислів'я: судженого конем не об'їдеш. Одруження не принесло героїні сімейної злагоди, лише стало причиною сварок, чвар і незгод. Подібні слова могли б зірватися з вуст і Процихи, і Лесихи... Як поглул долі сприймає шлюб з нелюбою жінкою й Семен. Тому їхні сварки, як правило, закінчувалися однаково: "Семениха втікала надвір, але чоловік імив у сніях і бив. Мусив бити" (С. 56).

Хотів би застерегти тут від спрощеного трактування долі. Аналіз показує, що міфологема долі, як змістовий еквівалент цього архетипа, є складовою багатолінійною і полідетермінованою реальністю. Концептуальну основу його становить ідея приреченості, фатальності наперед визначеного. Однак цим не вичерпується зміст уявлень

<sup>9</sup> Василь Стефаник у критичі та спогадах. — С. 122.

про долю. Існують й інші їх аспекти та семантичні відтінки. О. Потебня навів близько десяти значень долі "и сродных с нею существ" <sup>10</sup>. Отож цю складну й неоднозначну семантику міфологеми долі треба щоразу враховувати.

У "Катрусі" вже бачимо іншу атмосферу: тут повне "заземлення" у злидні й бідкування галицького селянства, про що радянська критика багато писала як про наскрізну тему творів Василя Стефаника. Та хіба на цих основах тримається смислова конструкція новели? Хіба ними зумовлена нагла хвороба, що впала на сільську дівчину?.. Подібна історія могла трапитися і в богацькій родині. Розуміється, вона мала б тоді свої особливості, та в суті своїй була б незмінною. А суть, як на мене, висловлена в коротких фразах, що їх прорікають мама ("Відай, тобі таки нема виходу..."), батько ("То видко очима, що тобі нема виходу"), сама героїня ("Ой, умру, вже виджу, що мені нема виходу"), сільчани ("Та, відай, нема ваші дівці виходу"). Як багато майже дослівних повторів на такий невеличкий за обсягом твір! Станеться таки неминуче, як би цьому не хотілося зарадити. При тому, що була Катруся здорова й робітна на все село, а стала "розпадниця", "ні життя, ні смерті".

Повторення окремих слів, словосполучень чи навіть цілих синтаксичних конструкцій у красному письменстві, певна річ, не буває випадковим. Вони можуть сприяти мелодійності фрази, посилювати її звучність або виокремлювати в ній найістотніше, присутнє. Словом, ітеративні фігури є "засобом підвищення ступеня важливості" <sup>11</sup>. Цілком очевидно, що в даному випадку вони безпосередньо задіяні у формуванні смислового осердя художньої структури. Тобто змістовий центр твору становить тема, яка чи не найчастіше осмислюється, з деякими модифікаціями й відмінами, у творчості новеліста. А бідняцьке середовище "дало" авторові в даному випадку лише матеріал, життєву фактуру.

Приклади можна б нанизувати й далі\*. Я зумисне спинився на перших новелах Василя Стефаника зі збірки "Синя

<sup>10</sup> Потебня А. А. О доле и сродных с нею существах. — Харків, 1914.

<sup>11</sup> Торсуева И. Интонация и смысл высказывания. — М., 1979. — С. 38.

\* До речі, дослідники хрестоматійної "Новини" чомусь не звернули уваги на цікавий момент з творчої історії новели. Переповідаючи в листі до В. Морачевського свої враження від зустрічей в с. Трійці з Гаңдзунею, що "випросилася", Стефаник додає: "А з Катрусєю і з татом то так мало бути, то дівчина не дивується анітрошки" (С. 422). Гадаю, що метод "уважного читання" "Новини", аналіз її глибинних структур дав би і тут цікаві результати.

книжечка" (1899), щоб довести, що, по суті, кожен твір автора вписується у зазначену схему: основу внутрішньої форми їх становить архетипний образ долі. Як і кожна схема, ця також не охоплює всього багатства конкретних форм і значною мірою спрощує художні явища. Та вона акцентує на головному, визначальному, що становить серцевину художнього світу автора "Камінного хреста" і, таким чином, детермінує його (світу) змістово-формальні параметри.

В аспекті даної проблеми важливий ще один момент. Ряд дослідників дотримується думки про спільність походження таких понять, як "доля" і "смерть". (Дивного в цьому нічого немає, адже Доля генетично зв'язана з жіночими хтонічними божествами, що символізують рівночасно народження і смерть). До подібних висновків дійшли, приміром, Т. В. Гамкрелідзе та Вяч. Вс. Иванов на основі аналізу численних лінгвістичних даних і ритуальної символіки. Згідно з їхніми переконаннями, прадавні уявлення зводилися до розуміння смерті як "життя після смерті", як "нещастя, що зумовлює життя людини", як "долю". На позначення поняття "смерть" індоєвропейці вживали такі лексеми: "смерть, мор, доля, примус, необхідність, судьба, рок, зникає, вбивство" і т. ін. <sup>12</sup>.

Аналогічний мотив зустрічаємо в українській казці "Кума-смерть". Герой її через крайню нужду не міг собі нікого запросити кумом на хрестини дитини і напивав для цього Смерть. Якось він відвідав у темному борі хатчину куми. Великим було його здивування, коли побачив там безліч запалених свічок — одні вже догоряли, інші тільки-тільки спалахували, треті — жевріли яскраво. З трудом вдалося випитати про тайну суть тих свічок. "Кожен чоловік, який тільки є на світі, має тут свою свічку; як він тільки родиться, свічка запалюється, як свічка гасне, він умирає", — пояснила кума. Тобто Смерть не лише стає в узголів'ї в останню годину, — вона виступає опікункою людського життя, життєвого вогню: від колиски і до могили. Інакше кажучи, виконує функції Долі.

Таким чином, розуміння життя і смерті як одвічних єдностей основоположних засад людського буття — у самій вдачі українців. У їх міфопоетичній свідомості, як

<sup>12</sup> Гамкрелідзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и пракультуры. — Т. 2. — Тбилиси, 1984. — С. 822.

можна бачити, ще надibuємо релікти тих прадавніх уявлень.

І в художньому набутку Василя Стефаника домінує зображення смерті якраз у "прадавньому" смислі: як такої, що постійно перетворюється на життя. Таке розуміння — вітаїзм смерті — властиве було естетиці експресіонізму, і з такого погляду характеризує феномен смерті у творах новеліста Олександра Черненка. Обсяг розділу не дозволяє детально спинитися на цій проблемі, вкажу лише на деякі положення праці канадської дослідниці, оскільки вони доповнюють тему.

Отже, "смерть для експресіоністів, — констатує Олександра Черненка, — є частиною життя, його незмінно-природним явищем і раз у раз новим початком вічного становлення"<sup>13</sup>. Таким своїм смислом виражається вона і в творчості покутського новеліста. Життя і смерть в естетиці Стефаника є тими полярностями, які взаємозумовлюють одна одну. Кончина земного існування породжує нове життя і постійно перетворюється в нього. У певному сенсі життя становить вічний коловорот народжень і вмирань.

У автора "Новини" на користь цього говорить навіть перевага активних дієслів на позначення руху, їх "наснаженість динамікою руху". Вони, з одного боку, є носіями прикмет життя, а з іншого — перетворення (переходу) смерті в нове життя. На доведення сказаного аналізуються лексично-стилістичні одиниці новел "Шкода" та "Стратився". "Всі ці динамічно експресивні, гіперболізовані образи агонії і мертвого тіла віталізовані рухом, що притаманний виключно життю. Таке експресивно-динамічне надавання пластичності енергії життя в смерті натякає на його продовження, а не на його кінець"<sup>14</sup>. Це, до речі, теж зближує художні структури В. Стефаника з експресіоністичним принципом творчого ставлення до дійсності, а глибше — з основами феноменологічного вчення Е. Гуссерля, згідно з яким явища предметної реальності можна зрозуміти лише через дію, рух. Та треба зробити уточнення. У Василя Стефаника все це йшло скоріше не від естетики експресіонізму, якого в час, коли він починав свій творчий шлях, як такого не було\*, а від

<sup>13</sup> Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. — Едмонтон, 1989. — С. 149.

<sup>14</sup> Там само. — С. 155.

\* О. Черненко окреслює "добу панування експресіонізму" між 1901 і 1925 роками" (С. 11). Таким чином, В. Стефаника правомірно буде вважати предтечею експресіонізму.

народних уявлень про життя і смерть як одвічний круговорот.

Є ще в доробку письменника новела, яка видимо виявляє відзначену вище тенденцію його творчої природи (архетипний образ долі як основа внутрішньої форми). Це — "Басараби". Можна сказати, що вони є прямим, найбільш адекватним вираженням даної тенденції. Та цей складний з багатьох поглядів і надзвичайно цікавий твір заслуговує на окрему розмову.

Тим фактом, що формально-змістове осердя Стефаникового художнього світу становить архетипний образ долі, зумовлюються, з одного боку, внутрішні і характер зовнішніх смислів у творах новеліста, а з іншого — максимальна згущеність слова і думки в змістово-емоційному та естетичному планах. Із першим пов'язані: а) трагічне як головна категорія естетики Василя Стефаника; б) домінування в його творах вічних екзистенціальних проблем, як-от: життя і смерть, гріх і покута, добро і зло тощо і в) непомірна драматична напруга думки, тривога, знервованість і приреченість. З другим — згущеність на різних рівнях образотворення та архетипний характер різних структурних компонентів твору. І все це йшло у поєднанні з тонким естетичним чуттям і властивим, либонь, лише Стефаникові художнім тактом.

## Художньо-словесна картина світу

Обираючи об'єктом художнього осмислення лише невеликий фрагмент дійсності на досить обмеженому просторі тексту, Василь Стефаник у своїх мініатюрах "образках" створював водночас закінчену й цілісну картину довкілля, пропущену через призму народних уявлень і спостережень над матеріальним і духовним світом. Добором слів-понять на позначення бодай непоширеного, але дбайливо відібраного реєстру реалій письменник чітко локалізує, закріплює ознаки природного, побутового, етнічного середовища, в якому живуть персонажі його творів — покутські селяни. Місткі словесні характеристики, виявляючи найсуттєвіше, визначальне,

функціонально закріплюють ці номінації за конкретними життєвими ситуаціями, простягаючи ланцюжок між зовнішнім світом і внутрішнім психологічним станом людини, визначаючи тим самим параметри світобачення, світосприймання. Шлях від середовища до людини в її поведінкових стереотипах знаходить художнє вираження в поетичних трансформаціях образів, аксіологічних характеристиках. Зворотній зв'язок — від внутрішнього стану через поведінкові стереотипи до реалій довкілля забезпечується менш частотно, адже така послідовність художнього осмислення буття вступає в протиріччя із самою природою письменницького таланту В. Стефаніка, орієнтованого на об'єктивацію дійсності, зовнішнє усунення автора від коментарів дій своїх героїв. Так, зокрема, сприймається дійсність через спогади персонажів із часів минувшини, які відтворюються як далекий сон — без деталізації, через виразні епізоди (новели "Майстер", "Палій" тощо).

Попри намагання письменника обмежити відображення деталей побуту, природного оточення, ознак зовнішності персонажів, у його творах словесно закріплюються найбільш вагомні прикмети традиційного покутського буття. Кожна із цих номінацій не тільки вводить читача в світ реалій, що упродовж усього життя супроводжують його героїв; їхня доцільність, виваженість відбору зрештою визначають передумови поведінкової діяльності персонажів, створюють загальний психологічний фон оповіді. (Згадаймо, скажімо, функціональне навантаження таких реалій, як *камінний хрест* — новела "Камінний хрест", *синя книжечка* — "Синя книжечка", *кленові листки* — "Кленові листки"). Участь подібних компонентів тексту у творенні сюжету обмежена, однак для визначення тенденцій відображення конкретики оточення досить характерна і симптоматична.

Але не лише "побутовість" становить ґрунт, на якому зріс національний геній Стефаніка. Він відтворив світ селянського буття, відобразив не тільки сучасну йому дійсність, а й самі корені, витоки народного життя, споконвічні мрії і сподівання селянина. У цьому плані можна стверджувати, що, малюючи картину світу, якою її сприймають українці, письменник створив психологічний портрет свого народу. Для Василя Стефаніка, зокрема, одним із важливих чинників національного самоіснування стає глибока внутрішня вмотивованість вчинків і дій

героїв-українців, попри і навіть усупереч усій їх парадоксальності (порівняйте, наприклад, новелу "Новина", в якій батько вбиває одну, але милує другу свою дитину, вболіваючи за кожную з них; обумовити психологію такої поведінки означало водночас і відтворення підсвідомого начала, що закладено в людині).

В словесній палітрі письменника помітне місце займає національно-мовний компонент. У його формуванні беруть участь різнопланові словесні комплекси, що включають номінативні ряди на позначення реалій народного життя, духовних цінностей українців. Водночас письменник постійно прагне звузити використання власне етнографічного матеріалу, який переобтяжує творчість багатьох майстрів слова, що зверталися до опису галицького села (порівняйте твори М. Коцюбинського, І. Франка, О. Кобилянської, Г. Хоткевича). Обмежене вживання етнографізмів, а тим паче екзотизмів, що його дотримується Стефанік, зумовлене творчим задумом, головне в якому — не данина буквальному відтворенню деталей, а проникнення в глибини людської психіки, в те підсвідоме, сказати б, космологічне, що й визначає експресіоністську манеру його письма. Прагнення до узагальненої символіки, вселюдських пристрастей є зрештою провідним у творчості Стефаніка. Створювалось зовнішнє протиріччя — з одного боку, занурення в місцевий побут селян — носіїв традиційних форм національного життя, з іншого — намагання піднятися до рівня архетипного, наднаціонального. У зіткненні цих "струменів" й вимальовуються принципи творчого осмислення картини світу — поєднання національного побутового і вселюдського начал.

Довкілля сприймається письменником через призму селянського бачення, а оскільки покутський селянин спостерігав лише те, що його оточувало, — рідне село, ниви, річки, дерева і квіти, тварин і комах, хати, їхній бідний скарб, — то саме цей предметний світ органічно ввійшов у мовну тканину творів Василя Стефаніка. Набір номінацій, що відображають довкілля, порівняно невеликий. Із новел Стефаніка можна побачити природне середовище — *лани, горби, верби і вишні, квіти і трави, бузьків, сорок, ворон і чайок*. Ось селянські *ясла, ворота, брами, споруди* — *хати, церкви, корчми, стоголи, тайні, хліви*, біля хати — *призьба, на подвір'ї* — *тік*. Нехитра в селянина худобина — *корови, вівці, воли, свині*.

Оточують селянина звичні предмети побуту — *плуги,*

фіри, ціпи, коси, лопати, кочерги, "колешні", люльки, грючки, кужелі, каганці, корита, свічки, нитки... Вдягаються селяни в одезину, що їй виготовляють їхні руки. — кіптарі, сорочки, сердачини, плахти, капелюхи, череси, онучки, постолі, чобітки. На столі в них — проста, одноманітна їжа: хліб, сир, молоко, солонина, бараболя, огірки, кулеша, сметана, яблука, в свята — солодка пшениця, пироги, риба.

Авторська тропіка підпорядкована ідеї створення реального світу образів, побудованих на селянських уявленнях, поняттєвому апараті його героїв. Спектр стефаниківських епітетів, метафор, порівнянь орієнтований на національну традицію. Письменник нерідко стилізує мову під народну пісню, властиву їй систему постійних епітетів: *ясне сонце* ("Гріх"), *чорна, сира земля* ("Амбіції", "Дід Гриць"), *буйний вітер* ("Моє слово"), *зелене поле* ("Дід Гриць"), *високі гори* ("Мати"), *біла хата* ("Роси") тощо.

Значне емоційне навантаження несуть ряди порівнянь, що використовуються як в авторській мові, так і в мові персонажів, причому предмети, ознаки і дії порівнюються з елементами довкілля — світу природи, життя простих людей. Письменник широко використовує у порівняннях назви істот (*заяць, пес, ведмідь, кінь, свиня, птах, воробець, бузьок, зозулі, риба, змії, бджола*), рослин та їх частин (*калина, дуб, гарбуз, перекотиполе, верба, білі квіти, лист*), явищ і елементів природи (*вітер, веселка, буря, дощ, сонце, камінь, гора*), людей (*дитина, мама, воріг*), предметів побуту (*молот, керничка, віхоть, галушки, крейда*). В ряді випадків вживаються порівняльні стереотипи: *тікав, як заяць; червоні, як раки; біла, як стіна; затрясся, як осиковий лист; розум, як у дитини*.

Стефаниківська тропіка нерідко набуває світлих, ліричних тонів, вона пом'якшує трагічність ситуацій і контрастує з темними барвами загальної оповіді: "Сонце... pestило його, як мама рідна" ("Май"); "...Лишав за собою маленькі сліди, як білі квіти" ("Кленові листки"); "Мури подавалися один д'одному, світила сходилися всі до купи і грали барвою, як веселка" ("Стратився").

Окремі деталі, що характеризують довкілля, зрештою складаються в систему образів, що в своїй єдності і закономірній послідовності зумовлюють цілісність, завершеність загальної картини. Скажімо, в мовну тканину "Камінного хреста" органічно входять описи місцевості

(*горби, пісок, долішні ниви, річка, що виносить на берег велике каміння, межі, яруги*), рослинного й тваринного світу (*бук, груша, дорожнє зілля, бадилля, травичка, пшениця, овес, мак; коні, пси, кури*), назви приміщень (*хата, стогола*), предметів побуту (*візок із дубовим гишлем, ремінна шлея, мотузьяна шлея, нашіпільник, жорна, сокира, образи, скрині, снопи*), страв і напоїв (*солонина, барабуля, риба, горівка*), одяги (*тулуб, кожушина*), грошей (*грейцери, леви*). Виразними штрихами визначаються прикмети життя покутських селян (десять років перебував Іван у війську; привіз звідти невеликі гроші; не їв коло стола, а лише на лаві; рідко ходив до церкви; співав стародавні співанки; відїжджає з родиною до Канади тощо). Свій світ, свої труднощі й тривоги, свої надії.

Загальна картина, що її змальовує письменник, гнітюча й неприваблива: виснажлива праця, поневіряння, брак духовних начал (за Шевченком — "робота тяжкая, ніколи і помолитись не дають"), а в більш широкому вимірі — людина несе свій тяжкий хрест аж до кінцевого завершення життєвого шляху. І передана ця основна думка в образі величного, непоборного "камінного хреста" — символу страждання, покори, зрештою — і звільнення від страшного тягаря, вічного спасіння. Цей хрест — наче противага всьому дріб'язковому, поверхневому, власне побутовому, що супроводжує людину. Він, цей камінний символ, примирює її з довкіллям, з дійсністю, є скупленням гріхів, виразником ідеї християнської благодаті. Саме через цей образ — і матеріалізований в камені, і ідеальний у своїй сутності — виходить письменник за межі повсякденності, підіймаючись до вершин філософського осмислення людського буття.

Письменник намагається оживити предметний світ, вдихнути душу в неживе, застигле, забезпечити рух від мертвого до живого, духовного, а тим самим абстрагуватися до загальнолюдського, архетипного. Зовні непомітно, але досить послідовно вдається Василь Стефаник до різних засобів персоніфікації, надання предметам людських властивостей; адже оточення, довкілля в обмеженій уяві селянина настільки щільно "зростається" із його існуванням, що він починає усвідомлювати їх як живих істот. У такому баченні предметного світу відбилися давні язичницькі, міфотворчі погляди, які збереглися в етнічному середовищі, відбилися у народній творчості, діалектному мовленні.

Надання предметам позиції діючої особи створює

враження їх активної участі в процесах, що фактично від них не залежать; але загальна ідея їх "оживлення" успішно реалізується. Порівняйте: "Лиш поступив-ем си, а вікна в плач. Заплакали, як маленькі діти. Ліс їм наповідає, а вони сльоза за сльозов просікають. Заплакала за мнов хата. Як дитина за мамов — так заплакала" ("Синя книжечка").

Усвідомлення предметів як носіїв певних ознак і властивостей пов'язується із уявленням про них як про символічні образи-ідеї, що передаються від покоління до покоління. Симптоматично, наприклад, що, від'їжджаючи в далекі краї, стара Іваниха звертається передовсім до порога рідної хати, що уособлює для неї рідну домівку. Цей поріг стає межею, що відділяє минуле від майбутнього, ділить навпіл саме життя: "На подвір'ї Іван танцював даліше якоїсь польки, а Іваниха обчепилась руками порога і приповідала:

— Ото-сми ті виходила, ото-сми ті відгризла оцими ногами!

І все рукою показувала в повітря, як глибоко вона той поріг виходила" ("Камінний хрест"). У душі національно орієнтованої символіки неодноразово використовується образ білої або вишитої сорочки ("Марія", "Воєнні шкоди", "Дід Гриць", "Давня мелодія", "Шкільник").

У центрі уваги письменника — світ людей, їхня психіка, вчинки. Крім селян, що є основними персонажами його творів, у новелах Стефаніка діють представники різних верств, соціальних і національних груп — *газди, жebraки, сівачі, погоничі, плугатарі, наймити, богачі, пани, голодники, економи, війти, ксьондзи, поліцаї, жандарми, гуцули, жиди*, а часто це просто *баба, стара, мама, тато, кума, майстер...* У душі авторської позиції щодо абстрагованої людини, людини "взагалі" в новелах починають діяти не конкретні персонажі, а лише їх знаки — "перший", "другий", "третій", що не несуть ознак особистостей, а виконують ролі масок ("З міста йдучи"). Інколи замість особи називається невизначена кількість — *жінки, люди, громада:* " — Йди здоров, Миколаю! — кричала громада" ("Виводили з села"). Спільний голос натовпу, зібрання за своєю функцією нагадує хор давньоогрецьких трагедій: він застерігає, засуджує, спонукає до дії тощо.

Ті нечисленні персонажі, життя яких стає об'єктом письменницького аналізу, або з уст автора, а частіше в устах народу здобувають своє персональне ймення. Онамастикон оповідань Стефаніка неширокий,

непоказний, традиційно селянський. Чоловіки називаються здебільшого повним ім'ям, рідко — за скороченим, сімейним чи вуличним варіантом, без "вітійств", що й ставило їх в один ряд із численними прототипами, — *Антін, Михайло, Іван, Максим, Миколай (Микола), Семен, Митро, Тимко, Лесь, Гриць, Проць, Ілаш*; жінки одержують і власні імена — *Марія, Настя, Катерина, Марта, Параска*, і ймення за чоловіком — *Семениха, Михайлиха, Іваниха, Романиха, Грициха, Тимчиха*, і в основному лише імена дітей здобувають зменшувально-пестливі форми — *Катруся, Андрійко, Гандзуня, Доцька*.

Ще рідше звертається письменник до прізвищ (звичайно у поєднанні з іменами), що, з одного боку, є характерними для Покуття, з іншого, — достатньо різноманітними щодо словотворення. *Іван Дігух, Гриць Летючий, Іван Гусак, Максим Онщук, Михайло Вахнюк, Андрій Курочка, Іван Сучавський, Іван Павлюк, Павло Дзіньо, Никифір Ковалюк, Іван Зуб, Касіян Кропивка, Петрик Синиця, Яків Дідик, Андрій Мельник, Федько Продан, Дмитро Золотий, Михайло Печенюк*, — ці й інші найменування дійових осіб створюють досить строкату картину місцевого ономастикону, невід'ємних знакових імен:

"Михайло взяв його [Андрійка] на коліна.

— Ти як називаєшся?

— Андрій Косминка" ("Мамин синок").

Лише в окремих випадках як засіб характеристики використовуються "вуличні" найменування — прізвиська: "І ще Івана кликали в селі *Переломаним*. Мав у поясі хибу, бо все ходив схилений, як би два залізні краки стягали тулуб до ніг. То його вітер підвіяв". А далі йде розповідь Івана про пригоду, що зігнула його в пояс. І висновок: "Від цієї пригоди Іван ходив усе зібганий у поясі, а люди прозвали його *Переломаний*". І знову: "...горб його переломив. Тяжко йому подоманому" ("Камінний хрест"). Так у властивій письменникові манері актуалізується, наголошується, що Іван — *Переломаний*.

Часом імена і прізвища супроводжуються вказівками на вікові, родинні, соціальні прикмети, що в свою чергу вирізняють цих людей, є свого роду додатковою відміткою: *вуйко Семен, старий Миколай, кум Іван, дід Іван, вуйнин Іван, голяр Тимко, старий Максим, старий Палят, стара Варвара, старий Лазар, стара Верижиха, дід Гриць, дід Дмитро, брат Семен, вдова Марта, баба Дмитриха, дяк Базьо, пістунка Парася, малий Кирило...*

Головний шлях змалювання життя людей — це показ їх дій, вчинків, мотивація їх поведінкових стереотипів. Широкими мазками зображено сільську працю (мати копає бараболу, засівають ниву пшеницею, толока біля хати, вивозять на ниву гній, доглядають худобу тощо); ситуації побутового характеру (жінки прядуть кужіль, вишивають сорочки, готують їжу і под.), дозвілля (дівчата співають, селяни різблять, ходять до церкви, п'ють горівку, діти граються — возять на нитці колісцяток від ниток і т. п.). Життя ставить героїв новел Василя Стефаника і в більш складні обставини: вони йдуть до війська, їдуть в Канаду шукати долю, закладають за копійки землі, наймитують, б'ються, крадуть, а то й вбивають багатіїв, судять односельців, а часом топлять своїх дітей, вішаються... Але за всіма цими зовнішніми прикметами впливає більш глибока, потаємна, прихована лінія поведінки героїв, зумовлена самою сутністю людини, психікою, підсвідомим. І тому прощається гріх старій удові ("Засідання"), виправдовуються дії палія ("Палій"), а відтак і вбивці ("Новина").

Важливий засіб зображення — система атрибутивних визначень, що несуть значний заряд характеристизації, в тому числі через опосередковане виявлення типових для даних персонажів дій і вчинків. Навіть ознаки зовнішності створюють образ, передають ставлення до героя: "Андрійко виглядав як скупаний, волосся спало маленькими білими нивками на чоло і шию. Очі були сині, а губи червоні" ("Мамин синок").

Зовнішні ознаки можуть підсилюватись порівняннями, метафоризуватись: "В неділю пополууде приходили до баби всі невістки з унуками. Такі чорнобриві, як гвоздики, такі червоні, як калина" ("Давнина").

Прикмети, що ними наділяє своїх героїв письменник, можуть розширюватись, здобувати пояснення, ставати визначальними: "Мама подивилася великими, блискучими очима на сина. Безодня смутку, увесь жаль і безсильний страх зійшлися разом в очах і разом сплодили дві білі сльози" ("Кленові листки"). Влучні означення-характеристики створюють закінчене уявлення про персонаж: "За хвилину ввійшла Романиха. Стара, обдерта, з синім лицем" ("Засідання"). На зіткненні підкреслено сумних, експресіоністичних означень побудована, наприклад, новела "Похорон". Із перших її слів створюється гнітюче враження болю, втрати: "Спереду обдертий хлопчик із біленьким

ковніром під шиєю. У руках держить чорний хрест і все глядить на нього. За ним такі самі чотири хлопчики, несуть трунву. На її вічку білий тоненький хрестик, а ціла вона синя. В головах трунви прибитий віночок із жовто-брудних цвітів". Сама колористична гама (чорний і білий хрест, біленький ковнір, синя "трунва", жовто-брудні цвіти) підсилює, увиразнює загальне почуття. Картина стає ще похмурішою на фоні осінньої сірої, сивої мряки: "Йдуть усі помучені, зів'ялі, сіру мряку хрестом прорізують; Чорний хрест обвився сивими цяточками мряки, хлопчики померзли, і баби ледве лізуть; А цвинтар буде, лиш його крізь сіру мряку не видно". Логічне завершення нещасливої долі маленької людини.

У мовній палітрі творів Стефаника аксіологічні характеристики героїв, їхніх дій, вчинків, поведінки децю приховані; письменникові притаманні зовнішня неупередженість, об'єктивність оповіді, а при такому підході автор має бути лише фіксатором, а не суддею. Його кредо: "Ні скарги, ні смутку, ні радості в слові не чуйте!" ("Моє слово"). З іншого боку, прагнення подолати авторський суб'єктивізм входить у протиріччя з принципом експресіоністичного, підсиленого "страшними" деталями, відворотного зображення: "Синя як пуп сиділа на печі посеред купи дрантя і без упину біла головою в стіну" ("Святий вечір").

Провідною ногою в оцінних характеристиках є співчутливе (а отже, в цілому позитивне) ставлення письменника до болістей своїх героїв; навіть для недобрих, часом злочинних дій персонажів він знаходить пояснення, шукає обставини, що пом'якшують вину. Якщо, скажімо, йдеться про хвору Катрусю, то авторська позиція — біль, жаль до бідної дівчинки, якій не можуть зарадити ні лікарі, ні ворожки — зумовлена самою безвихіддю ситуації. Ось, скажімо, опис хворої, де кожне слово по-своєму оцінне, співчутливе: "Сині нігті були як її сині очі, і здавалося, що по лиці вандрує багато синіх очей, дивних, блискучих. Всіма тими очима Катруся гляділа на маму і потакувала на її жалібно мову" ("Катруся"). Але і тут — на тлі сентиментально-мелодраматичної оповіді — виявляється зовні начебто жорстокість, черствість сердець найбільш близьких людей — матері, батька: "Мати: — А дедя геть знурився. Заходить у голову, чим тебе поховати, як умреш?.. Ми, Катрусю, геть з усього вішли... Якби-с умерла, та й би-м стали як серед води. Коби ти Бог хоть до осені додержев... Ей, дівко, дівко, тото-с себе та й нас зневолила!" "Батько... я на тебе дув, як на пінку, та й виджу, що вмреш."

То видно очима, що тобі нема виходу. Ой небого, небого, тото мемо бідити без тебе...". Але загальний контекст — недоля, злидні, скрута, неписьменність — виправдовує і ці слова, і цю черствість.

Позиція автора виразно простежується в новелі "Новина". Жалісні, пекучі слова знаходить письменник, аби показати страждання безвинних дітей: "Ули хліб на печі, і дивитися на них було страшно і жаль. Бог знає, як ті дрібонькі кісточки держалися вкупі? Лише четверо гарних очей, що були живі і що мали вагу. Здавалося, що ті очі важили би так, як слово, а решта тіла, якби не очі, то полетіла би з вітром, як пір'я". І не витримало серце бідолашного батька — пішов топити рідних дочок: "— Скажу панам, що не було ніякої ради: ані їсти що, ані в хаті затопити, ані віпрати, ані голову змити, ані ніці! Я си кари приймаю, бо м завинив, та й на шибеницю!" Письменник і засуджує батька, і водночас поділяє його горе, нелюдські муки. Діапазон оцінних характеристик розширюється, крайні позиції змінюються на проміжні, перехідні. Лише чорні й білі фарби не задовольняють майстра слова.

Скажімо, сільський багач Андрій Курочка змальований переважно однією чорною фарбою ("Палій"). Він "не обідавав, а давився кожним куском", "халясував, аж йому очі вилазили"; його жорстокості й безсердеччю немає меж: "— Ну, та ці жebraки всьо би забрали! Таке воно кашливе та заслинене, що ціла в руках не годно удержети, та й ще воно кокошиться!" І виразно оцінний присуд: "— Мой, ти, Курочка, то ти також за людьми? Таже ти гірше жида! Чого горланиш? Не біси, твоє багатство піде марне. А нагадай собі, як я служив у тебе та мене від твоєї роботи хвороба нагріла..."

Але оцінні характеристики ускладнюються, коли йдеться про колишнього куроччиного робітника Федора: "Село пізнало його, що не злодій, що робітник добрий, що добре на себе старає, і приймало за свого". Всю свою силу віддав він багатію, а тепер хоче помститися йому. Та "най мене Бог хоронить, най мене направить на ліпший розум" — так сам із собою бореться Федір. І справедливо було б спалити Курочку, "як пацюка", та не йде Федір на крайність...

Стримано виявляють себе в оцінках і самі персонажі. Рідко коли можна, зокрема, зустріти оцінну конотацію при звертаннях, навіть до рідних, а якщо вони й вириваються з душі, то набувають часом різких, образливих форм; несправедливість, зухвалість таких оцінок безсумнівна. Ось, приміром, жінка не дозволяє Лесеві нести до шинка

останні гроші і чує у відповідь: "— А ти, мерзо, знов хочеш робити веймір на всі люди!"; "Ти, стара лерво, та ци ти здуріла". А мати вчить дітей бити батька: "— Уваліть му ноги, як псові, аби тегав за собов!" Навіть там, де зрідка зустрічається звертання з пестливим нашаруванням, це скоріше вияв приниженості, заподатливості, аніж ласкавості: "— Ой Ілашку, видко, що не буде [корови], але як її не буде, та й мене не треба". Для самої корови та ж Романиха знаходить уже більш лагідні слова: "— Маленька, маленька, що тебе болить? Не лишай стару бабу без ложки молока" ("Шкода").

Широка панорама тогочасного життя, пропущена Василем Стефаніком через систему уявлень і оцінок, властивих людству на зламі ХІХ і ХХ століть, є водночас картиною глибоко народною, побудованою на міцних підвалинах національного буття. Бачення світу, яке репрезентував письменник, відбиває його індивідуально-експресіоністичне сприймання довкілля, в якому послідовно вирізняються риси загальнолюдського, архетипного, планетарного. Таке поєднання різних підходів до відображення в одній цілісній картині світу є чи не найтиповішою ознакою творчості великого митця.

Тут водночас виникає проблема з'ясування чи, точніше б мовити, нового осмислення літературно-естетичної позиції Василя Стефаніка. Бо світ художніх образів, витворений ним, — далеко неоднозначний, неодновимірний. Така його поліфонічність, очевидно, зумовлювалася і різними естетичними мотивами та особистісними спонуканими, і різними методами та суспільно-громадськими засадами тощо. Сьогодні творчість письменника звести до якоїсь однієї із названих чи й не згаданих позицій, як це робилося донедавна в радянському літературознавстві, по суті, неможливо. Та й потреби в цьому немає. Хоча і в цій площині художнього мислення Василя Стефаніка, як і в інших, є немало дискусійного, суперечливого або й такого, що й зовсім не з'ясоване.

## Літературно-естетична позиція

Питання, яке ми не вирішуємо, а тільки ставимо, ще не було темою окремішнього дослідження. Існують, звичайно, в нашому літературознавстві деякі міркування з цього приводу, але вони несуть на собі відбиток свого



часу. Дуже легко сьогодні спростувати те, що було надруковано за певних обставин, але ж треба мати уявлення, на якому рівні йшлося про Василя Стефаника зовсім недавно. Так, у книжці виданій як посібник для вчителів навіть уже в 1991 р., сказано, що кардинальне питання естетики — відношення мистецтва до дійсності — Стефаник розв'язував з позицій матеріалізму, що він вбачав завдання мистецтва в служінні суспільним інтересам, що ніби на думку Стефаника, "твори, позбавлені соціально-суспільного змісту, не дадуть користі народу, не посприяють поступу в літературі"<sup>1</sup>.

Нічого подібного Стефаник не писав. Навпаки, позиція його була зовсім іншою. Про це досить виразно було сказано в книжках, виданих, як тепер кажуть, "у далекому зарубіжжі". На жаль, ми практично не враховували здобутки тих науковців, котрих доля закинула далеко від України, та котрі ніколи не забували своєї Батьківщини і наполегливо досліджували творчість українських письменників. Був час, коли дуже багато цінного, але зробленого "там", таврувалося за звичними схемами, нагадувати які вже не хочеться — та й потреби в тому нема. В усякому разі, тепер ми маємо змогу без упереджень, спокійно і розсудливо користуватися тими працями, що так довго були для нас закритими.

Повертаючись до мовленого нами на початку розділу, захищуємо лише рядки, котрі були написані досить давно — ще у 1927 р.: "Мотиви творчості Стефаника лежать глибше, тобто поза сферою тенденцій політично-соціальної програмовості, тому що вони цілковито кореняться в його індивідуальності, наставленій експресіонічно, а не конструктивно. Він не хоче будувати ідеологічних постатей, аде дає в мистецькому оформленні те, що творить основну матерію його внутрішньої особи"<sup>2</sup>.

Думаємо, що автор цих рядків — Юліян Вассиян, мав рацію і що Василеві Стефанику дійсно не властиві були ані матеріалістичні переконання, ані соціально-суспільна запрограмованість. Про експресіонізм письменника мова піде далі. Що ж до філософських поглядів Стефаника, то навряд чи вони можуть бути сприйняті інакше, аніж

<sup>1</sup> Гнідан О. Д. Василь Стефаник: Життя і творчість. Посібник для вчителя. — К., 1991. — С. 48.

<sup>2</sup> Вассиян Ю. Мистець із землі зроджений: Василь Стефаник // Твори: В 2-х т. — Торонто, 1974. — Т. 2. — С. 41—42.

ідеалістичні. У нього є дуже важливий лист, адресований Ользі Гаморак. Повністю він не був ще надрукований; фрагмент з нього подав Ф. П. Погребенник. Там Стефаник рішуче відкидає матеріалістичні тлумачення таємниць людської свідомості. Є, він пише, "щось більше, як мозок, від чого ми залежні і мозок також. Най се буде душа, най буде Бог, най буде природа. Все одно, але є"<sup>3</sup>. Такі філософські погляди не могли не відбитися на тлумаченні письменником літературно-естетичних проблем.

Василь Стефаник майже не писав літературно-критичних статей. Може, єдиний виняток — коротенький виступ у "Літературно-науковому віснику" — "Поети і інтелігенція" (1899). Проте був у нього намір оприлюднити свої міркування "про нашу літературу і публіку", зробити щось "на пояснення наших туманних понять про штуку і літературу"<sup>4</sup>. На жаль, того не сталося. А взагалі складається враження, що критика сама по собі Стефаника не дуже цікавила. В його листах є досить багато імен письменників, але критики як такі не згадуються. Щоправда, Василь Стефаник пише, що у гімназії читав заборонену літературу, в тому числі Герцена і Чернишевського<sup>5</sup>, але мова йшла, як видно, про їх твори соціалістичного, а не літературно-критичного чи естетичного спрямування. Для М. Драгоманова, І. Франка, М. Павлика звичними були посилання на В. Белінського, М. Добролюбова, Д. Писарева: їх праці цитувались, обговорювались, з ними погоджувались, сперечалися... Такого у Стефаника не було. Невідомо, чи знав він взагалі про творчі здобутки названих вище критиків. Але якщо б і знав, то, певно, ніяк з ними не був би солідарним. То були представники так званої публіцистичної критики, котрі використовували красне письменство переважно як чинник суспільної боротьби, як засіб утверджувати свої політичні переконання.

Стефаник займав іншу позицію. Його літературно-естетичні погляди досить виразно відбилися в його листах (значення котрих у літературній спадщині письменника давно відоме), в самих художніх творах. Цих матеріалів достатньо, щоб зробити певний висновок: література і політика в уявленні Стефаника ніколи не поєднувались.

<sup>3</sup> Погребенник Ф. П. Василь Стефаник у слов'янських літературах. — К., 1976. — С. 138.

<sup>4</sup> Стефаник В. С. Твори. — К., 1964. — С. 453.

<sup>5</sup> Там само. — С. 277.

Відомо, що письменник брав особисту участь у політичній боротьбі свого часу, агітував, їздив по селах, виступав перед виборцями, зазнавав з цього приводу переслідувань... Але літературна праця, за його переконанням, мала бути відокремлена від політики. Це була принципова позиція Стефаніка: література має бути вільною і незалежною від будь-яких інтересів, коріння яких лежать поза межами мистецтва. Ідея чистого мистецтва, котра недавно видавалась нам жахливою, насправді була притаманна автору "Синьої книжечки". Політика — одне діло (важливе, потрібне, хвилююче), та література — зовсім інше, що до політики як такої не має ніякого відношення. Коли якісь редактори намагались друкувати твори лише тих, хто був у відповідному політичному таборі, то це викликало у Стефаніка обурення і роздратування<sup>6</sup>.

Такі погляди письменника відомі були давно — інша справа, що ми робили все від нас залежне, аби їх не помічати. Один із друзів Стефаніка, якого аж ніяк не можна підозрювати в прагненні перевернути істину, Іван Труш писав, що в творах письменника "нема явної, згори зазначеної тенденції", що Стефанік "не призначає їх згори на якусь агітаційне средство"<sup>7</sup>.

Літературно-естетична позиція Стефаніка не завжди збігається з поглядами Івана Франка, якого канадські дослідники називають навіть "найтрагічнішою постаттю у цьому завої", бо на ньому дуже тяжіла "розщепленість між естетикою і політикою"<sup>8</sup>. Василь Стефанік, котрий постійно допомагав Франкові в його політичній боротьбі, глибоко вдячний за те, що Франко поставив його "малим наслідником своїм"<sup>9</sup>, все ж не підтримував критичних зауважень свого вчителя щодо новітніх течій у тогочасній літературі. Так, у листі до Ольги Гаморак (лютий 1899 р.) Стефанік прямо писав, що Франко "неуміло уїдає" "декадентизм"<sup>10</sup>. Самого Стефаніка прояви декадентства в літературі зовсім не лякали. Навпаки, він писав В. Морачевському в серпні 1899 р. (з деяким відтінком

<sup>6</sup> Там само. — С. 357.

<sup>7</sup> Василь Стефанік у критиці та спогадах. — К., 1970. — С. 41.

<sup>8</sup> Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка. — Едмонтон. 1989. — С. 35.

<sup>9</sup> Стефанік В. С. Твори. — К., 1964. — С. 287.

<sup>10</sup> Стефанік В. С. Повн. збір. творів: У 3-х т. — К., 1955. — Т. 3. — С. 173.

іронії, але й не заперечуючи суті): "Через Вас я стався славним і декадентом... весело мені на душі, що Ви наважилися русинів кинути у пропасть бездіяльності". І додає, що з точки зору деяких "патріотів" Морачевський має це зробити з його, Стефаніка, "помочою"<sup>11</sup>.

Рішуча і принципова відмова Стефаніка від політики в літературі, гасла бездіяльності та чистого мистецтва викликали свого часу немале занепокоєння. Намагаючись якось "врятувати" письменника, наші дослідники пояснювали такі погляди Стефаніка негативним впливом на нього польських знайомих — Вацлава Морачевського та Станіслава Пшебишевського. Цілком природно, що у краківський період Стефанік дійсно познайомився з новими теоріями, тенденціями, набув нового уявлення про співвідношення літератури і життя. Проте слід враховувати, що "вплив сам по собі, — як слушно зауважив М. С. Грицюта, — без внутрішньої готовності людини сприйняти його, без внутрішнього тяжіння ще нічого не значить. Основною причиною того, що Стефанік звернувся до модерністської школи... було його гостре незадоволення старою етнографічно-побутовою школою в українській прозі"<sup>12</sup>. Дійсно, творчі пошуки молодого письменника можна розглядати як своєрідну естетичну реакцію на ту інерцію художніх форм, яка, на його думку, вже не відповідала вимогам нового часу.

Із самого початку своєї літературної діяльності Стефанік рішуче відкидав намагання нав'язати йому будь-яку тенденцію — навіть ніби то і поступову. Коли він спробував у 1897 р. видати "малу книжину", "ті, що мали дати гроші, сказали: "Талант є, та нема у сих творах служби громаді, нема думки для теперішнього покоління..."

"Мене боліло не то, — пише Стефанік, — що вони не хотіли друкувати, але то, що казали, аби писати так, як вони хочуть, а не як я хочу і вмію"<sup>13</sup>.

Одного разу Стефанік хотів започаткувати якусь періодичне видання — але за неодмінною умовою: там "політики і духом не мало пахнути", натомість часопис мав стояти "на висоті штуки"<sup>14</sup>. Написано це у 1896 р. і відображало його постійні принципи, стійку естетичну позицію.

<sup>11</sup> Стефанік В. С. Твори. — К., 1964. — С. 438.

<sup>12</sup> Грицюта М. С. Художній світ В. Стефаніка. — К., 1982. — С. 28.

<sup>13</sup> Стефанік В. С. Твори. — К., 1964. — С. 375.

<sup>14</sup> Там само. — С. 352.

Сам Стефаник перш за все намагався стояти на висоті мистецтва, усвідомлюючи неабияке естетичне значення своїх творів. "Будовою вони, мої оповідання, не кривдять естетики і штуки"<sup>15</sup>. Письменник не мав сумніву, що від його образків, "аби їх хто-небудь прочитав, то чув би естетичне вдоволене"<sup>16</sup>. Як бачимо, в думках про літературу і про власні твори Стефаник керується естетичними критеріями — і тільки ними. Це не означало, звичайно, що він не відчував своїх обов'язків перед читачами — справа лише в тому, яких саме читачів він мав на увазі, для кого писав. "Тепер я буду служити людям і собі, а не громаді"<sup>17</sup>. "Громада" в його розумінні — це інтелігенція, яку він так не любив. "Люди" — то прості селяни, про яких і за яких він хоче писати і від кого себе не відокремлює.

У березні 1900 р. Стефаник повідомляє Ольгу Гаморак про свою роботу над оповіданням "Палій": "Пишу за нього, 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"<sup>18</sup>. Ці рядки слід розглядати як певну естетичну декларацію письменника, бо вони дають змогу зрозуміти, як саме виявляються авторські погляди в його творах.

Василь Стефаник свідомо відлежувався від дидактизму чи примітивного утилітаризму ("Служба громаді...", "Наука для молодого покоління..."). Служіння людям і собі полягало для нього у цілковитій правді про селянство, але правді, піднесеної до рівня справжнього мистецтва, до того високого узагальнення, яке дозволило йому з гордістю сказати про свої оповідання: "Малесенька трагедія усіх хлопів на світі"<sup>19</sup>.

Правда і тільки правда — якою б гіркою і непривабливою вона не здавалася б — такою була його стійка естетична позиція. Вона відбилася не тільки у художніх творах, а й в його загальному уявленні про літературу. Водночас не слід забувати, що для Стефаника поняття "правда в мистецтві" проявлялося не тільки (краще сказати — не стільки) в зображенні зовнішніх подій, побуту тощо, скільки у правильній передачі внутрішнього світу персонажів, їх

світогляду. Передача людських негараздів, страждань, трагедій вимагає великої обережності, особливих мистецьких форм. Будь-яка вишуканість спроможна лише скомпрометувати задум письменника. Краще, наполягав Стефаник, подавати "сирий матеріал", аніж створювати старанно вироблені "делікатні фабрикатні" та "естетичні заокруглення". Не треба розуміти вираз "сирий матеріал" у прямому значенні. Це так О. Маковей докоряв Стефаникові (до речі, мабуть, саме Маковей придумав до трьох невеликих оповідань Стефаника, надруковану в "Літературно-науковому віснику" (1898 р.) загальну назву "Фотографії з життя"). Стефаник відкидав звинувачення в тому, що він "фотограф" чи "стенограф", тобто людина, яка механічно фіксує те, що бачить чи чує. Що ж до "сирого матеріалу", то тут Стефаник свідомо загострює свою думку. Відомо, як наполегливо працював він над текстами своїх творів: так з "сирим матеріалом" не поводяться. Але ж будь-яка вишуканість у мистецтві його завжди дратувала. Він не допускав, аби з селянського життя робили щось витончене, "літературне" — в поганому розумінні слова. Тому-то він не зупинявся і перед таким твердженням: "...Я всяку літературу маю за ніщо. Я пишу тому, що люблю мужиків, і пишу для приятелів. А більш для нічого і нікого"<sup>20</sup>.

Може, це якась випадковість? Та в тому ж листі до Ольги Кобилянської (лютий 1899 р.) він ще раз рішуче підтверджує: "Література — то є афішований, то є комедіанство. Вся, вся"<sup>21</sup>.

Звичайно, можна сказати, що тут Стефаник вдається до полемічного загострення — і, до речі, так воно і є. Але то буде не вся правда. Що, власне, він розумів під словом "література"? "Я писав тому, щоби струни нашого селянина так кріпко настроїти і натягнути, щоби з того вийшла велика музика Бетховена, а решта — це література"<sup>22</sup>.

"Літературу" Стефаник тлумачив як щось дуже далеке від селянського життя, як витівку чи примху, притаманну тій "громаді", служити котрій він так рішуче відмовлявся. **Біль і поезія** (підкреслення наше. — М. Т.) — так сприймав сам Стефаник глибинний зміст своєї творчості. Він писав О. Кобилянській: "Чи якби я той біль і поезію післав у руки нашої інтелігенції, чи вона би почула то, що я чую?"

<sup>15</sup> Там само. — С. 401.

<sup>16</sup> Там само. — С. 402.

<sup>17</sup> Там само. — С. 375.

<sup>18</sup> Стефаник В. С. Твори. — К., 1964. — С. 446.

<sup>19</sup> Там само. — С. 406.

<sup>20</sup> Стефаник В. С. Твори. — К., 1964. — С. 425.

<sup>21</sup> Там само. — С. 425—426.

<sup>22</sup> Там само. — С. 467.

Ні. А як так, то мені вільно не писати для неї нічо"<sup>23</sup>.

На початку 1903 р. М. Коцюбинський і М. Чернявський звернулись до українських письменників (Франка, Стефаника, Кобилянської та ін.) з своєрідним листом (він був скорочено надрукований у "Літературно-науковому віснику" за 1903 р.). Там зазначалось, що для української літератури властива була за традицією переважна увага до села, сільського побуту, етнографії. Та виріс вже новий інтелігентний читач, вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, котрий "має право сподіватись й од рідної літератури широкого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільності". Автори листа підкреслювали, що вони з великою повагою ставляться "до студій життя простонародного", та все ж закликали письменників до творів "з життя сучасної інтелігенції..."<sup>24</sup>. Про необхідність посилити увагу до інтелігенції, її ролі в суспільстві, її боргу перед народом ще раніше писав М. Грушевський, зокрема, в передньому слові до перекладу повісті А. Чехова "Мужики". Стефаник же був відвертим супротивником такої точки зору. До інтелігенції він ставився дуже і дуже скептично.

У 1899 р. молодий письменник надрукував у "Літературно-науковому віснику" вже згадану невеличку і дуже важливу для нього статтю: "Поети і інтелігенція", в котрій стверджував, що з життя "молоденької інтелігенції" "і донині поети і письменники не можуть створити нічого тривкішого... Як спочатку, так і тепер звертаються до життя простого люду, бо там находять більше інтересного й вартого"<sup>25</sup>.

У Стефаника була своя цілком визначена позиція в літературному русі доби. У листі до О. Маковея від 11 березня він писав: "Як ми маємо стати на якусь оригінальну і сильну літературу, то треба писати безлично голі образи з життя мужицького. І хочь вони — сирий матеріал, то все-таки не декламація. Бо всякі речі надто приборані, і ще з життя нашої інтелігенції, серед котрої нічо не діється, мусить вийти на декламацію. А серед мужиків так багато діється, що відти і сирий матеріал має хосен"<sup>26</sup>.

Як бачимо, найщирішим бажанням Стефаника, метою

<sup>23</sup> Там само. — С. 417.

<sup>24</sup> Коцюбинський Михайло. Твори: В 7-ми т. — К., 1975. — Т. 5. С. 280—281.

<sup>25</sup> Стефаник В. С. Твори. — К., 1964. — С. 323.

<sup>26</sup> Там само. — С. 402.

його життя було дати Україні нову, оригінальну і сильну літературу. В цьому полягало його уявлення про завдання митця-патріота. Якщо ж потрібно згадати слово "служіння", то сміливо можна сказати, що творами своїми служив він народові, правді, мистецтву, красі, Богові, нарешті, — та ніяк не тій інтелігентній "громаді", яку він відкрито зневажав.

У листопаді 1898 р. Стефаник писав О. Кобилянській: "...я не люблю руської інтелігенції... Для неї, інтелігенції, я не маю серця, писати для неї не буду..."

Я люблю мужиків за їх тисячолітню тяжку історію, за культуру, що витворила з них людей, котрі смерті не бояться. За того, що вони є, хочь 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"<sup>27</sup>.

З того зовсім не випливає, що Стефаник нехтує інтелектом, освітою. Ні, він віддає велику шану кращим зразкам світової культури — і для себе бере ті здобутки, і залучає до них інших. Так, 26 лютого 1899 р. він повідомляє Ользі Гаморак, що послав їй в перекладі на польську мову "Божественну комедію", і додає (з відтінком повчальності): "Данте повинен бути у кожного інтелігента, і сям я поводився при купні"<sup>28</sup>. У цьому випадку слово "Інтелігент" не викликало у Стефаника будь-яких негативних емоцій. Та все ж від своїх принципів Стефаник не відступав ніколи. Інтелігенції, яка своїм лицемірним "глупо-жалісливим" ставленням до народу "виідає всяку силу в молодих душах", він протиставляє "мужиків, що, як циклопи, двиганять на собі тягарі кривди, неправди і розбою, що, як діти, бавляться, що, як шум вітру, співають, що, як їх земля, родять Шевченка, Федьковича і Франка, аби мати своїх поетів... Се є наша культура і сила"<sup>29</sup>.

Таким чином, можемо прийти до висновку, що ідей М. Грушевського (і не тільки його, звичайно), котрий вважав, що спасіння народу прийде з боку інтелігенції, Стефаник не поділяв. Йому було тільки 19 років, а він вже був певний, що мужик вкінці "сам найде собі дорогу і піде своєю, а "пани руські" своєю дорогою"<sup>30</sup>. З такою думкою Стефаник залишився назавжди. У письменника ніякої надії на

<sup>27</sup> Там само. — С. 416.

<sup>28</sup> Там само. — С. 427.

<sup>29</sup> Стефаник В. С. Твори. — К., 1964. — С. 431.

<sup>30</sup> Там само. — С. 302.

інтелігенцію не було. Не випадково у художньому світі Стефаніка майже нема ані лікарів, ані вчителів.

Яке ж місце посідає Стефанік у літературному русі доби? Найголовніше полягає в тому, що його творчість була співзвучна з тими процесами, які відбувалися в європейській літературі на початку ХХ сторіччя. Стефаніка ніяк не можна відокремлювати від новітніх літературних і мистецьких напрямів, котрі існували на той час.

Письменник добре розумівся в тій літературній полеміці, яка точилася наприкінці ХІХ ст. і яка дуже й дуже його цікавила. Особливо важливим з точки зору формування самовизначення Стефаніка як митця є його лист до Ольги Гаморак, де мова йде про боротьбу двох напрямів у тогочасній літературі. Лист цей має принципове значення; його слід розглядати як одну з творчих декларацій письменника, який ще шукає свій шлях у мистецтві.

Стефанік справедливо відзначає, що зміни, які сталися в літературі, пов'язані з еволюцією в суспільному житті. Ще років 30 тому панував відносний спокій, люди захоплювалися утилітарними цінностями, були поширені ідеї раціоналізму. Тоді, пише Стефанік, популярними були такі філософи, як Г. Спенсер (один з теоретиків позитивізму) і К. Маркс. То був час, коли "було в що вірити, було що писати". Тепер все різко змінюється, з'являються нові ідеї, нові імена: Л. Толстой, Верлен, Золя і романтики, "що чогось ждуть і чогось надіються, і не знають чого".

Та полеміка, яку вів Золя з романтиками, здається Стефаніку не дуже переконливою — чи Золя сам не читає Байрона? Все краще залишається в мистецтві: з одного боку — Бодлер, з другого — Золя. Як будемо читати Ленау і Мюссе, так будемо читати Золя і Гонкурів. В майбутньому не виключено повернення натуралізму, але він буде вже іншим від "золівського" — таке ж, як романтизм Якобсена (датський письменник, один із попередників імпресіонізму) інший від Байрона. "Я хотів Вам дати образ течії і борбів, — пише Стефанік, звертаючись до О. Гаморак, — які ведуться нині в Європі межі двома школами літературними... і витворюють символістів, імпресіоністів, і ніколи, як Золя, не можна говорити, що ся борба — є борбою в жовнірі хлопчиків. Навіть такий Ібсен в посліднім часі стався містиком. Се діло не маловажне; его треба знати, як хочеса "мати вікно до Європи" — от вибачайте за фразу"<sup>31</sup>.

Стефанік виявив неабияку обізнаність з тогочасним літературним рухом. Тому сумнівними здаються нам звинувачення українського літературознавця, ніби новеліст і Морачевський "не зміг глибоко розібратися в суті боротьби літературних напрямків і надати рішучу перевагу над модерністськими течіями оновленому реалізмові (за термінологією Стефаніка — "натуралізмові)"<sup>32</sup>. По-перше, коли Стефанік писав про натуралізм, він мав на увазі саме його, а не щось інше. По-друге, чому ми сьогодні маємо закидати письменникові, що він у пошуках власного шляху в літературі не відав рішучої переваги одному з напрямків над другим? Ідея синтезу здається нам більш перспективною.

У листі від 29 лютого 1896 р. можна читати не лише роздуми Стефаніка про літературні процеси, котрі відбуваються в Європі, але й про власну творчість. Не забудьмо, що саме тоді виробляються його літературно-естетичні вподобання. Дуже скоро, 3 березня того ж 1896 р., він пише до В. Морачевського, підбиваючи підсумки своїх думок, викладених декількома днями раніше: "... я маю раз вийти з ліса ріжних напрямків літературних, котрі тепер мене на роздорожю напали і кожен тягне на свій бік"<sup>33</sup>.

Отже, існують різні літературні напрями. Та чи один Стефанік стояв на роздоріжжю? Вся європейська література (в тому числі, звичайно, й українська) на межі ХІХ—ХХ ст. була в процесі оновлення. Існувала нагальна потреба: знайти нові принципи і форми художньої виразності, нові методи і засоби відображення вже не стільки зовнішнього, скільки внутрішнього світу. Нові течії і напрями в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. спеціально досліджувала Н. Л. Калиниченко. Її висновок такий: основним, провідним методом на той час залишався критичний реалізм, який розвивався у боротьбі з різними антиреалістичними, занепадницькими тенденціями. При всіх застереженнях дослідниця певна, що саме реалізм був і залишився тією глибокою відмінністю, яка відрізняє українську літературу від модернізму чи декадансу<sup>34</sup>.

Питання про художній метод (точніше — про художні

<sup>32</sup> Лесин В. М. Василь Стефанік — майстер новели. — К., 1970, — С. 31.

<sup>33</sup> Стефанік В. С. Твори. — К., 1964, — С. 344.

<sup>34</sup> Калиниченко Н. Л. Українська література кінця ХІХ — початку ХХ ст.: Напрями, течії. — К., 1983, — С. 46; С. 245.

<sup>31</sup> Стефанік В. С. Твори. — К., 1964, — С. 341—342.

методи) української літератури кінця XIX — початку XX ст. і в теоретичному, і в історико-літературному плані є дуже складним, воно і по сьогодні залишається відкритим. Та все ж виникають сумніви: до якої міри саме реалізм (тим більше — критичний реалізм) відповідає суті творчих пошуків таких різних письменників, як, наприклад, Василь Стефаник і Леся Українка? Сказане має відношення і до Івана Франка. З цієї точки зору красномовною є назва змістовної статті Л. О. Гаєвської: "Іван Франко: Романтизм, натуралізм, реалізм?" Дослідниця слушно наполягає на синтетичності нової школи в українській літературі, про яку писав у свій час Франко і яка позначається тим, що вона головний акцент у художньому освоєнні дійсності переносить "не так на відображення, як на вираження, не так на пізнавальну, як на морально-виховну функцію літератури"<sup>35</sup>.

Мова йде про нове явище в літературі, яке одержало назву "неореалізм". Інша дослідниця, Т. І. Гундорова, зазначає, що неореалізм того періоду відзначався "нааявністю, співіснуванням і взаємодією з іншою, альтернативною художньою системою — модерністичною..."<sup>36</sup>.

І все ж не тільки "критичний реалізм", але й новітній "неореалізм" не спроможні визначити чи пояснити своєрідність пошуків Стефаника. Як можна зрозуміти з цитованого вище листа Стефаника до О. Гаморак, він вбачає в європейському літературному русі дві школи, два напрями: з однієї сторони, натуралісти, з другої — романтики, символісти, імпресіоністи, містики, декаденти... Стефаник не відокремлює ці течії, не робить дефініцій, він розглядає їх як щось подібне, щось (і це для нього найголовніше) протилежне золівському напрямку. Не можемо закидати Стефанику за те, що він не робить спроби детально розібратися в термінах: по-перше, він і не ставив перед собою такого завдання, а, по-друге, тоді взагалі в Європі ніхто не робив такого. Для молодого письменника важливим було інше: чітко усвідомити для себе суть полеміки і визначити власне місце в літературному процесі.

Зробимо невеликий відступ, аби розібратися з деякими термінами. Сьогодні можна вважати загальновідомим, що імпресіонізм, який виник спочатку в образотворчому

мистецтві, намагається найбільш природньо, не упереджено відтворити реальний світ у його рухливості, динаміці, мінливості, передати перебіжні враження митця. По суті, імпресіонізм продовжував (чи радше завершував) реалістичний принцип мистецтва. Далі виникає напрямок (течія), котра спочатку одержала назву "постімпресіонізм". Цей напрямок виник як реакція на імпресіонізм з його орієнтацією на все випадкове, мінливе, нетривке. Постімпресіонізм звертався до філософських і символічних аспектів буття, до духовної сутності людини. Фактично це був початок нового напрямку в мистецтві, який пізніше отримав назву експресіонізму і який зосередився на суб'єктивному та інтуїтивному відчужанні дійсності. На противагу раціоналізму і позитивізму, властивим XIX ст., експресіонізм базується на ірраціоналізмі, зосереджує увагу на трансцендентальних містичних і метафізичних проблемах, заперечує пізнання за допомогою виключно інтелекту і наукових метод. Розум далеко не все може збагнути; лише духовна інтуїція приводить митця до сприйняття духовності — вона і є справжньою реальністю, а не зовнішня видимість явищ і речей довколишнього світу. З інших мистецьких течій тогочасся до експресіонізму найближче стоять неоромантизм і символізм.

Цей невеликий відступ був потрібен, щоб перейти до розмови про праці канадської дослідниці Олександри Черненко, котра в 1977 р. надрукувала книжку "Михайло Коцюбинський — імпресіоніст", а в 1989 р. у тому ж Едмонтоні іншу під назвою "Експресіонізм у творчості Василя Стефаника". Нас, природно, більше цікавить друга монографія. Її автор не має сумнівів, що Василь Стефаник від початку творчості і до кінця був послідовним експресіоністом. Аргументація О. Черненко дуже сильна, типологія оповідань Стефаника з творчими доробками інших письменників та митців того часу справляє неабияке враження.

Справді, якщо ми припустимо, що Стефаник дійсно належав до експресіонізму, тоді багато що в його творчості стає зрозумілішим. Наприклад, ми вже відзначили принципову увагу Стефаника до селян, селянського життя і зневагу до інтелігенції. Це було викликано не просто походженням автора, що виробило у нього "тягар соціального комплексу". Справа в тому, що не один Стефаник на той час звертався до переважного зображення "простих людей". Експресіоністи взагалі прагнули віднайти в людині "усе цілком просте і навіть примітивне, бо воно спільне

<sup>35</sup> Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX — поч. XX ст. — К., 1991. — С. 114.

<sup>36</sup> Там само. — С. 168.

для всього людства і всієї природи. Це прямування виявляється в їх творах частим зверненням до селянських і робітничих тем, бо там ця простота і примітивність не замасковані професійними, куртуазійними або утилітарними вимогами... ..вислови Стефаника, що, мовляв, йому краще відповідає селянська тематика, ніж інтелігентська, є виразом цього самого переконання<sup>37</sup>. Додамо, що зазначеними принципами можна пояснити велике значення, котре набувають у його творчості образи селянських дітей. При тому слід зауважити, що зображення селянського життя має у Стефаника зовсім інакшу мотивацію, ніж у "народницько-традиційній творчості"<sup>38</sup>.

З іншого боку, страшні картини, намальовані Стефаником, коли письменник не цурається найогидніших, брудних деталей, теж не суперечить естетиці експресіонізму, тому що його метою було "показати всі аспекти життя без жадної ідеалізації, однаково погані і гарні, підлі і шляхетні, злі і добрі, сумні і радісні і т. д., бо всі вони є виявом людської духовності"<sup>39</sup>.

Щоправда, у Стефаника ніде нема терміна "експресіонізм", та його взагалі тоді не існувало. Проте відомо, що в галузі філософії увагу письменника привертала, наприклад, К'єркегор (Стефаник пише — Кіркегард)<sup>40</sup>, який, як і Ніцше, котрим також цікавився Стефаник<sup>41</sup>, відзначався антираціоналістичними поглядами. Вчення цих філософів надалі стало однією з основ екзистенціалізму (а екзистенціональні мотиви посідають у стефаниківських творах значне місце).

Дуже складне питання про художній метод Василя Стефаника мусимо залишити до іншого разу. Нам потрібно було лише показати, що творчі пошуки українського письменника йшли по шляху найновіших на той час течій та напрямків, як би вони не називалися.

З цього приводу мусимо викласти і деякі застереження щодо монографії Олександри Черненко.

Дуже важко "утиснути" творчий доробок будь-якого великого митця в задалегідь виготовну схему: все одно він туди не вкладається, бо його творча індивідуальність

завжди ширша від певних шкіл, течій, напрямків тощо. Великий письменник сам по собі є такою складністю, таким величезним багатством і різноманітністю, що його важко (а точніше — неможливо) пояснити або схарактеризувати за допомогою одного єдиного терміну. Чи "вкладається" творчість Золя в натуралізм (хоча він і був теоретиком того напрямку)? Чи "вкладається" Стефаник в експресіонізм? Думаємо, що ні. Тому маємо знову повернутися до ідеї синтезу.

О. Черненко пише, що для експресіоністів "основною реальністю є внутрішній, невидимий світ, а не зовнішній, видимий..."<sup>42</sup>. Все ж таки у Стефаника є два світи: і той, і цей, і внутрішній, і зовнішній. Як наполягали романтики, є "тут" і є "там", він і в небі, і на землі. Сама ж Олександра Черненко вимушена визнати, наприклад, що незважаючи на світоглядове заперечення важливості предметних об'єктів або навіть їх існування, експресіоністи все ж вдавалися до їх зображення. Інакше дослідниця не могла написати, бо її примушував зміст творів Стефаника. Тому-то вона з деяким сумом констатує: це "залишок натуралістичного чи імпресіоністичного досвіду"<sup>43</sup>. Залишок? А може, у Стефаника це складова, невід'ємна частина?

Далі дослідниця пише: "Різниця між Стефаником й іншими експресіоністами тільки (!) в тому, що він таки любив життя і вважав його кінцевою передумовою для духовного росту людини"<sup>44</sup>. Як кажуть, нічого собі "тільки"!

Свого часу Лука Луців у книжці "Василь Стефаник — співець української землі" (Нью-Йорк — Джерзі Сіті, 1971) зробив спробу розв'язати проблему методу Стефаника через поняття синтезу. Його літературний напрямок — "це і реалізм, і символізм, і імпресіонізм — все дуже часто в одному творі — це "стефаникізм". О. Черненко, котра хоче звести твори Стефаника лише до експресіонізму, закидає Луціву, ніби той хоче видати Стефаника за примітивного еkleктика. Справді, в такому разі Стефаник ніколи не став би великим письменником<sup>45</sup>. Та Луців, скільки можна зрозуміти, писав про інше: він намагався з'ясувати своєрідність художнього напрямку Василя Стефаника. Різні літературні школи поєдналися в його

<sup>37</sup> Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. — Едмонтон, 1989. — С. 17.

<sup>38</sup> Там само. — С. 39.

<sup>39</sup> Там само. — С. 15, С. 209, С. 277.

<sup>40</sup> Стефаник В. С. Твори. — К., 1964. — С. 381.

<sup>41</sup> Там само. С. 444.

<sup>42</sup> Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. — С. 105.

<sup>43</sup> Там само. — С. 14.

<sup>44</sup> Там само. — С. 188.

<sup>45</sup> Там само. — С. 45.

творчості і створили щось принципово нове, не електичне, а оригінальне, чому наукової назви ще немає, бо мова йде про здобуток геніального письменника. Саме тому він сам по собі і школа, і напрям, і метод: це стефаніківський світ, стефаніківський стиль, це стефанікізм.

До речі, і сама Черненко не уникає слова "синтез", коли пише про Стефаніка: "...він зумів створити синтезу національного первня з уселюдським, отже поєднати любов до української людини з модерним світоглядом та з модними на той час засобами мистецького вияву"<sup>46</sup>. Тут Черненко щонайближче підійшла до вирішення складного питання. Експресіонізм по суті своїй уникає конкретики, він прямує до метафізичного узагальнення, до "голої душі". Національна специфіка для нього (принаймні в теорії) не існує. Та Стефанік не тільки "там", а і "тут", на землі, котра для нього не лише символ — це справжня земля, без якої для письменника не може бути ніякого існування — ні реального, ні містичного.

Ті два напрями, про які Стефанік писав у листі до Ольги Гаморак, досить виразно відбилися в його творчості, формуючи нову органічну єдність. Символіка у Стефаніка підіймає об'єкт зображення, виводячи його зі сфери низького побуту аж до трансцендентального духовного Абсолюту. Але разом з тим письменник приголомшує читачів правдою факту, примушуючи їх тверезо оцінити довколишнє життя, побачити за дріб'язковою випадковістю страхітливую погрозу бездуховності, приниження людини, відчуті втрату в людині всього людського — а це знову веде нас до розуміння, властивого екзистенціалістам, що "людина є єдиною самосвідомою істотою у всесвіті, де панують сліпі матеріальні стихії. Лише людина сама може визначити сенс свого існування у свідомому протиставленні до безглузлого буття світу"<sup>47</sup>.

Ще Денис Лукіянович у передмові до п'ятої збірки Стефаніка "Земля. Нариси і оповідання" (1926) зазначав, що письменник "має одного бога в двох особах: правду й красу; для першої держить лінію натуралізму, для другої виробив досконалу техніку, силу імпресії..."<sup>48</sup>.

Ці спостереження дозволяють намітити подальші шляхи вивчення естетичної позиції Стефаніка та його художнього методу... Через полеміку — шлях до істини.

Сучасна наука про літературу не відкидає думки, що літературний твір може взагалі не належати до будь-якого напряму або, навпаки, тяжіти водночас до декількох. Непоодинокі факти свідчать, що в літературі досить часто поєднується щось ніби зовсім несумісне — і саме тут найчастіше виникають справжні художні відкриття. Таким парадоксом пояснюється, зокрема, своєрідність творчості Василя Стефаніка. Літературний процес визначається не тільки зміною тих чи інших напрямів. Слід враховувати і такий важливий фактор, як боротьба великого письменника за самобутність, його суто індивідуальні пошуки власного шляху в мистецтві.

## Народна мудрість як морально-етичний ідеал

Дослідники творчості Василя Стефаніка небезпідставно вважають, що основою його художнього мислення, окрім іншого, є й народна мудрість нашого народу, що йде від родинного осереддя, рідної мови, землі-годувальниці, духу матері-України. Як морально-етичний ідеал, народна мудрість щедро представлена, по суті, в усій творчості письменника, а також в особистому житті та громадській діяльності. До нього, цього ідеалу, великий український новеліст, глибокий знавець душі рідного народу, йшов упродовж усього життя.

Василь Стефанік щиро захоплювався педагогічною мудрістю народу. На формування світогляду, виховного ідеалу, громадянської, письменницької й педагогічної позиції геніального володаря дум селянських вона мала колосальний вплив. Фундамент його був закладений родинним вихованням, яке він сприйняв усіма фібрами своєї душі.

Зростав і виховувався Василь Стефанік серед селян у типовій для України кінця XIX — поч. XX століття українській родині Покуття, на засадах народних чеснот і норм християнської моралі та етики, які завжди звертаються до внутрішнього світу людини, вчать її жити на основі любові, добра й милосердя, чесності й справедливості.

Дитинство письменника минуло в багатодітній покутській родині, в якій дітей, йдучи за народною традицією, гартували для "твердого життя", привчаючи змалку до праці й послухності, неухильного дотримання звичаєвих норм поведінки.

<sup>46</sup> Там само. — С. 8.

<sup>47</sup> Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка.—С. 95.

<sup>48</sup> Василь Стефанік у критичі та спогадах.—С. 83.



Батьки Василя Стефаника були достойними сільськими господарями, невтомними трудівниками-хліборобами, людьми авторитетними, поважними й статечними, благородними, чесними й працьовитими, правдивими й побожними, національно свідомими українцями. Таким чином, родина й рідне село Русів, чарівна природа Карпатського краю, материнська мова й покутська говірка, традиційна родинно-побутова й громадська культура, звичаї покутського селянства, як і народна педагогіка України в цілому, стали для письменника першою школою українського патріотизму, місцем набуття здорових норм і навичок поведінки, пошанівку рідної мови, пізнання національних звичаїв, традицій, свят, обрядів, символів. Він дуже любив свою маму, своїх братів і сестер, а особливо старшу сестру Марію, шанував батька, з повагою ставився до родичів, зокрема до стрийка Леся, який дуже гарно грав на сопілці й охоче розказував багато народних казок. Згодом, вирішивши і одружившись, Стефанік як батько на традиціях української народної педагогіки виховував своїх трьох синів — Семена, Кирила і Юрка. Своє виховне кредо він бачив у тому, щоб формувати людей такими, аби вони "головами сягали під хмари, а ногами твердо крокували по землі".

У ставленні до педагогічного генія українського народу В. Стефанік виявляє особливу повагу й цікавість.

Не випадково, один із перших літературних "образків" письменника, наведений у листах до В. Морачевського, репрезентує легенду про велетня, що своїм алегоричним змістом маніфестує могутню народну силу, Отже, легенда про велетня — це легенда про наш народ, який ще спить, але неодмінно пробудиться й виявить свої невичерпні творчі можливості.

Василь Стефанік вчився у народу й трудився для народу, черпав своє мистецько-літературне й педагогічне натхнення та силу в народу, твердо вірячи у високий злет творчого феномена рідного народу: "Я почув у собі силу велику і пішов шукати великана. І найшов. Але спить він, спить, все спить. Не хоче кинути ні рукою, ні ногою. Не хоче встати сила народна, не хоче затопити сіл і міст, і піль! А я втопився в тій силі і часом руки мені ув'євають, часом плачу, що великан спить. Я би хотів, аби пробудився, аби рукою махнув і розбив усілякі програми і катехізми, і розбігся по полях".

"Де дорослі, там і діти", — кредо народної педагогіки, ідеї якої рясним цвітом розсіяні по всій спадщині Василя

Стефаніка. Майже в кожному його творі описане життя дітей чи бодай побіжно згадується про них. Деякі новели так і називаються — "Діти", "Діточа пригода", "Пістунка", "Сини", "Санчата" (Хлопчача зимова сценка), "Про хлопчика, що його весна вбила", чи присвячені дітям: "Ангел" — племінниці Сонечці, "Мамин синочок" — Юрчиківі.

Твори Стефаніка щедро насичені образними порівняннями, в яких теж фігурують діти ("Заплакали, як маленькі діти"; "Рожа похилила голову, як маленька дитина"; "Так баную за тим горбом, як дитина за цицков"; "Розум, як у дитини"). Своєю публічну промову на ювілей М. Павлика у Львові (1904) він почав роздумами про становище бідних селянських дітей: "Дорогий ювіляре! Ти прости нам, що ми сьогодні зле проти Тебе приладилися. Не стало нам сили, аби припровадити до Тебе тих, що мають Тебе вітати. Нема тут тих маленьких дітей, що мерзнуть у солом'яних будках, як батьки їх оббирають панську кукурудзу. Ані тих хлопчиків підростків нема, що дозирають своїх сестер в тяжкій слабості і сто раз на день подають води, а темної ночі плачуть в куті перед страшними привидами".

Бачачи масову еміграцію безземельного селянства з Галичини за океан, письменник теж переживав за долю українських дітей на чужині (публіцистична стаття "Для дітей"). У бесідах зі своїми співрозмовниками він не раз наголошував, що любить бути з дітьми, тепло згадує про свої дитячі роки в "Автобіографії".

Українська народна педагогіка постає в новелах, автобіографічних начерках, листах, прозових поезіях, промовах, публіцистичних та літературно-критичних статтях, фрагментах В. Стефаніка у всіх її іпостасях — родинознавстві (фамілістиці), дитинознавстві (педології), батьківській педагогіці, етнодидактиці, педагогіці народного календаря, педагогічній деонтології, козацькій педагогіці, педагогіці опікунській, що наочно простежується у таких його творах, як, наприклад, "Лесева фамілія", "Катруся", "Мати" та ін.

Новели "Басараби", "Камінний хрест", "Нитка" звертають увагу на важливість міжпоколінних зв'язків і знання свого родоvodu. А такі твори Стефаніка, як "Катруся", "Новина", "Кленові листки", "Діточа пригода", "Пістунка" та ін. хвилюють ґрунтовним знанням психології дітей, національного характеру українців. Він умів глибоко вникати у дитячий світ, у ті соціально-побутові складності й родинні стосунки, які мають вирішальний вплив на формування світогляду, думок і поведінки дитини. Цьому сприяла не тільки щира й вічна

любов до дітей, але й солідна ерудиція письменника, його широкий європеїзм, проникливе знання дитячої душі, почерпнуте як через обсервацію живої дійсності, так і в процесі опанування в студентські роки психіатрії і педіатрії на медичному факультеті університету. Якщо сюди додати ще і задушевність співпереживання, коли "серце облягається кров'ю зі сльозами змішаною", то можна зрозуміти особливу силу психологізму стефаніківських новел. При їх читанні виникає ціла гама якихось особливих переживань могутнього педагогічного впливу на читача.

Василь Стефанік з великою проникливістю розкриває нюанси родинних стосунків — між батьками й дітьми, сестрами й братами, дідусями й внуками, дітьми й родичами, що вирішально впливає на створення виховного клімату сім'ї. В педагогічній обсервації перебуває також соціальне і морально-психологічне становище сиріт, позашлюбних дітей, матерів-одинок, людей похилого віку, самотніх стариків ("Осінь", "Ангел", "Сама-саміська", "Святий вечір", "Дід Гриць", "Сини"), а також усе те вічне, що сприяє збереженню людської гідності — тепло отчого дому, відданість землі та рідному селу, материнській мові і фольклору, народному мистецтву, традиційним ремеслам, родинним і сусідським зв'язкам, честі сім'ї, добрій пам'яті про предків, вірність хліборобству й сільській громаді.

Усе своє життя у поті чола працював Іван Дідух (новела "Камінний хрест") на своєму куску землі серед "горба щонайвищого і щонайгіршого над усе сільське поле". Але на долю не нарікав, бо був "на своїй землі господарем" і дітей своїх привчав до цього.

"Я чую могутню музику хат, дітей, осені", — писав Стефанік. У музичній симфонії його творів помітно звучить акорд педагогічний. В основі педагогічних поглядів письменника лежить традиційне зіставлення добра і зла, правди і кривди, гарного і потворного, праці і неробства, честі і ганьби, світла й тьми, тобто всього того, на чому споконвіків держиться народна педагогіка й цілий Божий світ.

Те, що Стефанік майже в кожному з своїх творів посилається на мудрість народної педагогіки, часто втілену в прислів'ях і приказках, свідчить не лише про його відмінне її знання, а й про те, що своє письменницьке кредо він обґрунтовує з урахуванням здорового глузду народу, його величезного духовно-практичного досвіду. Він письменник цілком народний у найглибшому розумінні цього слова, бо вчив народ і вчився в народу. Вся його

літературна спадщина пройнята духом народності, народними ідеалами, відображає найкращі здобутки навчально-виховної мудрості.

Василь Стефанік вийшов з народу і всього себе віддав тому ж народові, маючи на нього, не кажучи вже про суспільство, великий вплив. А головна суть цього впливу криється в тому, що письменник володів особливим мистецько-педагогічним хистом, уміючи поглянути на життя очима самого героя, відчутти його душу. Автор досягає сильного впливу на читача рідкісним психолого-педагогічним умінням зблизити його зі своїм геросом та прошикнути у світ його думок і переживань.

Українська народна педагогіка проглядає у творах В. Стефаніка як невід'ємний компонент українознавства, феномен українства й могутнього фактора українотворення, тобто формування власного українського "Я" на основі пізнання свого народу й самого себе. Він осуджував тих, хто третирував своє рідне, українське, національне, зневажав свій народ, його мову, побут і звичаї.

Цілком у дусі української народної педагогіки В. Стефанік дає про плекання історичної пам'яті поколінь, з великою мистецькою силою відтворюючи в своїх новелах життя і побут покутського селянства на переломі ХІХ—ХХ ст., в умовах тодішнього австро-угорського та польського панування в Галичині. Збірка новел "Земля" викриває страхіття Першої світової війни, а також висвітлює драму українських визвольних змагань. Їм присвятив Стефанік свої справжні перлини, як "Марію", "Вона — земля", а зокрема дуже сильно вражаючу новелу "Сини". В них Україна виступає в образі жінки-матері. Символ цей визначає характер українського патріотизму як любові сипів до матері.

Наче наперед вгадуючи нашу українську державотворчу сучасність, В. Стефанік в уста одного з своїх героїв — майстра Івана, вклав такі слова: "Віду в неділю з церкви, йду додому та й нютую собі в голові, що най лиш пожию з десять років, та й село геть перебудую. Так перебудую, що не жель у него зайти..." ("Майстер").

Йдучи за народною педагогікою, Василь Стефанік у центрі виховної системи поставив працю. У неухильному дотриманні, пошануванні й розвитку педагогічних традицій українського народу він вбачав надійний засіб бездуховності, невігластву й національному нігілізмові, одну з твердих заповрок успішного економічного й культурного прогресу України. На них видатний письменник покладав

надію в забезпеченні природної гармонії національного і загальнолюдського.

Педагогічні погляди Василя Стефаника сформувалися у процесі його літературної, громадської й освітньої діяльності, спрямованої на українське національно-культурне відродження Галичини. І без європейського прогресивного впливу тут не обійшлося. Та все ж таки в своєму остаточному вияві педагогічні ідеї письменника не імпортовані з-за рубежа, а зрелі в своїй оригінальності на основі українських навчально-виховних традицій. Педагогічний варіант самобутній, галицький. Однак ґрунтувався він на виховному ідеалі всеукраїнському.

Педагогічні ідеї, втілені в стефаниківських творах, мали колосальний вплив на формування нової генерації українських учителів, відданих справі рідного народу, розгортання національної освіти й виховання, на дальший розвиток прогресивних педагогічних тенденцій у Галичині, а разом із нею й у всій Україні.

Вчитуючись у рядки творів В. Стефаника, наочно переконаємося, що українська народна педагогіка, зрелі в творчому злеті великого генія, живе й буде вічно жити в пам'яті й діянні народному вдома, в родинному колі, в школі й громаді незалежної Української держави, що народна мудрість як морально-етичний ідеал — невід'ємна ознака художнього мислення письменника.

Підсумовуючи положення розділу "Основи художнього мислення Василя Стефаника", необхідно сказати, що вони — розмаїті як в плані естетичному, філософському, так і в площині творчої методи. Водночас художнє мислення як категорія письменницької психології у Стефаника — з'ява оригінальна, самобутня настільки, що її важко (зрештою, в цьому нема й потреби) вбачити в якісь наперед окреслені рамки чи заготовлені літературознавчі виміри. Як переконують дослідження розділу (бодай в кількох лише тут параметрах), Стефаників світ витворений не тільки завдяки розвиненим прикметам його художницької спостережливості, інтуїції, уміння внутрішнього бачення істотного, але головним чином завдяки тому, що між його душевною індивідуальністю і світом його творчості існує органічна сув'язь.

## ХУДОЖНЯ ПАЛІТРА ПРОЗИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

2  
РОЗДІЛ

### Категорії драматичного і трагічного

Як уже зазначалося, новели Василя Стефаника зусебічно розкрили картину внутрішнього світу героїв, спроектованого й розглянутого автором наче під збільшуваним склом, складні й неоднотипні долі персонажів, що осмислені оповідачем на найвищому морально-філософському рівні. Письменник зображував не всю історію життя головних героїв, але тільки якийсь її фрагмент, однак робив це так, що в ньому концентрувалася найбільша напруга, найглибший драматизм чи й трагізм, а відтак виразно проступав через них рух людського буття. Вочевидь, не випадково Василь Стефаник часто зазначав, що його новели могли б називатися маленькими селянськими трагедіями. Та оскільки трагедія, відтворюючи конфлікт людини з долею, смертю, за Арістотелем, здатна підносити й очищати душі героїв і разом глядачів, що переживають катарсис, перед новелістом, таким чином, відкривалися необмежені можливості у рамках фрагменту виявляти й виокремлювати розмаїті порухи в світовідчутті головних персонажів, горе чи нещастя яких не тільки звідчужувало їх у плані життя, а й будило їх самосвідомість, олюднювало їх. Певно, звідси йде таке природне розмірковування, така органічна медитація Стефаникових героїв над одвічними екзистенціальними проблемами життя і смерті, гріха і покаяння, добра і зла, над іншими цінностями людської особистості та філософськими питаннями. Інша річ, що висновки, до яких вони приходили, були далеко невтішними, сказати б, навіть трагічними.

По суті, домінуючими у художній палітрі прози Василя Стефаника є трагізм і трагедійне, драматизм і драматичне як категорії всеохопні. Вони характерні для всіх без

винятку періодів творчості письменника. Можна навіть припускати, що власне ці категорії чи не найбільше позначилися на прагненні Стефаника до циклізації в його епічних оповідах, прагненні, що генетично закладене в природі самої новелістики й особливо увиразнилося в літературі кінця XIX — поч. XX ст.

Однією із важливих рис новелістичної поетики Василя Стефаника дослідники його творчості (Василь Лесин, Федір Погребенник, Іван Денисюк, Микола Грицота та ін.) вважають драматизм, ту духовно-змістову сферу героя, душевний рух якого, за Г. Фрейтагом, тужавіє і переходить у вольові акти та вчинки, що спрямовані насамперед на зіткнення з протагоністом<sup>1</sup>. Байдуже, яка тут міра протилежності чи ворожості. При цьому саме поняття драматизму стефанікознавці визначають по-різному: то як ядро драматичної концепції дійсності, то як специфічний кут сприйняття, то як особливу естетичну форму усвідомлення суперечностей дійсності і передусім її суспільних суперечностей через взаємини людей, їхні індивідуальні долі тощо. Однак з таким розумінням Стефанікового драматизму можна погодитися лише почасти, і то стосовно тільки тих творів, де гострота конфлікту, напруженість колізій між протиборствующими сторонами яскраво увиразнена й виявляється як пристрасть, як пафос загалом.

Прикладом такого типу драматизму можуть служити новели Василя Стефаника "Палій", "Злодій", "Суд", "Лесева фамілія", "Побожна" та інші. Власне тут зустрічаємося з традиційно-узвичаєним драматизмом, в якому акумулюються різкі зіткнення намірів та ідей (духовних, соціальних, морально-етичних тощо), драматизмом, що характеризує завперш такий рід художньої літератури, як драму, котра має обіймати певну історію, як наголошував Іван Франко, "не тільки висказану словами, але також виражену дійством"<sup>2</sup>, при цьому дійством всуціль драматизованим. І то не в усіх випадках, хоча вона, драма, у групі сюжетних творів чи не найбільше тяжіє до схожих (винятково напружених!) ситуацій.

Попри очевидну драматургічно-сценічну особливість новел Василя Стефаника (гострота конфлікту — внутрішнього чи зовнішнього, хронотопна локалізація подієвості, майже завжди діалогізована чи монологізована мова персонажів,

лаконізм у їх характеристиці, по суті цілковита відсутність у сюжетній канві автора, репліки якого сприймаються радше як своєрідні ремарки), все ж вони — приналежність епічного роду літератури. Тому мають рацію ті стефанікознавці, зосібна з українського зарубіжжя (Юліян Вассиан, Данило Гусар-Струк, Дмитро Козій, Юрій Клиновий, Дмитро Корбутяк та ін.), які стверджують, що Стефаніків драматизм — поняття ширше й глибше, ніж сконденсована напруженість подій чи такий збіг обставин у житті героя, коли він потрапляє у безвихідне або надто скрутне становище. На їх переконання, драматизм творів новеліста — загострено-езотеричне переживання його героями якоїсь дисгармонії, надто внутрішнього плану<sup>3</sup>, як форма усвідомлення персонажами нерозв'язаних конфліктів життя<sup>4</sup>, і водночас драматизм Стефанікових творів як особистісна тональність (емоції, що ґрунтуються на вольовому напруженні й адресовані байдужому чи й войовничо налаштованому читачеві)<sup>5</sup>, як особистісний стан не лише творіння, а й сприйняття.

У цьому значенні драматизму новел Василя Стефаника протилежні, з одного боку, емоційне розуміння й прийняття життєвої гармонії, що зв'язане з урівноваженістю і спокоєм людини ("Мамин синок", "Майстер", "Портрет", "З міста йдучи" та ін.); з другого — пасивна примиреність з дисгармонією ("Стратився", "Шкода", "Камінний хрест", "Вечірня година", "Скін" та ін.). Стефаніків драматизм, як правило, завше існує в сув'язі з активним переживанням невіршених протиріч, з хвилюванням і тривогою. Драматичне те життєве становище його героїв, при якому під загрозою перебуває здійснення якихось важливих і значних потреб людини ("Мати", "Гріх" ("Вдова Марта давно хора..."), "Межа", "Вона — земля" та ін.). Тут самовираження їх відбувається завдяки формуванню автором ланцюга словесних дій, створенню гостроконфліктних ситуацій, які наче поглиблюють думку про те, що "багата колізіями ситуація є переважно предметом драматичного мистецтва"<sup>5</sup>. Стефанік схожі моменти часто використовує у своїх

<sup>1</sup> Див., наприклад: Юліян Вассиан. Твори: В 2-х т. — Торонто, 1974, Т. 2: Мистець із землі зроджений. — С. 72.—84.

<sup>2</sup> Див., скажімо: Дмитро Корбутяк. Секрети творчості Василя Стефаника // Сучасність, 1971, ч. 7—8. — С. 34.

<sup>3</sup> Мова йде про драматизм як певну форму організації емоцій, динамізму сприйняття тощо.

<sup>4</sup> Цит. за виданням: Гегель Г.-В. Ф. Естетика: В 4-х т. — М., 1968.— 1973. Т. 3 — С. 231.

<sup>1</sup> Freytag G. Dramatische Werke. Technik des Dramas. — Leipzig, 1963. — S. 522.

<sup>2</sup> Франко І. Твори: В 50-ти т. — К., 1987, Т. 29. — С. 295.

новелах, що й дає підстави вважати їх невеличкими драмами. Більше того, конфлікт, що його напружено прагнуть розв'язати персонажі, не просто присутній у творах письменника: як правило, він лежить в основі чи не всіх епізодів новели.

Василь Стефаник зображував ситуації найбільш болючі, стражденні, розбурхані, навіть апокаліптично-катастрофічні (на чому, власне, й виростав його експресіонізм) в межових ситуаціях людської долі. Звідси й стан схвильованості, тривого, притлумленого сподівання чи й зовсім беззахисності героя в складних перипетіях життя. Достатньо згадати такі твори, як "Синя книжечка", "Сама-саміська", "Катруся", "Кленові листки" та ін., аби в цьому переконатися. Тут на перший план виступає драматизм монологічного та діалогічного мовлення як взаємодія різноспрямованих реакцій мовленнєвої поведінки персонажів і водночас вияв чи, точніше, прояв у цьому багатоголосі авторського голосу.

Скажімо, в "Кленових листках" Василь Стефаник зосереджує увагу, концентруючи всі без винятку психологічні колізії, на одному людському нещасті. Воно несподівано сильним ударом спочатку знічує, потім розхитує, а ще згодом і разом розчавлює душу селянина. Головний герой твору Іван переживає внутрішню дисгармонію — загострену й увиразнену. Через монологи і діалоги перед читачем постає драматизована всуціль доля людини-бідака. Письменник так збудував новелу, що найсильніше драматичне напруження вияскравлюється саме в цьому, центральному, образі. Потім воно помітно ретардується в образах його дітей, через якийсь час відчутно зменшується в образі їх матері і, нарешті, "вибухає" в образі жінки-страдниці огромом затерплого в душі трагізму матеріної пісні про кленові листки, що "розвіялись по пустім полі, і ніхто їх позбирати не годен, і ніколи вони не зазеленіють"<sup>6</sup>.

Іван, батько новохрещеної дитини й чоловік хворої від пологів жінки (і одне і друге разом узяті — то невимовна біль і всеохопна розпука) саме під час христин свого чергового немовляти ніби сповідається численним кумам у своєму нещасті, звинувачуючи в усьому і себе, і дружину, і дітей, і людей, і долю. Куми не можуть його ні в чому переконати, бо все, що говорить Іван — наслідок власного досвіду і мук, прожитого й пережитого. Жебраки плодяться і не вмирають. Хто жебрак, не повинен навіть дивитися в

бік жінки. Іван збайдужів уже до життя, в якому нема просвітку ні в чому, тому йому тепер нічого не жаль: "Я вас дуже перепрашаю за мою таку бесіду, але ви гадаєте, що я за нев дбаю або за собою я дбаю?! Бігме, не дбаю, най їх і зараз віфатає та й мене з ними!" (С. 212).

Куми, які спочатку вговорювали Івана, побачили, що все надаремне і змовкли. Зранена, розтерзана душа героя готова щохвили вибухнути прокляттями, новими спротивами — дітям, жінці, які щовечора, коли він повертається з цілоденної косовиці, нагадують: "нема хліба". Іван бунтує навіть проти Всевишнього, що пускає до життя людей без талану, проти офіційної моралі церковнослужителів, які картають селянина за погане виховання дітей, хоча вони, батько і діти, не мають елементарних умов для животіння на білому світі: "А коби коло мої дитини і мамка, і нянька, і добродзейка ходила, коби мені люди всего наносили, то і я би, егомость, знав, як діти вчити! Але мої діти ростуть по бурінах разом з курми, а як що до чого прийде, отак як тепер, то ніхто не знає, що вони цілий день їде. Ци крадуть, ци жебрають, ци пасуть, а я відки знаю? Я косю ваші лани та й забуваю не лиш за діти, але за себе не пам'ятаю! Ви би хотіли, аби я і ваші лани зробив, і діти аби-м учив" (С. 213). А далі до цього напруженого й зболеного сповідання додається драматизований ліризм головного героя: "Я на діти див'юся, але я не гадаю, аби воно було чемне, аби уміло до ладу зробити. Я лиш загледаю, ци воно вже добре по землі ходит, аби єго упхати на службу, оцего я чекаю. (...) Коби лиш богач або пан утворив пащеку, а я єго туди кидаю, аби лишень збутиси. А потім воно бігає коло худоби, ноги — одна рана, роса їст, стерня коле, а воно скаче та й плаче" (С. 213—241).

І вже як вивершення цього звідчасного стану Івана картина органічного рефлексу його душі: "...Виглядає так, що я свої діти геть позбиткував, гірше як темний воріг. А я, видите, не позбиткував, я лишень прогорнув з-перед очий сьогодні, і завтра, і рік, і другий і подивився на мої діти, що вони там діють? А що-м уздрів, та й сказав-ем. Я пішов до них у гості, та й кров моя застигла на їх господарстві..." (С. 215).

Драматизм "Кленових листків" поглиблюється і добором образів, і чергуванням відповідних картин та ситуацій. Василь Стефаник навіть враховує вік дітей, який означений так, аби вони не розуміли, не могли ще збагнути того становища, в якому опинилися разом з батьками. Власне

<sup>6</sup> Василь Стефаник. Кленові листки //Твори. — К., 1971. — С. 221. Тут і далі покликання на це видання із вказівкою сторінки.

цей контраст між усвідомленням трагізму батьками і неусвідомленням його дітьми стає своєрідним контрапунктом наступних двох картин, уже без батька: судорожні болі матері і "діти з ложками в роті оберталися до мами, дивилися і знов оберталися до миски" (С. 216), а потім доручення матері найстаршому, шестилітньому Семенкові, дбати за своїх братиків і сестричок; ще згодом, у третій картині, Семенко несе батькові обід у поле. Здається, що цей епізод послаблює драматизм новели, хоча насправді це не так: Семенко не ізольований від попередніх і наступних ситуацій. "Перед очима — малий хлопець, що в двох кроках від хати вже цілком скидає із себе її гнітючий настрій. Визволена почуттям вільного простору безжурність зацвітає у хлопця суверенним виявом прудкої фантазії, щоб при зустрічі з псом, у сцені, в якій Семенко шматок за шматком кидає йому кулешу, за якою виглядає свої очі голодний батько, — перейти в малюнок забави, гумору, закоханого в собі сміху. Вистачить читачеві показати в уяві цю сцену батькам, щоб почути різкий крик дисонансу поміж тими ланками одної системи, що його без ніякого жалю витворює дійсність"<sup>7</sup>, — пише Юліян Вассіян.

Така увиразнена розбіжність психічних станів дозволяє Василеві Стефаніку не лише зберігати внутрішню цілісність "Кленових листків", але й тримати на цих душевних контрастах заявлену з перших же картин драматичну напругу оповіді. Зрештою, така диспаратність психічних станів персонажів стає чи не найбільш загострено драматизованою наприкінці новели, в четвертій картині, коли Семенко подає матері, що помирає, зсукану батьком свічку: "Мама подивилася великими, блискучими очима на сина. Безодня смутку, увесь жаль і безсильний страх зійшлися разом в очах і разом сплодили дві білі сльози. Вони викотилися на повіки і замерзли" (С. 220).

Певно, у цьому місці Василь Стефанік міг завершити твір, однак при очевидному спаданні сюжетної події, він свідомо тримає в напрузі ще якусь мить і себе, і читача. Для особистісного стану тут важать екстрапольовані у майбутнє слова-заповіт згасаючої матері синові, аби боронив дітей перед мачухою, не давав їх кривдити, аби діти любилися між собою та щоб передав і батькові її передсмертну просьбу любити дітей. І вже як останній акорд цього

<sup>7</sup> Юліян Вассіян. Твори: В 2-х т. — Т. 2. Мистець із землі зроджений. — С. 79.

драматизму, акорд, без якого не було б повноти організації емоцій та динамізму сприйняття; остання коліскова пісня матері, в якій перепелися і її смуток, і її жаль, і її любов: "У слабім, уриванім голосі виливалася її душа і потихоньки спадала між діти і цілувала їх по головах. Слова тихі, невиразні говорили, що кленові листочки розвіялися по пустім полю, і ніхто їх позбирати не годен, і ніколи вони не зазеленіють. Пісня намагалася вийти з хати і полетіти в пусте поле за листочками..." (С. 221).

Драматизм новел Василя Стефаніка — це не тільки важлива властивість предмета зображення у них, але й також їх, творів, світоспоглядальна якість. У переважній більшості новелістика прозаїка "живиться" гострим і активним авторським переживанням насиченості, багатства і водночас суперечливості життя. "Переживавшись до найбільшої, можливої границі своїм предметом, аж до затрати самого себе — аж тоді Стефанік починає говорити, — пише в рецензії на збірки новел письменника "Дорога" та "Моє слово" Антін Крушельницький. — І з колосальним напруженням волі він сам себе неначе здержує, щоб дати слова мужикові. (...) Він говорить не словами тільки, але рухами, тоном бесіди, всім своїм еством. Слова таємні й укриті десь на дні душі оживають нараз, набирають крові і тіла і падають силою грому в наші сумління. Се живі люди, що мучаться, страждають, хочуть, щоб хтось їх зрозумів і вислухав"<sup>8</sup>. Цю функцію на себе переймає Василь Стефанік, драматизм новел якого завше значною мірою позначений авторським баченням і авторським відтворенням конфліктів як довколишньої дійсності, так і людської особистості. Чи не таким переживанням, зболеністю насичені сторінки творів новеліста "Сини", "Марія", "Камінний хрест", "Стратився" та багато інших?! Але ці авторські почуття, слушно зазначає Дмитро Козій, єдналися "в душі письменника з вірою в людину, передусім з вірою в українського селянина"<sup>9</sup>, селянство, тисячолітня історія й культура якого "виготовила з них людей, котрі не бояться смерті"<sup>10</sup>.

Драматизм Стефанікового болю, окрім суб'єктивної, має й об'єктивну інтенсивність. У його новелах, надто

<sup>8</sup> Цит. за виданням: Василь Стефанік у критиці та спогадах. — К., 1970. — С. 79.

<sup>9</sup> Дмитро Козій. Стефанікова людина в межових ситуаціях // Глибинний етос: Нариси з літератури і філософії. — Торонто — Нью-Йорк — Париж — Сідней, 1984. — С. 293—294.

<sup>10</sup> В. Стефанік. Повн. збір. творів у 3-х т. — К., 1954. — Т. 3. — С. 153.

безфабульних, він виступає як органічна синтеза авторського і персонажного, як сама дійсність: непередбачено раптово, вибухово, без будь-якої підготовленості до переходу позитивних. Здається, що особистісна тональність Стефаникового болю майже не дає підстав до навіть незначного чуттєво-емоційного протиставлення. Однак це не так. Хай і ледь вловимо, все ж у ворах письменника воно є: протиставлення переважно не квалітативне, а квантитативне. Іншими словами, мова йде про диференціацію не кількісного, а якісного ступеня драматизованого болю. "Стефаників біль, — пише вже згадуваний Юліян Вассіян, — завжди досягає найвищого напруження, шаленості, безвихідності, — від нього — тільки один крок до самогубства, збожевоління, одеревіння, нечулості. (...) Відносні картини впливають на читача так, ніби перед ним були оригінали, що дійсно в'ються в корчах болю. Його біль діймає фізичною присутністю, своєю безпосередністю"<sup>11</sup>.

Власне драматизм новели "Дорога" й вибудовується на такому особистісному авторському болю. Василь Стефаник веде свого героя (самого себе) ясним і далеким шляхом за покликом його безмежного оптимізму: "Земля цвіла і квітами своїми сміялася до нього"<sup>12</sup>, "Очі його веселі, а чоло ясне, як керничка при пільній дорозі" (С. 164). Враз він зустрів людей: "Вбиті по коліна в землю, вони у безтямній многості падали і здоймалися" (С. 164), і від цього дорога героя круто повертає — не до вершин небесного оводу, як прагнув він спочатку, а до щораз глибших долин, не до вимріяного, а до жорстоко реального.

Що за люди зійшлися у двобої із землею? "Чорними долонями стручували піт з чола і великими руками ловилися землі" (С. 164). Двома означеннями "чорний" і "великий" окреслюється Василем Стефаником картина якогось неймовірно напруженого змагання людей із землею, звідчасного аж до самозабутності та самозреченості. "А ніч клала їх у сон, як каменів, одного коло одного" (С. 164), і відпочивали вони після цілоденної втоми "обернені до неба, як морем голов проти моря звїзд" (С. 165). Та навіть у їх сні Стефаник підкреслює легендарну силу і завзяття цих людей, від удару сердець яких земля стогнала, а вітер утівав за гори.

<sup>11</sup> Юліян Вассіян. Твори: В 2-х т. — Т. 2. Мистець із землі зроджений. — С. 107.

<sup>12</sup> Василь Стефаник. Дорога // Твори. — К., 1971. — С. 164. Далі, покликаючись на цей твір, вказуватимемо лише сторінку.

Саме ця, друга картина, не просто заперечує безмежний оптимізм героя, а наче передбачає його подальшу нележку, навіть трагічну долю. Драматизм поглиблюється психологічними колізіями між "світом усміхненої молодості, що в пориві першої весняної буйності тягнеться в країну вимріяних снів та естетичного квієтиву, і реальним світом дійсності неблаганної драми життєвої боротьби"<sup>13</sup>. Вона, ця жорстокість боротьби, лишається незмінною для героя навіть тоді, коли "на свіжій ріллі під веселою дугою стояла його любов" і все земне доокілля радувалося "її білими слідами" (С. 166). Герой Стефаника тонко розуміє безпосередність оточення і відчуває його всією душею. Тому, незважаючи на свою любов, його й далі переслідують біль, муки, страждання від побаченої перед цим картини: "По їх (людей. — С. Х.) чолах копалися рови один коло одного. Губи їх засихали і біліли. Серця заходили жовчю" (С. 166).

Василь Стефаник веде лінію дальшої долі героя шляхом спадання його настрою через форми рефлексій до щораз реальніших, навіть більш зриміших картин життя. Проте драматична напруга від цього не спадає, а, навпаки, зростає, досягаючи катастрофічного апогею в момент, коли героя відрікається його любов (себто можна розуміти як музу). Він поклав крихітки своєї пісні на чорну ріллю і "йшов, як тінь спорохнявілого дуба перед заходом сонця" (С. 166). Йшов, точніше, повертався до своєї мами, але застав лише її гріб. І вже як надрив героя, благання до всього світу, завперш до Всевишнього: "Боже, Ти подаруй мені решту моєї дороги, бо я не годен уже йти" (С. 166). Це — кінець, смерть. Від ясного проміння — до могили: такий драматичний, сповнений трагізму шлях проходить герой у житті. І хто знає, чи не "Дорога" Василя Стефаника стала своєрідним предвісником його песимізму, його передчуттям незворотного трагічного кінця?!

Якщо драматизм "Кленових листків" і "Дороги" концентрується значною мірою на внутрішніх, психологічних колізіях людської душі, то драматизм новели "Палій" розгортається на стику соціальних і особистісних моментів. Власне соціальні площини (а їх кілька) стають тут спонуканими факторами чинного впливу на долю головного героя Федора. Василь Стефаник досягає напруженості через зображення

<sup>13</sup> Юліян Вассіян. Твори: В 2-х т. Т. 2. Мистець із землі зроджений. — С. 109.

спаду періодів, постійного оголювання настроєвості сільського злидаря, власне, на паралелі щораз гірших його життєвих ситуаціях (параліч моральних сил), на лінії систематичного ряду його життєвих невдач, навіть нещастя. І, нарешті, письменник завершує все це розпучливим криком останнього протесту (єдиного в житті Федора) невблаганно знищеної душі — злочином. Тут не бунтар, не месник, що мовляв, здійснює справедливий акт стихійної помсти, як про це донедавна писалося в нашому літературознавстві, а насамперед — трагедія зраненої душі, що пройшла крізь пекельні муки страхіть життя, котрі й привели до злочину Федора (і то якого злочину — "я чужого не хочу, лиш наймоє вігорит"). Федір із самовідреченням боровся супроти своєї долі, тому він не злочинець, а радше трагічна особистість. "Я тепер борюкаюся з пролетарієм сільським, з палієм, з анархістою, — повідомляв у листі з Кракова до Ольги Гаморак Василь Стефаник. — 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. (...) Хто знає, чи я буду годен сю річ довершити так, як хочу. Я не можу цілими днями дрожати в горячці, ані не можу мозком так обертати, аби видіти все і найменшу гримасу пролетарія"<sup>14</sup>.

Якщо ж аналізувати "Палія" під кутом зору розвитку в ньому драматизму, то варто зазначити, що інтенсивність новелістичної концентрації відчуваємо з перших слів — ініціального образу: "Сільський богач Андрій Курочка сидів коло стола і обідав — не обідав, а давився кожным куснем"<sup>15</sup>. Подано чіткий експозиційний малюнок, так же чітко поставлено проблему алієнації. Далі кількома словами схарактеризовано саму суть "мужицького" багатства: "Сам богач найгірше томився у тім ярмі, найбільше проклинав свою долю і безнастанно підганяв своїх дітей і наймитів". Автор надає слово самому Курочці, і в його монологі ключовою є фраза: "Що вже чужим казати, як свої діти — то й вони не хоче робити!"

Експозиційна картина розгортається, переходячи в зав'язку. Діалог Андрія і наймита Федора — прямий і опосередкований — становить розлоге тло подальшої акції, ще більш драматизованої. Звернемо увагу на складний психологічний процес, що відбувається в душі Федора.

Гірко ображений Курочкою, він, проте, обмежується словами: "От, бувайте здорові..." Вийшовши від багача, "Федір чалапав до своєї хати та не переставав шептати:

— А я ж, Андрійку, де силу пустив? Таж вся вона сіла в тебе, на твоїм подвір'ю. А я ж, Андрійку, де силу пустив?"

І от ми з Федором у його хаті. Глибоко антипаційний зміст має така "деталь" інтер'єра: "Через маленьке віконце гляділа на нього осіння ніч. Десь то і не ніч, але чорна жура, що голосила по вулах хати і дивилася на нього сивавим, немилосердним оком. Воно його так зціпило, що він не міг рушитися, і показувало йому ніби образи на віконці, ніби привиди у повітрі" (С. 132). "Привиди" "матеріалізуються" в подальших картинах ("пісткування" жидиків, сцени у церкві і кульмінаційний у розділі "привид" підпалу). В уяві постає "маленький червоний язичок". Це перший компонент фігури гіпотепозису, перша ланка в ланцюгу найістотнішого в новелі "привиду..."

Перший розділ закінчується глибоко аналітичною картиною аномальної психіки Федора: "Той язичок запік його у самий мозок. З усієї сили він освободився з невидимих пут, зірвався і подивився у віконце (так образ "віконця" стає наскрізним. — З. Г.). Воно, як кат (йде процес градації. — З. Г.) прошибало його наскрізь. Знов звалить і буде мордувати своїми образами. Настранився, не бачив ніякого виходу, звертівся, аби десь утекти. І перед ним як бачив ворота отворились, йому стало легше, і він борзенько подався до них" (С. 133). Отже, бачимо, як світ привидів згущується, та ще є "якісь ворота..."

Подальші розділи мають ретроспективний характер — мова йде про все попереднє життя Федора. Дивовижної сили пейзаж рідного села — це останнє, що побачив 16-річний хлопець, який покинув рідну хату і нелюда-батька.

"Минув сільські поля, поминув ще два села і з горба побачив місто, що вилискувалося проти сонця, як змій блискучий" (С. 133). Невимовно місткий цей штрих, особливо в порівнянні з попереднім краєвидом, де весело сонце "пестило зелені трави, сині ліси і білі потоки". У місті "усі дивувалися його силі і боялися". Працював, аж "хребет йому тріскав", пив горілку, щоб той хребет "затерпнув". А чого варті картина панської "польки" в шинку, несамовитої бійки і постать Безклубого, що "сидів у куточку і ревів, як віл"?! Дуже тонко відтворено прояв агресивності, адже приводу до бійки, по суті, не було. Досить було посереднього імпульсу.

<sup>14</sup> Стефаник В. Твори. — К., 1964. — С. 446—447.

<sup>15</sup> Стефаник В. Палій // Твори. — К., 1964. — С. 131. Далі сторінки видання вказуємо в тексті.



Краєвид у новелі виступає як своєрідний контрапункт до зламних, драматизованих моментів у житті Федора. Серед полів, коли "земля під колоссям лящала, співала, словами говорила", Федір покинув роботу в Мошка і "пішов межами поміж житами. На вечір зайшов до Андрія Курочки" (С. 135). Став наймитом на селі, покинувши блискуче, як змій, місто. Нове село прийняло його, бо добре працював і не був злодієм. Одним-двома штрихами показано моральні критерії оцінки людини.

"Тріскав від роботи", але поставив хатину. Основні віхи життя Федора, вже "газди", зображено еліптично, через драматичні й трагічні події — смерть дружини і "ганьбу" дочки. Характерно, що ніде не сказано про одруження, народження дочки. Життя замикається в трагедії, воно само — трагедія, яка долається силою духу, і в духовності селянина не може бути відчаю. Тема покритки, знеславлення дівчини на службі розкривається в новелі Стефаніка по-особливому:

"І ще минуло кілька літ. Одного вечора прийшла зі служби Настя. Федір глянув на неї і зблід.

— Насте, небого, а ти ж сама, а чоловік твій де?

Настя заридала, заголосила, а він слова більше до неї не сказав. Аж як її відпровадив до міста на службу і розходився з нею, та тоді заговорив:

— Дай тобі, Боже, дитинко, як найліпше, але дивиси, аби-с дитини не стратила, бо стиду вже не покриєш, а гріха неспасеного до купиш си. Та переказуй, як тобі тут буде..." (С. 137).

Не так легко досягнути всю глибину душі Федора, його морально-етичного абсолюту, що зображені в цій "стисненій", такій "простій" і водночас такій напруженій художній ситуації.

Невимовно тяжка праця супроводжує все життя героя. І головне, що він у своїй духовній висоті не відчуває її як прокляття.

Він — не раб.

"Кості боліли, кінці їх стиралися і пекли. Але неділя ставала на поратунок, бо в неділю він ішов під вишню, лягав на зелену траву, а вона висисала в землю той біль".

Чи можна уявити собі глибшу метафору? Василь Стефанік був майстром на рівні Шевченка у творенні, сказати б, метафор-автологій, коли "сенс літературний" так глибоко взаємопереплітається з "сенсом духовним" (термін Галатовського).

Та прийшла німеч, і ніщо вже не рятувало від болю,

що "запікся в старих костях", від неугавного кашлю... На цьому зламному етапі закінчується ретроспекція з "далекої мандрівки". На світанку (після ночі, коли перед нами із спогадів героя виринуло все його життя, сповнене нелюдської праці, життєвих катастроф і гарту духу) Федір вирішує піти в найми до пана "від весни", і щоб якось перезимувати, просить у нього "на чоботи і трохи орнарії".

Третій розділ — опис "вальпургієвої" зими Федора. Його психіка зазнає непоправних змін. "Тої зими його хатина заповнилася опирями, привидами і марами. Вони гуляли по хаті, як збиточні діти" (С. 138). І далі дуже вагома деталь: вони (тобто опирі) "повивалювали з утоми язика, такі самі, як той маленький язичок, що він поклав під Курочкову стодолу" (С. 138). Фігура гіпотепозису розвивається, далі картина хворої уяви героя згущується. Не допомагає молитва, "тут нечисте злізлося з цілого села накупі".

У четвертому розділі до характеристики Федора автор додає такий вельми характерний штрих. Герой стоїть на панському подвір'ї і з тугою говорить до себе: "Уже моє оране скінчилося. Старе вогниво, та й вікинули, бо ланцюг серед дороги урвав би си!" Він не шкодує, що минула молодість... Джерело драми старого вже Федора в тому, що він не здатний тепер виконувати споконвічну місію українського селянина бути орачем. Федір став свинарем. Його відганяють від ясел "плугатарі і сівачі", він спить "під брамою", скокуючись у "чорну пропасть стаєнного сну".

Ідуть дні, визріває усвідомлення, що "нема в людей Бога". Зринає спогад про одну з найважливіших подій:

"Но, але дав мені Бог такий розтулок у голові, що я привернувся назад до нашої віри. Як-ем уздрів його ласку небесну по полю, як жито просилося під серп і земля аж цепала: "Йди, Федоре, бери з мене хліб", — а я лишив жида серед дороги та й пішов до Божої роботи. Дякую Господові і до сьогодні! Він хрестився, цілував землю і бив поклони" (С. 141).

Згадаємо той поворотний момент і роль пейзажу в сцені, коли Федір раптово вирішив повернутися до Божої роботи. Екзистенціальна сутність роботи, виконуваної хліборобом тисячоліттями, висловлена тут у формулі: "Божа робота". І ще одне притаманне справді християнській душі відчуття: "гріхи треба відпокутувати". Так створюється великий міф про українського Антисізіфа... Так твориться культура людей, що не бояться смерті і здатні досягнути справжнє...

Мотив співчуття в новелі непоодинокий. Він пов'язаний з іншим — Божою карою. Федір з болем говорить наймитам: "Карає Бог, карають люди, караєте ви, а я кілька кари не годе втримати!" І отримує відповідь:

"Ідіть, діду, в ясла, ми вас просимо.

— Най буде кара на мене, я си приймаю, але по правді!..

Він голий перевернувся на землю. Наймити його прикривали, чим мали найліпшим" (С. 141).

Літературознавці, що з "класових" позицій аналізували новелу "Палій", зосереджували увагу на двох останніх розділах. У шостому зображено сутичку газдів і наймитів. Однак "класової" однозначності тут допускати не можна. Звернімо увагу на виділені деталі:

"Коло громадської канцелярії стояли дві купи. Одна обдерта, чужа на селі, апатична, друга чиста, біла, охоча — наймити і газди" (С. 142).

У цьому розділі є ще один важливий момент. Федір погрожує Курочці, що його "багатство піде марно". У своєму ворогові наймит бачить насамперед риси егоїзму, нелюдяності:

"Та ти з людьми тримаєш? Я в тебе всю силу лишив, а ти мене вігнав босого на зиму! Таже ти гірше жиди, бо то рахуєси не наша віра. Але пустє твої діти того багатство, що з него сліду не буде! Ти, кальвіне!" (С. 142).

Отже, Федір не висловлює прямої погрози. Не каже, що підпалить Курочку. Далі теж характерний штрих — Курочка першим ударив Федора:

"Курочка гримнув Федора в лице, та так, що його обілляла кров, і він упав.

— Хлопці, ану богача трохи намнєскаймо! Ймили наймити Курочку, постояли за Курочкою газди, потекла кров..." (С. 142—142). Звернемо увагу, що в авторській мові тут послідовно вживається слово "газда"...

Останній (сьомий) розділ — картина пожежі. Є всі підстави вважати, що тут остаточно завершена динаміка фігури гіпотезису. Немає ніде натяку на прямі дії Федора. Пожежа відбувається в його уяві:

"Федір лежав у своїй хаті на постелі. 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. Гриз кулаки, бив чолом до стіни, аби вогонь з очей випав" (С. 143).

А потім: "язички вилетіли з тіла і прилипли на шибках віконця. Зірвався..." (С. 143).

Розділ короткий, але сповнений дивовижної експресії, незвичайного драматизму. Федір скаче, танцює, регоче і повторює сакраментальні слова, якими й закінчується новела: "Я чужого не хочу, лиш най моє вігорить!" Слова справді значущі. В них відбилася вся історична душа українського хлібороба (навіть злюмпенізованого).

Три рази автор звертається до образу "червоного язичка" — і завжди він виникає лише у хворій уяві протагоніста новели. Ми знаємо, що автентичний Федір (прототип) "таки підпалив Курочку...", як писав В. Стефанік. Та вся справа тут у слові "таки". У житті так сталося наспраді. А в новелі В. Стефанік художньо опрацював фігуру гіпотезису, бо не хотів підпалу.

В системі морально-етичних цінностей нашого народу палій — завжди негативна постать. Автор зазначив, що справжній Курочка швидко відбудувався, а Федір пішов на жєбри. Тому в новелі факту підпалу не зображено. Письменник не міг обійти елементарного явища — безперспективності неетичних дій. І все ж підкреслимо немовби виключність (як і алієнованість) постаті протагоніста. Згадаймо хоча б таке місце в новелі:

"По селі білі вузенькі стежки всі хати докупи пов'язали, лише Федора хата стояла поза сітею стежок, як пустка" (С. 137). Зауважимо, що епітет "білий" у світі Стефаніка посідає особливе місце ("Я пішов від мами в біленькій сорочці, сам білий" — каже письменник про себе). Є в його новелах і білі сорочки, і білі вікна (а у Федора не було ні білої сорочки, ні білого вікна); є білі руки і білі сльози... Образ білої сорочки перегукується з образом "білих газд"..."

Драматизм і трагізм в аналізованих творах — характерні ознаки поезики новел Василя Стефаніка. За незначним винятком (приміром, "Побожна") вони є домінуючими у творчості письменника і роблять її оригінально-неперебутньою. Водночас й інші художні категорії (як змістові, так і формотворчі) новелістичної поезики — цілковито самобутні. Приміром такі, як жанр, стиль, характер, сюжет, композиція тощо.

## Жанрово-стильова неповторність

Новелістичність і стиль прози Василя Стефаніка — проблема давня й актуальна. Аби переконатися в цьому,

достатньо згадати, що цим питанням поетики були присвячені праці літературознавців ще за життя письменника (скажімо, критичні виступи І. Франка, Лесі Українки, Д. Луціяновича, М. Рудницького, В. Хорвата, В. Морачевського, А. Риндюга та ін.), а також численні дослідження пізнішого часу як в Україні (наприклад, С. Крижанівського, В. Лесина, І. Денисюка, Ф. Погребенника та ін.), так і за її межами (приміром, Луки Луціва, Данила Струка, Юлія Вассіяна, Дмитра Козія та ін.). Більшою чи меншою мірою тут відзначається, що українська новела, започаткувавшись як фольклорно-етнографічне оповідання і пройшовши етап фольклорної стилізації, наприкінці ХІХ століття вступила у фазу поглибленого психологізму.

Іван Франко ще в 70—90-х роках цього століття розширив амплітуду викладових форм жанру, урізноманітнив тип оповідача, гармонійно поєднав у новелі соціальне й психологічне. Подальша модифікація жанру (в напрямку до витворення форм ліризованих) відбувається у творчості М. Коцюбинського та О. Кобилянської. Однак запорукою його віртуальності й надалі стає психологізм, що й зумовлює появу яскравих і самобутніх творів під пером саме Василя Стефаника. Власне він, вдало сполучивши європейську генологічну константу новели (напругу викладу, здатність твору бути трансформованим, як уже зазначалося, у маленьку драму) із українською духовністю, дає взірці малої прози, що сягають сплеску "чистого" психологізму.

У жанровому аспекті малу прозу Василя Стефаника можна назвати новелами лише умовно. На думку науковців, надто українського зарубіжжя, його творчість не дає підстав для традиційно-узвичаєного розуміння цього терміну. Скажімо, "Новина" письменника є не чим іншим, як принциповою антиновелою, у якій інтерес із самого початку (незвичайне, виняткове вбивство доньки), по суті, переключається на дослідження соціально-психологічних причин і обставин вчинку героя. Чимало інших творів Стефаника хоча й не містять у собі таких, схожих до "Новини" ситуацій, також завершуються не несподівано, а, мовити б, закономірно. Традиційний (навіть канонізований!) крутий поворот чи перелом у розгортанні сюжетних подій тут відсутній. Автор майже повністю відходить від узвичаєної побудови творів такої якості з їх поворотними пунктами, пуантом та непередбаченістю розв'язки. Стефаникова проза — це радше "шкіци вуглем" з чорно-білою контрастністю, з превалюванням фотографічного начала. Наведемо тут міркування Ігора

Качуровського щодо жанрової приналежності прози письменника: "Часто говорять у нас про новели Стефаника, але це звичайне непорозуміння. Кілька новел серед спадщини Стефаника є (наприклад, "Басараби"), та назагал його жанр — безсюжетна мініатюра"<sup>1</sup>.

І все ж, на наше переконання, несподіваність у творах Василя Стефаника є, однак вона, певно, міститься в глибших, зовнішньо прихованих від ока, площинах їхньої жанрової структури. Вочевидь, вона виникає в момент своєрідного "перемикання" сприйняття колізії селянського життя з соціально-побутового на морально-психічний чи навіть на світоглядно-філософський вимір. Більше того, на рівень загальнонаціональний, а відтак і загальнолюдський. Та ж сама "Новина", кодуючись конфліктами селянського, точніше, покутського життя, піднімається завдяки такому сприйняттовому переключенню до висот загальнолюдських. Власне, цей ідейно-композиційний зламний момент спонукає до нового переосмислення описаних Василем Стефаником історій з життя українського села кінця ХІХ — початку ХХ століття, даючи свіжий, досі невідомий погляд на письменникового героя чи й персонажів загалом.

Якщо ж говорити про зовнішню жанрову структуру творів прозаїка, то вона все-таки тяжіє більше до оповідання (приміром, оповідання-монологу чи оповідання-сценки), де, власне, жанроутворюючу роль відіграють завперш монологи та діалоги, як про це вже говорилося в попередньому параграфі. Звичайно, чи назвемо твори Стефаника новелами, чи безсюжетними мініатюрами (хоча й безсюжетними вони у своїй більшості не є — радше безфабульними), чи оповіданнями-монологами, чи оповіданнями-сценками, художня цінність їх від цього не применшиться. Ми вживатимемо тут термін "новела" як данину традиції, що вже склалася в українському літературознавстві. Окрім того, як на наш погляд, така дефініція щодо Стефаникової прози має право на життя ще й тому, що формам нарисовим здебільшого не властива згулценість, насиченість емоційних тонів, котру подивляємо тут. За характером засобів творення образів, динамізмом значну частину його творів можна назвати, як уже говорилося, "маленькими трагедіями".

Стефаник у своїй прозі часто зумисне уникає традиційної для класичної новели побудови, все ж беручи при цьому

<sup>1</sup> Качуровський І. Новела як жанр. — Буенос-Айрес, 1958. — С. 297.

за основу твору подію незвично-виняткову. Такий своєрідний композиційний прийом — зумисний відхід від канонів жанру — дає можливість авторові повніше зреалізувати своє філософське бачення світу: винятково трагічну приреченість кожної людини на цілковиту самотність. Стефаник не шукає "новелістичної кінцівки", не ставить мету вразити читача несподіваністю, непередбаченістю розв'язки, його більше цікавить поведінкова структура індивідуума, що переживає душевне сум'яття від хаосу світу, фаталізм приреченості людини. Навіть розробляючи тему смерті ("Стратився", "Катруся", "Сама-саміська", "Новина", "Кленові листки", "Похорон", "Злодій", "Пістунка"), прозаїк акцентує не на трагізмі фізичного кінця, а на самотності своїх героїв, індивідуальному протесті проти тотального відчуження.

Персонажі новели "Виводили з села" самотні серед натовпу: і мати у її благаннях, і батько в тяжкому чоловічому риданні, і молоденький знічений рекрут — всі вони не з'єднані одним горем, а кожен ніби відділений від світу прозорою перегородкою, крізь котру видно міміку, жести, але не чути слів, чим і обумовлюється поведінкова структура героїв (а саме — певна несумісність їх дій та реплік): "Підійшов до сина тато:

— Сідай, синку, на фіру, бо колю спізнимо.

— Ще цу ніч переночуй у мене, синку. Я тебе так гірко пістувала, дула-м на ті, як на рану...

Взяла сина за рукави та повела до хати.

Мир подався д'воротям"<sup>2</sup>.

Безфабульна мініатюра "Нитка" в плані архітектоніки вирішена автором через особливо різкий відхід від жанрових канонів новели: адже сильне потрясіння, що його може великкати споглядання смерті, на рівні композиційному легко трансформувати в пуант. У той же час автор зумисне наближає свій твір до жанру нарису. Сюжет мініатюри накреслений пунктирно, без очевидного наближення до трагедійних екстремів. Виписавши атмосферу любові і злагоди, подавши візію своєрідного покутського "святого сімейства" (цілком у дусі малярського шедевра Рембрандта), Стефаник, на наш погляд, і тут залишається вірний поетиці експресіонізму: останній акорд мініатюри — "Але прийшла на поміч Матір Божа з образів. Та не хотіла довго помагати.

<sup>2</sup> Василь Стефаник. Твори. — К., 1984. — С. 20. Тут і далі покликання на це видання із вказівкою лише сторінки.

Одної ночі прийшла та й сказала: "Більше тобі помагати не буду. Ходи зі мною" (С. 154) — вирішений цілком експресіоністичними засобами. Мати відходить у праці, непомітно для тих, для кого жила і важко працювала. На повну реалізацію цієї думки спрацьовує і вибір системи часопросторових координат твору, наближеної до поширеного у фольклорі хронотопу ("одної ночі...").

Хоча місце дії Стефаникових новел здебільшого гранично локалізовані, письменник, показуючи трагедію людського життя, чи радше людської самотності, уміє вийти за рамки часопростору. В новелі "Святий вечір" — ціла історія життя, страждань старої проходить перед нами на неотопленій печі протягом одного вечора. У цьому ж творі вдало використовує навіть просторові елементи сюрреалістичного колажу (ним, до речі, у сучасній українській поезії часто послуговується О. Зуєвський, в живописі — П. Клеє): грушка, що простягла до шибки гілку, самотня баба на печі і (замість місяця в сюрреалістів) гіркі спогади старої, мережані колядкою.

Часто для відтворення психічного стану своїх героїв Стефаник використовує галюцинуючі видіння ("Сама-саміська"): "Відси летіли на бабу їздці. У зелених кабатах, із люльками в зубах, на червоних конях. Вже наступали, вже бабі амінь!

Замкнула очі. Земля у хаті розпукалася, а баба в розколібину скочувалася і падала у долину" (С. 42). Інколи такі передсмертні видіння монтуються також за принципом сюрреалістичного колажу. В новелі "Скін" смерть підкрадається до старого Леся у вигляді химерних дзвонів: "Горлаті дзвони над ними дзвонять, крисами голови доторкають. Голова йому розскакується, зуби з рота вилітають. Дзвоніві серця відриваються від них, і падають йому на голову і ранять" (С. 85).

Печаттю фаталізму позначені в новелах Василя Стефаника і портретні деталі, натуралістично-гіперболізовані, виконані, на наш погляд, у тій же манері, що її в живописі репрезентувала картина Е. Мунка "Крик" (епіцентром полотна є обличчя з розкритим в екстазі жаху в німому крикові ротом).

У дусі поетики експресіонізму виконано також пейзажні малюнки ("Виводили з села" — тяжіння до насиченості кольорів, їх контрастності, своєрідної "шифрограми" невідворотного): "Над заходом чорна хмара закам'єніла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма, і подобала

та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикались проміни сонця" (С. 22). В урбаністичному краєвиді новели "Стратився" присутні навіть мотиви апокаліпсису, спрямовані на увиразнення відчаю старого батька під непосильною вагою синові смерті і синового гріха — самогубства: "На вулиці лишився сам. Мури, мури, а між мурами — дороги, а дорогами — тисячі світил, в один шнур понасилювані. Світло в п'їтми потопало, дрожало. Ось — ось впаде і чорне пекло зробиться" (С. 22).

Часто в основі Стефаникової новели лежить наскрізний символ, що є водночас і виразною деталлю лейтмотиву (кленові листки стають символом сирітства; "жовто-брудні цвіти, що ростуть попри камінях на подвір'ях каменичих" — ідентифікуються із тяжким дитинством міської бідноти ("Похорон"). Семантична наповненість цих образів підкреслюється їхньою наскрізністю. Саме завдяки використанню таких деталей (що часто виступають додатковим композиційним каркасом) авторові вдається не лише майстерно відтворити психічний стан своїх героїв, але й зменшити питому вагу фабульності в творі. Так, в мініатюрі "Похорон" подієвість якраз у такий спосіб зведена до мінімуму: є лише опис убогої похоронної процесії та кілька діалогів, котрі, підсилені вдало вмонтованою деталлю (вона стає консолідуючою сув'яззю твору на рівні архітектоніки) малюють нам гнітючу картину безрадiсного дитинства померлого хлопчика.

На наш погляд, специфіку поетики Стефаникової прози становить також і оригінальне експериментування із особою автора-оповідача ("З міста йдучи", "Святий вечір"). Сюжетна канва першого твору всуціль складається із діалогічних реплік трьох заробітчан, що, повертаючись із міста, в своїй розмові воскрешають все життя покійного Максима, даючи йому оціночний контекст. "З міста йдучи" та "Святий вечір" за своєю "оповідною структурою" перебувають, здається, на шкалі родовій ближче до роду драматичного, аніж епічного: точка зору автора відсутня, його оціночний контекст майже не виявлений.

Водночас в поетиці новел В. Стефаника знаходимо елементи експресіоністичного світогляду й стилю. Експресіоністи, проповідуючи абсолютний дух як справжню і незмінну сутність, все ж твердили, що людина не здатна пізнати духовне в чистому вигляді, вона може пережити його в собі і відчутти в одухотвореній матерії. Тому мистецтво експресіонізму не позбавлене конкретних образів, картин,

але ці реалії не є самоціллю: автори не стільки зображують їх, скільки переживають. Внаслідок цього постає експресія — сила духовного виразу — як характерна особливість естетики експресіонізму. Збагнути сутність реальності, що складається з "монад", а також сенс людського існування, сповненого страждань і трагедій, можна лише за допомогою інтуїції, — вірили експресіоністи. Представники цього напрямку уявляли страждання прикметною ознакою життя, вважаючи його святым, бо воно спонукає людину до праці і вінчає її зі смертю, цим самим створюючи передумови для переходу людини в нове життя.

Отож, творчість В. Стефаника базується на інтуїтивному сприйманні душевних станів людини та явищ дійсності, її серцевину часто становить образ смерті, що постійно віталізується; його герої — це справді "монади", нерідко позбавлені масок особистості, а взаємини між ними здебільшого не мають причинно-наслідкового зв'язку. О. Черненко у книзі "Експресіонізм у творчості В. Стефаника" зазначає: "Стефаник вилучав зі змісту своїх творів усе несуттєве, побічне, декоративне, описове, залишаючи самі оголені явища, факти..., найменші психічні конфлікти ставали у його творах зматеріалізованими" структурами сутності"<sup>3</sup>. У результаті постав так званий "камінний" стиль В. Стефаника, на який працює вся система лексико-стилістичних засобів, тропів і стилістичних фігур. Проілюструємо сказане на прикладі новели "Катруся".

Однією з рис стефаниківського експресіоністичного стилю, яку виділяє О. Черненко, є "параболічна метода вислову". Вона зазначає, що Стефаник досягає її "світоглядним діалогом або монологом і гротесковою фантастикою"<sup>4</sup>. За допомогою цього витворюється така риса "камінного" стилю, як суб'єктивність образів. У новелі "Катруся" герої — виразники духовного життя людини; діалоги й монологи, за допомогою яких вона побудована, характеризують не осіб, а їх почуття, хвилювання і душевні конфлікти. Побудова твору на основі монологів та діалогів — так званий засіб вилучення суб'єктивного "я" автора — ще одна прикмета "камінного" стилю. Вона дозволяє автору уникнути опису, аналізу подій, а також портретної

<sup>3</sup> Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. — Едмонтон, 1989. — С. 222.

<sup>4</sup> Там само. — С. 224.

характеристики героїв. Натомість Стефаник, як і більшість письменників-експресіоністів, використовує "мову" жестів і міміки.

"Параболічна метода вислову" (за стислою розповіддю приховується глибший зміст) зумовлює й специфічну композицію твору, а відтак і його структуру. Навіть неозброєним оком видно, що з погляду структури новела поділена на три частини, кожна з яких максимально насичена переживаннями та емоціями героїв. Така побудова відразу створює враження певної змістової завершеності кожної частинки і разом з тим відчуття якоїсь домінуючої деталі, що проходить через усі частини і з'єднує їх в єдине художнє ціле. Цією деталлю є власне стилістична фігура — рефрен; ним виступає видозміна слів на зразок "Відай, тобі таки нема виходу", що передає високу експресію переживань героїв і рух їхньої думки від передчуття до впевненості. Даний рефрен відіграє й важливу стильоутворюючу роль у новелі: він передає не рух дії, лише рух думки й почуття, створює високу психічну напругу своїм постійним повтором і часто еліптичною конструкцією. Коментарі автора стають при цьому просто непотрібними.

У першій частинці названий рефрен відтворює душевний стан матері і зв'язує в ціле хід її думок: "Відай, тобі таки нема виходу" — "Ой нема, бідний світе, нема [виходу]" (використані еліпсис та емоційно насащений епітет, що сприяють емоційній напрузі). Усе стилістичне багатство фрагмента підпорядковане цьому завданню.

Серед лексико-стилістичних засобів варто виділити лексичні діалектизми ("води́ла рукою по *тварі*", "по лиці *вандрус* багато очей", "така-с була *годна*", "*зав'євасмо* на *барабулі*"), граматичні ("хоть *би-с* і підвеласи", "*тото-с* себе та й нас зневолила", "аж нам *си* душа радувала") та фонетичні ("коріне, виходу, *зжуривси*, натегнути"). Усі вони є компонентами експресіоністичного стилю завдяки створюваній ними простоті і природності. Варто виділити також елементи кодизованої мови, створеної на "діалектній" основі за допомогою метатези ("доки *меш слабувати*", "нам *си* душа *радувала*"), апокопу, тобто усічення закінчення слова ("коріне *нічо[го]* не помагає" — теж діалектного походження), гіпокористичне (пестливе — "Катрусє") та аугментативне слово ("гіренько" — з побільшеним значенням), а також демінутивні, тобто здрібнілі форми ("Істки", "борзенько"), які посилюють експресію вислову.

Серед тропів в утворенні "камінного" стилю особливо функціональними є метафори ("вандрує багато очей", "блески блукали по обличчю"), які посилюють рух як вияв абсолютного життя, метонімії ("заходить у голову", "геть з усього вішли") та порівняння ("сині нігті були, як її сині очі", "сльози капали на волосся і пропадали, як вода у піску", "увалила-м два леви, як у болото"). У всіх випадках порівнюються предмети із віддалених сфер, наче й не порівнювані в буденному житті, що сприяє згущеності, "закаменінню" виразів і їх експресивності.

Та специфічно-пізнавальну і об'єднуючу функцію виконують насамперед стилістичні фігури, які, звичайно, посилюють й експресію вислову. У новелі "Катруся" цементуючу функцію виконують епізевксис, тобто фігура безсистемних повторів ("Сині нігті були, як її сині очі, і здавалося, що по лиці вандрує багато синіх очей. [...] Мама дала Катрусі квітки сині, білі, зелені, червоні. Катруся презирала їх, лице її слабо усміхалося, а сині, білі, зелені, червоні блески блукали по обличчю") та епаналепсис ("Просю Бога, аби-м половину тої муки на себе перебрала, та й не можу *допросити*"). Циклічна структура фрази, що ґрунтується на повторі, підкреслює безвихідність стану Катрусі і показує отже поступове прозріння матері. "Параболічну методу" вислову підсилюють еліпсис ("Така робітниця, що на все село!", "Ой нема, бідний світе, нема") та асиндетон ("Муки на дні лиш трошки, зерна одного нема коло хати, та й зламаноґо грейціра нема"). Відсутність уточнюючих слів та сполучників робить розповідь компактною, глибоко значущою. Анномінація, тобто повтор однокореневих слів у різних формах ("заробити не заробиш"), кумуляція, тобто однолінійне накопичення прикмет ("квітки сині, білі, зелені, червоні"), кондублікація ("Ей, *дівко, дівко*", "*Боже, боже*, як ми мучимоси") й полісиндетон з його надміром сполучників ("Ані дранку натегнути на тебе, *ані* розчесати, *ані* вмити") шляхом різноманітних повторів, а також інверсія ("Коби ті бог хоть до осені додержив", "сльози мамині"), парадокс ("Не знати, нащо я квіток тобі накупувала?... Вже, відай, я тебе у ті квітки на смерть уберу") та риторичне запитання ("Що то з тебе зробилоси?") сприяють високій експресивності вислову.

Якщо у першій частинці Катруся була тільки сторонньою фігурою, то у другій вона стає, сказати б, у центр емоційної напруги — поруч із батьком. І вже слова домінуючого рефрену

вкладені в її уста та в уста батька. Створюється навіть своєрідний діалогізм. Цікаво, що ця частинка теж подає хід думок героїв від передчуття до впевненості, але робить це не лише за допомогою рефрену, але й епізевкису (слова передчуття смерті висловлені фігурою епізевкису — "Коби-м знав, де тобі лік" (батько) і "Боже, боже, найди мені лік" (Катруся), а впевненості у летальному кінці — рефреном: "То видко очима, що тобі нема виходу" (батько) і "...вже виджу, що мені нема виходу" (Катруся). Таке паралельне поєднання ітеративних фігур в устах двох героїв особливо підкреслює внутрішній трагізм (хаотичність думок — яскрава ознака експресіоністичного стилю).

Серед лексично-стилістичних засобів функціональними з цього погляду є ті ж діалектизми ("кіпай безклубими боками", "мемо бідити", "вітримати", "пам'ятай"), демінутиви ("ніяких лакітків", "днинка"), елементи кодизованої мови ("мемо бідити", "бих завертавси"), а також пейоратив, тобто слово із суфіксом, що надає йому образливого змісту ("ганциго" — владене в уста батька і є виявом нестерпності його горя). На рівні тропів маємо знову ж таки метафору ("чорна рілля розсипалася", "багато новин настало"), метонімію ("та й ти амінь зроблю", "мій мозиль не годин вітримати") та порівняння ("днинка, як золото, а ти ходи по докторях", "я на тебе дув, як на пінку, та й виджу, що вмреш"). Рівень стилістичних фігур теж не надто відрізняється від попередньої частинки. В цілому він працює на композиційну єдність і компактність (епізевкис — "маю в бозі надію..., що ще весни не стратю" і "Певна була, що весни не стратить"; "Боже, боже, найди мені лік", "Коби-м знав, де тобі лік" і "Коби-м знав, що не буде тобі ліку"; гемінація, тобто повтор ключових слів циклічного характеру з метою міцнішої гармонізації вислову, — "Та мій мозиль не гоген цему вітримати, ой не гоген", "Ой, небого, тото мемо бідити без тебе... Ой, будем та будем"), а витворенню "параболічної методи вислову" сприяють еліпсис ("...тото мемо бідити без тебе... Ой, будем та будем [бідити]), асиндетон ("А відки ж я наберу на вас, на докторі, на аптики та на дідька рогатого?!). Підсилюють експресивність вислову полісиндетон ("Я лиш кажу, аби задурно гроші не віднести, аби себе не скалічити та й аби тобі не помогло"), кондублікація ("Боже, боже, що це мене найшло цієї днини!", "Лежиш та лежиш, та й ні життя, ні смерті", "Ой небого, небого, тото мемо бідити без тебе"), анафора ("Коби-м знав, де тобі лік... Коби-с вже або суда, або

туда!"), оклик ("Бодай я вже не дочекав вас дохторувати!"), риторичне запитання ("А відки ж я наберу на вас, на докторі, на аптики та на дідька рогатого?!), а також епанортоза, тобто фігура, яка ґрунтується на тому, що герой заперечує висловлену ним же думку, ніби поправляючи себе ("Коби-с вже або суда, або туда! І тобі ліпше, і нам ліпше [...] не плач, небого, я тобі не воріг").

Довершує композиційну картину рефрен третьої частинки, який продовжує розкриття емоційного стану батька і поглиблює його трагізм тим, що впевненість у швидкій смерті дочки батькові вселяє стороння людина, яка судить не за своїми переживаннями, а за конкретними фактами. В результаті цього рефрен набирає такого вигляду: "Та, відай, нема ваші дівці виходу" (сусід Микола) — "Ой нема, нема [виходу]" (батько), а весь зміст частинки перетворюється у процес поступового впевнення батька в неминучості прийдешнього. Як наслідок, експресіоністичний стиль виходить на поверхню і виявляється через лексико-стилістичні засоби (ті ж діалектизми — "налієв [лікар], "дохтор", "агіт", "коби-м був запитав", "як він ме тот лік вілагоджувати", "віп'є", "зачев", "віслухав"; аферезис, тобто усічення початку слова (діалектного походження), — "відки я знаю"; апокопа — "ваші дівці", "нема з неї нічо"; елементи кодизованої мови — "як він ме тот лік вілагоджувати" (створена шляхом метатези). Таке ж, як і в попередніх частинках, значення мають тропи: метонімія ("най віп'є тоті медицини") та порівняння з його виразною експресивною функцією ("Нема з неї так нічо, як з отого листка, що відчїмхнувси від дерева...").

Рівень фігур у даному випадку не просто конкретизує й узагальнює стилістичний малюнок, як у попередніх частинках, а й значною мірою цементує стилістичні елементи всього твору рефреном та іншими ітеративними фігурами.

Якщо, скажімо, епізевкис ("Доста того, що як він зачев почітувати, то я таки не дослухував до кінца. Ніби було би що з того, що я би віслухав?"), гемінація ("Ой, — каже, — пані дохтор, дайте мені послідний лік. Я, — каже, — бідна баба, не маю із-за кого дохторуватиси, та дайте мені послідний лік"; "Може, воно у панстві помогло би, але у нашім стані то не поможе"), еліпсис ("Коби то, уважеете, кому порадити, а то наше яке?", "Як зачела, як зачала, та й дав, і до сегодні ходить...", "Ой, нема, нема, і гроші пішли.

Коби-м був хоть Іванихи запитав..."), епімона, тобто кількаразове повторення слів без інтервалу ("Він мені таке нап'яв, що *ge, ge, ge-e-e!*"), полісиндетон ("Коби, каже, багато молока пила та мнеса якогось легкого аби поїдала, аби трунок собі вілагодила, аби хліба білого — децо на світі є, то загадав"), кондублікація ("Мужикові що *вткне, вткне*, та й спасайси", "Як *зачела, зачала*, та й дав, і до сьогодні ходить..."), інверсія ("мнеса якогось легкого", "Хліба білого", "трунок собі вілагодила"), оклик ("Бодай так здорові!", "Кажі раз, два, та й забирайси, шуруй!"), риторичне запитання ("З паном що день, то добрий день, а з мужиком що?") та апокриза, тобто зворот, в якому на поставлене запитання йде відповідь ("Коби то, уважете, кому порадити, а то наше яке? Поцілував у руку та й чекай, аж скажуть гроші дати...") виконують аналогічні до тих, що і в перших частинах, функції, то інші, наприклад, епізевксис ("Коби-с вже *або суда, або туга!*", "А мужикам лиш такий лік здалний, що *або суда, або туга!*") паралельно з рефреном стають смислотворчим і стилетворчим стержнем новели.

Арсенал стилістичних засобів у "Катрусі" відіграє не лише формотворчу роль. Зрештою, будь-який художній елемент цінний тоді й остільки, оскільки "працює" на цілісну художню структуру і несе певне смислове навантаження. Яскраво видно це на прикладі рефрена. Як уже відзначалося, він відбиває рух думки героїв від передчуття до впевненості у смерті Катрусі. Образ смерті у творі не є статичним, а перебуває у русі: від, умовно кажучи, пасивного застою у першій частині до віталізації смерті — у другій та третій. Стилістичні фігури першої частинки своєю експресивністю впливають на рефрен так, що він передає надмірний трагізм становища і небажаність смерті як такої. Стилістичні фігури другої і третьої частинок, про які йшлося вище як про цементуючий засіб стилістичної структури твору, активізують увагу на продовження життя після смерті. Виділимо тут епізевксис: "Коби-с вже або суда, або туга!", — який пізніше видозмінюється в епанортозу: "Коби-с вже або суда, або туга! І тобі ліпше, і нам ліпше [...] не плач, небого, я тобі не воріг", — що своїм патетизмом натякає на особливу роль болю і страждання у людському існуванні і цим віталізує смерть, освячує її. Подібну функцію виконує також гемінація ("Дайте мені послідній лік") разом із кондублікацією ("Як *зачела, як зачала*, та й дав, і до сьогодні ходить..."), що своїм змістовим планом

підводять до думки про віталізацію смерті. У такий спосіб у "Катрусі" реалізують себе, втілюючи зміст та ідею, головні образи творчості В. Стефаніка (страждання і смерті), які, зрештою, прикметні для експресіоністичної естетики. Навіть повторення головних лексико-стилістичних засобів і фігур відіграє при цьому не другорядну роль.

Із сказаного видно, що кожен із цих компонентів, узятий сам по собі, тратить своє значення; лише їх сукупність, пов'язана системними зв'язками, є функціональною як у плані форми, так і в плані змісту. Досягається такий творчий синтез силою усвідомлюваної й неусвідомлюваної психічної активності автора. Причому роль останньої — визначальна. Головну прикмету геніально обдарованих творчих натур І. Франко бачив саме в "еруптивності їх нижньої свідомості, т. е. її здібності час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості"<sup>5</sup>.

Отож, система стилістичних фігур, лексико-стилістичних одиниць, що твориться силою неусвідомлюваної психічної активності, забарвлена естетикою експресіонізму, витворила своєрідний, так званий "камінний" стиль творів В. Стефаніка, конкретний вияв якого ми побачили на прикладі внутрішньої організації новели "Катруся".

У творчості Василя Стефаніка помітне місце посідає цикл поезій у прозі, або ритмічної прози, тобто таких прозових творів, які, не будучи римованими, все ж за своєю ритмомелодикою, образністю мають характер поетичних.

Ритмомелодичні явища в прозі — це відносно закономірне чергування однотипних або різнотипних мовних одиниць, тип симетрії, що повторюється в будові речення чи тексту і створює певну ритмомелодичну лінію, обрану письменником для підсилення семантико-емоційної сторони твору. Читаючи поезії в прозі В. Стефаніка ("Амбіції", "Чарівник", "Ользі присвячую", "У воздухах плавають ліси", "Городчик до Бога ридав", "Весна" та ін.), відчуваємо одну мелодичну манеру читання — трагічну, надривно-тривожну, неспокійну, зблену.

Ритмомелодика поетичної прози В. Стефаніка створюється насамперед інтонацією переліку:

а) однорідних членів речення у простому поширеному

<sup>5</sup> Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. — Т. 31. — К., 1981. — С. 64.



реченні: *"Біла рожа підіймила квіт та й запросила сонечка. Ще просьби не доказала, а вже похилила жмит цвіту понад жовте листя"* ("Городчик до Бога ридав");

б) однотипних, як правило, простих неускладнених речень: *"Вічний вогонь пече. Жара душить сонце. Нема роси на рівнинах"* ("Весна");

в) однотипних частин складного безсполучникового речення (типова для поезій В. Стефаніка синтаксична конструкція): *"Вечір. Місяць на небі розгорається, парубоча пісня мостить собі мости до зізд, сира сопілка наймицька жалібно стогне з ясел до вікон панських. Дими спокійно долинами синіють, гуртки чорних овець шукають воріт своїх, за ними діти куряву збивають..."* ("Ользі присвячую").

Якщо при перелічуванні однорідних членів чи простих речень інтонаційний малюнок розгортається ніби в "короткому диханні", то перелік частин складного речення вимагає "широкого дихання", охоплення ряду речень. Повторюваність цих інтонаційних відтінків і створює монументальний, характерний для всіх поезій циклу ритмомелодичний узор роздумливої плавності, яка, однак, часто порушується "вторгненням" інших синтаксичних конструкцій та одиниць, наприклад риторично-питальних речень: *"І чого ж ти, серце моє, гріху багато в собі маєш? І чому ти, серце моє, не пукнеш? І чого ти, серце моє, квилеш мені в грудях, як покинена пташка? І чому ти, серце моє, не пукнеш?"* І чого ти, серце моє, тремтиш, як листок на вітрі! І чому ти, серце моє, не пукнеш?" ("Ользі присвячую").

Плавність розповіді порушується також вигуками ("Трясуся, ой, незаними болячками" — "Чарівник"), звертаннями. Звертання в багатьох поезіях В. Стефаніка стає емоційним центром не тільки речення, а й усього твору. Довго не називаючи дійової особи, автор інтригує читача, тримає його в стані психологічного напруження, чим підвищує експресивну силу зображуваного в цілому ("Чарівник", "Амбіції").

"Амбіції" — зразок класичного періоду. Інтонаційно поезія розпадається на дві виразно окреслені частини, для першої з них властива рівномірна інтонація переліку однорідних синтаксичних елементів — складнопідрядних речень в основному з підрядними порівняльними та означальними: *"Ти будь у мене тверда, як небо осіннє уночі. Будь чиста, як плуг, що оре. Будь мамою, що нічов темнов дитину хитає та тихонько-тихонько приспівує до сну..."* Головна частина кожного, крім першого, складнопідрядного речення — непоширене односкладне означено-

особове речення: *"Будь чиста... Будь мамою... Вбирайся... Шепчи... Грими... Плач... Всякай... Біжи... Сядь... Дивися..."* І лише друга частина періоду після виразної паузи називає наразі того, до кого звернене мовлення — "Такою будь, моя бесідо!"

Періодові властива експресія, яскрава виразність, певною мірою навіть патетичність і разом з тим чіткість, точність, завершеність форми.

Емоційність, трагізм в поезії "Чарівник" кондесовано передано ритмічним чергуванням питальних, спонукально-окличних та розповідних речень, ускладнених відокремленими означеннями. Ось початок твору:

*"Хто мене гріє, мні ще любить?"*

*Дайте горячі руки!*

*Дайте вугля з серця!*

*Повалений, вбитий страхом, як півмерлий, що му ноги гріють".*

Давно помічено, що тривожний стан людини, хвилювання, сумнів, неспокій, розпач найкраще відтворюють односкладні та неповні синтаксичні утворення. Саме такі речення переважають у цій поезії, зрештою, й не тільки в ній.

Наприклад: *"Поціль глибше! Ще поціль!*

*Пробий, зломі то серце.*

*До чого та мука стрілами тупозубими?..*

*Вбити не хочеш, лиш муки й муки?"*

("Чарівник").

Або: *"У воздухах плавають ліси та й села серед них. На небі хмари, як той мох, що примерз до землі у лісовій тишині, — сірий, легом укритий"* ("У воздухах плавають ліси").

Структурна неповнота речень компенсується більшим семантико-стилістичним навантаженням інших елементів цих речень і загальним увиразненням синтаксичної будови. А це спричиняє і відповідну ритмомелодіку висловлювання.

Важливу ритмомелодійну функцію виконують парцельовані конструкції. Вони складаються з базової частини і парцелята, тобто члена речення чи частини речення, що відокремлюються крапкою в окреме речення. Тим самим парцелят, будучи синтаксично і семантично залежним від базової частини, набуває певної комунікативної самостійності, зосереджує увагу читача на чомусь дуже важливому і водночас створює свіжу, нетрадиційну мелодіку тексту:

"Але вибігає до них хлопчик. Такий файний та любий, та й зачав гратися" ("Про хлопчика, що його весна вбила"); "Дрожу перед острими, морозними стрільми джогі, гнаний тобою, думко! Неназвана, закрита, страшна!" ("Чарівник").

Часто парцельована частина дається з абзацу і становить собою частину складного речення: "Якби-м розбив ту скалу, що душу мою закувала!"

Ліси би зашуміли, заспівали би села" ("У воздухах плавають ліси").

"Най зів'яну разом з найменшим листочком жовтавим.

Бо зорі вночі з мене насміхаються" ("Городчик до Бога ридав").

Узагальнено можна визначити, що неспокійна, зболена, трагічна ритмомелодика поезій у прозі В. Стефаника спричиняється насамперед зміною ритму читання: роздумлива плавність, що створюється переліком однотипних конструкцій (однорідних членів, односкладних речень, однотипних частин складного безсполучникового речення) змінюється питальними, окличними реченнями, реченнями із звертаннями, вигуками, неповними реченнями, парцелятами, яким властивий ритм великого драматичного напруження. Це й створює схвильовану, надривно-тривожну картину поетичної прози В. Стефаника.

Спостереження показують, що виразна ритмомелодика поезій у прозі Василя Стефаника захоплює читача, настроює його "відтворювати" прозовий текст саме в такому ритмі, в такій тональності, яку обрав письменник і яку реалізував у своїх словесно-художніх побудовах. Творча палітра Василя Стефаника — явище неодноримісне. Тут можливі й літературознавчі й мовознавчі студії. А радше їх синтеза, що виявляє жанрово-стильову неповторність прозової спадщини геніального новеліста.

## Своєрідність епічної розповіді

Художня палітра прози Василя Стефаника надзвичайно оригінальна. Тут, окрім уже згадуваних її особливостей поезики, впадають у вічі прагнення письменника

циклізувати свої новели, створити такі образи світу й людини, які б мали символіко-багатозначну місткість тощо. Науковцями давно вже відзначено фабульний зв'язок, точніше взаємозв'язок між багатьма новелами. Скажімо, "Виводили з села" і "Стратився" оповідають про трагічну долю селянського юнака, відданого в солдати, і про горе його батьків; "У корчмі" та "Лесева фамілія", незважаючи на різні імена головних героїв, використані сюжети відтворюють два етапи тої самої фабули: спробу героя втопити своє горе у вині, а потім побиття жінкою і дітьми батька, що пропив останні гроші. Між рештою творів Стефаника такі очевидні фабульні зчеплення відсутні, зате виявляються інші типи взаємозв'язків. Вони й дозволяють поглянути на збірники новел письменника не як на об'єднання творів, близьких один до одного лише за проблематикою і жанровою формою, а як на цикли цілісної епічної розповіді, для яких характерні дуже висока міра взаємопов'язаності всіх творів, що входять до них і утворюють певну ідейно-художню над'єдність. Такий тип збірників творів (як прозаїчних, так і поетичних), що дістав жанрове визначення **книжки**, був характерний для літератури кінця ХІХ — початку ХХ століття, особливо символістської<sup>1</sup>. Книжки ж Стефаника в свою чергу з'єднуються в нову цілісність — певний метатекст, що відбиває письменникову концепцію світу і людини. Поставивши в центр дослідження "Синю книжечку" і в міру потреби залучаючи матеріал інших книжок ("Камінний хрест", "Дорога", "Моє слово", "Земля"), схарактеризуймо особливості "мікро" і "макро" поезики Стефаника, його своєрідність епічної розповіді.

"Синя книжечка", як і інші книжки Василя Стефаника, має складну структуру, яка обумовлює її внутрішню цілісність і завершеність. Кодуючі функції зачину<sup>2</sup> в ній виконує новела, що відкриває її і дає їй назву, а також являє собою "увертюру" до всієї творчості письменника. У ній гранично лаконічно окреслене коло проблем, героїв, сюжетних ситуацій і мотивів, типи хронотопу й оповіді, які, варіюючись, будуть згодом втілені в наступних творах цієї та інших книжок.

<sup>1</sup> Див.: Дарвін М. Н. Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. — Красноярск, 1988. — С. 12—13.

<sup>2</sup> Див.: Кань З. Заметки к вопросу о начале текста в литературном повествовании // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977. — С. 229—252.

Уже в перших двох абзацах новели "пунктиром" позначені й сконцентровані майже всі сюжетні ситуації, що дістали розвиток у решті його творів: напівголодне існування селян, смерть дружини і дітей, пияцтво героя від безвиході, нарешті відхід з рідного села. У кожній з наступних новел одна з цих ситуацій (або їх комбінація), стає структуротворчою і дістає розвиток. Так, у новелі "Виводили з села" буде відтворена ситуація відходу з рідного села, в новелі "В корчмі" — спроба героя залити горе вином, у новелах "Стратився" і "Катруся" — горе батьків, що переживають смерть дітей, у новелах "Ангел", "Сама-саміська", "Шкода", "Портрет" — самотність і смерть старих тощо.

Варіації тих самих сюжетних ситуацій легко проглядаються і в усій наступній новелістиці Стефаніка: відхід із села в новелах "Камінний хрест", "Вона-земля", "Діточа пригода"; смерть дітей — в "Лані", "Похороні", "Марії", "Синах"; болісне очікування смерті й смерть самотніх старих — у "Святому вечорі", "Сконі", "Озимині" тощо.

У новелі, що відкриває "Синю книжечку", визначений і кут зору на зображуване. Багато писалося про те, що Стефанік передав слово своїм героям, відтворив їхнє світосприйняття у формі ліричного сюжету плину свідомості. Однак слід звернути увагу на те, що уникаючи прямих форм вираження свого ставлення до героїв і ситуацій, як уже говорилося, ніби самоусуваючись, письменник уже в перших своїх творах знайшов художні способи втілення авторської позиції. Основна сфера її реалізації — хронотоп, що створює контекст, необхідний для осмислення всього відтвореного на дуже високому рівні узагальнення.

Так, у новелі "Синя книжечка" дія розгортається "на толоці"<sup>3</sup>. Глядачами і дійовими особами подальшої трагедії стають не тільки односельці Антона, але й його хата, яка плаче і не відпускає від себе, і ліс, що вмовляє його повернутися. Розвиваючи народнопоетичні традиції, Стефанік домагається збільшення масштабу хронотопу. У контексті такого художнього простору подія (вихід з рідного села зубожілого селянина), не втрачаючи

<sup>3</sup> Стефанік В. Твори. — К., 1971. — С. 45. Далі сторінки видання вказуємо в тексті.

соціальної значущості, набуває вимірів загальнолюдської трагедії, що розігрується на Землі перед лицем Природи.

Аналогічні виміри і функції художнього часу. Теперішній час ліричного сюжету, який втілює момент розлучення Антона з рідною землею, завдяки його спогадам, здобуває історичну перспективу. При цьому минуле, контрастно протиставлене нестерпній сучасності, у суб'єктивному сприйнятті героя обертається міфом про "золотий вік", коли в його діда було "двадцять штири морга поля, хати на ціле село! Все мав!" (С. 45). Міф про життя предків потім дістане розвиток у новелі "Давнина" з книги "Дорога".

У такому контексті відхід із села, з рідної землі і самим героєм, і його односельцями, і Природою сприймається як відхід із життя, тобто як похорон. Цьому сприяють і асоціації героя, що спонукають його пригадати похорон дружини. Голосіння Антона — це плач на власному похороні. Саме тому плачуть і вікна його хати.

Міфологічно-щасливе минуле предків, нестерпно-болюче теперішнє і відсутність іншого майбутнього, крім смерті — такі часові координати художнього світу "Синьої книжечки", які стали основою моделі світу Стефаніка в цілому. У такому просторово-часовому контексті відразу ж визначився ракурс зображення селянина як представника роду людського, а соціальних колізій як фрагментів його буття.

Ситуація відходу з села, що здобула символічне значення відходу з життя в першій же новелі, дістала розвиток у наступній — "Виводили з села", а потім, як уже мовилося, лейтмотивом пройшла через усю творчість Василя Стефаніка. Про це йтиметься в наступних розділах дослідження. Нам же хотілося б звернути увагу на ще одну характерну особливість епічної розповіді Василя Стефаніка.

Як засвідчив аналіз, створені письменником образи світу й людини — символіко-багатозначні. Соціально-історичний аспект у них є, але він не переважає. Важливішу роль у художній системі Стефаніка відіграють національний і загальнолюдський рівні осмислення героїв і подій. Персонажі його новел були піднесені на рівень

<sup>4</sup> Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. — К., 1981. — С. 122—123.

надтипів, співвідносних із подібними героями світової літератури і навіть античної трагедії. Останнє відзначали вже деякі сучасні Стефаникові критики<sup>4</sup>. Однак усупереч існуючим уявленням герої Стефаника не наділені оригінальними характеристиками, оскільки майже не відрізняються один від одного ні особливостями світосприймання, ні долями. По суті у Стефаника один герой, узятий в різні періоди свого життя. Його новели утворюють єдине ліро-епічне полотно, яке можна було б назвати "Життя Людини". Якщо бути точним, то його персонажі — це члени сім'ї, роду людського — Батько, Мати, Син, Дочка, Сестра, Брат та їх односельці. Сюжетні ситуації, на яких засновані новели Стефаника, відтворюють основні етапи життєвого шляху героя, як про це йшлося на початку розділу: народження ("Кленові листки", "Пістунка" і т. п.), дитинство ("Мамин синок", "Катруся", "Осінь", "Новина", "Лан", "Діточа пригода" та ін.), весілля ("Суд"), проводи в армію ("Виводили з села"), виснажлива праця (більшість новел), самотня старість ("Ангел", "Сама-саміська", "Шкода", "Портрет", "Святий вечір", "Скін" тощо). Всі ці життєві етапи в новелах Стефаника супроводжує смерть. Вона гротесково сполучена з моментом народження дитини, в наслідок чого або помирає мати ("Кленові листки"), або смерть загрожує немовляті ("Пістунка"). Тому ж і весілля обертається зв'язним убивством гостей і самосудом над злочинцями ("Суд"). Смерть супроводить свята ("Святий вечір", "Лист"). Праця на землі-годувальниці висмоктує з людини останні життєві сили ("Камінний хрест" і більшість новел). Смерть супроводжує дитинство і юність ("Похорон", "Катруся", "Діточа пригода"), а смерть старих болісна і жахлива.

У всіх цих випадках героям протистоять не соціальні антагоністи, а світопорядок, що прирікає їх на вічну боротьбу зі смертю. Більш виразно соціальна природа джерел людських страждань виявлена в другій книзі Василя Стефаника — "Камінний хрест". Мотиви соціальної несправедливості світобудови звучать у заголовній однойменній новелі, а також у "Засіданні" і "З міста йдучи". Але й тут ворожі соціальні сили лише окреслені в найзагальнішому вигляді — "пан", "ксьондз", "жид" (С. 117, 137), а не організують художній конфлікт творів. У переважній більшості новел Стефаника, як про це вже не раз мовилося, соціальний конфлікт відсутній. У них

немає зіткнень селян з ворожими соціальними силами в зовнішньому, епічному сюжеті, який завжди гранично редукований і грає допоміжну роль у жанровій структурі. Якщо ж епічний сюжет відтворює зовнішній конфлікт, то протистоять сторони найчастіше виявляються соціально однорідними, і його осмислення здійснюється в морально-філософській сфері. Таке, наприклад, зіткнення двох незаможників, один з яких злодій ("Злодій"), чи українців з їхніми співбратами ("Марія"). І навіть помста бідняків більш заможним сусідам і ними самими і "суддями" осмислюється й засуджується з погляду моральних, загальнолюдських орієнтирів ("Суд", "Палій").

В основі ліричних сюжетів, що відтворюють плин свідомості героїв теж лежать морально-психологічні конфлікти, розвиток яких здійснюється поза соціальним контекстом. Персонажі мислять переважно моральними категоріями совісті, любові, гріха і т. п. Найвищими моральними орієнтирами для них є Христос, Бог, Мати Божа. Тут доречно зазначити, що образ Світобудови в новелах Василя Стефаника має систему координат, характерну для народно-поетичних і релігійно-філософських уявлень — його полюси займають образи Отця небесного і господаря пека. Однак, на відміну від традиції, у душі сучасної письменниці декадентсько-символістської літератури, образ Бога тлумачиться як образ злого і жорстокого Отця небесного, що прирік своїх дітей на невимовні страждання. Усі спроби героїв знайти вихід із замкнутого кола земних страждань за межами свого дому й села ("Синя книжечка", "Новина", "Вона — земля" і т. п.), міста ("Стратився") або в чужих землях ("Камінний хрест") виявляються безрезультатними, бо з нього є тільки один-єдиний вихід — смерть. Тому її чекають як визволительку: "Ой, синку, я так тої смерті, як мами рідної, чекаю. Вночі то в кожний кут пролупляю очи, ци де з кута не привидиться..." (С. 139). Тому герої гніваються, коли вона затримується: "Свариться зі своєю смертю.

— Мені тебе не треба, — пищить він до сонця, — не зашкірюйси до мене, бо задурно. Мені треба дучі та штири дощі(...) мені пішли її, бо забула, сука, за діда" (С. 241).

Земне існування нестерпне не тільки для людини, але й для всього живого, — чи то корова ("Шкода"), чи кінь ("Камінний хрест"), тому земля вже не може "кілько біди

витримати" (С. 112), і от-от настане кінець світу, коли "не буде нікого, нікого" (С. 295). Багато героїв Стефаника з цим врешті примирюються, але є й такі, які підводяться до богоборчого бунту. Такий Лесь ("Лесева фамілія"), що замислив страшну помсту: "Таке вістрою, що земля здрігнесь!" (С. 62), та Іван ("Кленові листки"), котрий дорікає Богові за те, що той людину "пускає на світ як голе терня..." (С. 213). Блюзнит Максим ("Сини"): "Образи на стінах почорніли, а світі дивляться на пусту хату, як голодні пси... хоть їх багато, а всі вони до нічого" (С. 297), бо не змогли зберегти ні жони, яка все життя "обтикала їх барвінком та васильком", ні дітей, що полягли на безглуздій війні. Він дорікає Богові за те, що той прирік його на самотність ("Із-за его воді я лишився сам на всій землі" (С. 300), викриває його брехню ("Господи, брешуть золоті книги по церквах, що ти мав сина, брешуть, що-с мав!" (С. 301) і зрештою проклинає його! "Най тобі оця синя баня так потріскає, як моє серце..." (С. 301). По суті в основах цих і багатьох інших новел Василя Стефаника лежить конфлікт між Людиною і Отцем небесним, що було властивим для творів декадентів. Але на відміну від декадентів, герої Стефаника і сам автор все-таки не втрачають віри в надособистісні цінності.

Власне такими, незважаючи ні на що, для них лишаються Любов і Краса, уособленням котрих стає Мати Божа. Саме до неї з блюзнірською парадоксальною молитвою звертається Максим: "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" (С.304). Любов і самопожертва піднімає людину до Бога, зрівнюючи полеглих від рук співбратів синів земних з Сином Божим, зрадженням його ближніми, а земну жінку ("Марія"), що втратила в братовбивчій війні трьох синів, з її святою тезкою — Богоматір'ю. Такі жіночі образи, втілюючи саможертвону материнську любов ("Мамин синок", "Катруся", "Кленові листки", "Діточа пригода" та ін.) особливо виразно виявляють відмінність концепції особистості Стефаника від декадентської.

Водночас, як свідчить аналіз, між творчістю Василя Стефаника й декадентами є набагато більше спільного, ніж це прийнято вважати. Важко погодитись з науковцями, котрі гадають, що новели письменника трагічні "за ситуацією, а не за приреченістю героя, фатальністю його

долі"<sup>5</sup>. Новеліст, подібно до декадентів, підкреслює безсилля людини перед Долею (кожен змушений нести свій "Камінний хрест"), її підвладність підсвідомим імпульсам, що провокують на жорстокість і навіть кровожерність ("Суд", "Злодій", "Палій"), породжують страх і апатію ("Майстер"), спричиняють згубне пияцтво і т. п. Однак, незважаючи на все це, а також на антиестетичність портретів багатьох героїв Стефаника: покалічених життям дітів з тремтячими руками, фривольною головою, рухомими губами ("Портрет"), "синіх як пуп" від холоду, "посеред купи дрантя", що б'ються головою об стінку ("Святий вечір") з "синіми і блискучими, як скляні бервена" ногами, знесилених, згорблених тощо) і дітей, від голоду більше схожих на мерців ("Осінь", "Новина", "Кленові листки" та ін.), його персонажі, на відміну від героїв декадентів, викликають не відразу, а щемливу жалість, співчуття і, зрештою, гнів проти світопорядку.

Своєрідність епічної розповіді можна простежити і через інші засоби та форми поетики творів Василя Стефаника. Так, новели "Моє слово" і "Дорога" займають особливе місце у творчості письменника. Автобіографічність, особлива сповідальність цих творів зумовили специфічні художні засоби відтворення буття і свого особистісного перебування в ньому, власне, такі, як їх усвідомлював сам митець. Названі новели вражають ні з чим не зрівнянною атмосферою метафоричності, що загалом притаманна мові творів Стефаника. Концентрація образності тут настільки значна, що кожна фраза вписується в окремий рядок. Саме в "Моєму слові" та "Дорозі" тяжіння Василя Стефаника до символічності, експресивності художнього мислення виявилися повною мірою.

Ідейно-тематичною сув'яззю цих творів пояснюється наявністю деяких спільних образів у них. Це — образи дороги, життя і матері. В обох сповідях життя-творчість поставлене в розвитку, діалектиці, для чого й обрано образ дороги. І в обох (тут і там) початок дороги — від матері: "Я пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий" ("Моє слово")\* "—Я йду, йду, мамо... — Не йди, не йди, сину..." ("Дорога"). Біля маминої могили, як біля правди-прихистку, — кінець дороги.

<sup>5</sup> Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. — К., 1981. — С. 122.

\* Тут і далі покликання на новели письменника за виданнями: Василь Стефаник. Твори. — К., 1971. — С. 164—168; С. 261—265.

Проте кожна із сповідей має свій внутрішній драматизм, що реалізується письменником через індивідуальну систему художніх образів. У "Моему слові" розкривається драма митця, якому правда і самотність дістаються дорогою ціною:

"Казали, що брешу.

А я рвався і падав у болото із знесилля, і не уступав..."

"А як я плакав, то мама радила:

— Ти сам собою будь..."

"Я сотворив собі свій світ..."

"Буду свій світ різьбити, як камінь..."

І аллюзія з Ікаром, що виникає в кінці, цілком логічна. Однак це не гордий Ікар, що знехтував застереженням батька, а Ікар-трудівник, який "сонця дійти... не годен", але "крила гояться" і він знову летить "до сонця, до щастя".

У "Дорозі", на наш погляд, Василем Стефаником осмислюється проблема джерел натхнення власної творчості. Образна система у цій сповіді ускладнена ще глибшою символікою і в той же час вона більше наближена до предмета творчих уподобань письменника. Пісня, слова якої він "лизав з губів" втомлених від двобою з життям людей, а з їх сердець "виссав почуття" для неї, пісня — "що зробила його гордим і сильним", "згіркла" з часом, гордість його впала на тверду дорогу, і весь співець "строївся" настільки від безвихіддя людських страждань, що навіть його любов не пішла з ним однією дорогою:

"— Не можу, бо ти отрута!"

Ця сповідь, на наше переконання, трагічна в своїй основній думці. Трагедійна кульмінація наступає в кінці твору. Дорога, що стала темною, привела співця до могили матері. Просив маму одно "маленьке слово аби сказала", але замість слова "лиш почув мороз від хреста". Далі вже не пішов, а "поплився безіменний і самотній". І хоч ми знаємо, що це лірична сповідь В. Стефаніка, все ж радше сприймаємо її як узагальнення творчості справді народного художника.

Не зважаючи на ідейно-тематичну близькість сповідей, вони, на нашу думку, відрізняються ідейно-естетичною концепцією: "Мое слово" драматичне за своєю суттю, так як пошук "щастя під небом" не припиняється, є надія. "Дорога" ж — трагічна. Звертання до Бога: "Боже, ти подаруй мені решту моєї дороги, бо я не годен вже йти!" — не містить надії, навіть не передбачає вибору "бути чи не бути?".

Вважаємо, що різниця в художньо-естетичних концепціях зумовила і різні суб'єктивно-об'єктивні відносини, що характерні для кожного з цих творів. Слід сказати, що сповідь "Мое слово" була написана раніше, ніж "Дорога", хоча друкувалася пізніше. Обидва твори, як нам видається, відносяться до ліричного роду, оскільки головним тут буде не оповідь про дійсність, а її оцінка, відношення до неї, які будуть виражені не тільки в прямому оцінюванні, але й через зміну внутрішнього стану суб'єкта свідомості. Проте епічний та драматичний елементи будуть властиві значною мірою кожному твору.

Суб'єктно-об'єктні взаємини в сповіді "Мое слово" складаються таким чином, що суб'єкт свідомості буде водночас і об'єктом свідомості. З першої фрази суб'єкт встановлює з читачем контакт і водночас називає того, хто буде об'єктом свідомості — самого себе: "Білими губами упівголос буду вам казати за себе". Наступна фраза привертає увагу тим, що вона не відповідає завданню ліричного твору, в якому, навпаки, повинен бути виражений певний настрій, оцінка: "Ні скарги, ні смутку, ні радості в слові не чуйте!" Пояснення цьому застереженню матимемо, осмисливши все "Мое слово": це приклад ліричного твору, читаючи який включаємося в процес здобування естетичних, етичних і моральних цінностей. На наших очах суб'єкт свідомості буде досліджувати об'єкт свідомості, тобто самого себе, показувати, як його "білий світ" зіткнувся з "новим і чорним" і, не здолавши його, створив своє "царство", свій власний світ, "шовком тканий, сріблом білим мережаний і перлами обкинений". Іншими словами, йде процес зіткнення ідеалу і дійсності, мрії і реальності, норми і її втілення, і виробляється оцінка кожної з них. Ми можемо сказати, що в творі є ще один об'єкт свідомості — картина світу, і в зіткненні двох об'єктів кристалізується програма творчості суб'єкту свідомості, яка носить драматичний характер, незважаючи на трагічний елемент — смерть матері, і залишає надію на її втілення. Символіка цієї програми виражена поняттями "сонце", "щастя", "зводи небесні", а драматизм зумовлений тим, що "чорний світ" заважає її втіленню, тому суб'єкт свідомості "падає з високої долини" і, "як старий жовняр деревляними ногами блукає", так і він блукає. Як бачимо, драматична художньо-естетична концепція цього твору знайшла відповідне втілення в суб'єктно-об'єктній його організації.

Іншими будуть суб'єктно-об'єктні взаємини в творі "Дорога". Суб'єкт, або носій свідомості, тут не буде виявлений. Він не існує для нас при безпосередньому сприйнятті: ми його не бачимо і про нього не думаємо. Наша увага зосереджена на об'єкті свідомості. Сюжетно-композиційна особливість цього твору полягає в тому, що в першій фразі об'єкт свідомості виступає як суб'єкт свідомості:

"— Я йду, йду, мамо..."

Та вже після цього стає об'єктом. Характерно, що ще двічі в тексті, в тих моментах, які, на нашу думку, є кульмінаційними, етапними, об'єкт свідомості знову стає суб'єктом свідомості. Це діалог з любов'ю та звертання до Бога. Цей об'єкт свідомості буде для нас першим. У тексті є інші об'єкти свідомості: це "люди", яких перший об'єкт свідомості "спіткав" перший раз, потім "люди", яких він "побачив" другий, далі — "любов" і "мати". Головним об'єктом свідомості є перший.

Весь же текст організує суб'єкт свідомості не виявлений і не названий, проте дуже близький до першого об'єкту свідомості. Про це свідчить наявність прямої оцінки дій об'єкту свідомості, знання його почуттів, настрою, відносин з іншими об'єктами. Наприклад:

"Любив свою дорогу".

"Земля цвіла і квітами своїми сміялася до нього".

"Розспівалася (пісня. — С. К.) в його душі, як буря, розколилася, як мамине слово".

"Потім поклав голову на хрест і почув від нього мороз".

Суб'єкт свідомості організовує зв'язок першого суб'єкту свідомості з іншими. Характерно, що між виявленими об'єктами свідомості, між ними і суб'єктом свідомості нема прямого конфлікту, як це було в сповіді "Мое слово". Який же конфлікт призводить до трагедійної, а не драматичної художньо-естетичної концепції, як це було в попередньому творі?

Існує ще один, не виявлений об'єкт свідомості — вся картина світу, уклад світу, в який включені і виявлені об'єкти, що знаходяться з ним у конфлікті, а не між собою. Проте знанням цього не володіє жоден з них. Те, що дорога першого об'єкту свідомості буде трагічна, бо так влаштований світ, знає лише суб'єкт свідомості, оскільки він взагалі знає більше від об'єктів свідомості. Тому співчуває їм і знаходиться з ними в дуже близьких просторових і хронологічних стосунках.

Природно, що в даному творі з трагедійною художньо-естетичною концепцією організація тексту доручена об'єкту свідомості, який не зливається з суб'єктом свідомості, як в "Моєму слові", тому що суб'єкту свідомості менш притаманне трагічне сприйняття конфлікту між собою і обставинами життя, ніж тому, хто оцінює зі сторони і, можливо, або не зв'язує наслідки з собою, або вже готовий до ви року.

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що в даних сповідях Василя Стефаніка "Мое слово" і "Дорога" своєрідність епічної розповіді, ідейно-естетична концепція творів виявилася тісно пов'язаною з формами відображення авторської свідомості, з суб'єктно-об'єктними відносинами в тексті, що дало можливість максимально втілити задум письменника.

## Психологізм як засіб характеротворення

Важливим у художній палітрі прози Василя Стефаніка, як засвідчує аналіз, є психологізм, на що не раз звертали увагу науковці. Він — один із головних засобів характеротворення. Особливість психологізму Стефанікових новел полягає в тому, що автор часто змальовує душевний біль і страждання своїх персонажів, не вказуючи, хто саме їх завдав. Враховується, таким чином, психологія сприймання і співпереживання читачами долі героїв. "І все, що я писав, мені боліло", — зізнався Стефанік. А для вираження цього болю і гніву письменник знайшов суто художні форми психологізму, що справляють на читача особливо сильний естетичний вплив. У характеротворенні його героїв чи не перше місце відводиться експресивному монологу. Здається, не можна трагічніше зобразити немичну самотність старість, як це зробив саме через монологізоване мовлення письменник у новелі "Ангел": "Старого лиш озми та закопай! Шкода тої лижки страви, що з'їсть та того кута печі, що залежить... Таки не варт старому жити, та й решта!"<sup>1</sup> — розмірковує усамітнена Тимчиха.

Боляче і сумно старій не від старості, а від невдячності

<sup>1</sup> Стефанік В. Твори. — К., 1971. — С. 84. Далі при покликанні на це видання вказується лише сторінка.

власних дітей. "Та ти гадаєш, старий, що хтось за тебе нагадає! Якби мене не було, та й би ніхто і не гавкнув за тобов. Ой, сьогодні діти, такі діти, що аж у п'єтах постиває! Але-с, дурний, бігме-с дурний! Було понабирати банків та векселів, та добре поїдати та попивати, та жити по-панцьки. А то запобігали-м обое, ячка желували на яшницю, а сьогодні і обіду за тебе ніхто не зробить" (С. 84—85), — звідчасно звертається Тимчиха до свого чоловіка-небіжчика. Трагедія її старечої самотності — в усвідомленні нею підтримки вічної зміни поколінь. Це вона намагається протиставити смерті.

Ще ширшу амплітуду душевних відчужень, а отже, ще трагічніше відтворено стан одинокої, безпомічної, вмираючої жінки у новелі "Сама-саміська": "У хатині бриніли мухи... сідали на бабу. Лізли в очі, в рот. Баба постогнувала, але мух не могла відгонити... Лежала на землі та дивилася блудними очима на хрест... Спалені губи з трудом зкривала та білим язиком їх зволожувала" (С. 88).

Створюючи таку картину, сповнену напруги й психологізму, Василь Стефаник водночас намічає об'єктивну перспективу, у котрій необхідно сприймати фантазмагоричні видіння старої, а також відтворює плін її свідомості, у котрому превають підсвідомі пульсації її душі, ледь вловимі розумові зрушення і складні асоціативні зв'язки. Бо передсмертні муки звичайної сільської жінки, що стоїть на порозі небуття, у такому психологічному змалюванні постають як пекельні муки великої грішниці: "Подобала хатина на якусь закліяту печеру з великою грішницею, що каялася від початку світа та до суду-віку каратися буде" (С. 88). Таке розширення просторово-часових вимірів новели виводило її конкретну ситуацію на загальнолюдський рівень її осягнення. Власне завдяки такій асоціативності доля жінки-покутянки оберталася відвічною людською трагедією. Як справедливо зазначає сучасна дослідниця Стефаникової поетики, його героїня "не піднімається до усвідомлення і протесту проти законів світобудови, що прирікають її, як і всяку людину, на вічні муки і смерть. Але цей протест за допомогою оповідача народжується в душах читачів. Мухи, які "всюди розносили бабину кров" (С. 90), так само, як і в попередніх новелах, створюють враження залитої кров'ю людської Землі і закликають до помсти"<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Московкіна Ірина. Поетика Василя Стефаника // 36. Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. — Т. 2. 1994. — С. 81.

В українській літературі важко знайти таке вражаюче зображення психології втрати, а відтак і психології стану людини від цього, як це зробив Василь Стефаник у новелі "Шкода". Кількома штрихами автор відтворює психологічну колізію одинокої Романихи, що прощається із заслаблою коровою: "...Я до днини преду, аж ми пушки спухають, аж пісок у очах стає. Лиш один Бог знає, як я тот грейцір гірко претала, заки напратала... Маленька, маленька, що тебе болить? Не лишей стару без лижки молока. Потіш ні хоть трошки. І гладила корову по чолі і попід горло, і голосила над нею..." (С. 96—97). Помирає в хліві, біля конаючої корови Романиха, і нікому їх порятувати, хоч "обі боролися зі смертю" (С. 97).

Психологічна геніальність В. Стефаника полягає у "баченні світу крізь призму чуття і серця героїв" (І. Франко), відчуження людських страждань, розуміння душевного стану персонажів. Усе це йшло в поєднанні з тонким естетичним чуттям, яке вражало великого Каменяра. Так, оцінюючи глибинну суть психологізму і драматизму новел В. Стефаника, він риторично запитує: "Що визначає всі його оповідання, сильніші і слабші, довші й коротші, об'єм сильшого, як океан, глибокого чуття, що тремтить у кожнім слові, чується в кожній рисочці, — так се, власне, той несхибний артистичний такт, який велить йому все і всюди задержати міру. Стефаник — абсолютний пан форми"<sup>3</sup>.

Психологізм новел у Стефаника виявляється також в умінні словом чи картиною викликати відповідні тривоги. Уже перше речення робить читача неспокійним: "Лесь своїм звичаєм украв від жінки трохи ячменю і ніс до коршми. Не ніс, але біг до жида і все озирався" ("Лесева фамілія"); "В Романихи заслабла корова... Пахло від неї слабістю і боєм страшним, але нічим" ("Шкода"); "У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у ріці свою дівчинку" ("Новина"); "Як Катруся приходила до пам'яті, то мама сідала коло неї і жалібно говорила: — Катрусе, доки ти, небого, меш слабувати" ("Катруся"); "Тома Басараб хотів повіситися у кошниці в саме полудне"... ("Басараби"). Такий зачин не тільки приголомшував читача, але й очевидно натякав на існування якихось інших, окрім

<sup>3</sup> Іван Франко. Із статті "З останніх десятиліть ХІХ в." // Василь Стефаник у критичі та спогадах. — К., 1970. — С. 53.



соціальних, джерел трагедійної тривоги, що лежали поза сферою людських взаємин.

Новели Стефаніка, які завжди відзначалися психологічною масштабністю, насичені трагічними фактами і картинами, людським болем і відчаєм. Це стосується і змальовання трагічного життя дітей. Нічим не можуть врятувати бідні батьки свою єдину вмираючу доню Катрυσю. Злидні і важка праця не вбили любові до дітей в Івана ("Кленові листки"): "Очі його запалилися, і в них появилася страшна любов до дітей, він шукав їх очима по хаті" (С.215).

Новела "Діточа пригода" — це психологічний монолог малого Василька, звернений до ще меншої Насті. Він дорікає сестричці, що через неї "куля брінкнула та й убила маму, а ти винна: чого ти ревіла, як той жовнір хотів маму обіймати" (С. 292). По-дитячому не розуміючи, що відбулась велика трагедія — померла мама, він усвідомлює сирітську долю і потребу співчуття сироті: "А тепер вже не будеш мати мами, підеш служити... Я би тебе міг добре набити тепер, але ти вже сирота" (С. 292). Він сварить Настю, що вона не вміє голосити над мертвою мамою, "а я хлопець, і мені не пасує голосити..." (С. 292). Над головою свистять кулі, — і хлопчик роздумує, що буде краще, коли його чи Настю вб'ють?: "Овва, як мене куля трафить, то я ляжу коло мами та й умру, а ти сама не трафиш до вуйка. Ліпше най тебе куля вб'є, бо я трафлю сам і дам знати, та вас обоє вуйко поховає" (С. 292—293). Василькові війна здається забавкою.

Поряд з цією дитячою наївністю свідомість Василька проймають тривожні судження, переживання за батька: "А може, куля вже і дедю убила на війні, а може, ще до ранку і мене вб'є, і Настю, та й би не було нікого, нікого" (С. 293). Хлопчик піклується про сестричку, годує її хлібом, залитим кров'ю матері, а щоб не страшно було їй спати, то він пропонує "...лягай коло мами, а я коло тебе, ти всередині, вовк тебе не з'їсть, спи, а я буду ще дивитися на войну, та й грійси коло мене..." (С. 293—294).

Досліджуючи психологію персонажів у новелах Василя Стефаніка, можна зробити висновок, що у них майже відсутній показ процесу формування і становлення характерів. Тим паче, коли йде мова про створення письменником якогось оригінального характеру. Як уже відзначалося, Стефанікові герої не вирізнялися один від одного ні своїм світосприйманням, ні, зрештою, якимись

відмінними долями. Здається, що і Тимчиха ("Ангел"), і баба ("Сама-саміська"), і Романиха ("Шкода") — то одна постать, поставлена новелістом в різні життєві ситуації, байдуже навіть, що в один період — глибокої старості. Психологізм новел Василя Стефаніка, окрім іншого, полягав ще й у відтворенні (тонкому, мотиваційно переконливому) душевних переживань і трагедій, болю і тривоги, породжених не лише соціальними, але й іншими причинами, вочевидь, навіть тими, що імпульсувалися позалюдськими — дисгармонією світобудови, приміром. Крім того, основну увагу письменник приділяє не показу дії, не розлогому сюжетобудуванню, а насамперед відтворенню складних психологічних станів та внутрішніх колізій в далеко неодновимірних життєвих обставинах.

У структурі Стефанікових образів, завперш персонажів, завше присутній конкретно-історичний аспект зображення. При цьому він гранично зредукований, оскільки новеліст свідомо розраховував на контекст попередньої і сучасної йому літератури, в якій психологізм як важлива ідейно-естетична категорія був всебічно осмислений і достатньо відтворений (згадаймо бодай творчість Лесі Українки, Михайла Коцюбинського чи Ольги Кобилянської).

Василь Стефанік, за переконанням науковців і дослідників його творчості зокрема, створюючи художню картину світу, аж ніяк не касував її ні за тематикою, ні за проблематикою, ні за багатьма формальними ознаками, а, навпаки, всіляко розвивав її, виявляючи при цьому її глибинні властивості — абсурдність, жорстокість, що є ворожими людині. Власне таким є воєнне лихоліття.

Специфічність стрілецької тематики В. Стефаніка — а саме опосередкованість її вираження через образи представників старшого покоління, яке в боротьбі за Україну не брало участі, тільки офірувало синів і внуків, зумовила той факт, що в радянські часи новели "Марія", "Сини", "Дід Гриць" не були вилучені цензурою і лишалися доступними в усіх бібліотеках. Доступними, та далеко не всім зрозумілими, бо психологізм цих творів наче притінував ядро закладеної ідеї, силу сенсу національної свідомості. Як-не-як, а саме через специфічність новел про галицьке стрілецьтво ми зараз не розшукуємо згаданих творів по архівах та давніх виданнях, а маємо їх майже в кожній книзі В. Стефаніка.

Якщо аналізувати вибрані для дослідження новели в хронологічному порядку їх написання, то не можна не

побачити еволюції образів, проблем, глибшого художнього вирішення й емоційного піднесення аж до зриву в останній з них. Кожна новела наче волає: справа програна, ми лягли під ноги завойовникам, незважаючи на відчайдушній опір і дуже дорогу ціну крові. Але цей крик не є агонією вмираючих. Цей крик — волення у безвість майбутнього, волення до тих, хто мусить знати про поразку до найменших подробиць і, знаючи, починати нову боротьбу. Дивно, що саме таку наснаженість, такий крामольний ухил новел стрілецької тематики не було підмічено "всевидачим оком" радянських лженауковців і не винесено скороспілого вирок.

Кожна з новел мала реальне підґрунтя, а основні герої — прототипів. Марія з однойменної новели і Максим із "Синів" були односельчанами автора, а герой новели "Дід Гриць" — Гриць Запаренюк з Вовчківців — сільський активіст і бесідник, був приятелем Франка і Стефаніка.

Новела "Марія" серед трьох вищезгаданих вирізняється непересічним жіночим образом. Цей психологічно чудово виписаний образ жінки із заможної сім'ї, жінки, яка під час війни прикопала в льоху двох живих дочок, щоб над ними не глумилася солдатня, і з острахом вслухалася в канонаду, де "і її сини, може, вже закуталися в білий рантух снігу, і кров біжить із них і малює червоні квіти", згладжує навіть деяку тенденційність новели в ракурсі братання східних і західних українців.

Через екскурс у минуле героїні читач довідується про Марііне повноцінне життя і щастя. Романтично вимальовано епізод, коли працююча Марія та її дужий і милий чоловік жнуть при місяці, а діти тут же, на ниві, сплять у снопах: "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 зізда не впала дітям на голову; але вона була жвава така, що і зізду ймила би на кінчик серпа" (С. 281). Високі школи, в яких пізніше вчила синів, зумовили внутрішнє сходження простої жінки на вершини духу: "Між тими панями-мамами почула себе перший раз у житті рівною зі всіма панами й тішилася, що сини поставили її в одному ряді з ними" (С. 282).

\* В. Стефанік. Твори. — К., 1971. — С. 281. Тут і далі покликання на це ж видання із вказівок лише сторінок.

Війна забрала всі найкращі надії в один день. Два старші сини зголосилися стрільцями добровільно, а найменший "не хотів лишитися" від поданого братами прикладу. Збирання дітей матір'ю на війну чимось нагадує прощальну ніч матері-козачки над Остапом і Андрієм з "Тараса Бульби" М. Гоголя. В. Стефанік подає різючу картину перепаду настроїв: "Лагодила їх цілу ніч у дорогу, затикала кулаками рот, аби їх не побудити. А як почало світати, на зорях, як побачила їх, що сплять супокійно, то й сама заспокоїлася. Сіла біля них у головах, гляділа на них тихенько від зорі до сходу сонця і — в той час посивіла" (С. 282). Присуд чоловіка вранці: "Твоя голова їх вівчила, нехай же тепер і сивіє", — свідчить про те, що сама Марія виводила дітей в люди.

Проводи дітей на війну підсилюються стражданнями матері, аж до їх роздвоєння: народна мораль підказує Марії, що старші сини повинні б хоча найменшого залишити в родинному гнізді, а раз цього не роблять, то нав'язлива думка отруює душу: "Таж вони зреклися тебе; паничі забули мужичку". Внутрішньо тліючи душею, Марія починає сприймати жіночі страждання, особливо материнські, надто гостро: "Попід мурами мами держали серця в долонях і дули на них, аби не боліли" (С. 283). З розпачу і страху втратити на війні синів селянка вдалася до кроку, для неї самої несподіваного й пізніше тяжко спокуюваного: "Виймила з рукава ніж і сказала: найманший, Дмитро, най лишиться, а ні, то закопає зараз у себе ніж. Сказала це і зараз зрозуміла, що перетяла тим ножем світ надвоє: на одній половині лишилася сама, а на другій — сини тікають геть від неї... І впала" (С. 283). Хоча найменший і залишився коло зомлілої неньки, вона раптом усвідомила свою слабодухість і змусила Дмитра доганяти братів. Саме найменшого сина їй довелося побачити ще раз: після страшного бою поміж свіжовкопані хрести "попровадили солдати її найменшого сина за те, що царя назвав катом" (С. 283).

До кісток сплакана Марія зустрічає російську армію вбивчими словами: "А, вже йдете, рабівники!", тобто відверто обзиває грабіжниками, мародерами. Навіть українська мова не викликає в Марії довір'я: "А тому, що ви наші, то рвете тіло нагайками, а другі забирають та вішають людей; мерці гойдаються лісами, аж дика звір утікає..." (С. 283). Жінка погоджується нагодувати солдатів, але коли один з них торкається Шевченка, стара кидається захищати пам'ятку про дітей: "Хліб бери, а образ віддай

мені, то моїх синів. Такі, як ви, здохли його з-під образів, кинули до землі і казали мені толочити по нім. Я його сховала у пазуху, а вони кроїли тіло пугами, що й не пам'ятаю, коли пішли з хати... Тепер сніг прикрив дорогу, але — коли б не він, то ви би виділи, що всіми дорогами, по всьому селі розкинені наші книги з читалень. То, що бідний нарід встарав собі на науку для дітей, все то пішло під кінцькі копита" (С. 286—287).

Далеко не просто було впевнити Марію у щирості ставлення східняків до Шевченка. Коротесенький діалог набув ролі кульмінації, страшною за внутрішнім змістом:

"— Ви, відай, тоті, що мої сини вас любили... українці.  
— Ми самі, один одного ріжем".

Вшанування Шевченка сприймається Марією як лавина її власних мрій і міражів: "Напереді її сини, і вона з ними йде на тую Україну, бо вона, тая Україна, плаче й голосить за своїми дітьми; хоче, щоби були всі вкупі" (С. 289).

Оцінка Маріного внутрішнього стану сусідкою Катериною дуже точна: "Оця Марія, що ми в неї, дивіться, як задеревіла від вашого співу. Вона банує за синами, що два пішли до наших охитників, а найменшого взяла москалі на Сибір!.. Учені були всі, масток за ними пішов великий. В селі ні одна мати так не банує за синами" (С. 290).

Новела "Сини" значно динамічніша і колоритніша, ніж "Марія". Старий Максим (теж, до речі, колишній сільський багатий газда) божеволіє з туги за синами і так постійно кричить, розмовляючи сам із собою, що люди сахуються від нього, як від навіженого. В поривах жалю глибоко віруючий старий осиротілий батько вступає в суперечку з Богом, не вибачається за пустку в хаті, небілені стіни і відсутність зілля та рушників на образах, а навіть іронічно обґрунтовує таку занедбаність колись святого в хаті: "Синів нема, стару запорпав у землю, а ви, боги, мусите вібачити за барвінок — було ліпше дбати..." (С. 298). Він проганяє жайворонка з ниви, бо вважає, що Бог послав цю пташку втішити його самотню старість: "Лети собі геть до неба, скажи своєму Богові, що най не посилає мені дурну птаху з співом, бо як він такий потний, най мені пішла моїх синів" (С. 300). Сини-стрільці підсвідомо сприймаються Максимом в сукупному образі Юрія-змієборця. Ось чому старий звертається до норовистого, але гарного і здорового коня: "...Але якби прийшов до мене святий Юрій, то, бігме, подарував бим-ті, аби-с з ним ішов змії розбивати" (с. 298).

Уже зовсім несподіваним, але внутрішньо обумовленим надією мати хоч одного, хоч позашлюбного внука, щоб не перевівся рід, є бажання старого побачити коло себе бодай одну з наречених його синів, які були, "як дуби кучеряві", і не могли на той світ піти нелюбленими: "Та прийдіть котра до старого; ніби ви їх не обіймали, моїх синів, та не лягали в білу постіль? Та принеси на руках байстретко, не встидайси, приходи. Дід тобі всі коверці під ноги підкине, а байструкові порубає все полотно найтонше на пелінки!" (С. 302).

Порожня хата, скалічений старий батько і дивна його молитва: "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" (С. 305), — вражають читача силою страждань.

Та коли образи Марії і Максима з попередніх новел все-таки заземлені, то герой новели "Дід Гриць" постає як неординарна натура. Відчуття господаря не тільки на ниві, а й у державі робить з цим уже зрілим чоловіком несподівану метаморфозу: "Тепер я богач, ще погодую цілу Україну... А я заметілями та бурєю йду радий, веселий, бо напереді діти, а назаді біла хата" (С. 317). Вчені сини, близьке знайомство з І. Франком відроджують втрачену ще в хтозна-яких генах предків гідність: "На другий день я віз его до колії та здивав якогось пана з кіньми, як зміями, але я з дороги не звернув і капелюха не здохнув. Небоже дідичу, я ще не такого пана везу, як ти" (С. 319).

Трагедія діда Гриця подвійна: на першу світову війну він послав не дітей, а онуків, тому страждає після їхньої загибелі й особисто, і від вини перед дітьми, бо "кості їх дітей порозкидав по всьому світі". Під тиском жалю й докорів сумління Гриць не може жити з дітьми, ночує в стайні, де, як йому здається, його обминають "світ і діти". Добре усвідомлюючи, що на сім'ю завалилися підозри польських "жандарів", бажачи захистити сина від словесних ран, дід зголошується сам возити представників влади. Глум цих людей не зачіпає діда, бо сам Гриць не бере до уваги їхніх слів, а щоб не кортіло роз'ятрювати рани, вдає, що глухий.

"— А що, старий, де ваша Україна, а кілька моргів поля ти хотів від пана, а яким міністром мав бути твій внук?

— Глухий, — кажу, — не чую нічо".

Зате перелицювання односельчан і навіть дітей вбиває Гриця живцем. Заповіт цього селянина торкає струни сердець усіх, хто пережив період застою і був, наче Грицеві діти, причетний до занедбання святинь і навіть наруги над ними: "Але як умру, то зараз приїдьте до мене, бо боюся, що як вже буде по мені, то мої діти пообдирають стіни, та Шевченка, та Франка, та всіх наших вони повикидають на під... То як мої діти не схотіли би пошенувати моїх святих, то купіть шкірену шкатулку та покладіть їх мені на груди. Кажуть, що шкіра не гниє віками. Та ще одну просьбу маю. Лишаю брукату поля, на кого вже ви тепер скажете, аби, як будуть згортати кістки наших стрільців у купи, — то аби і за мене хто там згорнув кілька лопат. Але високо, бо на тих костях зацвіте наша земля" (С. 321). У цих словах і справжнє пророцтво, і небувала в сільському середовищі національна свідомість.

Новела "Межа" за змістом не може вважатися твором про стрілецтво або його наслідки. Але в ній є епізод, який доповнює картину сказаного автором у вище проаналізованих новелах, епізод, який конче необхідний для цілісності тематики, яку досліджуємо. Річ у тому, що в "Межі" є розгорнуте риторичне питання, чому не вдалося здобути волю при таких потугах і жертвах: "Кров'ю обкипіли вони, чорні від грязі, гвера з мертвої руки не мож вирвати... Лиш очі сміються, бо нема мами, щоби їх затулила. А я плачу та гадаю: доки ми ці сміючі очі, як перли, закопуємо, то й наша межа буде. І чому ти, Боже, не благословив їх?" (С. 331).

Не так уже й багато в українській літературі прозових творів про галицьке стрілецтво: піднімали цю тему одиниці — Р. Купчинський, О. Кобилянська, В. Стефанік. Якщо порівнювати новели двох останніх письменників ("Заметіль" Р. Купчинського — твір іншого жанру і специфіки), то бачимо у Стефаніка психологізм характерів, а в Кобилянської — трагізм баталій. Але якраз від цього при зіставленні новели В. Стефаніка й виграють.

Таким чином, художня палітра прози Василя Стефаніка — явище надзвичайно розмаїте й багатоаспектне. Його можна з'ясувати (чи бодай окреслити) лише у сув'язі мікро-й макроаналізу змістових і формоторчих особливостей новелістики письменника. Саме поетика малої прози Стефаніка відбиває не тільки специфічність жанрової характеристики, а й тих незчисленних художніх засобів, що становить собою систему певних естетичних принципів образотворення.

## СЛОВО І КОНТЕКСТ У ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

3  
РОЗДІЛ

### Внутрішня форма слова в образній системі

У структурі новел Василя Стефаніка яскравий вияв знайшли ознаки внутрішньої форми (ВФ) слова (ідентифікаційність, реляційність, предикатність), якими вона характеризувалась і поза художнім текстом, причому контекст може проявляти внутрішньоформні параметри як у загальних, так і у власних іменах. Оскільки ідентифікаційна функція предмета здійснюється узагальнено, в першу чергу саме власними назвами, які представляють референт незалежно від умов комунікації, у художньому тексті "непрозорість", "беземоційність", "безознаковість" власного імені не є достатньою для розкриття образу: назвати ім'я (прізвище) героя — це сказати про нього в цілісності, не розкриваючи заздалегідь його ідентифікуючих ознак, не деталізуючи їх.

В процесі розгортання сюжету власна "внутрішньоформна" назва (ім'я героя, його прізвище — і особливо прізвисько), вмонтована в художньо-естетичну, образно-логічну концепцію тексту, набуває змістової наповненості; вона маніфестує певну сукупність інформації — в межах визначеної художньої системи, якою є текст, нею здійснюється ідентифікація предмета і узагальнено, і розчленовано, тобто така власна назва характеризується додатковими смислоутворюючими ознаками, що представляють референт у новому ракурсі. Слова, позбавлені ВФ, позбавлені і тих додаткових характеристик, яких набуває слово, подане із "внутрішньоформною" настановою.

Порівняймо окремі фрагменти новели В. Стефаніка "Камінний хрест":

...А ще Івана кликали в селі *Переломаним*. Мав у поясі хибу, бо все ходив схилений, як би два залізні краки стягали тулуб до ніг. То вітер підвіяв його...

...Ледви я добивси на гору. А на горі такий вітерець дунув на мене, але такий легонький, що аж! А підіть же, як мене за мінуту в попереці зачело ножами шпикати — гадав-сми, минуси!

Від цієї пригоди Іван ходив усе зібганий в поясі, а люди прозвали його *Переломаний*.

Але хоч той горб його *переломив*, то політки давав добрі... Вік свій збув на тім горбі.

Чим старівся, тим тяжче було йому, полomanому, сходити з горба...

Не раз, як заходяче сонце застало Івана наверху, то несло його тінь із горбом далеко за ниви. По тих нивах залягла *тінь Іванова, як велетня, схилоного в поясі*. Іван тоді показував пальцем на свою тінь і говорив горбові:

— Ото-с ні, небоже, *зібгав у дугу!* Але доки ні ноги носе, то мус родити хліб!

Внутрішньоформна характеристика, представлена прізвиськом *Переломаний*, поняттєво детермінована: в концепті виділяється та ознака, що індивідуалізує предмет, подає про нього нові дані. Експлікація цією ВФ певного семантичного параметра вибудовує і сюжетну, і асоціативну вісі, які підтримуються на словотвірному рівні однокореневими словами — *переломив, полomanому, порівняльним зворотом як велетня, схилоного в поясі, фразеологізмом зібгав у дугу*, а також зближенням слова-образу горб, що має "природній" референт, і образу того горба, що в тексті передається як "хиба", який невіддільний від першого, перебуває з ним у причиновій залежності і ніби в мініатюрі повторює його обриси, зближуючись із такими образами новели, як *життя, вік, хрест, голя*.

Хоча власні імена не потребують поняттєвого змісту для успішної референції предметів дійсності, вони намагаються звільнитися від своєї "ознаковості", у художньому тексті навпаки: виявлена "діюча" внутрішньоформна ознака не підлягає семантичному опрощенню; вона може активізувати кожний фрагмент ситуаційної моделі, який зустрічається на шляху її "стратегічної" перспективи, репрезентуючи і те, що є глибинним пластом семантики, представляючи не лише абстрактні знання, а й особистісні, пройняті власним досвідом, намірами, почуттями, власними оцінками читача. А це формується і відповідним добром мовних засобів, й актуалізацією відомих моделей ситуацій, кореферентних текстовій, тобто виявлення функціонального навантаження ВФ слова вимагає комплексного сучасного

підходу до тексту як дискурсу — складної системи ієрархії знань, складного комунікативного явища, яке, крім власне тексту, охоплює ще й екстралінгвістичні фактори — знання про світ, пресупозиційні характеристики, іллокутивні сили висловлювання.

Так само, як і на рівні слова, де внутрішньою формою відбивається акт пізнання, так і на рівні тексту ВФ слова, представляючи і об'єктивні, і суб'єктивні сторони, ознаки, властивості ситуації, сприяє наближенню людини до адекватного відбиття дійсності через сукупність пізнавальних актів, в яких необмежені характеристики предметів повному конструюються свідомістю.

Звичайно, ці характеристики закладені об'єктивно і виявляються суб'єктами з різних мотивів у пізнавальній і інформаційній діяльності, вони мають різну художню і естетичну цінність, але важливим є те, що ВФ слова їх посередництвом допомагає виявити "правила функціонування ("функції") об'єкта"<sup>1</sup> — тексту як частини, що представляє ціле. Вона і моделює це ціле (частину), і сприяє його дешифруванню.

Так, у наведеному уривку внутрішньоформна ознака номінації *Переломаний* від звичайної констатації окремої вади, сказати б, побутово-приземленої, зовнішньої характеристики предмета, трансформується в образ *велетня, схилоного в поясі*, що "вивищується" над земним, є сильнішим за те, що змарнувало його вік:

— Ото-с ні, небоже, *зібгав у дугу!* Але доки ні ноги носе, то мус родити хліб!

І в інтродукції сегмента ("А ще Івана кликали в селі *Переломаним*"), і в І частині даного речення суб'єкт не є структурно реалізованим; вся увага сфокусована на предикатах, в яких по-різному виражається інваріантне внутрішньоформне значення. В семантичному об'ємі *переломити — зібгати у дугу* не однаково імплікується одна і та ж ознака референта, але важливим є те, що у тексті ця ознака трансформується через різні приховані модально-інтенціональні площини: в неозначено-особовому реченні подано лише констатацію наявності даної ознаки — без оцінки і підтвердження цього факту самим героєм новели. У останній наведеній репліці герой не лише називає винуватця свого понівечення, дає оцінку йому і

<sup>1</sup> Барт Р. Структурализм как деятельность // Ролан Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989. — С. 255.



текстом він імплікує прихований зміст, у результаті чого пряме значення набуває статусу внутрішньоформного.

Так, сполучення *камінний хрест* поза текстом новели позбавлене і "живої" ВФ, і живих зв'язків із окресленою системою образів, тобто йому не властива образотворча активність, а отже, воно не може об'єднувати (групувати) мікрообрази. У тексті ж новели *камінний хрест* — це стрижень образотворчої осі, по якій емпіричне знання новелиста "оформлюється" у вибудоване русло моделювання ситуацій, що розвивають ідейно-естетичний зміст твору.

Зупинимось детальніше на взаємозв'язку названого образу з ще деякими мікрообразами.

Уже згадувалось, що героя новели автор представляє як *велетня, схиленого в поясі*. Але ж і *горб*, де була ділянка Івана Дідуха, на якому жінки копали пісок, "зівав... ярами і печерами під небеса, як *страшний велетень*" (С. 68). У двобої велетнів (за Юнгом, у цій ситуації первинно закладено реалізацію архетипу — як першообразу, як можливої перифрази одного і того ж смислу, як одного із певних мотивів, поданих у їх комбінації, які повторюються у різних авторів — і різних народів — протягом усієї історії розвитку мистецтва) перемагає сильніший:

"...ви знаєте, що я собі на своїм горбі хресток камінний поклав... Такий тежкий, що *горб го не скине, мусить го на собі тримати так, як мене тримав*. Хотів-ем кілька пам'яток по собі лишити" (С. 73).

Отже, *камінний хрест* — це уособлення і пам'яті, і самостійної сили творчого суб'єкта, з його психологією і неповторним духовним світом, за яким — культурно-історичний світ ментальності народу, що увіковічує свою неповторність і значимість у витворах духовної і матеріальної культури, у культових знаках.

Такі "надбудовні" значення базуються на внутрішньоформній ознаці цієї сполуки — семах "міцний" і "вічний".

При розгляді названого словосполучення в ключі загальнохристиянської символіки внутрішньоформна ознака видозмінюється: її основа — сема "страждання", тобто в художньому тексті як певній поетичній системі, де засобом представлення змісту є і композиція, і сюжет, і окреме слово, і його внутрішня форма... — абсолютно всі вербалізовані чи невербалізовані компоненти, — характер відношення ВФ слова до думки завжди полягає в "потенціальному стані" внутрішньої форми. Вона як "можливість ймовірного" (К. Юнг) завжди передбачає новий зв'язок образів, а

кожний такий зв'язок — це новий образ, нова думка, яка дозволяє позначити і те, для чого нема знаків, і те, що не потребує вербалізації у цьому контексті: додаткові смислові приращення, побудовані на внутрішньоформній ознаці, компенсують зміст матеріально вираженої одиниці, відкриваючи прихований зміст буття, зафіксований у художньому тексті.

Якщо поза художнім текстом кореференти, ідентифікуючи об'єкт, виділяють певну його ознаку, як правило, суттєво не змінюють зміст висловлювання, і вибір кожної із дескрипцій, які по-різному вказують на референт, залежить лише від комунікативної мети, то у художньому тексті виділена внутрішньоформна ознака сприяє імплікації неповторності, одиничності референта, а отже, і неповторності образу, побудованого нею.

Вичленування свідомістю цієї ознаки, проникнення в її глибинний зміст не завжди можливе при часовій послідовності сприйняття тексту. Переорієнтація хронології у просторовий вимір і дає можливість побачити приховані "відсвіти" ВФ слова. Порівняймо в новелі "Камінний хрест": *горб<sub>1</sub> — горб<sub>2</sub>; велетень<sub>1</sub> — велетень<sub>2</sub>; хрест<sub>1</sub> — і хрест<sub>2</sub>*.

Звичайно, при такому підході важливу роль відіграє особистісне сприйняття тексту, вміння читача відчувати його і бачити "під лінгвістичним мікроскопом". Однак концепція інтерпарадигматичності ВФ слова передбачає включення її і в суб'єктивну, і в інтерсуб'єктивну парадигми мислення: суб'єктивне, екзистенційне домінуючим є тоді, коли ми переходимо від сприйняття життя, зафіксованого в тексті, як такого до переживання цього життя; інтерсуб'єктивність надає цьому переживанню соціальної спільності — "це" ("окреме") й "інше" мають спільний значеннєвий вимір. Отже, людина як екзистуюча особистість, що здатна виходити за межі наявного в світ можливого, при аналізі тексту завжди повинна опиратися на онтично-онтологічну його підоснову — життя.

Так само, як і в житті, для того, щоб досягнути річ як носія ознак, необхідно залишити за річчю вільний простір, свою природу (і природу свого буття), так і в художньому тексті досягнення окремого можливе лише в контексті цілого — у художньо-естетичному просторі всього тексту. Лише тоді ВФ слова як концептуальна ознака, закріплена в слові, зможе "реалізувати" себе, виявляючи і те омовлене, що сприймається однозначно, і те, що завжди становитиме безмежну множинність смислу і відкриватиме нові грані поетичного слова, в т.ч. і художнього слова Василя Стефаника.

## Словотвір і художній текст

Важливим чинником організації художнього тексту Василя Стефаника є словотвір. У його новелах з певним тексторієнтованими функціями використовуються різні словотвірні одиниці — словотвірні морфеми, похідні слова, словотвірні пари "твірне — похідне", словотвірні парадигми й гнізда. Елементарні словотвірні одиниці — словотвірні форманти — свої тексторієнтовані функції виконують у складі відповідних структур дериватів. Текстозумовленим прийомом Василя Стефаника є актуалізація формантної частини завдяки її повтору (найчастіше дієслівних префіксів) у низці спільноструктурних різноосновних похідних, використаних здебільшого в невеликих текстових сегментах, пор.: "Гостей у Івана повна хата, газди і газдині. Іван *спрогав* все, що мав. Сини з жінков наважилися до Канади, а старий мусів вкінці податися. *Спросив* Іван ціле "село" ("Камінний хрест"). "Одного дня спотикнувся на гріб своєї мами. *Заридав* сухими очима і впав. *Зарив* чоло у могилу і просив маму, аби его назвала так, як він був ще дитиною" ("Дорога"). Таким текстозумовленим використанням низки дериватів, у яких виявляється один словотвірний тип, досягається єдність текстового ряду і увиразнюється його звукова організація<sup>1</sup>.

Актуалізація формантної частини деривата може здійснюватись і шляхом використання при спільній твірній основі антонімічних префіксів чи суфіксів, пор.: "Хлопці вже зважилися і *пигбігали*, як щенюки, і били по ногах, і *вігбігали*, і знов били. Майже бавилися, майже сміялися" ("Лесева фамілія"); "— Чьо ти собі гудза зо мнов шукаеш? Як я тобі *зав'єжу* гудз, то ти его не *розв'єжиш*, я тобі дам гудза ("Побожна"); "— Пустив го, невіра, марне. Так го *зсукав*, що до смерти ніхто го не *розсуче* ("Майстер").

Деривати разом із непохідними словами у новелах Василя Стефаника звичайно виконують функцію текстових художніх номінацій. Водночас своєрідність структурування семантики похідного слова, зумовленого його властивістю подвійної референції — до світу речей і до світу слів, що

<sup>1</sup> Див.: Земская Е. А. Словообразование и текст. — Вопросы языкознания. — 1990. — № 6. — С. 21.

проявляється у здатності лексичної одиниці передавати інформацію, співмірну з семантикою всього мотиваційного судження<sup>2</sup>, робить його специфічною текстотвірною одиницею. Семантична компресія похідних слів дає змогу оптимально й економно реалізувати комунікативні завдання в тексті, уникаючи при цьому лексико-семантичної надлишковості й граматичної громіздкості. Семантична місткість висловлювання, лаконізм прозової оповіді В. Стефаника на лексико-словотвірному рівні досягається і використанням похідних слів.

Особливе тексторієнтоване навантаження в художніх творах Василя Стефаника несуть синтаксичні деривати — похідні віддієслівні й відприкметникові іменники з абстрактним значенням. Природа таких дериватів відбита у їх назві: вони покликані виразити перейнятими від своїх твірних значеннями нові синтаксичні функції. Властивість виражати значення ознаки статичної або динамічної в частининомовних категоріях іменника в семантичній організації тексту відіграє особливу роль. Синтаксичні деривати уможливають нові семантико-граматичні функції класу слів з ознаковими значеннями — бути актантами описуваних подій, що значно розширює і поглиблює їх комунікативні і текстотвірні можливості.

Ознаки й дії, транспоновані в "граматичні предмети", дають змогу використовувати їх у ролі суб'єктів або об'єктів дії, створюють передумови для метафоричного, образного вживання похідних слів із такими значеннями, наприклад: "— Синку, синку, та й ти стратився!.. Скажи мені, синку, що тебе у гріб загнало? Нащо ти душу стратив?! Ой привезу я *розрабочку* мамі від тебе ("Стратився"); "Очі его помутніли, а чоло його подобало на скаламучену керничку при дорозі. Сила его і *горгість* впали на тверду дорогу" ("Дорога"); "Федір стояв серед панського гумна і сумно дивився за рядом плугів, що висотувався з брами, як ланцюг, у котрім залізо споювало м'ясо людське з м'ясом волів. — Уже моє *оране* скінчилось! Старе вогниво, та й вікінули, бо ланцюг серед дороги урвав би си ("Палій").

У новелах Василя Стефаника часто такі синтаксичні деривати є результатом номіналізації попередньої дієслівної пропозиції: "Лиш *лаче* церква, як дитина. *Плач* спливає по сходах камінних на двір ("Вечір"); "Взяв мене на свої

<sup>2</sup> Див.: Кубрякова Е. С. Типы языковых значений: Семантика производного слова. — М., 1981. — С. 179—199.



руки і цілував кожного з них у залізну руку... Мені від цілування аж губи спухли, та я таки всіх доцілував..." ("Браття").

У художніх творах новеліста не тільки синтаксичні деривати, а й інші похідні слова можуть уживатися в парі з своїми твірними. Здебільшого мікротекст містить твірне слово в контексті мотиваційного судження, дериватом від якого розгортається подальший текст, наприклад: "По війні всі порозходилися, лиш лишився внук *віг німця*, бо батько його поїхав до свого краю, а його мама лежить тут на могилі. *Німчика* я не раз бачу, як завертає чужі вівці, і тоді йду до його хати і бачу через вікно, як мирно під Матір'ю Божою примістилися царі, революціонери і поети" ("Вовчиця"); "Глянула на образи. Там був *голий ангел*, що тримав у товстих руках дві червоні рожі. — Ой, ти, *голаку*, все ще смієшся з старої баби..." ("Ангел"). У таких випадках словотвірна пара "твірне-похідне" на композиційно-архітектонічному рівні служить засобом когезії між компонентами художнього тексту.

Логіка побудови тексту, у якому використовуються базова й результативна одиниці словотвору, відображає логіку мотиваційних відношень, але не завжди. Художній текст може спиратися на композиційну інверсію мотивуючого і мотивованого, що призводить до видозміни функціонального навантаження деривата в семантичній організації тексту. Функцією наступної конструкції з твірним словом є не тільки когезія, а й деталізація, конкретизація, уточнення, кваліфікація і т. д. семантики похідного слова, пор.: "— Траба, аби тьи дьбдя у вечір підстриг, бо аді, яке патлате волосе. — *По-парубоцьки*, ма? — А як же, та же *ти у мене парубок*" ("Мамин синок"); "— Знак тому, що був *віщун*, бо все сповнилося, як *віщував*. На его подвір'ю якурат можут тепер нори грати!" ("З міста йдучи").

Структура тексту, художнього в тому числі, ґрунтується на синтагматичних відношеннях, на відношеннях лінійної послідовності. Ця особливість унеможлиблює використання словотвірної парадигми, словотвірного гнізда як безпосередніх сегментів тексту, оскільки вони формуються на основі парадигматичних відношень. Однак і набір похідних від однієї твірної основи на одному ступені творення (словотвірна парадигма), і множина усіх спільнокореневих похідних, упорядкованих відношеннями словотвірної мотивації (словотвірне гніздо), можуть виконувати важливі

текстотворчі функції. Цілеспрямовано введені в художній текст похідні слова з тотожною кореневою морфемою і з різними дериваційними формантами, які конкретизують загальносемантичну ідею, виражену нею, відповідно до авторської установки у словотвірному мотивованому значенні лексем, забезпечують інтеграцію тексту, його спаяність і цілість.

Текстотворча функція словотвірного гнізда найбільш виражена в тих випадках, коли єдність теми задана непохідним чи похідним словом у заголовку макротексту і підтримується вживанням спільнокореневих з ним різнофункціональних дериватів.

Так, у новелі Василя Стефаника "Підпис" тема макротексту визначається його назвою, що представлена семантично містким похідним віддієслівним іменником *писує*. У подальшому викладі (де розповідається про те, як мала Доця вчить поважних газдів підписуватися для того, щоб вони не платили кожного разу упис "плату поручителєві за підпис на якому-небудь документі") тема, задана назвою, розгортається, отримує розвиток, деталізацію, конкретизацію і своє логічне завершення завдяки інтенсивному використанню спільнокореневих дериватів, що мають у своєму складі кореневу морфему *пис-*.

У невеликому за обсягом тексті новели різночастиномовні деривати з цією морфемою вжиті 18 разів. Вона виступає структурно-семантичним осердям не тільки назви, якою задається тема невеликого за обсягом тексту, а ряду спільнокореневих іменникових і дієслівних утворень від непохідного дієслова *писати*, забезпечуючи внутрішньотекстові структурно-семантичні зв'язки. Вже перше речення новели містить твірне слово ряду вжитих у новелі девербативів від нього, пор.: "Мала Доця ходила лавою поза плечі газдів, що *писали* коло довгого стола свої імена". Субстантивний девербатив служить засобом розгортання тексту в наступному реченні: "Грубими руками оті *писарі* обходили з кожного боку, відки би найліпше їм почати". Тематична єдність подальшого фрагмента тексту підтримується повторенням вихідного дієслова *писати*: "А білявенька Доця заглядала до кожного, чи добре *пише*. — Доцю, ня, а подивиси, як воно виглядає? — Ще чепірнате таке, як нечисане повісмо, ще *пишит*. І газда пхав олівце в рот і зачинав знов *писати*". На тематичну єдність тексту "працюють" наступні два дієслівні деривати, виражаючи аспектуальні характеристики дії,

переданої вихідним словом, пор.: "— Ану ж ко, глипни на моє, бо я его чешу друтий вечір, аж ні груди больи. Ану читай, шо я *написав*. — Павло Лазиренко. — Якурат я. Та так воно там стоїт, шо кождий пізнаєт? — Хто вчений та й кождий. І Павло почервонів з утіхи, і оглядав карточку з усіх боків. — Ану ж ко я ще раз его *віпишу*".

Едність теми посилюється завдяки девербативним іменникам *письмо* та *упіс*. Семантико-синтаксична природа іменника *письмо* дає змогу номінувати ним дію, названу вихідним дієсловом *писати*: "Ви, мой, і молоді, і вчїтеси, вижу *письма* та й нічо не знаєте". Слід зауважити, що девербатив *письмо* вживається в аналізованій новелі і з іншим значенням, семантично пов'язаним з дієсловом *писати*, — "писаний документ": "— Вібачийте мені, пане, бо я не порозумів, а папері, аді, гезди. — Та й вітьиг з пазуки, та й подав. — Там, — кажу, — дес є все, бо я то докупки все складаю, всі *письма*... — Хлоп, каже, все дурний, гние цілу зиму та й би не навчивси навіть свое порекло на *письмі* покласти".

Тематична текстоутворююча функція властива і спільнокореневому девербативу *упіс*, який в семантичній структурі тексту є одним із ключових компонентів: "— Я, прошу, покладу знак своев руков, аді хрестик, а ви ви підпишіт... — Не можна, каже, на векслїх хрестів класти... А я в гадках став. Це як озмут *упіс*, як процент наперед відберут, як стареви заплатю, та й того капіталу мало шо мені лишитси".

Едність теми художнього твору у завершальній частині підтримує використана в останніх сегментах тексту видова пара дієслів *підписати* — *підписувати*, девербатив від якої став заголовком новели: "— Поклав-сми гроші у скриню, а сам до Доці. Ти, Доцько, діда навчи *підписати* намено, най дід панам горло не напихає, бо воно напихане. Я волію тобі плахтиночку купити... — Та й навчила та й сте по селі перечули, та й сте з діда насьміхалиси. Але прийшло до крутого, треба викслі *підписувати*, а ви за дідом до Доці. Я Вам дорогу показав, шо вже не мете гроші утрачїти".

Отже, компоненти словотвірного гнізда з коренем *пис-* у формально-семантичній структурі тексту новели "Підпис" виконують роль своєрідного архітектонічного каркасу, забезпечуючи одну з основних ознак тексту — едність теми.

Частіше компоненти словотвірного гнізда виступають

засобом єдності і цілості мікротексту. Семантико-композиційні відношення похідних слів у таких випадках подібні до тих, якими характеризуються кореневоспоріднені деривати у макротекстах, але вони не пронизують наскрізно текст і своїми структурно-семантичними особливостями можуть не пов'язуватися із загальною темою. Скажімо, в тих новелах Василя Стефаніка, де поруч з іншими подіями йдеться і про святкування Різдяних свят, у межах мікротекстів внутрішньотекстові зв'язки здійснюються завдяки частим уживанням слова на позначення коляди і похідних від нього, пор.: "Галуззя грушки шморгало у вікна, а шибки дзеленькотїли. — *Колїгуї* мені, грушечко, *колїгуї*, бо ніхто мені цего вечера не *заколїгує*, такого великого вечера лиш ти бабі *колїгуєш*. В руках держала флящину з горівкою. — Я буду горівочку попівати, а ти мені файну *кольїдочку колїгуї* та й мому синові, бо свої мами не скидаєси... Дрантивим голосом цілу *колягу вігколядувала*. — Тепер увес мир, увес рїд *колїгує* і веселитси, а я собі з грушечков, ми обї собі. Верещала, як би з неї хто паси дер. — Оцеї мїй старий любив *колїгувати*. Видиш, старий, я собі без тебе п'ю та гуляю та й *колїгую*. Твоя грушечка зо мною *колїгує*. Ой, я вже с тобов ні, ой, ні! Я не твоя вже газдиня" ("Святий вечір"); "Василь витягнув лист з череса, подав школяреві, а сей взяв читати. "Коханий мїй брате Василю і ви, мамо. Клоньїюси до вас на Рїздво і вінчую Вас на ці свьїта. *Заколїгував би-м вам кольїдку* з кременалу, але боїюси, шо вітер мою *кольїгу* у лісі стратит та й під вашї вікна не привіє". Стара мама обсипалася слїзьми, а Василь мовчав. "Тут арештантї як *заколїгуют*, то аж сирий мур розсипаєси, аж ржа із гратів опадає. Як поведут голосом, то аж дозорці наслухають. А така *кольїда* в неволи сумна та страшна! А собі то я вночи гет чисто нагадав за *кольїду*. Як ще хлопцем ходив *колїгувати*, як ви, мамо, мене у тата здовольили, аби пустили у *колігу*, а потїм як ми парубками вже ходили із скрипков *колїгувати*. Бувало станемо як ліс під вікном. *Колїгуємо*, а скрипка плаче межи нами, як дитина. Ми ще дуце, а скрипка рівно плаче, і ніколи ми єї не могли *переколїгувати*" ("Лист");

"— Бувало, прийдемо до него *колїгувати*. *Віколїгуєм* шо *віколїгуєм*, а він вїходить із хати та й: проше, братя, до хати, най вам файно подьїкую за *кольїду*. Входимо до хати, пообсаджує за стів та й каже: приймати мете як є... То п'ємо та *колїгуємо* старому... — То як вже *віколїгуємо*,

а він п'є порцію до нас та й слози обтирає. Як стара моя, каже, жила, то ви і єї *кольідку колідували*, а тепер нема кому *заколідувати* та й старому сорочки віпрати. Я, каже, не знаю, у котрий кут головов ударити, де си притулити? То, знаєте, аж нам слози станут в очах, як він зачне за свою садинокість уповідати" ("З міста йдучи").

У художньому тексті, звичайно, використовуються не всі компоненти словотвірного гнізда, оскільки в цьому немає необхідності. Фрагментарно словотвірні гнізда використовуються, зокрема, в мікротекстах. Проте і обмежена кількість компонентів словотвірного гнізда — частина спільнокоренових похідних слів, зберігаючи у різночастининомовних дериватах спільний семантичний "ген" кореневої морфеми, відіграє роль смислових опор, які інтегрують складові усього тексту чи якогось його сегмента в єдине ціле.

Використання словотвірних засобів у новелах Василя Стефаника є одним із важливих чинників системи засобів художнього текстотворення, який виявляє себе на тлі інших мовних можливостей, доповнюючи й збагачуючи їх. Різноміжфункціональні дериваційні одиниці виконують тексторієнтовані функції підсилення художньої виразності думки і її експресивності, семантичного розгортання й збереження єдності теми та забезпечення зв'язності тексту.

## Дієслово у семантико-граматичній архітектоніці

Дієслово є однією з центральних, основних частин мови. Сучасні граматичні теорії відводять йому провідну роль у побудові і розбудові висловлювання. Мовознавець Люсьєн Теньєр, порівнюючи речення із невеличкою драматичною річчю, провідною вважав дію, виражену дієсловом, а всі інші елементи — актантами, учасниками дії. Відзначаючи значущість і багатоплановість дієслова, обмежимось розглядом деяких лексико-семантичних особливостей цієї частини мови, аналізом специфіки лексико-синтаксичної валентності та функціональних можливостей морфологічної категорії часу в новелах Василя Стефаника.

Дієслово має розгалужену систему лексичних значень. У художніх творах Василя Стефаника широко виявляється палітра прямих і переносних значень дієслова як самостійної лексики чи компонента стійких словосполучень. Семантичне багатство дієслів дає можливість автору використовувати кореневоспоріднені вербативи у близьких, маловіддалених контекстах без шкоди для загальної мовно-текстової тканини. У новелі "Вечірня година" таке функціональне навантаження виконує дієслово *ходити*: "*Ходив та ходив по хаті. — Дівчата не ходять гонити череду годому. — Зоря вечірня на небо виходить*". У першому реченні дієсловом *ходити* живається в основному значенні "переміщатися, змінювати місце у просторі протягом певного часу"; в другому — реалізує у сполученні з інфінітивом значення "вирушати куди-небудь, до когось з певною метою"; третій контекст вияскравлює образне вживання дієслова *виходити*. Відомо, що в українській мові дієслово *ходити* є складовою частиною багатьох фразем, напр.: *ходити в ярмі, під Богом ходити* та ін. Таке вживання дієслова не є винятком у новелах Василя Стефаника.

Деякі дієслова у тексті новел Василя Стефаника наповнюються новими семантичними відтінками. Так, дієслово *їсти*, крім основного нормативного значення "споживати їжу" (*Марійка закликала мене їсти*), займаючи синтаксичну позицію об'єкта дії, набуває синтаксично зумовленого предметного значення, напр.: "*Їсти носили робітникам*".

Розширення семантичної структури дієслів відбувається також за рахунок повторного вживання тих самих дієслівних форм. Редуплікація підкреслює тривалість дії, допомагає передати певний настрій виконавця, здебільшого *gosaqu* з приводу даремної втрати часу та ін.

Такий засіб використовується у новелах Василя Стефаника для вираження додаткових оцінних сем тривалості дії, її інтенсивності, напр.: "*Сама йде далі та сіє, сіє того цвіту по синім небі; Врешті зірвалася. Наслухає, наслухає*". Сполучниковий зв'язок підсилює загальне враження від дії, напр.: "*Ходив та ходив по хаті*". Дистантне вживання тотожних дієслів не розширює їх семантичної структури, а служить засобом когезії, напр.: "*Вона заспіває співанку, заспіває її собі лишень потихеньку...*"

Дослідження дієслова у семантичному плані багатьом лінгвістам уявляється як опис моделей його керування. Приховані у дієслові семи — це в основному приховані актанти. Дієслово вважається головним носієм семантико-

синтаксичної валентності як "системної семантично передбачуваної сполучуваності слів у реченні"<sup>1</sup>. Заповнення відповідної кожному дієслову кількості залежних семантичних позицій регулюється як семантичною сумісністю дієслова, так і кількістю залежних контекстних партнерів. Однак різні інтенції мовця, різна спрямованість мовленнєвого акту теж впливають на механізм реальної організації висловлювання. Так, у новелі "Лан" перші речення є неповними з пропущеним підметом — іменником *лан*, напр.: *"Довгий та широкий дуже, що оком зіртіти не можна. Пливе у повітрі, в сонці потопає"*. На перше місце висувається дія як динамічна ознака предмета. Дієслова-присудки, позначаючи дію, у цій новелі служать засобом вираження атрибутивності — ознаки предмета, позначеного словом *лан*, напр.: *"Людські ниви заливає. Вилловить нивки, як грибоньку рибу. Отой лан"*. При цьому поширюваність дієслів аргументами зведена до мінімуму, пор.: *"пливе у повітрі, потопає в сонці, заливає ниви, вилловить нивки."* Аргументні позиції заповнені локативами та об'єктами дії. Така наповнюваність робить речення короткими, що відповідає задуму автора створити новелу ескізоподібною.

Залежно від цілеспрямованості мовленнєвих актів і завдань комунікації, центральне місце дієслова, очевидне для одного типу висловлювання, перестає бути очевидним для іншого. Однак відсутність дієслів не робить речення семантично і формально неповними. Вони є самодостаніми, називними, напр.: *"Під корчем мала дитина. І хліб ще, і огірок, ще й мищина"*. На фоні таких речень переконливішою стає думка, що динамізм фрази забезпечують саме дієслова. Без них речення набуває вищого ступеня субтанціальності. Спостерігається обернена залежність ступеня інтенсивності дії від кількості заповнених семантичних позицій залежними від дієслова словами, зокрема відмінковими формами у функції додатка, пор.: *"А воно плаче за шелестом бадилля. — Та й звернулося і впало. Впало ротом до корча. Б'є ніжками, дуже пручається і поволеньки синіє"*.

У структурі художнього тексту виявляються функціональні можливості дієслівних морфологічних категорій. Вони допомагають виразити значення процесуальності, яка

мислиться у просторі і часі. Часову послідовність подій, що відбуваються у художньому творі, виражає граматична категорія часу. В основі цієї дієслівної категорії лежить співвіднесеність дії або стану з моментом мовлення. Тобто дієслова можуть позначати дію або стан, які відбуваються одночасно з моментом мовлення або неодноразово — передують моменту мовлення чи відбудуться (відбудатимуться) після моменту мовлення. Ці абсолютні часові значення дієслівних форм природно функціонують у текстах новел Василя Стефаника, напр.: *"Діти засунулися на піч так, що їх не було вже видно. — Нагнулася та й копає... А той корч обминає. — Як я буду служити та й буду дужий, то я їх не дам, а буду до них щонеділі приходити"*. Вживання різних дієслівних часових форм у межах мовного поля окремої новели надає їй часової випуклості. У новелі "Вечірня година" форми часу використовуються як важливий стилістичний прийом створення ефекту наступності подій — смерті Марії і пізнішої смерті, пор.: *"Вітер здував з вишень білий цвіт. Цвіт падав на гриб і на нас. — Цвіт із маминої вишеньки падає на гриб Марії, а з Маріного — на мамин гриб"*.

Вражає талант Василя Стефаника зображати події в одному часовому вимірі. Порівнюючи часові площини новел "Вістуні", "Новина" і "Похорон", відзначимо віднесеність їх з майбутнім, минулим і теперішнім часом. Сама назва новели "Вістуні", тобто "люди, які несуть вістку, повідомлення про те, що відбудеться чи відбуватиметься у недалекому майбутньому", настроює читача чи слухача на сприйняття подій, спрямованих у майбутнє. Це відчуття посилюється виключним вживанням дієслів у формах майбутнього часу для відтворення основних подій, напр.: *"Вони будуть їти чередою в поле, минатимуть хрести, що тепер їх ніяка зелень не закриває, лишатимуть за собою блискучі, гладкі, сталеві дороги і будуть розходитися по сивих монотонних стернях, діти будуть шукати колосся, а старі тамтогорічних ковіньок"*. Переважаючими є аналітичні форми дієслів, які виражають незавершену дію, що перебуває у розвитку. Складається враження, що автор зумисне нагромаджує їх в одному контексті, відводячи роль домінанти допоміжному дієслову *бути*, яке підсилює майбутній часовий план, напр.: *"Дід буде нести грантиву чорну верітку на плечах і буде покашлювати. Оксана буде мати в руці хліб... То буде саме полудне, а дід буде все казати*

<sup>1</sup> Викованець І. Р. Частина мови в семантико-граматичному аспекті. — К., 1988. — С. 109.

Оксані." Складна форма майбутнього часу рівнозначна аналітичній щодо передаваної ними часової семантики, але у даному тексті є менш вживаною. І. Р. Вихованець відзначає, що "майже відсутні випадки транспозиції форми майбутнього часу дієслів недоконаного виду в семантичній зоні інших часових граем, за винятком експресивно-емоційних виразів, де майбутній недоконаний переводиться у план теперішнього"<sup>2</sup>. Дієсловами ж доконаного виду у формі майбутнього часу може бути виражений і сам момент мовлення, проте із значним поширенням за його межі. Ефект наближення до моменту мовлення у новелі "Вістуні" досягається шляхом послідовного вживання аналітичних форм недоконаного виду майбутнього часу на початку, форми доконаного виду майбутнього часу і форм теперішнього часу в кінці новели, пор.: "То будуть старі, бідні вдови, або їх внуки, або старі діди..., або то будуть молоді жінки з малими дітьми, що їх чоловіки покинули і гесь у великім місті за них забули. — В селі вони зустрінуться: і бідні вдови, і їх внуки, і діди, і молоді жінки, що їх чоловіки покинули... Вони вістують, що осінь приходить".

У новелі "Новина" описані події, що відбулися в минулому. Тому використовуються форми минулого часу доконаного і недоконаного виду. Дієслова доконаного виду позначають дію, роз'єднану з моментом мовлення, напр.: "У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив свою дівчинку". Дієслова недоконаного виду позначають дію, яка відбувалася до моменту мовлення, напр.: "Не міг собі гати раги з дітьми без жінки".

Події, що в часі збігаються з моментом мовлення, відбиті у новелі "Похорон". З цією метою реально вживаються або домислюються дієслова у формі теперішнього актуального часу, напр.: "Спереду обдертий хлопчик... У руках держить чорний хрест і все глядить на нього. За ним такі самі чотири хлопчики несуть труну... За труною плететься кілька жінок". Розмова жінок про те, яким був хлопчик за життя, пов'язана з використанням форм минулого часу: "...грався цілий день коло моєї будки. Порпався заєдно в тім рівці, що дощ викопав довкола будки, і втягав усякі камінці". Єдине дієслово майбутнього часу б у д е зустрічається в кінцевому реченні новели: "А цвинтар буде, лиш його через сіру мряку не видко".

<sup>2</sup> Вихованець І. Р. Частина мови в семантико-граматичному аспекті. — К., 1988. — С. 95.

Проте визначальним у семантико-граматичній структурі прозової оповіді Василя Стефаніка є характер лексичної семантики мовних одиниць. Для з'ясування специфіки й своєрідності семантики слів, вжитих у новелах Василя Стефаніка, їх граматичного функціонування розглянемо семантико-граматичну структуру дієслів *гати* — *давати* у творчості новеліста на тлі лексико-семантичної й граматичної системи сучасної української літературної мови.

У Стефанікових новелах дієслівні форми *гати* і *давати* мають по сім ЛСВ, однак між ними строгої співвідносності немає. Так, дієслівні форми доконаного виду (похідні *гати*) ужиті в художніх творах В. Стефаніка 172 рази, і мають такі значення:

1. *Вручити, передати що-небудь з рук у руки* (56 уживань). [—] Зима йде, а я босінький, та *дайте* ми два леви на відробок (124<sup>Ф</sup>; [—] А це моє щенятко пропаде у бруді і нарузі, ніхто йому сорочини не *дасть*, а як, не дай Боже, виросте, то буде блукати без мня наймитюгою...233. Значення це має кілька варіантів, зокрема: а) *Передати в чиєсь користування, в спадок* (8). [—] Та я своєму синові всю свою крішку дала, лиш собі один кут лишила, а він навіть до мене раз на місяць не подивитси 78; [—] А я їм (дітям) коровку *дав*, овечки *дав*, плуг *дав*. Як люде *дають*, та так і я *дав*.. 90; б) *Слатити (борг, штраф тощо); заплатити за щось* (6). — Ви стара жінка, та я кажу, аби вас не замикати, ані бити, лишень *дасте* лева на церквову.. 78; — То подаруйте мені цю шкоду, я вам зараз *дам* тисячу корон 210; в) *Наділяти силою, характером, талантом тощо* (4). — Хто би мині *дав* таку міць, щоби я тепер вийшла надвір, щоби-м наострила ніж, та застромила йому (дитині, синові-байстрюкові) в саме серце 234; [—] Пустит (Бог дитину) на землю, талану в руки не *даст*, манни із неба не спустит, а потім увес світ кричит.. 139. У цьому значенні можливе образне вживання слова: — *Дайте* вугля з серця! *Дайте* горячі руки! II-39.

2. *Нагодувати, подати, запропонувати їжу* (28). [—] Сьогодні задурно нема їсти, сьогодні і за роботу не варт *гати* їсти, така та робота! 125 [—] Та просю Божої ласки та й панцюї, аби-м си погодили та аби пан дали мені

<sup>3</sup> Ілюстрації наводяться за академічним виданням творів Василя Стефаніка: Стефанік Василь. Повне зібрання творів: У трьох томах. — Київ, 1949. Т. 1, 2. Після ілюстрації подаємо сторінку. Якщо ілюстрація подається з другого тому, то перед сторінкою ставимо римське II. В обіраному реченні ставимо.. (дві крапки).

корец орнарії таки зараз, аби *дати* жінці межі діти.. 121.

3. *Дозволити, надати можливість що-небудь зробити* (17). Яка тото мука, який тото страх, яка тото біль, то за такі страждування *дав* би собі ногу або руку відтяти! 154; [—] Мині з жмлю за люцким словом не раз хотілося *дати* себе замурувати. 216.

4. У сполученні з різними іменниками означає дію за значенням відповідного іменника (9). [—] Ти, каже небіщик, якас брехунка, та *дай* мені розв'язок на сон 82 (тобто розв'яжи, відгадай); — Іванку! Ти, небоже, мої жінки не знаєш. Та же вона.. би ката не збояласи. Я чьисом хочу єї *дати* огрозу (налякати — М. Л.), але вона, що має під руками, та як ні впоре! 21. Тут можливе образне вживання: Він [гріх] перейде на худобу, він підпалить обороги, градом спаде на зелену ниву, і він чоловікови душу возьме і *дасть* на вічні муки... 151.

5. Із запереченням. *Вберегти, охоронити, врятувати* (9). Лиш ці тітці мене не *дайте*, бо вона за того Баска дуже люта 248; — Семенку, аби-с не *давав* Катрусю, і Марійку, і Василька бити мачусі.. Я не *дам*, та й дьидиві буду казати 144. Тут, як бачимо, в аналогічному значенні вжита й форма недоконаного виду *давав*. Ще приклад із формою недоконаного виду: але восени ти [роса] найгірша, бо забирають від тебе все, кому ти щодня лице мила. Ти так, як мама, що не *дає* своїх дітей 238.

6. *Побити, вдарити* (5). — Ніби я знаю, ци суда можна йти, а як вібіжит [пан] та *даст* у писок, а я вітки знаю, що не *даст*? 120; А як він делькотит на цілім тілі, то *дай* у морду два рази.. пан вже під ногами 162.

7. *Принести як результат, винагороду за працю* (1). "Земля не *дасть* плодів своїх, на скоти ваші пошлою заразу і погинуть вам, а люди ваші потоплю" 115. З дієсловом недоконаного виду: Але хоть той горб его [Івана] переломив, то політки *давав* добрі 62.

Якщо порівняти ЛСВ дієслів *дати* і *давати*, то видно, що форми недоконаного виду не мають значення "бити", "вдаряти" (див. вище 6 позиція), однак дієслово *давати* має значення "робити здатним, можливим", якого не мають форми доконаного виду, наприклад: Ой, Боже, ти *даєш* принуку до гріха, але не *даєш* сили змити гріх 234, тобто робиш здатним (здатною) грішити, але нездатним цей гріх змити.

Словник української мови виділяє 13 ЛСВ<sup>4</sup> (і цілий ряд вужчих значень) дієслів *дати-давати*. Звичайно, на 248 слововживань (дати — 172, давати — 76) цих дієслів, зафіксованих у художніх творах В. Стефаніка, годі було сподіватися повного набору ЛСВ, властивих цим дієсловом. Тут, наприклад, відсутні такі значення, як "дарувати що-небудь", "покласти виконання чогось на кого-небудь", "визначати вік", "влаштувати прийняття, обіди тощо"; не вживається у В. Стефаніка дієслово у формах *давай, давайте* як спонукання до спільної дії типу "давайте зробимо, скажемо і т. д." чи у формі спонукальної частки у формах типу "дай одвідаю", "дай скажу". І хоч СУМ наводить приклади такого вживання дієслів *дати-давати*, причому, приклади з творів української класики ([—] *Давайте* провчимо вражого пана — Н.-Левицький; — *Давайте* перестоїмо під оцим грибок — Гончар; — *Дай* одвідаю, як там вона — Леся Українка)<sup>5</sup>, подібні форми сприймаються як росієзми, тобто як конструкції, сформовані під впливом російської мови.

Зазначимо, що й Словник української мови не виявив в усій широті лексико-семантичний спектр дієслів *дати-давати*. Так, у В. Стефаніка є ЛСВ "нагодувати, подати, запропонувати їжу", що проілюстровано прикладами в позиції другій. Можна навести приклади й із формами недоконаного виду: "Пиймо, братя, хоть горівки, як їсти не *дають*" 182; "Баба садила їх за стіл, *давала* сегорічної солонини і балакала з ними, і кудкудакала.." 114; "Деся казали *давати* вам студеної води і булку їсти" 143. Як бачимо, таке вживання дієслів *дати-давати* є звичайним, високочастотним в українському мовленні, тому пропуск цього ЛСВ в СУМі невиправданий.

Немає в СУМі й такого ЛСВ, як "вберегти, охоронити, врятувати", (див. приклади поз. 5). Подібні структури, правда, можна б віднести до ЛСВ "дозволяти (чи не дозволяти), надавати можливість що-небудь робити", який виділяється в СУМі як десята позиція.

Дієслова *дати-давати* вступають у численні фразеологічні сполуки, В. Стефанік був великим майстром щодо використання лаконічних і разом з тим влучних і яскравих висловів, які черпав з народного мовлення, з фольклору або створював сам. Так, форми доконаного

<sup>4</sup> Див.: Словник української мови. — К., 1971. — Т. 2. — С. 202—203.

<sup>5</sup> Там само. — С. 203.

виду (*гати* і похідні) як структурний елемент фразеологізмів у нього *виступають 47 разів*, форми недоконаного виду (*гавати* і похідні) у складі фразем виступають 11 разів. Наведемо деякі приклади цих фразеологічних сполучень.

Найчисельніші сполучення з лексемою Бог ("дав, дасть, дає Бог", "най вам Бог дасть", "дай кому-небудь, Боже, щось" тощо), які налічують 30 слововживань.

Так, словосполучення "Бог дав, дає, дасть що-небудь" має значення *наділяти, нагороджувати кого-н. чим-н., робити когось мудрим, сильним, талановитим, щасливим тощо* (12): — Ой, синку, тото ти Бог файний талан дав у руки.. 30; — Бо і маєтки їм дає [Бог], вони багаті, і розум їм дає — а нараз все забирає та й висаджує на бантину 150; — Но, але дав міні Бог такий розтулок у голові, що я привернувси назад до нашої віри 134 [—]. Коби вам Бог тільки сили дав, аби-сте відшукали всі наші письма.. 217; [—] У Бога нема, що цес файний, а цес старий, а цес бідний, у Бога всі однакі; що має Бог *гати*, то *гаст* і найбіднішому і найбогатшому...32; "Дай Боже що-н. кому-небудь" — *побажання добра, щастя, благополуччя* (8): — А тепер пиймо на будьте здорові; *гай Боже*, аби-м лиху годину перебули, а як пімremo, аби наші кості зогнили в наші землі 190; — Я довго бідив по чужім полі. Але Бог міні вігодив, *гай Боже* так кождому 148; — Дзінкуємо вам, пане, що з нами так красно забалакали-сте, коби таких панів було багато, *гай вам Боже* погідливу старість...169; [—] не *гай Боже* нікому доброму на жіночий розум перейти 66; "дай Боже здоров'я кому-н." — *побажання-звертання до співучасника застілля під час випивки* (6): [—] *Дай Боже здоров'є*, чоловіче, я до тебе нап'юси 161; [—] *гай Боже здоров'є*, Насте, та й не кричи на нас, бо, небого, вже-м на розході. — Та що я вам кажу, *гай Боже* і вам *здоров'я*, лиш не загрійте голови, як котрих Зелених свет: люди йдуть до церкви, село обмаєне, а ви лежите, як дуб'є під любистком... 214; "най кому-н. Бог дасть (дає) що-небудь" — *побажання щастя, чеснот, багатства тощо* (4): — За ваше слово, Семене, *най вам Бог даст* усе найліпше.. 190; — Та дькую вам красно, та *най вам Бог даст*, що собі в него жьдаєсте 65.

Розглянемо й інші фраземи зі словами *гати-гавати*. "Дати спокій" — *не турбувати, не заважати, не набригати* (5): — Пане, а *дайте* ж спокій, не турбуйтеся, ми на вас не гніваємси 170; "не давати спокою (супокою)"

— *турбувати, тривожити, переслідувати* (4) — Я не знаю, відки і як, але то такі гадки приходять, що не дають спокою 153; "*гати (гавати) собі рагу*" — *справитися з чим-н. самотійно* (5). Не міг (Гриць Летючий) собі *гати рагу* з дітьми без жінки 51; [—] Як до криміналу, то до криміналу, як шибеница, то шибеница, а я мусю *гавати* собі сам *рагу*... 248; "*гавати свічку*" — *світити свічку біля померлого* (3). Тепер *давай свічку*, я вже не ожую 254; "*гати знати*" — *повідомити кого-н.* (2). [—] Ліпше най тебе куля вб'є, бо я трафлю сам і *гам знати* та вас обоє вуйко поховає 201; "*гавати рег*" — *розпоряджатися, наводити лад* (2). — Синичко, ти мені не *давай рег* у мої хаті 182; "*гати (гавати) позір*" — *доглянути (доглядати), наглядати за ким —, чим-н.* (2) [—] А найдуще аби ви, мамо, на найменшу Марійку *позір гали* 98; бабі наказував [дід Дмитро], аби вона не лише чесала воли, але аби *гавала позір* на чоботи, бо десь пес може затягнути 113. Далі наведемо фраземи, які вживаються лише по одному разу: "*гати гудза*" — *ужив. як погроза*. Як я тобі зав'єжу гудз, то ти его не роз'єжиш, я тобі *гам гудза!* 33; "*гати значок життя*" — *проявити, виявити себе*. Аби їх [мужиків] було не знати як багато, то не *гадуть* за себе найменшого значка *життя* 120; "*гавати буки*" — *бити, карати*. Дисципліна була коло стола велика. Так мусило бути, бо буки тоді ще *гавали* 258; "*гати себе чути*" — *проявити, показати; заявити про себе*. Всі зберуться, як хмара малих дітей, і хотять у одні вузенькі двері пропхатися і *гати себе чути* 115; "*гати сина*" — *народити, привести на світ*. [—] Ти [Мати Божа] *гала сина* одного, а я двох 207; "не *гавати віру*" — *не вірити, не довіряти комусь*. [—] Аби де було; чи в місті, чи на дорозі, чи вже в своїм-таки селі, все чужі і чужі ми, і нікто нам не *дає віри* 198; "*гати по батогові*" — *ударити, підстебнути*. Коням дали [парубки] по доброму батогові, і аж під містом пан і Николай отямилися та отбырали кров з лица 211; "*гати за кальвіна*" — *видати заміж за нелюбого, осоружного*. — Мамко, мамко, то-с ні *гала* за кальвіна, тото-с ми світ зав'єзала! 35.

Граматичні можливості атематичного дієслова *гати* вужчі, ніж, наприклад, граматичні можливості атематичного дієслова *бути*<sup>6</sup>, оскільки останнє могло і може виступати

<sup>6</sup> Див.: Лесюк М. П. Функції дієслова *бути* в художніх творах Василя Стефаника // Стефаниківські читання. — Івано-Франківськ, 1993. — Вип. 2. — С. 117—120.

в різноманітних граматичних формах і ситуаціях як допоміжне. Дієслова ж *дати-давати* у В. Стефаніка вживаються тільки як повнозначні дієслівні лексеми, тому й виконують виключно "дієслівні" граматичні функції. Так, звичайним для дієслів *дати-давати* є їх уживання в ролі простого дієслівного присудка у двоскладних реченнях: вона [Касіяниха] майже бігла, і як вийшла на гору і зобачила стовпи високих гір і ясні ріки, то глибоко відітхнула, *дала* груди синові і шептала... 235; — Він (батько) мене б'є, катує, їсти *не дає*, нічого на мене не покладе.. 126. У двоскладних неповних реченнях: Тай й *дав* [Гриць] їм [дітям] кусень хліба, а вони як щенята коло голої кістки, коло того хліба заходилися 51.

Інфінітивні форми *дати-давати* у багатьох випадках виступають у дієслівному складеному присудку двоскладних речень: [—] Всі зберуться, як хмара малих дітей, і *хотять* у одні вузьенькі двері пропхатися і *дати* себе чути 115; — Ходить зо мною до другої станції, там сядете, *скажете* собі *дати* [горілки] так, як люди... — каже пан Ситник 168; [—] Як до криміналу, то до криміналу, як шибеница, то шибеница, а я *мусю давати* собі сам раду...248. Інфінітив *дати* може виступати і в складеному головному члені речення, співвідносному з присудком, у односкладних, зокрема, безособових реченнях: [—] Мині з жбилю за люцким словом не раз *хотілося дати* себе *замурувати* 216; [—] Сьогодні задурно нема їсти, сьогодні і за роботу не варт дати їсти, така тота робота! 125; [—] Пішов я до ксьондза та й уповідаю, а ксьондз кажуть, що має си на раду дати знати, бо, кажуть, як то церькову обкрадати! 77—78.

Часто інфінітиви виступають головним членом в односкладних інфінітивних реченнях: [—] аби-сте за мої діти дбали. Аби їм голову у суботу змили, а в неділю білу сорочку аби *дати* 98; — Дьидя.. казали.. аби вам *дати* [свічку] у руки і засвітити. Коли я не знаю, коли *давати*.., 143, — Гей, як вони всі покінчили школи — тоті наші діти, та як пристали до нас, як ми збилися до них до купи! Де, мос-пане, тут вже шандарям *дати* раду 217; [—] аби пан дали мені корець орнарії таки зараз, аби *дати* жінці межі діти... 121.

Зустрічається інфінітив у В. Стефаніка і в складі простого аналітичного присудка для вираження майбутнього часу: — Семенку, аби-с не давав Катрусю і Марійку, і Василька бити мачусі. Чуеш? Бо мачуха *буде* вас бити, від іди відгонити і білих сорочок *не давати* 144.

У В. Стефаніка зустрічаються різні типи односкладних речень, у яких головним членом виступають дієслова дати чи давати, наприклад, в неозначено-особовому: [—] Дисципліна була коло стола велика, найдужчий мав власть і карав, хто лиш голосніше крикнув.. Так мусіло бути, бо буки тоді ще *давали* 258; — Пиймо, браття, хоть горівки, як їсти *не дають* 182; [—] Та гадаєте, що вона [стара] знайде на місце? От, перевернеси дес в окіп, та й пси розтыгнут, а нас поженут далі і подивитиси *не дадут* 67. В означено-особових реченнях головний член виражений наказовим способом: [—] Іду я до него [багача] у таку пляту: *дай* мині грейцір, най ноги вбую 134; *дайте* мені, каже, [син Андрій] білу сорочку, *дайте* чистої води, аби-м обмився та й будьте здорові 207.

Цікаво, що в ролі другорядних членів речення дієслова *дати-давати* у Стефанікових творах не вживаються, за винятком одного випадку, коли інфінітив *давати* виступив у ролі неузгодженого означення: — Життя твос, небого, серед нас скінчилося.. я тебе файно вберу, я тебе ще красше поховаю.. Катерина від постелі попри стіл та попри лаву ледво перелізла поріг. Стара сиділа довго.. потім встала, замкнула хату і йшла додому. — Боже, не лиш ти *право* маєш *давати* кару, але й я 326.

Для повноти граматичної характеристики дієслів *дати-давати* наведемо статистику вживання різноманітних форм цих дієслів у художніх текстах Василя Стефаніка. Так, найбільш частотними формами серед похідних дієслова *дати* є форма чоловічого роду минулого часу *дав* та форма другої особи множини наказового способу *дайте*, які використані по 25 разів (14,5%)<sup>7</sup>. На одне вживання менше (13,95%) має форма першої особи однини *дам*, 22 рази (12,7%) зустрічається форма другої особи однини наказового способу *дай*, 21 (12,2%) вживання має форма *дасть*, 18 (10,4%) — форма жіночого роду минулого часу *дала*, 16 (9,3%) — інфінітив *дати*, 6 разів (3,48%) вжита форма *дали*, по 5 разів (2,9%) — форми *дамо*, *дасте*, *дадуть*, і жодного разу не використана форма другої особи однини теперішнього доконаного (простого майбутнього) *даси* чи *даш*.

Дієслово *давати* та його похідні, як зазначалося, вжито

<sup>7</sup> У наведену кількість входять також форми минулого часу, що вжиті в реченнях в умовному способі. Так, форма *дав би* вжита 6 разів, *дала би(с)* — 2 рази.



в художніх творах В. Стефаніка 76 разів. Найбільше вживань має форма третьої особи однини теперішнього часу *дає* (19, що складає 25 відсотків), 12 разів (15,7%) ужита форма другої особи однини наказового способу *давай*, 10 разів (13,1%) — форма *дають*, 9 (11,8%) — *давала*, 7 (9,2%) — *давав*, 6 (7,8%) — *давали*, по п'ять (6,5%) — форми *давати* і *даєш*. Форми *даю*, *дасте*, *давайте* вжиті лише по одному разові, а форма першої особи множини *даємо* не зустрічається жодного разу.

Як бачимо, навіть побіжний огляд функціонального навантаження дієслів у художніх творах В. Стефаніка свідчить про велике вміння письменника максимально використати їх потенційні лексико-семантичні, фразеологічні та граматичні можливості у різноманітних конструкціях та сполуках, про універсальні властивості українського дієслова взагалі.

## НОВЕЛІСТИКА ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА У ТИПОЛОГІЧНИХ ЗІСТАВЛЕННЯХ

# 4

РОЗДІЛ

### Герой у межових ситуаціях

Одним із найважливіших періодів розвитку прози Старого і Нового світу, в тому числі української і російської, є межа ХІХ та ХХ століть. Новела, оповідання, лірична мініатюра і повість, що досягли високого рівня аналітизму й філософського узагальнення, відтіснили роман і суттєво позначилися на формуванні літератури ХХ ст. При цьому, як завжди у періоди кристалізації нових жанрових форм, наприкінці ХІХ — початку ХХ ст., чітко окреслилися загальні закономірності їх розвитку. Ось чому вчені неодноразово зверталися до порівняльного аналізу творів українських і російських новелістів: М. Коцюбинського і В. Гаршина, В. Стефаніка і А. Чехова, В. Стефаніка і Л. Толстого<sup>1</sup> та інших. Узагальнення результатів схожих досліджень виявило такі закономірності розвитку малої прози і повісті на межі ХІХ і ХХ століть, як прагнення до лаконічності, збільшення сугестивності оповіді, поглиблення психологізму і т. п.

За традицією, що колись склалася у радянському літературознавстві, новаторські риси малої прози Стефаніка, як й інших українських та російських новелістів, було прийнято пов'язувати з розвитком реалізму. Значною мірою це зумовлено явною злободенністю проблематики їх творів. Але цьому сприяла й ідеологізована концепція літературного процесу межі століть, згідно з якою все талановите й естетично значне виникало лише на ґрунті

<sup>1</sup> Див., наприклад: Даниленко Й. К. Гаршин и Коцюбинский // Проблемы метода и стиля. — Челябинск, 1976. — С. 100—116; Левченко М. А. Чехов и украинская новелла конца 90-х — начала 900-х годов // Русская литература XX века. — Тула, 1974. — Вып. 5. — С. 22—36; Сахалтуев А. А. Василь Стефаник и Лев Толстой // Яснополянский сборник. — Тула, 1978. — С. 231—235.

реалізму, а супротивне йому мистецтво модернізму оголошувалося занепадницьким і безперспективним.

Тим часом дослідження поетики новел і ліричних мініатюр Стефаніка виявило збільшення експресивності оповіді, сюжет "поточку свідомості", важливу роль у їх ідейно-художній структурі образів-символів, що зближувало його твори із модернізмом. Тому тепер питання специфіки художнього методу прози Стефаніка, її місця у літературному процесі кінця ХІХ — початку ХХ ст., її впливу на розвиток письменства ХХ ст. вимагають неупередженого і багатостороннього вивчення.

Одним із продуктивних напрямків такого дослідження може стати зіставно-типологічний розгляд прози Стефаніка у контексті так званих "межових явищ подвійної естетичної природи"<sup>2</sup>. У російській літературі "межове" місце між реалізмом і нереалістичними течіями "срібного віку" посідала творчість Л. Андрєєва.

Стефанік та Андрєєв були не тільки однолітками (обидва народилися 1871 року), але й належали до нової генерації новелістів, які прийшли у літературу наприкінці 900-х років (Стефанік дебютував у 1897 році, а Андрєєв — у 1898 році). Обидва письменники, за їх власними зізнаннями, виховувались на демократичних і реалістичних традиціях. Стефанік вважав своїми вчителями Т. Шевченка, І. Франка, Гл. Успенського, а Л. Андрєєв — В. Гаршина, А. Чехова. У той же час Стефанік і Андрєєв були чудово обізнані з модернізмом та враховували його досвід. Творче поєднання традицій реалізму з досягненнями сучасного мистецтва принесло молодим новелістам успіх: про них одразу почали говорити як про талановитих і оригінальних художників слова.

У чому ж виявилось новаторство Стефаніка і Андрєєва? Власне, що дозволяє наблизити ці яскраві творчі особистості? Для того, щоб відповісти на ці питання, доцільно зіставити новели Стефаніка "Виводили з села" і "Страгився" з новелами Андрєєва "Місто", "Прокляття звіра" і повістю "Червоний сміх".

Дослідники<sup>3</sup> давно звернули увагу на проблемно-тематичну і фабульну схожість "Червоного сміху" (1904) Андрєєва з реалістичними новелами Гаршина "Чотири дні"

(1877), "Боягуз" (1879), "Червона квітка" (1833). Але справа, вочевидь, не в окремих перегуках змісту й образів, а в особливій концентрації "гаршинських елементів" та в якісній трансформації їх структури у творі Андрєєва. "Червоний сміх" вмістив у собі всі основні гаршинські мотиви (війни, безумства, олживості ідеалів та ін), сюжетні ситуації (людина перед запитом; поранені, забуті на полі бою; загибель солдатів від нестерпної спеки; безпорадність новобранців; поведінка "патріотів" у тилу та ін.), типи героїв (інтелігенти з "хворою" совістю, навіжені, занепокоєні долями людства та ін.) і мікрообрази (образ сонця, дому, червоно-кривавого кольору та ін.). Саме така концентрація максимального оголеного і загостреного у своїй суті "гаршинських елементів" призвела до різкого зростання рівня емоційного впливу повісті Андрєєва на читача.

Експресивність "Червоного сміху" посилювалась також за рахунок більшої, у порівнянні з прозою Гаршина, складності і динамічності структури образів-символів, що лежать в основі ліричного сюжету. Так, якщо центральний гаршинський символ війни — скелет у мундирі — відносно статичний (зображені етапи розкладання трупа феллаха, але сам він нерухомий і не ставиться вороже до героя), то Червоний сміх усюдишущий.

Як звично для прози Андрєєва, центральний символічний образ дає назву повісті. Вже у першій фразі визначаються його основні риси — "божевілля і жах"<sup>4</sup>, а потім вони збільшуються, образ зростає із швидкістю снігового валу. Він складається з усіх доступних людському сприйняттю відчуттів і вражень: із зорових, слухових, споглядальних, дотикальних та інших відчуттів старшого брата, що знаходиться у вирі військових дій, а після його смерті із вражень молодшого брата від розповідей загиблого, з прочитаного ним у газеті, побаченого на мітингах шовіністично настроєного натовпу.

Спочатку це зорові враження: "Сонце було таке величезне, таке вогняне, ніби земля наблизилася до нього і невдовзі мала згоріти у цьому безжалісному вогні... сонце пронизувало тонку оболонку і кривавим світлом входило у змучений мозок" (Т. 2, С. 22)<sup>5</sup>. Власна голова і голови

<sup>4</sup> Андрєєв Л. Н. Собрание сочинений: В 6-ти томах. — М., 1990—1994. Далі твори Л. Андрєєва цитуються за цим виданням із зазначенням у тексті тому і сторінки.

<sup>5</sup> Тут і далі переклад з російської наш. — І. М.

<sup>2</sup> Кедьш В. А. Русский реализм начала XX века. — М., 1975. — С. 211.

<sup>3</sup> Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892—1906). — Л., 1976. — С. 151—186.

солдат видаються герою-оповідачу божевільними колами. Червоні божевільні очі коня та його вишкірений рот, на думку героя, натякають на "якийсь страшний та незвичайний крик" (Т. 2, С. 23). Божевілья відсвічується в очах солдатів, а їх шкіра багрово-червоного кольору. Всі ці враження доповнюються видовищем, сказати б, суміщувальної посмішки вбитого офіцера з кров'ю, що ллється з його рани, і вивершуються нарешті знайденим визначенням — Червоний сміх. Але й після того, як гротесково-персоніфікований образ майже утворився, набув символіко-міфологічного значення і знайшов власне ім'я, він продовжує розвиватися аж до своїх останніх іпостасей — регочучої божевільної земної кулі, у якій переплутався кривавий мозок, і Червоного сміху, що засіяв усю Землю трупами, сміху, що проникає в останнє пристанище молодшого брата — його кімнату.

Гострота й парадоксальність гаршинської ситуації, що посилюється (герой поруч із вбитою ним людиною), змінює структуру і семантику хронотопу. В Андреева Людина, яку загнали в останнє сховище (кімнату), опиняється посеред трупів, і виходу з цього замкнутого кола немає. На такому фоні стає очевидною відносна замкнутість простору галявини під високим небом у Гаршина, яка все ж залишає можливість порятунку героя. Андреев змінює пропорції: трагічна ситуація займає не частину світу, а поширюється на весь світ, поглинаючи і сховище героя-оповідача. Емоційний вплив символіко-міфологічного хронотопу різко збільшується до такої міри, що дозволяє говорити про подальший розвиток принципів експресіонізму у прозі Андреева.

Вишукане змалювання все нових і нових рис, властивостей та іпостасей Червоного сміху відбиває розвиток безумства спочатку в одного, а потім в іншого брата. Фрагментарність оповіді, оформленої у вигляді уривків записів молодшого брата, та божевілья обох героїв-оповідачів максимально посилюють ілюзію хаотичності логічно неупорядкованого потоку свідомості. Усе це свідчить про зростання структуроутворюючої ролі суб'єктивно-ліричного начала і про посилення психологізму в прозі Андреева.

Таким чином, "Червоний сміх" є неоміфологічна ліро-епічна повість "потому свідомості". Художній метод, що лежить у її основі, не втрачаючи зв'язку з реалістичною літературою, сполучав принципи, характерні як для

символізму, так і для експресіонізму. Схожа ідейно-художня структура притаманна і більш лаконічним, ніж повість, новелам Андреева "Місто" (1902), "Прокляття звіра" (1903) та ін.

В основі цих творів лежить конфлікт між Людиною і Містом. Створюючи їх, Андреев опирався на весь "петербурзький текст" і урбаністичну літературу XIX століття, підложжя яких становили реалістичні твори ("Пікова дама" Пушкіна, "Невський проспект" Гоголя, романи Достоевського та Толстого, лірика Некрасова та ін.). Сугестивно вводячи їх художній світ до жанрової структури своїх новел, Андреев домагався необмеженої семантичної місткості та експресивності малої прози. При цьому він наче символісти (порівняймо: "Кінь блідий" В. Брюсова, "Танці смерті" О. Блока, "Петербург" А. Белого) акцентував увагу не на конкретно-історичних атрибутах міста та його мешканців, а на їх загальнолюдську, онтологічну сутність. Внаслідок цього замість соціально-психологічного образу "маленької людини" з'явився символічно-узагальнений образ Людини, якій протистоїть Місто. В обох новелах Андреева семантична наповненість образу міста досягалася завдяки гіперболізації і гротесковому поєднанню рис урбаністичного пейзажу і міфологічного чудовиська: "Колосальною вагою своїх кам'яних роздутих будинків воно давило землю, на якій стояло, і вулиці між будинками були вузькі, криваві і глибокі, як тріщини у скалі. І здавалося, що всі вони охоплені панічним страхом і від центру намагаються вибігти на відкрите поле, але не можуть знайти дороги, і плутаються, і клубочуться, як змії, і перерізають одна одну, і в безконечному відчаї пориваються назад..." (Т. 1, С. 377).

Оповідь у новелах ведеться або від першої особи героя-оповідача ("Прокляття звіра"), або від третьої в аспекті героя ("Місто"). Тому схоже суб'єктивне сприйняття Міста передає жах та збентеження самотньої людини перед ворожим і незрозумілим їй світом, у якому її життя обмежується міським кладовищем.

Ліричний сюжет "потому свідомості" андреевських новел зафіксував процес внутрішнього протиборства людської особистості і Міста. Героям здається, що десь за Містом є широке, вільне поле, ліс або море. Однак підсвідомо вони відчують, що загинуть раніше, ніж встигнуть розімкнути "кам'яні обійми" Міста: "Дверей багато, а виходу немає..." (Т. 3, С. 17). Єдиною опорою

протистояння цьому жахові, за Андреевим, може бути любов, яка перемагає екзистенційну самотність людини і водночас стверджує його унікальність і цінність. Але й вона виявляється або примарною ("Місто"), або надто тендітною і незахищеною перед "величезним, безформеним та бридким" Містом.

Таким чином, спільність конфлікту й авторської точки зору на нього у новелах "Місто" і "Прокляття звіра" привело до "римування" їх сюжетних ситуацій, персонажів, хронотопів, а в цілому — до об'єднання у діалогію.

Художній світ Стефаніка, який має яскравий національний колорит, на перший погляд, надто далекий від андреевського. Проте при більш пильному розгляді створена ним картина світу виявляє такі параметри, які дозволяють зіставляти її з прозою російського новеліста.

Посилення на грані століть малих жанрових форм до циклізації повною мірою виявилось й у Стефаніка. Дослідниками його творчості давно відзначений фабульний взаємозв'язок новел "Виводили з села" і "Стратився", де йдеться про трагічну долю сільського юнака, відданого у рекрути, та долю його батьків. Сюжетна ситуація проводить героя до царського війська і пов'язані з нею колізії (спочатку відтворені у фольклорі, а потім і в літературі) наприкінці XIX століття отримали цілком визначене соціально-психологічне значення. Зберігаючи зв'язки з традицією, Стефанік включає його у свої твори, але водночас пропонує новий погляд на зображуване.

Так, уже перші фрази новели "Виводили з села", що відтворюють хронотоп, у якому будуть розгортатися події, настроює читача на сприйняття традиційної ситуації проводів селянського юнака в більш трагічному і масштабному, ніж звичайно, контексті: "Над заходом червона хмара закам'яла. Доколо неї зоря обкинула свої біляві пасма. І подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Из-за тої голови промикалися проміні сонця"<sup>5</sup>.

Образ "червоної хмари" і "закервавленої голови святого", як і в "Червоному сміху" Андреева, набувають символічного значення і забарвлюють усе, що відбувається, у зловісний колір, пророчо передбачаючи трагічний фінал діалогії — голову всміхненого мертвого Миколи, яка плаває в крові

("Стратився"). Тому, як і в інших новелах Стефаніка, поведінка односельців у ситуації проводів із села відповідає ритуалові похорон: "На подвір'ї стояла гурма людей... З хорім іще сипалося багато народу. Як від умерлого — такі смутні виходили" (С. 48).

Як і в "Червоному сміху", образи-символи Стефаніка гротескні та динамічні. Вони складаються з деталей, що належать до різних, здебільшого далеких одна від одної сфер дійсності. У цьому процесі важливу роль відіграють асоціації, до яких автор підводить читача. Так, гротесково збігаються колір і обрис хмари з ликом святого на іконі, а вони, у свою чергу, з портретом Миколи, голова якого у променях заходу здавалася закривавленою. У результаті ця візія породжує ще одне видіння: момент падіння стриженої голови героя "з пліч — десь далеко на царську дорогу. В чужих краях, десь аж під сонцем, впаде на дорогу та буде валятися" (С. 48).

Символічного значення набуває й образ дороги. Він також є важливим для Стефаніка, як і образ закривавленого неба. Дорога через ліс, по якому пролягає шлях Миколи, всипана "мідяним" листям і також здається залитою кров'ю. У підсумку виникає уявлення про Людину, що йде під зловісно-кривавим небом по дорозі своєї долі (пор. з ліричною мініатюрою Стефаніка "Дорога"), яка приречена на те, що рано чи пізно складе свою голову на землю і закінчить свій шлях на цвинтарі. Це враження посилюється у фіналі повісті, яку вінчає голосіння матері Миколи. У контексті твору Стефаніка фінальна сцена, не втрачаючи свого національного колориту, набуває загальнолюдського змісту страждань Матері за Сином.

Схожий ракурс зображення подій характерний і для новели "Стратився". Перша ж фраза — "Колія летіла у світі" — надає хронотопу вселенського масштабу та експресивності. Контрастно звучить наступний рядок — "У кутику на лавці сидів мужик та плакав", що різко обмежує художній простір до площини внутрішнього світу конкретного селянина, Людини, цінність особистості якої перевіряється і утверджується Стефаніком на фоні Всесвіту.

Знайомий за першою новелою образ дороги, що символізує долю людини, постає тут як залізниця, образ якої у реалістичній літературі XIX століття став постійним символом антигуманності "залізного віку" буржуазної цивілізації. Обидва значення гротесково збігаються, надаючи образу дороги трагічного колориту, символізуючи

<sup>5</sup> Стефанік В. Твори. — К., 1971. — С. 48. Тут і далі покликання на це видання із вказівкою сторінки

ворожість стану світу долі людини. Тому не випадково ритм руху потягу сприймається героєм як удар молота, що боляче б'є в його розшматовану душу.

Передчуття невідворотності трагедії втілюється у сні героя, під час якого він побачив сина на дні глибокої криниці (читає — могили). Неминучість трагічного фіналу підтверджує також і образ міста, який завдяки своїй гротесково-символічній природі, як і в новелах Андреева, набуває великого узагальнюючого значення та експресивності. У сприйнятті вбитого горем батька він постає як фантастичне уособлення ворожих, диявольських сил — як пекло. В основі цього образу лежать принципи контрасту, гіперболи і гротеску, з допомогою яких художньо втілюється боротьба темряви і світла: "Мури, мури, а між мурами дороги, а дорогами тисячі світил в один шнур понасиловані. Світло у п'яті потопало, дрожало. Ось-ось, і чорне пекло зробиться. Але світла пускали коріння у п'ятому і не падали" (С.52).

Такі ж контрастні, експресивні і символічні фарби, якими намальовано портрет загиблого сина: білий колір мармурової плити, на якій лежить труп у морзі, і його сорочка різко контрастує з червоною вишивкою і кров'ю, у якій плаває його волосся. Остання картина зумисне антиестетична, що також є характерною рисою експресіонізму. Як і в попередній новелі, емоційно-експресивний вплив на читача посилюється завдяки фінальному плачу Батька за Сином.

Разом два невеличких твори діалогії втілили зображення і внутрішнього світу героїв, що розглядається ніби через побільшуюче скло, і їх долі, осмислені оповідачем на найвищому морально-філософському рівні. Стефанік, як і Андреев, відтворював не повну історію життя героїв, а лише її фрагмент, але робив це так, що за ним чітко виявлявся рух потоку людського буття. Це не тільки не знімало відчуття трагічності життя, зображеного у фрагменті, але й поширювалося на буття, що залишилося ніби поза кадром. Недаремно Стефанік називав свої новели маленькими селянськими трагедіями. Оскільки ж трагедія, зображаючи боротьбу Людини з Долею, Фатумом, Смертю, здатна вивищити і очищувати душі героїв та глядачів, перед Стефаніком і Андреевим відкривалася можливість у рамках фрагменту виявити зрушення у світовідчутті персонажів, горе яких народило не тільки відчай, але й пробуджувало самосвідомість, олюднювало. Ось чому їх герої так природно роздумують про сенс життя, цінність людської особистості

й інші філософські питання. Висновки, до яких вони дійшли, були далеко не втішними. Але це викликало і в них, і в читача не песимізм, а гнів проти світоустрою.

Щоб виразити трагічну концепцію Світу і Людини, Стефанік та Андреев звернулися до схожих художніх принципів і форм, характерних символізму і експресіонізму. З їх допомогою новелісти змалювали трагічний абсурд життя сучасної людини і людства, впритул підійшовши до останньої межі. У той же час гуманістична і демократична основа світосприйняття і світорозуміння Стефаніка і Андреева міцно пов'язувала їх творчість з традиціями реалізму. Усе це дозволяє віднести їх прозу до "межових явищ" у літературі кінця ХІХ і початку ХХ століть, уточнити уявлення про літературний процес, де не було нездоланої прірви між реалізмом і модернізмом.

Деяко по-іншому, хоча в схожих межових ситуаціях, зображує свого героя Андрія Лаговського з однойменного роману Агатангел Кримський. Якщо ж проводити типологічне зіставлення з новелами Василя Стефаніка, можна з упевненістю сказати, що між ними і цим твором є чимало спільного. Насамперед вони відзначаються особливою психологічною заглибленістю в характер героя, трагічними мотивами його діяння тощо. І Кримський, і Стефанік показують, як абсурдно-трагічний світ прирікає людину на парадоксальні реакції: прагнучи полегшити страждання своїх дітей, герої новел Василя Стефаніка (Гриць Летючий з "Новини", Митро з "Осені", батько з "Катрусі" та ін.) змушені бажати їм смерті. Андрій Лаговський з роману Агатангела Кримського підтверджує цю думку, з пристрасстю заявляючи: "Я — продукт сучасної цивілізації, я деґенерат, я декадент, я людина із *bon de siecle*, я неврастенік"<sup>6</sup>.

Отож, бачимо ще один життєвий та мистецький парадокс: про найрізноманітніші душевні відхилення чи якісь інші людські аномалії своїх персонажів писали ті, що були окрасою і духовною совістю тодішнього українського суспільства. Тут доречною буде цитата із знаменитого ніцшівського "Так казав Заратустра": "В любові завжди є трохи божевілля"<sup>7</sup>. І Стефанік, і Кримський люблять своїх

<sup>6</sup> Кримський А. Твори: В 5-и т. — Т. 2. — К., 1972, — С. 26.

<sup>7</sup> Ніцше Ф. Так казав Заратустра. — К., 1993, — С. 40.

героїв. Перший — того ж, приміром, Гриця Летючого, другий — свого Андрія Лаговського. У романі Агатангела Кримського головний герой — популярний поет, а водночас поліглот та вчений-математик (рідкісні іпостасі!) — схильний любити все, в чому вбачає бодай краплю творчого горіння і самобутності. Навіть амбітну, дещо егоїстичну мистецьку братію Лаговський осяває великою, майже переступаючу грані можливого, любов'ю до людини. Власне у цьому почутті криється дарунок його долі...

Цікавим є і зображення авторами своєрідної монашої аскези героїв — спокути через провину (у Стефаника, скажімо, "Вечірня година"). Келійність і екстатичність нічної праці Андрія Лаговського виступає у романі життєствердним фактором духовного (і душевного) вдосконалення персонажа. Варте окремої уваги і зображення переступу межі (Летючий Стефаника — вбивство, Лаговський Кримського — заборонене кохання). Переступ героїв йде від уявлюваної внутрішньої втрати, що вимагає сублимації та компенсації. І Летючий, і Лаговський у цих межових ситуаціях знаходять у собі сили для покаяння, хоча переступ Летючого, звичайно, непоправний.

Варто порівняти і розуміння письменниками справжньої чоловічої дружби, пошуку ними у реальному житті феномену античних Діоскурів (Кастор і Полукс). Це відчутно у Стефаниковому "Серці" із переліком найближчих новелістові друзів і в драматичних пошуках чоловічої духовної єдності Андрія Лаговського. (Ми схильні до припущення, що у цих колізіях роману присутні риси морального автопортрету письменника). Ця дружба, як правило, має бути заснована на спільних творчих інтересах та поглядах.

Проблеми літературної творчості — теж одна із спільних тем роману Кримського та деяких поезій у прозі Стефаника ("Мое слово"). Гадаємо, що було б все ж неправомірно стверджувати, що концепція мистецтва розкрита у творчості Кримського яскравіше та глибше, ніж може здатися на перший погляд. Напевне, інакше. Трагізм генетичного прокляття "жертя штуки" зображений у Стефаника низкою символічних образів. А у Кримського — елементами натуралізму, сказати б, навіть фрейдистського реалізму (спосіб життя письменника, часто аскетично-депресивний; нездатність митця до повноцінного спілкування із

оточуючими через концентрацію всієї душевної енергії на творчості і т. д.).

Вартою уваги у творчості обидвох прозаїків є і тема драматичної, ["межової"] любові матері до сина чи синів ("Кленові листки", "Марія" у Стефаника). Любов сина до матері в "Андрієві Лаговському" Кримського має у першій частині твору присмак трагізму, доведеного, вочевидь, до певних форм психопатії. Слабосилий, із відчуттям комплексу власної неповноцінності Андрій (це часто буває у людей, схильних до самозаглиблень та безперервних рефлексій) любить матір настільки сильно, що подекуди... відчуває до неї приступи глибокої неприязні: і через її міщанську поведінку, як думає син, а, можливо, і через те, що вона з ним... найдобріша. Зрештою все це спричиняє розрив з матір'ю. І треба було кілька років, щоб Лаговський переконався; найсвятіша любов — це любов не жінок, не друзів, а саме матері. Духовно очищеним повертається він до неї.

Але коли у романі А. Кримського мати головного героя жива, то у новелі В. Стефаника "Вечірня година" любов і відчуття ймовірної синівської провини звернене вже до мертвої матері. Безвихідь і гострий жаль пронизує цей стефаниківський шедевр, де пісня-рефрен "Ой не коси, бузьку, сина..." є своєрідним заміником материнської ласки і ролі матері в житті сина. Ця пісня також є одухотвореною присутньою частинкою померлої. У "Кленових листках" трагедія материнської любові, як нам здається, передана у ключі класичного реалізму, а в новелі "Марія" образ матері підноситься до символу України-Богоматері. (Тут доречно згадати пізнішу "Марію" У. Самчука).

У прозі Стефаника смерть героя є частим гостем. Правда, іноді це може бути і моральна смерть (Летючий — "Новина"). У романі Кримського не змальовано фізичної смерті нікого з персонажів. Але скільки дрібних "мікросмертей" переживає упродовж цілого твору Лаговський! Це і розчарування у сім'ї Шмідтів, зокрема у братах Аполоні та Костянтині — неглибокому поетові- "декаденті". І вічні сумніви щодо свого таланту та впливаючі звідти комплекси про те, що герой не творить матеріальних благ, а відтак... є паразитом на здоровому народному тілі. Трагізм у "Андрієві Лаговському" є, тривіально висловлюючись, оптимістичним. І хоча роман за проблематикою можна частково зіставити із повістями

М. Яцківа "Огні горять" та "Блисканиці", із прозою О. Плюща та О. Авдіковича, окремими творами Г. Хоткевича та М. Чернявського, все ж "Андрій Лаговський" надто виділяється глибиною поставленої проблематики, окремими яскравими художніми здобутками (незважаючи на деяку невправність Кримського у побудові сюжету, іноді завантаженість суто філологічними описами і ремінісценціями із східних мов та ін.). Власне серед тогочасної української прози цей роман чи не найбільше торував шлях Підмогильному та Хвильовому, Домонтовичу та Антоненку-Давидовичу до інтелектуально-психологічної оповіді. Не забуваймо, що А. Кримський був ще й поетом, і літературознавцем, і визначним лінгвістом...

Модерний на той час роман А. Кримського має в собі багато політичних реалій "на злобу дня", особливо щодо колоніального становища України, її мови та культури у тогочасній імперії. Національна тематика у її буквальному розумінні у В. Стефаніка менше виявлена, що пояснюється, вочевидь, великим страхом письменника сфальшивити, написати не те слово у цій святій для кожного українця темі. Однак національний дух у його творах відчутний. У новелах "Марія", "Дід Гриць" звучить, як справедливо зауважила Л. Кіліченко, віра у національний ренесанс<sup>8</sup>. Згадуємо про це тому, що свого часу адепти соціологічного літературознавства зробили все, щоб вихлостити із творчості Василя Стефаніка національні мотиви, зробити письменника розпачливим і беззахисним дідком, що стоїть "на углі" своєї галицької хати і простягає до більшовиків руки...

Звичайно, відображаючи буття людини (чи це селянин, як у Стефаніка, чи це інтелігент, як у Кримського) в конкретно-історичних і соціальних умовах, письменники все ж сягали поза цими межами, оскільки їм йшлося насамперед про душу людини, яка знає і цінить красу життя та водночас знає також, що таке тривога, біль, муки життя. Як ми переконалися, Стефаніків і Кримського герої вражають нас і величчю душі (нерідко розтерзаної сумлінням, пересторогами, спокутою, болями), і глибиною трагізму. Як і Василь Стефанік, Агатангел Кримський виводить своїх персонажів на сцену життя в межових

<sup>8</sup> Кіліченко Л. "...Має бути Україна" (про новелу В. Стефаніка "Дід Гриць") // Стефаніківські читання. Вип. 2. — Івано-Франківськ, 1993. — С. 3—6.

ситуаціях. Тому вони, герої новеліста й романіста, збагненні для нинішнього читача, надто того, що дивиться на життя з позицій екзистенціальної філософії. Межові ситуації приреченості, смерті, страждання, боротьби за існування, провини, безвиході й безнадії, врешті покинотості людини перед лицем смерті — становлять моменти неминучого трагізму буття для героїв Стефаніка і Кримського.

## Традиції і новаторство

Могутня творча особистість Василя Стефаніка впливала не лише на його сучасників, то викликаючи захоплення, то прагнення якнайшвидше ознайомити європейського читача з його творами (О. Кобилянська, Марко Черемшина, М. Коцюбинський, С. Пшибишевський, Вацлав та Юрій Морачевські, В. Оркан та ін.), то щире й об'єктивне поцінування його перших книжок, скажімо, І. Франком, Лесею Українкою, С. Смаль-Стоцьким чи В. Харватом. Вона позначалася й на творчості письменників нової доби, надто її 20—30-х рр. (Гр. Косинка, А. Головка, Мирослав Ірчан, М. Козоріс, В. Ткачук та ін.), кожен з яких, звичайно, по-своєму відчував це.

Отож, типологічне зіставлення творів Василя Стефаніка й Григорія Косинки вже хоча б з цієї причини не є випадковим\*. Окрім того, обидва вони навзаєм цікавилися творчістю один одного, не зважаючи ні на відстань, що їх відокремлювала, ні на вікову різницю. Косинка, за свідченням рідних, друзів і приятелів, захоплювався талантом "селянського Бетховена", нерідко цитуючи напам'ять цілі твори "славетного покутнянина", мав велику й непідробну радість від листування із своїм Учителем<sup>1</sup>. В епістолярній спадщині Василя Стефаніка також знаходимо слова захоплення Григорієм Стрільцем

\* Про це свідчать дослідження і 20—30-х рр.: див., наприклад, Якубовський Фелікс. На зломі українського імпресіонізму // Життя і революція. — 1927. — № 3. — С. 312—320, і 60—70 рр.: див., скажімо, Фещенко Василь. Із студій про новелу: Жанрово-стильові питання. — К., 1971, де автор в окремому розділі розглядає новелістику Григорія Косинки (С. 105—135).

<sup>1</sup> Див., приміром, спогади Т. Мороз-Стрільця, В. Касіяна, Є. Шабліовського у кн.: Косинка Григорій. Гармонія: Оповідання. Публіцистика, Спогади. — К., 1988. — С. 552, С. 558, С. 565, С. 568, С. 362, С. 377—378.

(Косинкою), його "оригінальними творіннями"<sup>2</sup>. І що найголовніше — художні особливості новел письменників дають підстави для такого типологічного дослідження: тут схожі не лише змістові (українське село і селянство) концепції, але й формотворчі принципи (надто сюжетно-композиційні, жанрово-стильові), зрештою, тут немало спільного і в загальноестетичних позиціях прозаїків. Спробуємо довести це мікроаналізом поетики новел, які ще не були окремишим предметом наукового висвітлення саме в такому зіставленні. Для прикладу візьмемо "Лан" В. Стефаніка і "За земельку" Г. Косинки.

На наше переконання, новела "Лан" є яскравим зразком літературно-художньої лапідарності, сконцентровано-стиклої події, що через якусь мить може "вибухнути" незвичайної сили драматизмом або акумульованою епічністю. І справді, тут не те що фрази, а й слова зайвого немає, бо один із новелістичних постулатів у даному творі доведений до гранично можливої межі, коли "закони концентрації матеріалу вона (новела, — М. Х.) пильнує з особливою строгістю й спонукає їх діяти з більшою енергією, ніж в інших літературних жанрах"<sup>3</sup>.

Уже в заголовку твору Стефаніка читачева уява малює конкретну, чітко окреслену об'ємно-просторову модель місця події, що ще більше увиразнюється з кожним наступним повідомленням: "Довгий такий та широкій гуже, що оком заздрити не мож. Плице у вітрі, в сонцю потопає"<sup>4</sup>. Безмежність, неохопність простору постає своєрідним макрокосмосом, власне, тим велетенським світом, у якому людина почуває себе надто маленькою, ледь не беззахисною істотою перед складнощами і протиріччями життя. Бо дуже полярні світи — макро й мікро, надто різні вони не тільки за означеннями, що спеціально акцентується автором ще раз ("Як широкій, довгий невід цей лан"), але й за реальною сутністю їх, за тим становищем, яке посідає людина у світовому безмежжі. От чому

<sup>2</sup> Наприклад, лист Г. Косинки до В. Стефаніка від 13.11.1924 р. (зберігається в музеї с. Русова); лист-відповідь В. Стефаніка з нагоди 25-річчя його літературної діяльності, в якому читаємо: "...Особливе поздоровлення посилаю Грицькові Косинці, який утїслює мене своїми творами" // Тамара Мороз-Стрілець. Голос пам'яті: Спогади. — К., 1989. — С. 26; С. 24—28.

<sup>3</sup> Денисюк Іван. Жанрові проблеми новелістики // Розвиток жанрів в українській літературі XIX — початку XX ст. — К., 1986. — С. 22.

<sup>4</sup> Стефанік Василь. Твори. — К., 1971. — С. 152. Тут і далі покликання на це видання із вказівкою сторінки. \* Підкреслення наше. — М. Х.

велетенський лан "людські ниви заливає", виловлює їх, "як грібоньку рибу". Уже в першому абзаці-зачині, такому небагатослівному і водночас семантично кореляційному, через засоби контрасту, своєрідні підтексти-натяки передбачається ймовірність трагедійного фіналу в подальшому розгортанні подій. Бо широкий лан, як довгий невід, своєю просторовою тяглістю тисне на людські мізерні нивки, а красномовне порівняння їх із вимовленою дрібненькою рибою, спонукає миттєво провести оцінку до маленьких рибин на залитій сонцем суші: загибель їх неминуха.

Кількома предметними штрихами В. Стефанік говорить і про пору року — "зісхле бадилля бараболі", себто час збирання картоплі, і водночас про важке становище жінки (хоча безпосередньо про неї автор повідомить дещо згодом), яка не має змоги доглянути своєї дитини, тому вимушена, взявши її, працювати в полі. Загалом письменник ніде, жодним натяком не обмовився про сім'ю цієї жінки, її побутові умови, але саме за конкретними реаліями ("хліб", "огірок", "мисчина"), а також за відчуттям її усамітненості проступає нужденне селянське життя, коли саме вона, матір, мусить дбати про майбутню зиму, про те, щоб якась вижити з дитиною. ("А заробити треба, бо взимі ніхто не дасть" (С. 153). Власне ця думка доповнює й іншу: навіть оця нивка — не є її власністю, а когось, і годі сподіватися на чийсь допамогу.

Тільки нестерпні умови життя (а на це вказують і "важкі" порівняння, й відповідні дієприкметникові означення, зрештою, й погамована в своїй яскравості кольористика: "...як рана ноги, бо покалічені, посічені, поорані" чи далі: "прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь"), змушують її вголос висловити свою звідчаєність ("така мука, така мука ему та й мені з ним"). В. Стефанік не тільки психологічно переконливо передає стан своєї героїні, він тонко, ледь вловимими натяками передає свій біль від такого життя жінки. У внутрішній структурі твору це приховане, майже непомітне воно і в зовнішньому "зрізі", проте ситуативна співзалежність тут — героїні й автора — очевидна: "підмет і предмет відображення діють у творчому акті як співзалежні"<sup>5</sup>. Зрештою, не забуваймо, що в кожному справдешньому художньому творі завше існує глибока

<sup>5</sup> Козій Дмитро. Як читати монографію Василя про Стефаніка? // Козій Дмитро. Глибинний етос: Нариси з літератури і філософії. — Торонто—Нью-Йорк—Париж—Сідней, 1984. — С. 484.



спорідненість "духа мистця з основними рисами духовності його людського довілля"<sup>6</sup>. Певно, не випадково дослідник творчості письменника Юліян Вассіян вказував, що його, Стефаників, "більш переважно чистий тому, що має об'єктивну інтенсивність. Він виступає в Стефаника ізольовано як дійсність сама про себе, відразу, вибухово, не підготовлений ніяким не помітним переходом зі станів позитивних"<sup>7</sup>. Справді, вражаючого художнього впливу-потрясіння автор досягає своєрідною синтезою суб'єктивно-об'єктивного відтворення внутрішнього стану героїні.

По суті, десь посередині (навіть ближче до початку) місткого новелістичного матеріалу В. Стефаник конденсує події з такою силою, що вони набувають трагічного звучання. Цей кульмінаційний момент мотивується вже наступними абзацами-повідомленнями: фізично й душевно жінка доведена до такої межі, коли перевтома й зневіра не просто огортають усе її істото, а що найтрагічніше — притлумлюють навіть її материнський інстинкт ("А воно (дитя. — М. Х.) плаче за шелестом бадилля. Та й звернулося і впало. Впало ротом до корча. Б'є ніжками, дуже пручається і поволеньки синіє" (С. 152). Тим часом мати, що на мить якусь заснула від перевтоми, прокинувшись, прислухається і, не почувши дитячого плачу, береться за роботу... Таким чином, В. Стефаник свідомо переніс Wendepunkt, той несподіваний в розвитку сюжету поворот, пуант, яким мала б завершуватися новела "Лан" (на такому ході подій наголошували свого часу російські вчені-формалісти Б. Томашевський, Б. Ейхенбаум, а також західноєвропейські теоретики літератури Л. Тік, Август В. Шлегель), із фіналу в середину твору. От чому "треба б замість цього (непередбачуваного звороту в розвитку сюжету. — М. Х.), — вважає дослідниця поетики новели О. Сулима-Блохіна, — говорити про кульмінаційний пункт, тісно зв'язаний з несподіванкою, що (...) у деяких знавців новелі знаходить назву "ефекту"<sup>8</sup>.

З іншого боку, оманлива ілюзія спокою, що його відчуває Стефаникова героїня, ще не відаючи про втрату дитини, зумисне затягування повідомлення про трагедію якраз і

досягається композиційним розподілом новелістичної площі. Читач уже знає, що дитя неживе, але ж матір про це ще не здогадується. Переживання читача, отже, начебто випереджають страхотливі почування героїні. Автор, постаючи об'єктивним (чисто зовні), бодай на якусь мить ще оберігає матір від убивчої правди, від ще більшої безнадії. Тому завершальний акорд (трагедія відбулася, а матір нічого не знає, хоча дитина ось тут, недалеко від неї) теж містить у собі таку велику силу напруження й драматизму, що майже сягає рівня та сили пуанту або ще одного "кульмінаційного пункту" чи "ефекту".

Окрім цього, на чисто емоційному "зрізі", що органічно пов'язаний із психологією творчості художника, із суто особистісними, строго індивідуальними особливостями душевної організації його\*, зокрема В. Стефаника, сприймається в новелі "Лан" авторське прагнення захистити людську душу від наглого нещастя (згадаймо, як вразливо-боляче реагував на людську трагедію сам письменник\*\*), бо навіть "сонце радо би цілу міць свою на її лиці покласти", збудити її вчасно, поки дитина не задушилась, та "не може".

Таким чином, на невеличкій новелістичній площі В. Стефаник зумів представити через один момент людського існування, зосібна через трагізм зболеного материнства, життя не лише покутського, а й загалом українського селянства. І зробив це неповторно та художньо неперебутньо не завдяки темі чи об'єкту висвітлення, точніше — не лише завдяки цьому, а насамперед завдяки органічній із змістом формі зображення, психології людської душі. Бо сила митця, за Іваном Франком, "в тім, як використася і представить їх (речі, явища, ідеї. — М. Х.), яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі"<sup>9</sup>.

Як і в Стефаника, так і в Косинки заголовок відіграє роль важливого компонента новели. У попередньому творі акцент — на місці дії, на макросвіті, з яким вступатиме у взаємодію головний об'єкт дослідження. У письменника нової доби тут теж є вказівка на просторовий вимір, який

\* Див.: Піхманець Роман. Психологія художньої творчості (Теоретичні та методологічні аспекти). — К., 1991. — С. 107—109; С. 96—116.

\*\* Див. розповідь Сафета Шмігера, краківського приятеля Стефаника: "...А потім гримас кулакми о стіл і бігає, чорт його знає з таким біганнем! Сідає, пише і чорніє. Потім плаче, але так, пскров, плаче, що аж встид за такого хлопа!..." // Косташук Василь. Володар дум селянських. — Ужгород, 1968. — С. 79.

<sup>9</sup> Франко Іван. Із секретів поетичної творчості // Франко Іван. Зібр. творів: У 50-ти т. — К., 1981. — Т. 3. — С. 118.

<sup>6</sup> Вассіян Юліян. Твори: В 2 т., Т. 2. Мистець із землі зроджений: Василь Стефаник. — Торонто, 1974. — С. 43.

<sup>7</sup> Там само. — С. 107.

<sup>8</sup> Сулима-Блохіна О. Питання істоти новели // Наукові записки УВУ. — Мюнхен, 1965 — 1966. — Ч. 8. — С. 153.

дещо звужується через суфікс -к-, що надає слову відтінку здрібнілості: "За земельку". Крім того, вже у заголовку закладена головна ідея новели, а ще — істотна причина драматизму, а то й деякої трагедійності стосовно майбутнього, насамперед нареченої. Часові рамки знову ж таки схожі: у цілому вони не перебільшують одного дня, хоч у мініатюрі "Лан" це може бути й кілька годин — від часу, коли сонце заливає землю, до тієї пори, коли воно "за хмару заходить". У новелі Григорія Косинки гості зібралися до застілля, коли ще сонце досить високо (бо молода "проти сонця платком очі втирає"), а завершення в часі передує ночі чи й півночі. У тексті твору є вказівки на те, що "вечоріло", а також у мовленні матері молодій наявний часовий акцент із протилежним підтекстом-значенням: "Ой яка хороша буде ніч: хмари через місяць котяться — на погоду!"

Отже, часо-просторові виміри в аналізованих творах, отой хронотоп як один із системно-структурних складових поетики вельми близькі. А оскільки, за Бахтіним, "прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом"<sup>10</sup> з обов'язковим урахуванням жанрової специфіки, то читачеві насамперед запам'ятовується не весь час, протягом якого діють персонажі навіть у таких стислих новелах, як "Лан" і "За земельку" (від кількох годин до їх тривалості, що дорівнюватиме приблизно дневі), але насамперед несподівана подія, отой пуант чи "ефект". У Стефаніка ж він — то якраз фізичний момент смерті дитини, що триває лічені хвилини чи навіть секунди. У Косинки — той мент, коли Палазя зрозуміла, що на ній молодий одружується лише з меркантильних міркувань — "за земельку". Він постає особливо драматичним прозрінням, початкова фаза усвідомлення якого триває теж дуже недовго. Але які різючі зміни відбуваються при отих взаємозв'язках, дотичних перетинаннях часу, протягом якого відбуваються події, вчинки героя впродовж усього твору і часу, в котрому почуття героїв, трагедійність новели досягає кульмінації!

У Григорія Косинки в цих же просторово-часових вимірах за реакцією молодих і особливо Палазі, що наступає після першого вбивчого прозріння, бачимо подальшу життєву дорогу героїні, що включатиме буденні

перипетії, побут, психологічний стан, море переживань, відчуттів тощо. Все мовлене стосується і головного персонажа Стефаніківського "Лану" з тією лише різницею, що деталі сприйняття материнської трагедії вже звучать поза "кадром", силою уяви, сутєстивних вражень самого читача.

Таким чином, на відміну, скажімо, від хронотопу в грецьких романах, де "вся дія (...), всі події і пригоди, що наповнюють її, не входять ні в історичний, ні в побутовий, ні в елементарно біологічно-віковий часові ряди", саме тому, що "в цьому часі нічого не змінюється: світ залишається таким же, яким він був, біографічне життя героїв теж не міняється, почуття їх теж залишаються незмінними, люди навіть не старіють в цьому часі"<sup>11</sup>, в реалістичних творах кінця XIX — поч. XX ст. (нехай із елементами нової доби модерну) часо-просторові зв'язки перебувають у зовсім інших співвідношеннях.

Якщо у В. Стефаніка в центрі — буденна подія, що завершується трагічно, передчасною безглуздою смертю дитини, то у Г. Косинки — подія етапна, вельми важлива в житті будь-якої людини — весілля. Однак і тут, і там присутня контрастність. Виразна дисгармонія у новеліста 20-х рр. теж відчувається з самого початку твору, бо існує невідповідність настрою, переживань, мовних реплік із відтворюваною центральною колізією: на весільне застілля, зрозуміло, люди приходять розділити радість новоствореної сім'ї, веселитися, а не сумувати чи бути мимо волі співучасником або спостерігачем не святкового ритуалу, а яскраво, переконливо баченого і тому вже передбачуваного — важкої, нещасливої сімейної "упряжі".

Як бачимо, в обох письменників полярність, засіб контрасту, своєрідна конфліктність, глибина драматизму (не забуваймо, що класична новела — сестра драми!) спонукають одразу ж відчути внутрішній ритм напрути, близький до апокаліптичного віщування чи сумного фіналу у складних стосунках між людьми конкретно визначеного часу чи між окремим індивідумом і світом. При цьому чітко постає неспівмірність між двома колами — великим, зовнішнім, що має досить значні просторові рамки, та малим, внутрішнім світом людини.

Зрозуміло, що відтворення цього автори досягають різними засобами художності. Так, у Григорія Косинки

<sup>10</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 235.

<sup>11</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 241.

переважає переплетення полілогів-діалогів, котрим віддано чи не найбільше місця у творі, та голосу оповідача, за яким — безсторонній автор. У новелі яскраво відчутна штриховість характеристики, імпресіоністична ескізність, плавна поетична ритмічність, що дозволяє віднести твір до раннього періоду творчості, в якому "утвердився своєрідний жанровий різновид лаконічної, ескізної новели"<sup>12</sup>.

Зрештою, коли у Василя Стефаника пуант переміщується десь на середину матеріалу, навіть ближче до зачину твору, то в Григорія Косинки — на самісінський початок, як у "Новині". Косинка знову ж таки голосом безпристрасного оповідача повідомляє нечуване: "Сміялися-танцювали, а молода плакала..."<sup>13</sup>. Розшифрування сказаного, мотивуюча конкретизація відтворена поліфонією голосів, серед яких читач вирізняє голос молодого, п'яного свата, гостей чи матері молодой. Ключові слова: "Гудуть бубни, весілля йде... Ой гуляй!" (С. 36), що мали б передавати загальноприйнятий весільний настрій, ніяк не узгоджуються із баченим, абсолютно антитрадиційним: веселість-сум, сльози. Цьому насамперед сприяє особа Палазі, яка протягом всього твору не промовляє жодного слова. Та її жести, рухи в даному випадку красномовніші за найкращі портрети-характеристики чи деталі мовної поведінки: "Вона плаче-заливається, проти сонця платком сльози втирає, людей не бачить" (С. 36).

Як правило, внутрішній стан молодой розкривається через особу оповідача-автора або голоси-вкраплення присутніх, що досягає апогею у виразі "Палазя вмерла, зотліла..." (С. 36). І навіть якби його не було, читач проймається трагізмом втраченої долі, однак за семантично-змістовим наповненням він остаточно підводить ризику під побаченим, акцентуючи на душевному спелінні головного персонажа. На підтвердження гіркої майбутньої реальності "працює" і музичний фон-супровід, що майстерно зливається із заголовком твору, ще і ще раз з допомогою рефрена нагадуючи ідею твору: "— За земельку — долі не буде, — плаче-тужить скрипка з цимбалами..."; "Лихо буде" (С. 36),

<sup>12</sup> Агеева В. П. Українська імпресіоністична проза: Михайло Коцюбинський. Григорій Косинка. Андрій Головка. — К., 1994. — С. 55.

<sup>13</sup> Григорій Косинка. За земельку // Гармонія. Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку. — К., 1988. — С. 36. Тут і далі покликання на це видання із вказівкою сторінки. Підкреслення наше. — М. Х.

— бубонить бубон (алітерація звука "б" вказує на монотонність і нав'язливу констатацію відчуття нещастя. — М. Х.) на весь куток та до скрипки прислухається" (С. 36). Краєвидні штрихи теж не постають нейтральними в житті людини, що вступає у нову смуту життя, а також підтверджують важкі передбачення, звучать в унісон із людськими: "Вечоріло. Над ставом вода парувала; сизо-жовтий туман жита криє, а болотяні віхи воду дмуть — лихо буде..." (С. 36).

Засіб контрасту впадає одразу в вічі, коли порівнювати молоду пару. У той час, як для Палазі, яка зрозуміла, що молодий вибрав її не з почуттів, її відкриття є трагедійним, то для нього (прикметно, що автор навіть не дає імені молодому, що теж говорить про негативний відтінок у ставленні автора-оповідача до персонажа) — це заздалегідь спокійно спланована "акція", що не має й найменшої високості душі або стану, як це мало б бути у нормальних людських стосунках. Негативність сприйняття молодого підсилюється ніби випадковою думкою Паньчуків-музик ("сватаємо дівчат на врем'я"), за котрою постає не одиничність випадку, а поширеність цього явища в складну пореволюційну добу. Автор вдало використовує невідповідність слів їх звучанню, своєрідним оксюморонним виразам, які знову ж таки "працюють" проти молодого ("Не кисни, інвалід, — сказав ласкавий молодий, погадючому згавивши очима") (С. 36).

Стефаниківської лаконічності, драматичної трагедійності, конкретних композиційних ефектів автор досягає й імпресіоністичною ескізністю, з допомогою якої відчутне "прагнення якнайточніше передати безпосереднє враження" не лише чи, як зазначає дослідниця В. Агеева, "перш за все зорових, пластичних образів"<sup>14</sup>, а й слухових. До речі, не можна не звернути увагу на майже ритмізовану плавність прози, на виразний фольклорно-романтичний струмінь в її образно-семантичному звучанні. Адже на невеличкій новелістичній площі автор дозволяє читачеві побачити наче живих центральних і другорядних персонажів, учасників весільного дійства (це згодом розлогіше на більшій оповідній площі зробить Григорій Тютюнник в одному із своїх шедеврів — "Одавали Катрю"), із специфічними репліками-характеристиками, із звучанням чудової народної музики, з жестами, зі звичаями, тональність

<sup>14</sup> Агеева В. Г. Українська імпресіоністична проза. — К., 1994. — С. 55.

зображення яких весь час підпорядкована ідеї.

Так, навіть штрихом вказуючи на такий важливий момент у весільному обряді, як обсівання, Г. Косинка й тут подає вирашні деталі-підтексти, подробиці-натяки ("Його (молодог. — М. Х.) обсівають; на перелазі дівтора зібралася шажки ловить, та ба, не кидують: овес та конфети *grібнесенькі* з колосками зеленими... летять та в воду падають!" (С. 36). Звернімо увагу: не дітям в руки, яким, як правило, мають щедро попадати солодощі й зерно, як своєрідні символи щасливо-солодкого майбуття (діти — теж один із цих символів) чи зелений колір — колір життя в усній народній творчості.

Синтез різних стилевих начал постає із мініатюри В. Стефаніка "Лан". Бо хоч твір в основному написаний в реалістичній манері, та він тільки виграє і від вкраплень символізму (образ чорного ворона, що "знявся, облітає та й кранче"), і від натуралістичних подробиць ("Впало ротом до корча..." і т. д.), і від розлитої хвилі ліризму, особливо на початку твору, та елементів експресіонізму.

Таким чином, як би не доводили дослідники творчості В. Стефаніка і Г. Косинки (і на це вони мають підстави) приналежність письменників до конкретних напрямів (скажімо, експресіонізму чи імпресіонізму) у відтворенні людинозначної концепції, у її зв'язках з землею, всесвітом, новелістична практика навіть раннього періоду творчості митців свідчить про вміння небуденно представити правду селянського буття за часо-просторовими співвідношеннями, сюжетно-фабульними, характерологічними, композиційно-виражальними засобами їх поетики.

Сплав лірико-романтичних та символічно-фольклорних вкраплень лише збагачують художній світ новелістів, увиразнюючи й акцентуючи на драматичних чи трагедійних етапах людського життя, на тих екстремальних, межових зламах, що постають за безстороннім поглядом автора-оповідача чи за багатьма голосами персонажів, за болем і стражданням (нехай і переданим через один момент людського буття) не лише конкретного героя, а й усього українського селянства на зламі старої й нової доби. Автори спонукають до глибинного осмисленого буття — тягlostі, безконечності світу попри постійне існування людських проблем, драм і трагедій у їх взаємозв'язку.

Незаперечним є твердження, що творча індивідуальність письменника — явище неповторне. Проте своєрідність майстрів слова зовсім не означає, що між ними не існує

внутрішніх зв'язків, що в їхніх творах не проявляються спільні ознаки і тенденції. Ця спільність не тільки існує, вона відіграє важливу роль у літературному процесі, бо постійно при його дослідженні виникають питання про співвідношення спільного й індивідуального, загального й окремого. Тому, на наш погляд, безпідставними були категоричні запевнення І. Труша, що за Стефаніком не піде жоден белетрист<sup>15</sup>. Так, він дійсно один з небагатьох великих письменників, які не мали епігонів, а якщо вони і з'явилися, то тут же блякли, вражені абсолютною непорівнянністю, подібно до того, як збляк Ю. Федькович, наслідуючи поезію Т. Шевченка. Проте новаторські тенденції в українській літературі, започатковані на зламі століть Василем Стефаніком, міцно позначилися на всій подальшій літературі, яка все більше поглиблювалась, прямуєчи від соціології до індивідуальної психології: від Черемшини та Яцківа до Косинки, В. Підмогильного, Є. Гуцала, В. Шевчука, Б. Бойка та Гр. Тютюнника. Для письменників школою став, перш за все, стефаніківський зразок лаконічності, заглиблення у психологію, скрупульозного зважування кожного слова, високий зразок вимогливості до себе.

Говорячи про типологічну спільність певних літературних явищ, маємо на увазі насамперед явища, які можна назвати спорідненими — не тільки внаслідок генетичних зв'язків, а й через близькість, подібність деяких істотних своїх особливостей. Як стверджує М. Храпченко, "спорідненість літератури полягає не лише в тому, що загальне розкривається через індивідуальне, але, можливо, найвиразніше в такій особливості: як загальне, так і індивідуальне являє собою естетично значущі начала, і обидва вони є предметом наукового вивчення. Тому і слід визнати хибною ту думку, що типологічна спільність включає в себе однорідні явища, що спільність ця "знімає", виключає індивідуальне і особливе"<sup>16</sup>.

Існують різні рівні типологічних досліджень: типологія на рівні літературних напрямів, стилів, жанрів; типологія історичного розвитку літератури, що включає з'ясування видів, типів літературного процесу в різні історичні епохи. Нами зроблена спроба окремих типологічних узагальнень

<sup>15</sup> Труш І. Василь Стефанік. // Василь Стефанік у критичі та спогадах. — К., 1970. — С. 41.

<sup>16</sup> Храпченко М. Б. Творча індивідуальність письменника і розвиток літератури. — К., 1976. — С. 233.

на структурному рівні новели "Такий панок" В. Стефаніка та оповідання "Грамотний" Гр. Тютюнника.

При типологічному вивченні певних літературних явищ необхідно враховувати етапи їхнього розвитку, що дасть змогу усунути суперечність між синхронією та діахронією. Адже характер життєвих конфліктів доби "шістдесятництва" і суперечності життя часів Стефаніка такі різняться. Проте спорідненість творчих позицій новеліста Стефаніка і новеліста Гр. Тютюнника не применшує їх мистецької своєрідності, як і спорідненість конфліктів не применшує специфіки кожного конфлікту. Просто поняття "форми часу" розкривається для нас тепер в дещо іншому значенні: воно характеризує споріднені жанри, що виникають в схожих історичних умовах, в тому числі й ті, які відділені не лише простором, а й часом (згадаймо початок ХХ ст. з його "малоформними" жанрами: новелою, оповіданням, поезією... та добу "хрущовської відлиги", коли на стрімкі суспільні зміни найоперативніше відгукувались знову ж таки твори "коротких" форм).

Відомо, що структурну основу літературного твору складає конфлікт, своєрідність якого чималою мірою визначають і особливості дійових осіб, і їх розстановка в процесі розповіді, бо письменник задумує не якийсь абстрактний конфлікт, а конфлікт між героями, характерами, які певним чином викристалізувались в його творчій свідомості. Проте конфлікт не слід отожднювати з сюжетом. Так, сюжет новели "Такий панок" В. Стефаніка розвивається як історія життя, перипетій українця пана Ситника, його стосунків з іншими панами, покутськими селянами. Але основний конфлікт твору — суперечності між Ситником і середовищем, яке його породило, сформувало, суперечності між непересічною особистістю і суспільством.

Сюжет оповідання "Грамотний" Гр. Тютюнника складається з низки окремих, значною мірою відокремлених один від одного епізодів, кожен з яких малює бригадира Якова Бруса і в соціально-побутовому, і в психологічному планах. Проте внутрішній конфлікт даного твору значно глибший: він полягає в гострій суперечності між бюрократичною, привілейованою частиною зовні благополучного радянського суспільства часів задушливого, мертвотного "застою" і людиною.

Форми відображення в літературі суперечностей дійсності надзвичайно різноманітні. Тому зв'язок між

конфліктом і способом його вираження є наслідком напружених творчих шукань. При одному й тому ж конфлікті можливі неоднозначні художні вирішення (про це свідчать, зокрема, різні редакції деяких художніх творів). Логіка конфлікту позначається не тільки на розвитку дії та стосунках між героями, але й на способі його художнього розв'язання. Так, висвітлюючи проблему відірваності значної частини галицької інтелігенції від народу, Василь Стефанік осмислює трагедію урядника, який вийшов з низів. В оточенні людей низької національної свідомості, мізерних інтелектуальних запитів його принцип "Я хочу, аби ви були людьми..." не сприймається. Тому в кінці твору трагедійність образу пана Ситника ще більше посилюється, бо його ніхто не хоче чи не може зрозуміти. Просвітницька робота пана не дає поки що бажаних результатів, люди й далі байдужі до свого соціального й національного статусу. Через те логічним є закінчення твору саме цією фразою: "Відай, трохи пиячок, але добрий чоловік!"<sup>17</sup>. За цим нетиповим життєвим фактом, що став матеріалом для новели "Такий панок", В. Стефанік розгледів певні позитивні тенденції на зближення української інтелігенції з рідним народом.

В оповіданні "Грамотний" Гр. Тютюнника розв'язка конфлікту теж зумовлена особливостями реального життя: суд над колгоспним бригадиром фактично скінчився на його користь, а не потерпілої бабусі, яку той жорстоко побив, бо саме так діяла бюрократична репресивна система брежнєвсько-сусловської доби: простій людині годі було шукати правди і захисту. Підтверджує сказане остання фраза-погроза Якова Бруса після суду: "Я з вами ще побалакаю"<sup>18</sup>.

Структура літературного твору може розглядатися з різних точок зору. Цікаві спостереження про неї виявляються, коли проаналізуємо особливості зображення характерів у названих вище творах Стефаніка і Тютюнника. У новелі "Такий панок" більшого значення надано розкриттю внутрішнього стану героя, його душі. Так, уже з першої скупой характеристики пана Ситника ми довідуємося, що цей кумедний самотній старий панок

<sup>17</sup> Стефанік В. Повне зібрання творів: У 3-х т., — Т. 1. — К., 1952. — С. 177. Далі, посилаючись на дане видання, вказуватимемо стор. у тексті.

<sup>18</sup> Тютюнник Гр. Твори. :У 2-х т., — Т. 1. — К., 1984. — С. 281.

бореться за гідність людей. "Ходіть, не будьте худобою, зараз ходіть, ви боїтеся оцих панів? Та то ваші наймити, ви їх доудете, вбираєте, а ви перед ними плячком!" (С. 175). Він не вписується в загальну атмосферу містечка, бо від панів відійшов, вважаючи, що "пани злодії, розбійники", а з селянами не знаходить спільної мови: "Пане, а дайте ж нам спокій, не турбуйтеся, ми на вас не гніваємося, а нам що до того, як пани живуть, вони мають своє право, а ми своє" (С. 177). Діяльність Ситника не увінчується успіхом, але він сподівається, вірить, тому й просиджує цілими днями в крамниці зі склянкою пива і, розмовляючи з селянами-покупцями, пробуджує в них почуття власної гідності, бо на схилі життя усвідомив нікчемність свого попереднього існування, свій гріх перед народом, з якого вийшов. Хоча у творі чимало місць, що викликають сміх, багато комічного, але ніде автор не вдається до карикатурного зображення свого героя, бо його кредо: "Я хочу, аби ви були людьми..." — це не лише голос зболеного сумління Ситника, але й бажання самого автора.

На перший погляд видається, що конфлікт пана Ситника з суспільством, згубний вплив на нього пасивного середовища розкритий Стефаніком лише через глибокий аналіз внутрішнього світу цього героя. Але це не так, бо, змальовуючи бажання, почуття Ситника, породжені суспільними умовами, письменник водночас висував певні соціальні проблеми, зокрема заклик українську інтелігенцію не цуратися власного народу.

Таким чином, у новелі "Такий панок" не просто конфлікт індивідуума з громадою, суспільством, а пошуки особистістю єдності з народом на основі перегляду своїх колишніх поглядів, бо тепер пан Ситник виступає за справедливе життя для всіх. Розкриваючи пошуки героєм шляхів відродження людини, Стефанік також утверджував ідею відродження українського народу.

Гр. Тютюнник в оповіданні "Грамотний" викриває не лише головного героя Якова Бруса, а й розвінчує весь антигуманний, антинародний радянський устрій. Уже перший авторський відступ малює Якова не якимось там рішучим, мудрим, а ... "чавунним". Він усього досягав завдяки своїй вдачі — пробивній, нахабній, — не керував, а "брав у руки". "Його кидали на прориви, як танковий корпус на фронті, і він швидко з тими проривами впорувався — не кмітливостю чи сумлінням, а чавунною вдачею своєю. Яку побоювалися навіть мужики і потайки раділи, якщо

котромусь із них лучалася нагода почастивати бригадира без свідків" (С. 270).

Гр. Тютюнник на перший план висуває проблему прав людини, звільнення її від пут суспільного застою і розкриває її через багатоголосу, густо заселену картину життя степового українського села з його безправним, злиденним існуванням, побутом, психологією. Він змалював моральні страждання людей, породжені суспільною несправедливістю, показав зневажених і покривджених радянських рабів колгоспної системи.

Якщо Стефанік зображує свого героя у напружено-драматичних ситуаціях, нерідко вводять пана Ситника у сферу виняткового, пильно стежить за його внутрішнім життям, то Гр. Тютюнник тяжіє до зображення своїх героїв ніби у звичайних ситуаціях, але подальші колізії несподівано самі доходять до такого поєднання, яке становить саму суть. У творі В. Стефаніка і соціальне, і психологічне, і філософське почало дуже зрощені. Гр. Тютюнник же постійно уникає винятковості, патетики як у виборі ситуацій, так і в змалюванні героїв. Одна з характерних рис його реалізму — розкриття колізій у процесі відтворення повсякденного життя. Його зображення дійсності відзначається стефаніківським лаконізмом, рішучим подоланням всіляких красивостей, підтекстом.

Окремого дослідження на типологічному рівні заслуговує і проблема мови художніх творів Стефаніка й Тютюнника. Зазначимо лише, що якщо в поезії завжди безпосередньо виражені два аспекти — ритмічний (строки) і синтаксичний (фрази), то в прозі нема і бути не може "подвійної сегментації"<sup>19</sup>. Ритм прози забезпечується смисловою й синтаксичною побудовою мови, саме в синтаксичній побудові прозової мови створюються основні особливості її ритму. Проте ця синтаксична структура не виникає сама по собі, а забезпечується результатами творчих зусиль письменника. Зокрема, стиль новели Стефаніка сповнений внутрішнього динамізму, драматизму; в його внутрішньому напруженні слова розкриваються не тільки кричущі життєві протиріччя, а й "страждання думки", змістом якої стає зображувана дійсність.

Оповідання "Грамотний" Гр. Тютюнника за зовнішніми стильовими ознаками витримане в традиційному для

<sup>19</sup> Гиришман М. Ритм художественной прозы. — М., 1982. — С. 282.

письменника ключі. А це означає: влучна, містка образотворча деталь, спостережливість автора, точність означень, що створює конкретність зображуваного, неповторність певної миті буття. В обох письменників спостерігається лаконізм і вмiле використання прийомів драматургічного мистецтва — монолога та діалога. Так, у новелі "Такий панок" Стефаника основне ідейно-естетичне навантаження лягає на монолог.

Отже, проведене нами типологічне зіставлення творів Стефаника, Андреєва, Кримського, Косинки і Тютюнника дало нам можливість з'ясувати не лише їх індивідуальну своєрідність, подібність рис і зв'язків, а й розкрити ті принципи, які дозволяють говорити про певну літературно-естетичну спільність. Типологічна єдність у літературі — поняття не статичне, а динамічне. Це не замкнений ланцюг, що складається з однакових ланок, а своєрідний спектр різних кольорів, які перебувають у певному співвідношенні.

## ЕПІСТОЛЯРІЙ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

5  
РОЗДІЛ

### Листування як літературознавче джерело

Листування Василя Стефаника — важлива проблема літературознавства й мовознавства. Власне даний розділ, по суті, є вступом до неї і ставить радше більше запитань, аніж дає конкретні відповіді. На це є, безумовно, кілька причин. Перша полягає в тому, що у сучасному українському літературознавстві й досі не розроблена теоретична база епістолярного жанру. Серед незначних досліджень цього привертають увагу стаття Ю. Шереха "Кулішеві листи і Куліш у листах"<sup>1</sup>, кандидатські дисертації на цю тему В. Гладкого та М. Назарука<sup>2</sup>. Ю. Шерех чи не найбільш обґрунтовано ставить проблему поетики епістолярного жанру як такого, робить короткий огляд української епістолярної традиції ХІХ ст. (Левко Боровиковський, Григорій Квітка-Основ'яненко, Тарас Шевченко, Марко Вовчок) і детально розглядає листи Пантелеймона Куліша.

Щодо поетики жанру, то Юрій Шерех підкреслює, що вона до сих пір ще не розроблена й не опрацьована так, як слід. "Історії листування на Україні ще не написано, — справедливо зазначає він. — У загальній формі можемо собі уявити, що кожний лист виникає із співгри двох особистостей, автора і адресата. У загальній формі знаємо, що стиль листів якимось мусить бути зв'язаний з літературними стилями доби. Але як конкретно це відбувається, зовсім не вивчено"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Шерех Юрій. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеологія. — К., 1993.

<sup>2</sup> В. М. Гладкий. Епістолярне насліддя і новелли Василя Стефаника. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — Львов, 1967. — 19 с.; М. Й. Назарук. Українська епістолярна проза кінця ХVІ — початку ХVІІ ст. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — К., 1994. — 24 с.

<sup>3</sup> Шерех Юрій. Третя сторожа. — С. 48.

Важливе у дисертаційному дослідженні В. Гладкого є те, що він намагається простежити певну закономірність, взаємозв'язок у листуванні та новелістиці Василя Стефаника. При цьому свої наукові положення дослідник аргументує конкретною аналізою багатьох творів письменника. Позитивним моментом дисертації М. Назарука є те, що вона вже ставить певні теоретичні питання на первісному літературному матеріалі і простежує розвиток епістолярного жанру із часів Київської Русі, зупиняючись при цьому на українському середньовіччі, коли формувалися основні структурні підходи у творенні епістолярної прози.

Якщо ж зосереджуватися на листуванні Василя Стефаника, то другою причиною такого підходу, як нам видається, є прогалини у пошуку та публікаціях епістолярної спадщини новеліста (хоча останнім часом тут помітну роль відіграють наукові зусилля відомого стефаникознавця Федора Погребенника), незважаючи на те, що ще 1954 року видання творів цього письменника у 3-х томах називалося "повним".

Уже згаданий М. Назарук пропонує всю епістолярну спадщину досліджуваного ним періоду ділити на дві групи: лист діловий і його синонімічний ряд, та лист літературний і його синонімічний ряд. Обидві групи, за його твердженням, існують у трьох стилях: низькому, середньому та високому. Класифікація, звичайно, умовна, однак її можна прийняти як загальну схему й до епістолярної спадщини Василя Стефаника, взявши до уваги саме її умовність. Тому що у названого письменника групи ділових і літературних листів часто взаємопереплетені і, за незначними винятками, не існують як самодостатні категорії.

Спочатку є потреба визначити адресата листів В. Стефаника. На іменному рівні це є дуже обширне коло, а тому погрупуємо його за типологічними ознаками:

1. листи до рідних (дружина, сини);
2. листи до друзів (В. Морачевський, С. Морачевська та ін.);
3. листи до сучасних Стефаникові літераторів, з якими його зв'язували стосунки особистої приязні і товаришування (О. Кобилянська, К. Гриневичева та ін.);
4. листи до сучасників (О. Маковея, Б. Грінченка, М. Коцюбинського, В. Липинського та ін.);
5. листи до дослідників і видавців (С. Єфремов, І. Лизанівський, В. Дорошенко, Д. Донцов, М. Рудницький, М. Стахів та ін.);

6. листи до сучасників, з якими підтримуються ділові контакти (В. Гнатюк, М. Грушевський, К. Студинський та ін.);

7. листи до молодих авторів (М. Ірчан, Г. Косинка та ін.);

8. офіційні листи (до голови товариства "Просвіта", до редакції журналу "Світ", до радянського консула у Львові).

9. інші листи.

Цікаво простежити за формою звертання, яку використовує Стефаник до свого адресата. Вона дозволяє визначити кілька аспектів стефаниківського листа: у яких стосунках перебуває автор із адресатом, визначає стиль листа, настановлює на певний тип сприйняття інформації. Для прикладу візьмемо кілька листів письменника до його дружини О. Гаморак. Лист датований початком грудня 1897 року: "*Шановна товаришко!*"<sup>4</sup>. Напівофіційне звернення, що передбачає авторську чемність у розмові про особисті справи, які не є таємницею для адресата. Лист датований початком січня 1900 року: "*Дорога товаришко!*" (331), звертання передбачає певну межу інтимності у спілкуванні про справи, з якими автор ознайомлює адресата. Лист від 15-го лютого 1901 року (335): "*Дорогі!*" — глибокоінтимне звертання до близьких його серцю адресатів. І, нарешті, листи з Києва від 16-го вересня 1903 року й із Канева від 21 вересня 1903 року — це швидше інформаційні записки без називання об'єкта звертання: "*Нині приїхав в Київ, місто гарне, чудове*", "*Я сьогодні з Іваном Стешенком побував цілий день на могилі Шевченка*" (337).

Звичайно, можна передбачити, що інколи форма звертання несе в собі протиставлення до змісту листа, якщо автор використовує сатиру, сарказм, іронію у спілкуванні з адресатом. Опрацьовані нами листи В. Стефаника у своїй основі не мають такого різночитання.

Тепер щодо тематики — вона в письменника різноманітна. Головними елементами у ній буде опис Стефаникового настрою (настроєва амплітуда письменника у багатьох випадках визначає зміст і форму листа), родинні новини, новини про спільних знайомих, враження від подорожі, від зустрічі із певними суспільними типами людей (у першу чергу із селянами), деталі домашнього і літературного

<sup>4</sup> Стефаник Василь. Вибране. — Ужгород, 1979. — С. 317. Далі, покликаючись на це видання, у тексті вказується сторінка.



побуту, грошові справи, міркування про свою долю, суспільно-політична оцінка певних подій, груп і осіб, спогади зі свого минулого, літературні новини тощо.

Детальніше зупинимось на окремих із названих тем. Родинні новини: Лист до Морачевського від 24 листопада 1895 р. *"Дорогий друже! 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. Розуміється, тут виходить на світ і злоба батькова на мене за те, 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 любові 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"* (305). Як багато інформації у цьому невеличкому уривку: конфлікт із батьком, любов до матері, синівські переживання і страх перед можливою втратою найдорожчої людини; відомості про певні події біографічного плану, навіть, світоглядні позиції В. Стефаніка у конкретний час.

Лист до Б. Грінченка від 2 січня 1900 р.: *"Шановний товаришу! Ваш лист наспів до мене нині, т. є 2 лат. січня, на сам похорон матері"* (331). Лист до О. Гаморак від 15 лютого 1901 р.: *"...До тата, може, приїду, хоча не хотів би-м Русова бачити ні тепер, ні ніколи"* (336).

Суспільно-політична оцінка певних подій, груп, осіб. Лист до В. Морачевського, датований жовтнем 1895 року: *"... Не могу Вам того скрити, що на мене мій побут межи львівською інтелігенцією зробив дуже прикре вражіння. Я все гадав, що вона краща, і любив її. А тепер у мене такий неприємний час, що приходиться багато людей і їх вчинків не любити. Ой, як болить у душі переставати любити! Чоловік пропадає в своїй молодості, як перестає любити. Я перестав любити руску інтелігенцію"* (304). Лист до О. Кобилянської, датований кінцем січня 1899 року: *"...Мені видиться, що Ви би спотужнили і веселіші стали, якби-сьте на годину покинули Русь. Синьо-жовті мозги, дерев'яні душі, чуючі по-руськи, ведучі дім по-руськи, виховуючі діти по-руськи, збираючі матеріали до історії і етнографії руської і всяка всякість руська, то вона є спеціальністю до втовкмасювання людей у болото... Коби побачили раз, то би Ви знали, що маєте гадати о руськості — встиг, і жаль, і гнів на тих синьо-жовтих лайдаків"* (328—329).

Зацитовані думки В. Стефаніка дозволяють визначити його суспільно-політичні погляди і переконання, світоглядну позицію письменника і громадянина; той ґрунт, на якому він твердо стояв усе своє життя. Викриття псевдопатріотизму, завуальованого у зовнішні атрибути, засудження міщанської заскорузлості в т. зв. культурно-політичних лідерів нації. Як близько В. Стефанік стоїть у цій принциповій позиції до І. Франка (вірш "Сідоглавому"), що був його літературним і духовним вчителем. *"...зрозуміти борбу визволення українського народу в моїй молодості я міг лишень через особисті стосунки і приязнь з Іваном Франком"*, — писав письменник у листі до М. Рудницького від 3 червня 1931 року (345—346).

Літературні новини і визначення свого місця у літературі. Це найбільш широка тематика листів В. Стефаніка, в якій простежується культурознавча ерудиція митця і його моральні людські якості. У листі до О. Маковея від 11 березня 1898 року з приводу своєї творчості В. Стефанік писав: *"...Я готовий пристати на те, що мої оповідання закороткі, заборзо шкіцовані, загубі, аби увійшли в літературний журнал... Сирий матеріал — то хиба. Але більше Ваших закидів не приймаю. Буговою своєю вони, мої оповідання, не кривдять естетики і штуки"* (322). Письменник дорікає тим літераторам, які пишуть фальшиві твори, що не справляють враження на читача, і закликає до глибшої обсервації народного життя. У листі до Д. Донцова від 3 лютого 1927 року В. Стефанік так оцінює свій доробок в українській літературі: *"...Я перечитав вже Вашу блискучу статтю про "поета твердої душі". Я не певний, чи я загалом маю душу і чи вона тверда, але мушу Вам вірити. Не вірю однако ж, що я такий великий письменник, студія Ваша доказує, що це Ви великий"*<sup>5</sup>.

У багатьох своїх листах письменник вводить своєрідні ліричні відступи (так звані "художні замальовки)", де в художній формі розповідає про картини минулого, творить художні образи рідних і близьких людей (лист до В. Морачевського, датований січнем 1898 р.); малює картини природи, які виконують роль настроєвого фону листа. В окремих листах В. Стефанік використовує розповіді знайомих про життя селян, чи змальовує картини,

<sup>5</sup> Недруковані досі листи Василя Стефаніка // Основа. — 1995 р. — № 28(6). — С. 138.

безпосереднім учасником яких був сам, — і пізніше вони послужать сюжетною основою для написання його творів (напр., лист до О. Кобилянської від 14 жовтня 1898 р.). Життєві враження так сильно тримають письменника у своєму полоні, що часто він не робить різниці між листом і художнім твором. Недаремно в одному із листів Стефаник писав, що його література — в його листах. І справді, окремі листи сприймаються як прозові мініатюри чи поезії в прозі (лист до В. Морачевського від 14 січня 1897 р., лист до С. Морачевської, датований жовтнем 1897 р., та ін.).

1901-го, відповідаючи на прохання одного з перекладачів розповісти дещо про себе, В. Стефаник писав: *"Кілька дат біографічних! Коли я маю лишень одну дату готепер, що-м уродився в селі Русові Снятинського повіту, дня 15 мая 1871 року. А решта дат — нема. Ні женився, ні кандигатував, ні редакторував — загалом жив без дат. Я й сам дивуюся собі, як можна було мені прожити без них"*.

Життя згодом внесло певні корективи: письменник одружився, став депутатом австрійського парламенту від української радикальної партії, брав участь у діяльності уряду Західноукраїнської Народної Республіки.

Небагате на визначні події життя В. Стефаника було насправді сповнене високої громадянської і творчої напруги, більшою чи меншою мірою перепліталось з історичними, культурними та літературними подіями, відбивалося в його новелах, публіцистиці, листуванні. Далеко не всі свідчення, документи сьогодні зібрані, достатньо осмислені, повністю вивчені. Скажімо, "Повне зібрання творів" письменника, підготовлене Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (вийшло протягом 1948—1954 рр.), не відповідає своїй назві: до нього не ввійшли понад сто листів, кілька статей, спогадів, художніх творів. Зусиллями дослідників чимало прогалин заповнено. Маю на увазі журнальні та газетні публікації, а особливо два окремі видання — "Твори" (Київ, "Дніпро", 1964) і "Вибране" (Ужгород, "Карпати", 1979), які вперше видрукували деякі цінні матеріали. І, зокрема, листи В. Стефаника, що не просто доповнюють, а й збагачують новелістику, увиразнюють та уточнюють його зізнання: *"моя література — у моїх листах"*.

Нове світло на небуденний талант письменника проливають недавно віднайдені в його архіві та за кордоном послання до друзів. Це, власне, поезія в прозі. Знахідки відображають суттєві моменти світогляду В. Стефаника,

громадсько-культурної діяльності, містять важливі автобіографічні відомості.

Серед епістолярій початку 900-х особливої уваги заслуговує зізнання до П. Стебницького (готував до друку збірку новеліста — "Оповідання"), датоване 12 грудня 1903-го: *"За лист і за гроші (авторський гонорар. — Ф. П.) я Вам красно дякую, а ще Вам більше дякувати буду, як Ви мої образочки надрукуете і пустите поміж людей. Бо то як я сеї осені був на Україні, то-м переконався, що багато наших навіть світлих людей (проф. Житецький) мають мене за "майже декадента", що легве одним пальцем тримається землі і здорового глузду людського, а рештою органів вже полинув у тумани декадентизму. То я думав, що як Ваше видання розійдеться між людьми, то мене не будуть мати за тумана (за нерозумну людину. — Ф. П.)"*.

Наведене свідчення має принципово важливе значення для розуміння творчості письменника. В. Стефаник проти помилкового тлумачення його прози, трактує її як реалістично-новаторську.

Не менш важливим видається й інший лист до того ж адресата. Тут йдеться щодо принципів видання творів, мовної практики письменника, розуміння ним суттєвих моментів українського літературного процесу: *"Я не люблю белетристичних книг з об'ясненнями і хотів би, аби тих об'яснень не було"*, — пише він, маючи на увазі свою збірку новел (готувалась до друку в Петербурзі), до якої видавці попросили зробити тлумачення деяких діалектизмів. Автор їх подає, висловлюючи при цьому своє розуміння важливих моментів власної творчості: *"Та я пишу таким вже надто місцевим говором, що не Ви, російські українці, але і галицькі українці не можуть читати моїх новел без об'яснень. Вони неповинні, а я може і винен. І як хто об'яснює і змінює мої писання, то мені однаково, чи більше, чи менше. Ваше видання не має в собі нічого, аби я мав причину не згоджуватися зі змінами починеними... Літературною галицькою мовою я писати не буду, бо вона погана, це її гудко в рот взяти, а мовою Шевченка і всіх великих українців (...) я писати боюся, аби не наколотити таких солодких новел і віршій, як се вчинило багато моїх товаришів тут і у Вас. А честь авторська нехай собі робить, що хоче — я не пораджу"*. Досі дослідники знали лише статтю "Під вражінням вистави "Земля" (1934), де В. Стефаник порушив питання мови свого доробку, "прилюдно каюся", мовляв, досконало не опанував мовою

Шевченка й Панаса Мирного, стверджував таку важливу думку: "Без літературної мови нема ні літератури, ні науки, ні публіцистики", не радив "писати діалектом".

Цитований вище фрагмент листа до П. Стебницького засвідчує: не лише наприкінці свого життя, але й набагато раніше роздумував письменник над проблемами майстерності.

Деякі неопубліковані листи містять цінні дані автобіографічного характеру, проливають світло на прототипи персонажів письменника. Так, зокрема, суттєві доповнення до авторського тлумачення новели "Камінний хрест" дає лист до односельця М. Гавінчука. Згадуючи "розумного і спокійного" русівчанина С. Дідуха, В. Стефаник пише: "Зі своїми дітьми і внуками він, і багато інших, покинув рідну землю. В тім році я був студентом медицини у Кракові і зустрів їх на пероні Краківського двірця майже цілий набитський залізничний поїзд. То були люди найбільш енергічні в селі, до найбільш енергічних і завзятих належав Ваш дід по матері Степан Дідух. Зараз по від'їзді я написав оповідання "Камінний хрест", де є дослівні думки Вашого небіжчика діда майже в дослівній наведенню. Це, так сказати би, мій довг, оплачений Вашому дідові в українській літературі, він же, Ваш дідусь, мав у моїй молодості великий вплив на мене і цей довг йому я заплатив після моєї найліпшої змоги". Важко переоцінити значення для історика літератури, та й для допитливого читача, таких зізнань, які по-новому показують найсуттєвіші моменти творчого процесу письменника.

Листування з родиною Морачевських (В. Морачевський — польський вчений, літератор)\* вносить поетично-ліричний струмисько до епістолярію письменника, розкриває багатий духовний світ українського новеліста, його тонке відчуття краси природи, високий лад художнього мислення. Особливо характерним щодо цього є лист до В. Морачевського (датую його приблизно 1897-м — Ф. П.), написаний під безпосереднім враженням від Карпат, Черемоша. Вслухаймося до цієї музики слова, вияву сердечності: "Я до Вас найрадіше писав би зеленими травами, лісами темними, скалами гострими і пускав би-м на бистрі ручаї, аби до Вас несли моє писання, а самі аби казали, що сидить твій друг на скалі й гадає за

тебе та ще таку думку має, аби з тобов разом сидіти та й говорити. Та би ми (мені — Ф. П.) ліси шуміли, то би мя гори, грімаючи, слухали, то би ми трави співали, а ми оба то би-сь-мо собі балакали".

Таке ж зворушливе й послання (не датоване) до С. Морачевської, де В. Стефаник змальовує сценку свого дитинства: "Коло нас навперед воріт є толока. Як сонце ще золоте, то там сходяться хлопці, дівчатка і вівці.

Хлопці плачуть, дівчата плачуть, бо роса пече в ноги. Вівці бляють за ягнятами.

Мама вибігають з воріт та й несуть хліба хлопцям або дівчаткам та й рахують вівці, чи всі є. Потім ще оглядають гітей і зашінкують або портинята підкочують або завивають хліб у хустинку, аби не гер у черево. Або ще не одна мама лізе на пліт і ломить прут з верби, бо Марійка батіжок вже загубила.

Сонечко підходить, мати йдуть обід варити, а на толоці лишаються лишень хлопці, дівчата і вівці...

Як я був малий, то я так щоранку гонив вівці з такими, що-м їх любив.

Тепер нема їх на толоці, але є їх хлопці, їх дівчата і вівці. Лиш я ще нічого не маю".

Важливе значення для розуміння громадсько-культурного і літературного оточення В. Стефаника, його взаємин мають листи до письменника. Згадаємо тут лише деякі, сподіваючись, що всі знахідки будуть видруковані окремою книжкою. Наукова доцільність такого видання давно назріла. Важко переоцінити значення такого роду літературних документів.

Збереглися листи до В. Стефаника від діячів культури українського, польського, російського, болгарського, німецького народів. Вони багато чого пояснюють і розповідають. Скажімо, написані І. Плешканом, дають ключ для розуміння тих щирих духовних взаємин, що існували між Василем Стефаником і родиною Івана Плешкана. (Згадаймо вислів письменника у новелі "Серце": "Іван Плешкан — поет, що заскоро вмер").

Послання Є. Калитовської містить тонкі спостереження над збіркою "Камінний хрест", автор торкається не раз порушеного критикою питання стосовно песимізму В. Стефаника: "...забагато Ви накопичили горя і болю мужичого у такій малій посудині, як та Ваша послідня книжечка, але біль зовсім не лишає враження — принаймні у мене — безнадійності і розпуки, овшім (зрештою. —

\* Про родину Морачевських автор подає у цьому ж виданні нові матеріали — есей. листи (Рєд.).

Ф. П.) віє з нього якась елементарна сила і могутність, перед котрою кожний мусить набрати респекту".

Маловідомий письменник традиційної етнографічно-побутової школи Сильвестр Лепкий влучно характеризує деякі з рис художнього новаторства новеліста, проводить розмежування між ним і модернізмом, вважає — ліричні новели Стефаніка нав'яні "чудовим чаром поезії, (тоді), коли в модернізмі панує декламація, звичайно, і то декламація, що вражає слух стереотипними формами". Він доходить висновку: "обсерваційний талант і опанування форми з поглибленою гадкою і відчуттю в артизмі поезія, — це головні сили великого творива".

Листи М. Вороного доводять: між ним і Стефаніком були зв'язки, підтверджують популярність творів письменника (уже 1901-го) в Росії. Вперше відчитані з німецьких оригіналів листи Клеменса Функенштейна з'ясовують невідомі раніше стосунки між австрійським перекладачем і українським письменником, документують перебіг роботи над втіленням його новел мовою Гете.

Катря Гриневичева розкриває творчі задуми, веде нас стежками юності покутського селянина. Ліричною зворушливістю, тихим жалем і сумом дихають її слова (30 березня 1927 р.): "Направду, тільки вчора висока тінь падала на сходи з каменю, а чорні кучері студента зносили вітер. Тільки вчора Ваша особлива хода, що з силою йшла на підбій великого будучого, положила мене, босоніжку, з квітника проти вікон. Скільки радості! Щебет птахи, краски мотилля повертали тоді до себе всі сто очей уяви, а кожна медова капля, випита із стрічної квітки, смакувала, як обід у міністра.

Дуже мені гірко було кидати Краків під ту пору, я хотіла застудитися і вмерти. Але мій суджений привіз "Кобзаря" й прочитував, я дивилася на українські кривульки (літери. — Ф. П.) верх теплих сліз і рішила: Не піду за Стефаніка, то піду за Шевченка".

Федь Федорців свої послання писав червоним чорнилом, щоби переконати адресата: пише кров'ю серця. Кожного разу настирливо домагається від письменника надіслати до друку нову збірку новел.

Не залишають байдужими сповнені відчаю прохання "малоземельного селянина і пролетарського письменника", як він себе називає, Андрія Красовського, який шукав у В. Стефаніка — і знайшов — матеріальної й моральної допомоги.

На сліди безповоротної втрати — спогаду В. Стефаніка — наводить лист М. Обідного, де він, дякуючи письменнику за надіслані кілька мемуарних сторінок, присвячених В. Самійленку, з вдячністю пише: "Ваших спогадів, що є прекрасні, як і всі Ваші твори, я не міг читати без зворушення, без сліз. Коли б за ними, за тими чотирма сторінками, треба було йти пішки з Праги аж до Русова, то я б пішов!"

Окремої розмови заслуговує листування Василя Стефаніка з діячами культури тодішньої радянської України. Письменник так звертається до своїх східноукраїнських братів (1927 р.): "Гляджу на Вас, на Вєсїг. І бачу там Шевченка та Вас, молодих нащадків великого нашого степу — Тичину, Грицька Косинку, Дмитра Загула, Рильського, Зєрова і всю тату потуту (силу — Ф. П.), яка здїймається безмежним крилом, щоби нам подихом Великої України гати ще дихати".

Але В. Стефанікові були відомі й злочини 30-х років. Зокрема, страшна трагедія — голод на Україні, репресії... Тяжко їх переживав, не міг з ними змиритися. Жертвами сталінізму стали майже всі його кореспонденти: Г. Косинка, М. Івченко, І. Лизанівський, інші.

Неопубліковані архівні матеріали висвітлюють різні грані життя і творчості видатного майстра української прози, дають змогу глибше пізнати талант Василя Стефаніка. Отож, нинішнім і майбутнім дослідникам цього неперебутнього таланту є над чим працювати.

## Лінгвістичний аспект листування

В автобіографії, написаній у 1926 році, В. Стефанік жартома зауважив, що вона чи не більша від усіх його новел, разом узятих<sup>1</sup>. Справді, всі оригінальні художні новели в тритомному повному зібранні творів помістились в одному томі. Приблизно такий же за обсягом том становить і епістолярна спадщина. Уже з огляду на це листи В. Стефаніка заслуговують на детальне вивчення. Дотепер

<sup>1</sup> Див.: Василь Стефанік. Автобіографія // Повне зібрання творів: В 3-х т. — Т. 2. — К., 1952. — С. 18.

вони цікавили дослідників здебільшого як цінний матеріал для характеристики суспільно-політичного, культурного, творчого життя Галичини кінця ХІХ— поч. ХХ ст., як джерело вивчення процесу художнього осмислення дійсності, становлення і розвитку літературно-естетичних поглядів тощо. Проте не на меншу увагу заслуговує й лінгвістичне опрацювання листів В. Стефаніка. "Лінгвістичне вивчення живих біографічних матеріалів — і найперше листів — важливе не тільки для з'ясування того, яке переломлення отримує практична, щоденна мова письменника в його літературній творчості, у формуванні його індивідуально-художнього стилю, але й того, які риси загальнонародної і літературної розмовної мови своєї епохи вона ненавмисно (або свідомо) відображає"<sup>2</sup>.

Епістолярна спадщина В. Стефаніка неоднорідна за своїми мовними особливостями, загальною тональністю висловлювання, стилістикою, що зумовлено стосунками новеліста і його адресатів. В одних листах маємо лише сухі інформаційні повідомлення, в інших викладені міркування про нові творчі задуми чи партійно-політичні справи, густо пересипані віртуозними мовними характеристиками майбутніх персонажів новел чи політичних діячів, ще інші сповнені детальних описів душевного стану, настрою, почуттів самого письменника або ліричних роздумів, пейзажних образків і т. д. Але всі опубліковані листи В. Стефаніка з огляду на те, що вони становлять своєрідну частину творчого надбання, котре доповнює і збагачує літературну спадщину загалом<sup>3</sup>, з лінгвістичного погляду більшою чи меншою мірою важливі для з'ясування багатьох проблем.

Насамперед, мова листів є самодостатнім лінгвальним феноменом, що вимагає окремого спеціального всестороннього лінгвістичного дослідження. Лексикон, граматика, стилістика, поетика, архітектоніка, прагматика листів, поряд із тим, що мають багато спільного з мовою інших жанрів, водночас відзначаються низкою специфічних ознак.

Так, саме листи є одним із небагатьох джерел точної і природної фіксації мовних формул привітань та прощань.

<sup>2</sup> Кручинина И. Н. Элементы разговорного синтаксиса в произведениях эпистолярного жанра // Синтаксис и стилистика. — М., 1976. — С. 25.

<sup>3</sup> Див.: Крижанівський С. Листи Василя Стефаніка // Василь Стефанік. Повне зібрання творів: В 3-х т. — Т. 3. — К., 1954—С. 22.

Вивчення мови листів людей, різних за соціальним становищем, фахом, освітою, віком, статтю, в історичній ретроспективі дає багатий і достовірний матеріал для студій над особливостями мовного етикету і його розвитку.

Листи — це різновид словесної творчості, що не призначений для публікації, у них знаходять відбиття і маргінальні мовні явища, позанормативні, позаетикетні. Це можуть бути варваризми, просторічні слова, вислови і фрази, які в літературній мові чи в звичайному побутовому спілкуванні неприйнятні, проте важливі як джерело вивчення, хай і периферійних, лінгвальних явищ.

Окрему специфічну лінгвістичну проблему становлять структурні й функціональні особливості усно-розмовного мовлення. Надійним і переконливим матеріалом для вивчення цієї проблеми повинні стати й листи, в яких найповніше засвідчена усно-розмовна стихія. У випадках, коли об'єктом лінгвістичного аналізу стає епістолярна спадщина письменника, специфічні мовні ознаки листів допомагають з'ясувати ті чи інші проблеми, а іноді стають єдиним засобом до їх розв'язання.

Однією з центральних проблем мови художніх творів В. Стефаніка є співвідношення літературної мови і діалекту. Деякі вчені вважають, що письменник писав свої новели українською літературною мовою<sup>4</sup>, інші обстоюють думку про діалектний характер мови його художніх творів<sup>5</sup>. Вивчення мови листів дає змогу глибше вникнути в суть проблеми і збагнути її. Аналіз мови листів В. Стефаніка, в яких зафіксоване спонтанне щоденне практичне мовлення письменника, без його літературно-естетичного опрацювання й відповідної стилізації, у зіставленні з мовою художніх творів дає багатий матеріал до розв'язання зазначеної проблеми.

Немає сумніву, що В. Стефанік, як і інші західноукраїнські письменники, усвідомлював відчутну відмінність мови своїх художніх творів від мови

<sup>4</sup> Пор.: Петличний І. Лише діалект чи літературна мова й діалект? // Питання українського мовознавства.—Львів, 1962, кн. 5; Ковалик І. І. Наукові основи побудови Словника мови художніх творів Василя Стефаніка // Ковалик І. І. Ощипко І. Й. Художнє слово Василя Стефаніка: Матеріали для Словопоказчика до новел В. Стефаніка.—Львів, 1972.— С. 98—99.

<sup>5</sup> Див. напр.: Кобилянський Б. В. Діалект і літературна мова. — К., 1960. — С. 48—73; Бичко З., Бичко Н. До питання про мову художніх творів В. Стефаніка // Василь Стефанік і українська культура (Тези) — Частина II. — Івано-Франківськ, 1991. — С. 7—8.

письменників з Наддніпрянщини, яку вважали за еталон української літературної мови, найперше мову "Кобзаря". "Я не міг, — писав В. Стефаник, — з молодих літ аж дотепер навчитися мови інтелігентного оточення і давно, і тепер... Тому, що я з природи лінивий, то я не навчився мови Куліша і Панаса Мирного, і цього прилюдно каюся... Без літературної мови нема ні літератури, ні науки, ні публіцистики. Через те не можу радити нашим поетам і письменникам писати діалектом"<sup>6</sup>.

Проте це не означає, що В. Стефаник писав свої твори говіркою. Аналізуючи стосунок мови художніх творів новеліста до української літературної мови того часу, треба брати до уваги, що в Галичині на базі говірок південно-західного наріччя сформувався західноукраїнський варіант літературної мови, що багатьма своїми фонетичними, орфоепічними, лексичними й граматичними нормами відрізнявся від літературної мови Наддніпрянщини. Західноукраїнським, чи галицьким, варіантом української літературної мови користувалися письменники і публіцисти, політичні діячі і науковці, юристи і священники. Літературна галицька мова лежала в основі усного мовлення в середовищі інтелігенції. Мова епістолярної спадщини В. Стефаника з усією очевидністю свідчить про те, що він володів тогочасною українською літературною мовою, витвореною на базі говірок південно-західного наріччя, норми якої відбиті в граматиках О.Огоновського, С. Смаль-Стоцького, В. Сімовича та ін. "З погляду формування "західної" норми заслуговує на увагу той факт, — справедливо відзначав Л. А. Булаховський, — що певна спільність граматичного й літературного вжитку самих "заходян" разом із розвитком спільного літературного контакту досить виразно намічалась у них щодо багатьох лексем і граматичних особливостей їхньої мови, але згодом дедалі більше поступалась перед міцним впливом, що йшов з українського Сходу. Повністю в них, як відомо, виразне діалектне нашарування, проте, ніколи не було усунене до самого часу возз'єднання Західної України з радянською"<sup>7</sup>. Зразками такої мови густо пересипані здебільшого офіційні листи В. Стефаника, пор.:

<sup>6</sup> Стефаник В. Під вражінням вистави "Земля" // Василь Стефаник. Повне зібрання творів: У 3-х т., Т. 2. — К., 1952. — С. 83—84.

<sup>7</sup> Булаховський Л. А. Походження сучасної української літературної мови // Булаховський Л. А. Вибрані праці: В 5-ти т. — Т. 2. — С. 35.

*До редакції збірника "Товариш"*

Коломия, 2.X.88.

Світла Редакціє!

Прошу вислати для двох, т. е. Л. Мартовича й В. Стефаника, Вашу газету на адресу: Ол. Печерський — в Коломиї. Гроші незабавки вишлемо. Що більше будуть брати Вашу газету, не висилаючи згори передплату, то просимо — не беріть нам сего за але, бо нам годі в кождім часі мати гроші.

*З поважанем.*

Оба передплатники (I, С. 23)

*З листа до А. Шмигельського*

Червень 1894 р., Краків

Тов. Шмігер дав нині прочитати Ваше письмо, в котрім Ви звертаєтесь до мене з просьбою написати о де чім. Я й зачну. Ото Ви хочете знати, чому від коломийських радикалів відсуваються львівські і віденські. Пічну вам говорити чи писати з кінця. Перед зав'язанем радикальної партії ми були перед світом народоуцями (13, С. 33)

*До М. І. Паванка*

Русів, 25.XI.99

Дорогий мій добродію і товаришу!

Ви на мене не гнівайтесь, що до "Громадского Голосу" нічо не давав. Не було доброї такої години, аби що писати. Тепер послаю маленьку новелку із муки мужицької. Друкуйте. А як Вам часу трохи стає і здоровля, то напишіть мені, кілько є правди в тім, що Франко з Романчуком і Грушевечим нову партію розчинають. Чи вже ж? І що Ви дієте? Я коло умираючої мамі. Пришліть один нумер "Голосу" з моєю новелкою.

В. Стефаник (195, С. 195)

*До І. Я. Франка*

24 вересня 1921 р., Снятин

Високоповажані пане доктор!

На жаль, ми змушені донести, що до відчит, на який Ви ласкаво згодились прибути, не може відбутися з тої причини, що зливні прямо унеможливили доступ до міста і через се множество охочих з цілої околиці не могли би скористати з так рідкої і очікуваної наради.

<sup>8</sup> Тут і далі листи подаються за виданням: Василь Стефаник: Повне зібрання творів: У 3-х т. — Т. 3. — К., 1954. Перша цифра вказує номер листа, друга — сторінку.

Рівночасно осмілюємося попросити Вас троха пізніше в догіднішу пору.

*З глибоким поважанем.*

За комітет:

В. Стефаник (296, С. 247)

### *З листа до редакції журналу "Плування"*

1 серпня 1927 року

В. Дорошенкові раз вихопилося, що я поет загибаючого села, що як сирота стою між двома класами. Чи село загине і чи я є лише поетом якогось суспільного кадавера, це треба б доказати. 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. (302, С. 249).

Уже цих кілька листів, написаних у різний час до різних адресатів, цілком достатньо, щоб пересвідчитись, що відмінностей у мові, якою володів В. Стефаник, навіть з погляду норм сучасної української літературної мови, не набагато більше, ніж у будь-кого з письменників тієї доби з Наддніпрянщини. Аналіз мови листів В. Стефаника і його новел підтверджує справедливність міркування І. І. Ковалика про те, що "у лінгвальній свідомості В. Стефаника співіснували дві посестри української мовної системи, з яких одна являла собою територіально-діалектну систему на всіх мовних рівнях говірки його рідного села Русова, а друга — тодішня літературна мова, яку він засвоїв пізніше з книжок і з тодішнього літературного оточення"<sup>9</sup>.

Цей своєрідний мовний дуалізм В. Стефаника відбитий у його листах, в канву яких він вплітає почуті оповіді, попередні заготовки до майбутніх новел, висловлювання, що чимось його вразили, тощо. У таких листах виразно протиставляється інформаційна частина листа, написана тодішньою літературною мовою Галичини, мова автора листа та пряма мова того, від імені кого ведеться розповідь, пор.:

### *До О. Ю. Кобляницької*

Грудень 1898 р., Русів

<sup>9</sup> Ковалик І. І. Наукові основи побудови Словника мови художніх творів Василя Стефаника // Ковалик І. І., Ощипко І. Й. Художнє слово Василя Стефаника: Матеріали для Словопокажчика до новел В. Стефаника. — Львів, 1972. — С. 98—99.

Добра пані!

Трошки я спізнився з листом, а Ви даруйте. Рад би-м дізнатися, чи Вашій мамі ліпше — у мене також мама хора... Нема цвіту цвітнішого над маківочку, нема роду ріднішого над матіночку.

Не маю Вам що написати такого, аби Вас звеселило, а хотів би-м. Дуже. Може Ви дуже самотні і сумні, може зажурені...

Я маю сусіда Якова. Він щоранку приходить, вишукує недогарки ховає в чересок і розповідає, що йому снилося. Сьогодні він казав: "Буде, пані, інакше веремньи, бо мерці сньиси. Оцеї ночі снів ми си Павло. Дес устав з трунви та й відпращавси з людьми та й пішов сам, та й ліг у трунву... Аж мороз тілом іде дивитися на такого мерця. Але то пані собі прибагают. Буде вже інше веременьи. найко мете видіти!" (150, С. 162).

або:

### *До О. Ю. Кобляницької*

16 грудня 1898 р., Трійця

Ви не гнівайтесь, що я не приїжджав і не писав. У мене є багато небайливости за пазухою і мені треба дарувати не одно. От даруйте...

Читав Ваш нарис "На полях". Гарний тому, що дійсно державний є у тоні тої синявої мраки, що поля наші завиває...

Отут, у Трійци, утопив мужик свою дівчинку у Пруті. Старша випросилася і він єї пустив. "Як не хоч, то я не буду, але тобі би ліпше було, а мені однако паццати, ци за одну, ци за дві. Меш бідити, а потім станеш жидівсков мамков. Йди оцев дорогов аж до першої хати, а там скажеш, як то було та й вони тебе переночуют. А потім меш просити, аби тебе де до дитини наймили. Гай, іди, бо я йду до Коломиї мелдуватися..." (148, С. 160).

Норми західноукраїнського варіанту літературної мови, яким користувався В. Стефаник, спираючись на говірки південно-західного наріччя, допускали діалектні з погляду норм сучасної української літературної мови явища, що в мовній свідомості носіїв галицького різновиду літературної мови сприймалися як нормативні. Сучасник В. Стефаника, філолог за освітою, автор оригінальних підручників з української стилістики, поезики, ритміки В. Домбровський писав: "...відчуваємо як щось зовсім природне й самозрозуміле, що мова Стефаника там, де він оповідає від себе, ріжниться від мови виведених ним осіб, а — зберігаючи деякі нарічеві окремішности галицьких діалектів

— наближується до загальноукраїнської літературної мови"<sup>10</sup>.

Мова епістолярної спадщини В. Стефаника дає багатий матеріал і для з'ясування низки питань, пов'язаних із лексикою і граматикою ідіолекту новеліста. З цього погляду найбільш цікавими є слова і граматичні явища, не засвідчені в художніх творах. В. Стефаник у листах вживав слова, що відбивають особливості словотвору в тодішній українській літературній мові і не збігаються з словотвірними структурами цих слів у сучасній літературній мові, пор.: "Тутка пробуває російська *революціоністка*, жидівка з Риги, 18 роцків від роду!" (12, С. 32), "Перекажіть, що свідки стануть проти неї, не мужики, що сповніють перед лицем сеї пані, ані єї наймлені слуги, а стане наука, праця і любов Ваша до *чоловіцтва*" (22, С. 40), "Помилилися, бо я вже вчора був на зборах і ще нині піду, аби мужикам показати, що за *бунтацію*" не гниєси довго в криміналі, а так — трошки" (28, С. 42), "Я тому дивуюся, як ти можеш грати в трубу сим *патріотникам* і ширити серед мужиків темноту..." (25, С. 43), "Був час, ще як я сидів у гімназії, коли *нецитальник*" був головним чинником на селах" (37, С. 53), "Кождий свій поступок береш, вивертаєш на всі боки і перекоњуєши раз, що ти дурень, знов, що свиня, знов ще, що брехун, і т. д. — аж доходиши до хороби моральної, до зневіри в себе, до *декадентизму*, іпохондрії" (53, С. 68), "Чому Трильовський сих робіт не робить, а хоче *газетярити*?" (57, С. 73), "Я глибоко переконаний, що *трильовщина*" нашого мужицтва інтелектуально не підійме (58, С. 74) і т. д. Наведені утворення допомагають виявити закономірності розвитку словотвірної системи української мови, взаємодію синонімних словотвірних моделей і з'ясувати причини зростання продуктивності одних і занепаду, затухання інших словотвірних формантів.

Мова листів В. Стефаника є також важливим джерелом вивчення складу, тематичних меж, семантичних особливостей слів, функціонування яких в тогочасній українській мові обмежене Галичиною. Так, в епістолярній спадщині засвідчені не вжиті в новелах лексеми: *алюзії*, "натяки", *анільос* "піджак", *аранжер* "упорядник", *аспірації*

"прагнення", *байда* "велика скибка хліба", *барашкувати* "базікати", *безвглядність* "безпощадність, безумовність", *безчельність* "зухвалість", *бельфер* "єврейський учитель", *бештанина* "лайка", *блуд* "помилка, хиба", *блямар* і *блямаж* "сором, ганьба", *бута* "гордість, лиха, зарозумілість", *варіат* "божевільний", *вберія* "убрання", *вегетувати* "животіти", *вельонка* "фата", *вербунок* "набір", *взглядний* "відносний", *вцелімінований* "виключений, усунутий", *випожичальня* "бібліотека", *віритель* "позикодавець", *віскресний* "вилитий, викапаний", *віц* "дотеп", *вритний* "нав'язливий, настирливий", *ганделес* "торговець старим", *гершт* "ватажок, верховода", *глота* "натовп", *гратулювати* "поздоровляти", *двірець* "вокзал", *дезерція* "дезертирство", *денунціат* "донощик", *десені* "узори", *діюрник* "нижчий судовий чин", *евентуальний* "можливий за певних обставин", *залучники* "документи, додані до прохання, заяви", *запарі* "зашпори", *заряд* "управління, керування", *заснітитися* "зледащити", *згібний* "грубий, товстий" (про полотно), *змарганій* "виснажений тяжкою працею, втомлений", *змора* "гнітючий привид, марення сонної людини", *зредукувати* "скоротити", *ігноранція* "неуцтво, нетямучість", *імпертиненції* "зневажливі слова", *інтерпеляції* "запити", *кадавер* "труп", *капа* "покривало", *квізитник* "урядовець, що стягує борги, реєструє речі", *кібзуватися* "здавати собі справу, наважуватися", *ківачок* і *кімачок* "полінце, кусок дерева", *кічня* "згряя", *кнайпа* "пивна", *коєдукація* "спільне виховання хлопців і дівчат", *комерс* "обід на честь поважної особи, бенкет", *конкляція* "висновок", *консеквенція* "послідовність", *конфітура* "варення", *куренди* "циркуляри", *люфа* "дуло", *лямпарт* "розбещена людина, ледар", *мева* "чайка", *мнецкати* "м'яти", *мосінгзовий* "бронзовий", *накладця* "видавець", *негація* "заперечення", *обава* "побоювання", *обхарити* "обчистити", *одіво* "одяг", *офіцина* "флігель", *пактувати* "домовлятися", *пантрувати* "пильнувати, стерегти", *пасинка* "смужка", *перфідно* "зрадливо, віроломно", *позлітка* "золота блискітка", *проскрібований* "викинутий з якоїсь громади", *рапавий* "шершавий, жорсткий", *рата* "частина платежу", *реверс* "письмове зобов'язання про повернення позиченої речі", *регула* "правило", *риншток* "водотік", *саманати* "бути подібним, скидатися", *самолівка* "пастка, сильце", *сильетка* "силует", *скаменюшник* "чорт, домовик", *скоботати* "лоскотати", *скрипт* "рукопис", *спіжарня* "комора", *спойло* "зв'язок, з'єднання", *течка* "сумка, портфель", *тріло* "отрута", *трясовиця* "гарячка", *увихатися*

<sup>10</sup> Володимир Домбровський. Українська стилістика і ритміка: Підручник для середніх шкіл і для самонавчання // Фотопереклад зі статтею Євгена Пшеничного та післясловом Олекси Горбача. — Мюнхен, 1993. — С. 15.



"швидко робити", угортина "покривало", униматися "соромитися, ніяковіти", фаяти "колихати, розвівати", ферії "каникули", фрізієр "перукар", хов "вироснування, плекання", церувати "штопати", ціха "знак, прикмета", чей "мабуть", шлюс "край, кінець", шубравий "обідраний, злиднений" та ін.

Багато з цих слів не виходило за межі тогочасної літературної норми, правда, далеко не завжди ще устійненої, зокрема в ділянці лексики. Вони побутували в мовленні інтелігенції, вживалися в мові інших письменників, у тодішніх часописах. Такі з наведених слів, як *безвглядність, двірець, денунціат, евентуальний, інтерпеляція, коедукція, комерс, консеквенція, офіціна, рата, сильветка, ферії, ціха* і под., тільки з погляду норм сучасної української літературної мови можуть сприйматися як діалектизми, а в кінці XIX — на початку XX століття в Галичині були загально-зрозумілими, нормативними. Це стосується не тільки лексики, а й багатьох граматичних особливостей мови листів. Орієнтація на місцеві говірки як основу літературної мови і формування західноукраїнського варіанту літературної мови в кінці XIX — на початку XX ст. ставить завдання перед сучасною лінгвістикою дослідження процесу нормалізації тодішньої літературної мови Галичини. Багатий і цікавий матеріал для вивчення цієї проблеми можна почерпнути з мови листів, в т. ч. й В. Стефаника.

Характерною особливістю листів В. Стефаника є те, що в багатьох з них він описує сюжети майбутніх новел, ділиться своїми враженнями від певних подій, що його схвилювали, а пізніше стали літературними фактами, глибоко аналізує свій психічний стан чи знайомих, близьких, передає особисті враження від побаченого. Порівняльний аналіз мови таких листів і відповідних новел дає змогу проникнути в творчу лабораторію В. Стефаника, простежити добір і використання необхідних мовних засобів для реалізації певних літературно-естетичних цілей, глибше з'ясувати його мовостиль, поетику новел; пор., наприклад, листи до О. Ю. Кобилянської (140, С. 150—151, 150, С. 161—162), до В. І. Морачевського (249, С. 160—161) і новелу "Новина". Генезу і еволюцію багатьох художніх деталей, стилістичних фігур, образів фіксує саме епістолярна спадщина.

У багатьох листах В. Стефаника, зокрема до друзів, близьких людей, подаються блискучі описи пейзажних малюнків, найвищого гатунку белетризовані оповіді,

психоаналітичні рефлексії. Вони цікаві як матеріал, що збагачує відомості про образне сприймання світу письменником. Листовні замальовки пейзажних картин значно доповнюють поодинокі скупі описи природи в новелах. Ось кілька уривків із листів:

*До В. І. Морачевського*

"У мене і сусідів зачався сьогодні новий рік, але сумно. Ліс, давний сусід села, встав рано, як коли би змарнів від вчора — зчорнів цілий і схуд. Почав нахлятися до села і шепотіти, але так жалісливо, що всі хати наші розплакалися. Дрібненькі сльози котилися по вікнах і не переставали до заходу сонця. Маленькі галузки корчилися з болю, а пні все ними трясали і змушували шептати сумні якісь вісти зі світів, що лісові вітер приніс. Шуміт, шуміт, шуміт — каже пень, — що, що, ой що — питають прутчики" (69, С. 85).

*До В. І. Морачевського*

Сонце розсіялося по синім небі: відті падало, але не проміннями, але мацінькими срібненькими дробинками. Такого багато сонця, що зівдочки напихалися в очі, в пазушину. А мотиль сидить на камінчику, вітер хилить крила шовкові. То крила зійдуться з собою в одно, потім розходяться вдвоє. Та й так все раз по раз. А сині облаки все запорошують чорні крила срібненькими, сонячними зірками". (85, С. 102).

*До О. К. Гаморак*

"Геньо дрімав, а я дивився на гори. Черета зізвд густим дощем спадала в чорні яси, верхи стояли супокійно в синявій млі, над Черемошем протягнулася молочна дорога, а Черемош гудить шумом і летить з молочною дорогою геть із гір. А десь із далека чути стогін двох бервен на воді, як стогін лісів зрубаних. А з верхів дзвоники корів та й жалібну сопілку та й густу росу з неба" (189, с. 192—193).

За листами В. Стефаника можна вивчати мовні засоби психоаналізу. Як відомо, новели В. Стефаника відзначаються глибоким психологізмом. Його епістолярна спадщина багата також і на фіксації психічних станів, відчуттів і вражень з приводу пережитого, побаченого, почутого тощо. Мовні засоби психоаналізу у листах В. Стефаника, доповнюючи й збагачуючи арсенал прийомів вербалізації, омовлення психічних станів, дають змогу глибше пізнати своєрідність психологізму його художніх творів, пор.:

*До Л. В. Бачинського*

"Якось занесло мене до Велички і я оглядав копальні солі. Файна, небоже, мертва природа! Глибоко в сирій землі нападає тебе гармонія безглядного супокою, сну камінного. Неорганічна Нірвана зі своїми

скристалізованими красотами спиняє в дрожаню кожду галузку нервів. Такий солодкий супокій під землею і такий повний і абсолютний. Здається, що смерть, то нічо таке страшне, а хто знає, чи може не красше..." (57, С. 73).

або:

*До О. К. Гашорак*

"...Моя нервовість ніби переходить. А як вона минає, а сили приходять, то я знов підіймаюся і знов лечу у висоти. І чую шум орлиних крил попри острі, піднебесні скали, і чую самоту орла і висоти его. А заразом чую кривду всю, що серце людке в кусні крає і хотів би-м найти таку тихеньку, мохом порослу церкву, десь на забутім присілку. Притулив би-м коліна до єї нерівних плит і губами своїми розпик би-м студений камінь на вогонь і так просив би-м пощади і помилуваня для серця, що в кусні розкравуєся! І чую в собі силу всіх спорохнявілих поколінь і всіх живучих, аби шукати щастє на землі. І чую як по моїм лиці спливають всі сльози діточі, що ними всі діти плачуть, як сонця дістати в малу долоню не годні..." (251, С. 228).

Звичайно, сказаним не вичерпується лінгвістична проблематика епістолярної спадщини В. Стефаника, але й зазначеного вже достатньо, щоб побачити, наскільки вона різноаспектна і важлива.

Мова листів В. Стефаника є джерелом для вивчення не тільки проблем літературознавства, пов'язаних із розвитком епістолярного жанру, але й стилю в українській мові кінця ХІХ — початку ХХ ст., що, безумовно, теж актуально і перспективно. Дослідження мови листів новеліста дає змогу глибше й ґрунтовніше з'ясувати проблеми мови й стилю художніх творів В. Стефаника. З огляду на це жанри та мова епістолярної спадщини В. Стефаника заслуговують на детальне всебічне монографічне дослідження.

## ВАСИЛЬ СТЕФАНИК І СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

# 6

РОЗДІЛ

### Образна транслітерація

Новелістика Василя Стефаника викликала й викликає широкий резонанс не лише в Україні, але й далеко за її межами. Ще за життя письменника його твори перекладалися польською, російською, чеською, словацькою, угорською та багатьма іншими мовами, торуючи шлях до зарубіжного читача. Німецька мова була другою після польської, якою перекладалися новели Василя Стефаника. Вони часто друкувалися у періодичних виданнях Німеччини, Австро-Угорщини, Чехії, Югославії та США, а також у німецькомовних українознавчих виданнях Австро-Угорщини. Тому можна без перебільшення сказати, що німецька література порівняно з іншими західно-європейськими письменствами найповніше засвоїла твори В. Стефаника. Серед його перекладачів бачимо і німців, і українців, кожен з яких у силу свого обдаровання і розуміння намагався передати творчий феномен українського класика.

А започаткувала знайомство з творчістю Василя Стефаника у німецькомовному середовищі О. Кобилянська своїм перекладом його новели "Лист", що був присвячений "політичним арештантам-мужикам на святій вечір". Він появился 1899 р. у Лейпцігському журналі "Die Gessellschaft" (№ 2. — С. 125—128). Його видавець Л. Якобовський писав, що коли українська мова "має такі таланти, то може числити на одне з перших місць поміж літературами світовими"<sup>1</sup>.

Справу популяризації творів В. Стефаника у німецькомовному світі продовжив український перекладач і фольклорист О. Роздольський (1872—1945), який у журналі "Aus fremden Zungen", що виходив у Штутгарті — Лейпцігу,

<sup>1</sup> Турбацький Л. Синя книжечка // Буковина. — 1899. — 16/28 квітня.

опублікував низку своїх інтерпретацій новел "Камінний хрест", "Синя книжечка", "Виводили з села", "Стратився" та інші. Із згаданим журналом активно співпрацював й І. Франко, який у статті "Українська (руська) література" (1901, № 8) дав проникливу характеристику Стефаніка як "митця із вродженим талантом", який "досконало володіє формою, має гідний подиву смак у використанні художніх засобів"<sup>2</sup>, О. Роздольський і пізніше перекладав твори В. Стефаніка німецькою мовою, але, на жаль, частина з них залишилася у рукописах.

Слідом за О. Роздольським із своїми перекладами виступив український літератор і громадський діяч І. Попович, який 1903 р. у журналі "Ruthenische Revue" подав новелу "Кленові листки". Перекладач з тонким відчуттям трагедійного тону твору віддає весь розпучливий сенс скарги селянина на своє життя, підневільну щоденну працю, щоб нагодувати дітей.

У 1906 р. німецький критик і публіцист В. Горошовський (1870—1935) у журналі "Ukrainische Rundschau" опублікував переклад новел В. Стефаніка "Лан", "Новина" і "Мамин синок", що не рівноцінні за своєю художньою вартістю. Переклад новели "Лан" менш вдалий. Вона видавалась важчою для перекладання, оскільки є драматично-психологічною мініатюрою, в якій нема розгорнутого сюжету, розповідної манери письма, а лише окремі штрихи, наповнені трагічним передчуттям, мазки до психологічно майстерного окресленого малюнка, в якому кожне речення сповнене динаміки й лаконізму думки. Кращим є переклад новели "Новина". Стилiстичне забарвлення перекладу не викликає заперечень.

Протягом 1901—1904 рр. у газеті "Wiener Arbeiterzeitung" свої переклади новел В. Стефаніка "Новина", "Май" і "Кленові листки" опублікував австрійський журналіст і перекладач К. Функенштейн, що зразу ж були передруковані в інших виданнях — "Volksblatt" (Галле), "Politik" (Прага) і "Bukowiner Post" (Чернівці). Його переклади (декілька залишилося у рукописах) виконані сумлінно, скрупульозно і правдиво відображають реальну дійсність українського оригіналу і, як здається, були авторизовані самим В. Стефаніком. У неопублікованих листах до автора К. Функенштейн захоплено писав про твори В. Стефаніка,

бо вважав себе "справжнім шанувальником незвичайного таланту Стефаніка і добрим знавцем середовища, що лежить в основі чудових його новел". 16 травня 1902 р. він так писав про свою роботу над перекладами: "Я намагався залишитися вірним, наскільки це можна було зробити, мовному тонові і духові Ваших чудових новел"<sup>3</sup>.

Непереборними труднощами для К. Функенштейна, як і для інших перекладачів творів В. Стефаніка, були покутські реалії. Він не завжди правильно зумів передати етнографічно забарвлену лексику, передаючи її описово. Так, К. Функенштейн вважає, наприклад, "сволоки" "дерев'яним плафоном", що не відповідає архітектурі селянської хати на Прикарпатті, а "мисник" замінює тарілками і мисками тощо.

1911 р. у віденській газеті "Slawisches Tagblatt" І. Борусовський надрукував свій переклад новели В. Стефаніка "Дорога". Переклад виконано сумлінно і на досить високому художньому рівні. Збережено композиційну структуру новели, але часом зустрічається не зовсім точне трактування семантики слів, пропуски речень.

У 20—30-і роки ХХ ст. окремі твори В. Стефаніка німецькою мовою друкують періодичні видання Австрії, Німеччини, Чехо-Словаччини та Югославії. Їх інтерпретаціями виступають переважно українці, безпосередньо зв'язані з німецькими періодичними органами, а також із Стефаніком — М. Бардах (переклав "Шкоду"), Ю. Морачевський (переклав новелу "Вона — земля") та О. Попович (переклав "Синів"). Окремою збіркою "Оповідання" ("Erzahlungen") вийшли в Радянській Україні (1931) його твори, виконані Е. Кронгаузом. А у 1952 р. у колишній НДР вийшла збірка новел В. Стефаніка "Ahornblätter" ("Кленові листки"), що охоплює 46 творів українського письменника. Це за обсягом найповніша збірка у німецькомовному світі. Проте чомусь за оригінал правив перекладачеві Е. Залевському російський текст ("Избранные произведения"). — М., 1950), а не український. Тому у німецький переклад потрапляють назви українських імен у російському звучанні — Миколайко — Mikoluschko, а деякі українські етнографічні реалії подані у хибному російському

<sup>3</sup> Відділ рукописів Інституту літератури НАН України. Фонд 8. Ч. 708—710. Цит. за: Погребенник Я. Творчість Василя Стефаніка в контексті українсько-німецьких літературних зв'язків // Науковий зб. УВУ. — Мюнхен, 1992. — С. 212.

<sup>2</sup> Цит. за: Василь Стефанік у критиці та спогадах. — К., 1970. — С. 51.

тлумаченні — призьба-завалинка — Wall. Дієслово "дурити", тобто навмисне вводити в оману, обдурювати, у російському тексті передано як "уверять", помилка повторена механічно і в німецькому перекладі — *versichern*.

У 70-і роки, наскільки ми поінформовані, у Німеччині, точніше у Федеративній Республіці Німеччина, робилися спроби тлумачити Стефаника. Відома перекладачка Анна-Гая Горбач мала намір видати в Україні свої переклади, проте план не був зреалізований. Не пощастило також поетам Ігорю Костецькому і Елізабет Котмайер опублікувати оповідання В. Стефаника у Німеччині. Отже, український новеліст ще чекає на своїх перекладачів.

Така коротка історія перекладів творів В. Стефаника німецькою мовою. Цікава також і літературно-критична інтерпретація як одна із форм сприйняття творчості нашого письменника інонаціональною думкою. Вона включає німецькі відгуки, статті і рецензії на видання творів Василя Стефаника у німецькомовному світі, в Україні і Росії. Відгуки мають, як правило, прикладний характер, супроводжують публікації тих чи інших творів українського класика, розкривають у загальних рисах деякі з особливостей його таланту. Статті, частково або повністю присвячені Стефанику, містять конкретизовані оцінки його прози, ставлять новеліста у контекст рідної літератури, визначають характерні риси художньої манери.

Авторами перших відзвівів були німецькі літератори Л. Якобовський і Г. Адам, які були досить компетентними у питаннях української літератури завдяки особистим контактам з І. Франком, О. Маковеем, О. Кобилянською і Лесею Українкою. На основі творів Стефаника, які знали згадані німецькі діячі, вони беззастережно стверджували, що автор "Камінного хреста" — найглибший знавець душі селянина, що його новели зробили б честь будь-якій літературі, і разом з творами Т. Шевченка, Марка Вовчка і Ю. Федьковича засвідчують культурну зрілість того народу, який вони репрезентують. Г. Адам дуже влучно визначив одну з характерних рис новеліста — його вміння з неперевершеною гостротою художнього відчуття схоплювати життєві явища, висвітлюючи, ніби блискавкою, дію, яку він хоче розкрити.

Характерною рисою науково-критичного тлумачення В. Стефаника є активна участь українських літераторів — І. Франка, І. Труша, М. Мочульського, С. Яричевського та І. Кревецького. Вони багато зробили для розкриття

німецькому читачеві самотності прозаїка. Так, на сторінках "Ukrainische Rundschau" М. Мочульський у нарисі "Українська література" (1906, № 6), простежуючи основні етапи її розвитку, піднімає Стефаника як глибокого лірика, "який своєю любов'ю до селянина проникає в найпотаємніші, найглибші куточки його душі". Критик вважає, що, мабуть, жоден з українських письменників до Стефаника не показав селянську душу в такому освітленні, як він.

Думку про високу майстерність Стефаника як співця знедоленого селянина розвинув С. Яричевський у статті "Новітня література", що появилася 1 листопада 1906 р. у газеті "Bukowiner Post". Він писав, що Стефаник "з погляду художності є найбільшим селянським новелістом Європи". Декілька матеріалів про творчість В. Стефаника появилася у журналі "Ruthenische Revue" ("Ukrainische Rundschau"). Це слід сказати в першу чергу про статтю І. Труша "Василь Стефаник: Портрет". Критик поставив Стефаника у ряд двох найвидатніших українських письменників — Т. Шевченка та І. Франка, підкресливши цим зіставленням його значення в історії національної літератури. Розвідка І. Труша єдина у німецькомовній критичній літературі ґрунтовна студія про життя і творчість Стефаника у зв'язку із суспільними рухами початку ХХ ст., з літературним процесом цього періоду. Крім узагальнюючих оцінок, вона містить і конкретний аналіз новел, зокрема таких, як "Дорога", "Май", "Вістуні" та ін. І. Труш вбачає силу Стефаника-художника в його нерозривному зв'язку з життям народу, у глибокій правдивості і високій майстерності: "Його мова була могутньою, ми всі плакали, читаючи його оповідання"<sup>4</sup>. Як визначний художник-пейзажист, І. Труш звернув увагу на багату живописну палітру Стефаника, вважаючи, що у своїх краєвидних малюнках він як кольорист виявляє своєрідність і неповторність, вміння за допомогою барв відбити напружений психологічний стан душі своїх героїв. Важливою позитивною рисою статті є розкриття основних рис самотності новеліста, що переслідувало мету посилити інтерес до його новел — "таких сильних і своєрідних, що здатні збагатити сферу почуттів навіть такого читача, якому не чужі найкращі автори світової літератури"<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Цит. за: Василь Стефаник у критиці та спогадах. — С. 64.

<sup>5</sup> Там само. — С. 64.

Рецензії на збірки В. Стефаніка "Моє слово" (Львів, 1905) і "Оповідання" (Петербург, 1905) появилися у журналах "Ruthenische Revue" (1905, № 17) і "Ukrainische Rundschau" (1906, № 1). Першу прорецензував Д. Дорошенко, вважаючи, що "в особі Стефаніка наштовхуємося на щось самобутнє і оригінальне, що приковує увагу читача і буквально змушує почерпнути із його малих новел найвищу естетичну насолоду. Ця самобутність, свіжість полягає у поєднанні глибокого психологічного таланту і тонкого відчуття художньої форми. Стефанік вміє декількома штрихами змалювати довершену картину відчаю і людської нужди його; поезія є одночасно стогоном душевного болю галицького селянина, який стоїть на порозі пролетаризації або вже спролетаризований, якого нужда заставляє залишати просякнуту потом землю і шукати за океаном кращої долі"<sup>6</sup>. Кожна новела В. Стефаніка, на думку рецензента, є "твором високої поетичної вартості, гідним уваги явищем", а вся збірка становить "цінне надбання української літератури".

Рецензія на петербурзьке видання "Оповідання" не підписана, ймовірно, її написав І. Кривецький. Анонімний рецензент вважав, що ця збірка новел В. Стефаніка — достовірне джерело знань про економічний і культурний рівень життя українського галицького селянина. Перед читачем постає "картина страхітливого горя, жахливих ударів долі, безпомічної безпросвітності і духовного занепаду українського селянства Галичини". Такого типу характеристики мали не лише літературно-естетичне, а й суспільно-політичне значення, оскільки акцентували увагу на соціальних протиріччях суспільства, в якому люди із завзяттям боролись з убогством і злиденністю свого існування і у цій боротьбі ставали великими.

Розглянуті переклади і критичні матеріали дають підставу говорити про зацікавлення німецькомовних діячів творчістю В. Стефаніка, їх внесок у популяризацію імені українського прозаїка, характеристику його творчого обличчя, а також свідчать про співпрацю українських і німецьких літераторів з метою взаємозбагачення двох культур.

Проблема перекладу та критичної інтерпретації творів Василя Стефаніка у французькій літературі досі не була предметом окремих наукових досліджень. Тим часом саме переклади його творів-новел, літературно-критична

рецепція художнього доробку письменника є основним стрижнем проблеми "Стефанік і французька література".\*

Принагідно ці питання порушувалися у публікаціях В. Г. Матвіїшина, що були видруковані в журналах "Всесвіт", "Дніпро" та в книзі "Стефаніківські читання", яка вийшла в Івано-Франківську 1990 року. До цієї ж теми звертались також дослідники зарубіжної літератури Н. І. Телегіна, І. М. Худзей, М. І. Овчаренко та інші.

За життя письменника французькою мовою було перекладено його новели "Злодій", "Вечірня година". Таке, мовити б, "фрагментарне" звернення французьких перекладачів до творчості видатного українського новеліста пояснюється, звичайно, не тим, що талант митця не знаходив прихильності у Франції. Певні труднощі для перекладу становить особлива поетика його прози: її асоціативність, драматизована лаконічність, своєрідність мови, зведене до мінімуму авторське "я" тощо. Новели Василя Стефаніка поставили перед перекладачами та критиками чимало складних проблем, зокрема проблему взаємозв'язку діалекту та літературної мови, естетичної функції діалекту в художній системі письменника, який сміливо, цілими пластами вводив у твори покутську говірку, вдало вживав словесні образи як істотну, реальну необхідність думки. Під словесним образом розуміємо семантичну конструкцію, що виникла внаслідок застосування тропизованих висловлювань, які заново інтерпретують і перетворюють усталені значення слів, допомагаючи показати речі й явища з несподіваного боку. У тропях, використаних В. Стефаніком, закладені величезні образно-репродуктивні та оціново-емоційні потенціали, і завдяки цьому їх можна широко використовувати для передачі суб'єктивних переживань, порухів душі. Словесні образи існують у мові В. Стефаніка не як розкіш, а як істотна, реальна необхідність думки.

Словесні образи виникають у складних процесах творчого мислення і становлять основу художньої тканини будь-якого твору красного письменства, увиразнюючи його, надаючи йому більшої мальовничості та краси, посилюючи його пізнавальну вартість.

\* Василь Стефанік знав і високо цінував прогресивну французьку культуру і літературу. Він, за твердженням дослідників його творчості, а також епістолярію письменника, з цікавістю читав твори Емілія Золя, Гі де Мопассана, Поля Верлена та інших французьких авторів.

<sup>6</sup> Цит. за: Погребенник Я. Творчість Василя Стефаніка. — С. 315—316.

Кожний словесний образ в оригіналі, часто пов'язаний з праглибинами тексту і — ще ширше — з національно-культурним та соціальним контекстом певної літератури, є стилістично обґрунтований і має певне смислове та експресивно-емоційне навантаження, яке за можливістю необхідно відтворювати в перекладі. Словесні образи того ж таки В. Стефаніка, за твердженням дослідників, надзвичайно рідко мають прямі відповідники у мові-реципієнта. Тому в процесі перекладу їх найчастіше калькують або відтворюють дескриптивною перифразою.

При калькуванні керуються ідеєю створення вислову оригіналу та його структури в цільовій мові, орієнтуючись при цьому на лінгвістичний тезаурус переймаючої культури. Цей метод досить-таки ефективний при відтворенні національного колориту словесних образів у перекладі. Так, український словесний образ, у тому числі В. Стефаніка, що виник на ґрунті української дійсності, побутової та історичної, втрачає свій специфічний український характер, якщо його передавати французьким словесним образом, пов'язаним з французькою дійсністю.

Враховуючи вимоги, що висувуються у наш час до художнього перекладу, треба, з одного боку, щоб перекладений твір В. Стефаніка викликав у читача таке саме враження, як і оригінал. З другого боку, читач повинен постійно відчувати, що він знайомиться з твором, написаним іншою, у даному разі українською мовою, пов'язаним з іншим національно-культурним контекстом.

У новелі В. Стефаніка "Злодій" читаємо: "Але-м намацав поліно коло себе, та-ем гоморснув по ніжках, а він сів маком"<sup>7</sup>. Ось як це звучить у перекладі Жінетти Максимович: "Mais j'ai tate autour de moi et j'ai trouve c'te buche que j'lui ai envoye sur les pattes et lui, i's'est etendu"<sup>8</sup>. Перекладачка вдалася до певної граматичної трансформації з метою збереження в перекладі художньої виразності оригіналу, вжила усічену форму.

У новелі "Палій" письменник, описуючи страждання наймита Федора, порівнює маленьке віконце Федорової хати з катом. Із погляду логіки між цими поняттями немає нічого спільного. Але яке правдиве і влучне це порівняння

у контексті: "Той язичок запік його у самий мозок. З усієї сили він освободився з невидимих пут, зірвався і подивився у віконце. Воно, як кат, прошибало його наскрізь. Знов звалить і буде мордувати своїми образами. Настранився, не бачив ніякого виходу..." (С. 115).

Французькою мовою це передано так: "Cette petite langue le brule jusqu'au cerveau. De toutes ses forces il se libere des chaines invisibles? saute du lit et regarde par la petite fenetre. La nuit noire, pareille a un bourreau, le transperce de part en part. Elle va le jeter et le torturer de ses images. Il eut peur, ne vit aucune issue..." (P. 150)

Образності художнього мислення Стефанік досягає широким використанням метафоризації. У новелі "Мое слово" автор говорить: "Буду свій світ різьбити як камінь.

Слово своє буду гострити на кремені моєї душі і, намочене в труті-зіллі, пускати буду наліво...

І слово своє ламати буду на ясні соняшні промінчики, і замочу його в кожній чічці, і пускати буду направо" (С. 157).

Ж. Максимович передає це так:

"Mon monde, je vais le sculpter comme on sculpte la pierre.

Ma parole, je vais l'aiguiser a l'affiloir de mon ame et l'ayant trempee dans des herbes empoisonnees, je vais l'envoyer a ma gauche...

Je vais rompre ma parole en clairs rayons de soleil, je vais la tremper dans chaque fleur et l'envoyer a ma droite (P. 210).

Оригінальність словесних образів Василя Стефаніка часто захоплює майстрів художнього слова. Переносне та метафоричне вживання слів робить мову творів образною, багатою, вислів живописним,

Ось, наприклад, у новелі "Стратився": "Старий схлипав, як мала дитина. Плач і колія відкидали сивого головою, як гарбузом" (С. 35) — "Le vieux sanglotait comme un petit enfant. Les pleurs et les cahots du train faisaient sauter comme une citrouille sa tete blanche" (P. 20).

В українсько-французьких міжмовних взаєминах калькування ускладнюється великими розбіжностями в морфолого-фонетичній організації та синтаксичній будові обох мов, тим, що деякі особливості французької граматики заважають перекладачеві домогтися такої ж образної сконденсованості, лаконічності й чіткості звучання, які властиві словесним образам оригіналу, зосібна творам В. Стефаніка.

<sup>7</sup> Стефанік В. Вибране. — Ужгород, 1979. — С. 147. Далі, покликаючись на це видання, вказуємо його сторінку.

<sup>8</sup> Stefanyk V. Za Craix de pierre et nouvelles. — К., 1975. — Р. 201. Далі покликання на це видання з вказівкою відповідної сторінки.

У новелі "Камінний хрест" читаємо: "Іван та й Михайло отак співали за молодії літа, що їх на кедровім мості здогонили, а вони вже не хотіли назад вернутися до них навіть у гості" (С. 75). У французькому перекладі це звучить так:

"Ivan et Mykhailo chantaient ainsi leur jeunesse passee qui les avait rattrapes sur un pont de cedre et elle ne voulait plus venir chez meme pour un bref instant" (Р. 83).

Фразеологізм "на кедровім мості" перегукується з фразеологізмом "на калиновім мості", пов'язаним з національною символікою. Цей словесний образ означає "наприкінці життя", він часто зустрічається в народних піснях.

Звичайно, допускається переклад іншою мовою слово в слово, але з коментарем, у якому було б пояснено функцію словесного образу "кедровий міст" в українському художньому мовленні. Це поширило б образне мислення читача. Переклад цього фразеологізму як "sur un pont de cedre" нічого не говорить французькому читачеві.

Подібні втрати образності прози В. Стефаника у французькому перекладі — явище поодиноке.

Як у кожного талановитого письменника, є у Василя Стефаника своє коло улюблених образів, тем, мотивів. Сила його слова — в його невідомій широті і задушевності, у кришталево чистому мовному джерелі.

З багатоманітного конкретно-предметного світу письменник прагнув вибрати явище, яке б найповніше уособлювало його ідейний задум. Перекладачка творчо підійшла до задуму автора і мистецьки передала його відчуття.

## Інтерпретації слов'янськими мовами

Одним із перших звернув увагу на феномен Стефаника-новеліста, всіляко популяризував його творчість серед своїх співвітчизників та серед польської громадськості Богдан Лепкий. До недавнього часу творчі взаємини двох великих українських письменників, по суті, не розглядалися українським літературознавством. Зрештою із зрозумілих політичних обставин ця проблема тривалий час була під забороною. Тим часом вона вимагає

уважного вивчення та всестороннього дослідження, бо, на наше переконання, це — одна з найкращих сторінок в історії української критики. Із двох аспектів даної теми ми глибше розглянемо тільки одну — "Богдан Лепкий — популяризатор творчості Василя Стефаника у Польщі". Власне, ця тема не є випадковою у творчій спадщині нашого знаменитого письменника, перекладача і літературознавця. Він з осені 1899 р. працював лектором (пізніше професором) Ягеллонського університету і гімназії св. Яцека у Кракові, де в той час в університеті В. Стефаник вивчав медицину. Про ці незабутні зустрічі Б. Лепкий розповів у своїх спогадах "Три портрети", присвятивши другий з них В. Стефаникові<sup>1</sup>. У них розкриті цікаві факти із життя і творчості двох прекрасних представників нової генерації українських письменників, а також окремі штрихи творчої лабораторії В. Стефаника, наприклад, зародження задуму "Камінного хреста"<sup>2</sup>. Тут треба уточнити, що "архівір" (за оцінкою Б. Лепкого) "Кленові листки" написаний не у Кракові, а у с. Чортовці теперішнього Городенківського району<sup>3</sup>. І ще одне суттєве уточнення. Із політичних мотивів у жодній бібліографії В. Стефаника не описані виступи і дослідження Б. Лепкого про свого сучасника і друга<sup>4</sup>.

А задум привернути увагу польської громадськості до творчості В. Стефаника виник у Б. Лепкого у зв'язку із утворенням у Кракові Слов'янського Клубу, організованого у 1901 р. заходами М. Здзеховського, професора Краківського університету. Ще працюючи у Петербурзі, він цікавився українською літературою, а у праці "Очерки из психологии славянского племени. Славянофилы" (1887) зупинився також на поезії Т. Шевченка. Цю працю М. Здзеховського прорецензував І. Франко<sup>5</sup>. Очевидно, з ініціативи польського славіста до участі у роботі Слов'янського Клубу був запрошений і Б. Лепкий, завдяки якому українська тема стала панівною у його роботі.

У своїй інавгураційній доповіді "Про найновішу русько-

<sup>1</sup> Лепкий Б. Три портрети. — Львів, 1937; Те ж // Лепкий Б. Твори: В 2-х т. — К., 1991. — Т. 2. — С. 651—677.

<sup>2</sup> Там само. — С. 661—663.

<sup>3</sup> Стефаник В. Твори. — К., 1964. — С. 502.

<sup>4</sup> Куц О. П. Василь Стефаник: Бібліографічний покажчик. — К., 1961; Ільницька Л. І. Василь Стефаник: Покажчик літератури за 1961—1981 рр. — Львів, 1985.

<sup>5</sup> Франко І. Т. Шевченко в освітленні пана Урсіна // Збір. творів: У 50-ти т. — К., 1980. — Т. 27. — С. 238—243.

українську літературу" Б. Лепкий коротко, в інформаційному плані розглянув творчість І. Франка, Марка Черемшини, "екзотичну поезію" А. Кримського, драматургію М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенка-Карого, більше уваги присвятивши збірці новел "Дорога" В. Стефаніка. У 1902 р. своєю доповіддю Б. Лепкий опублікував під назвою "Погляд на українську літературу в 1901 р." Молодий критик писав, що В. Стефанік відійшов від народницької традиції у змалюванні народного життя українців, звернувши пильну увагу на глибокий психологізм. Б. Лепкий писав; "То вже не новеліст з інтелігенції описує селян для інтелігенції, але представник селянського стану промовляє до світу натхненними вустами." А далі дослідник відзначив світове значення творчості В. Стефаніка: "Це найбільший селянський новеліст не тільки в українській літературі, але й у світовій"<sup>6</sup>.

Якщо досі Б. Лепкий аналізував творчість В. Стефаніка у зв'язку з іншими представниками української літератури, то у 1903 р. на засіданні Слов'янського Клубу він виступив із спеціальною доповіддю "Василь Стефанік на тлі сучасної української літератури", що зразу ж появилася у друці на сторінках краківського "Часу", в українському перекладі — у Львівському "Руслані", а також окремо під назвою "Василь Стефанік. Літературний нарис" (Львів, 1903).

Б. Лепкий не тільки звернув увагу на ідейно-суспільну тематику новел В. Стефаніка, але й і перш за все на художнє новаторство його творчої манери, а також на місце В. Стефаніка в українській і світовій літературах. Б. Лепкий стверджує, що В. Стефанік не задовольнився змалюванням зовнішньої сторони селянського побуту..., але сягнув глибше, до душі. Відкрив у ній цілі потаємні криївки, цілі круті і докручені коридори, а повні таких потворних див, що на їх вигляд проймає дроз". "Щось темного, важкого і грізного малює Стефанік, — уточнює Б. Лепкий, — Зосереджений, замкнений у собі, задивлений у землю і заслуханий до її зойків, змальовує ситуації без виходу, ніч без світанку, розпуку без надії"<sup>7</sup>.

Б. Лепкий задумався над питанням, як і де міг

сформуватися такий унікальний творець, як В. Стефанік. Він відкинув думку про те, що на українського письменника мала вплив "Молода Польща", бо всі т. зв. впливи можна звести до біографічних фактів і контактних зв'язків. А це стверджує людина, яка добре знала В. Стефаніка і представників "Молодої Польщі", була втаємничена у творчі секрети українського автора. Це свідчення абсолютно заперечує пізніші висновки польських дослідників проблеми "В. Стефанік і Краків".

Розкриваючи творчі секрети В. Стефаніка і відкидаючи вплив "Молодої Польщі", Б. Лепкий одночасно поставив українського письменника у контекст світової літератури. Він одним з перших зробив спробу порівняти його творчість з популярним тоді М. Горьким. Б. Лепкий "перевів паралелю між Стефаніком, бояном мужицької неволі, а Горьким, поетом сирітського життя бездомних волоцюг. Закінчив словами Горького, що "до людей має право промовляти лише сей, що їх або дуже любить за їх недостатки... або дуже кохає за їх терпіння". — Стефанік має се право". Присутні "сердечно подякували прелегентові (доповідачу. — В. П.) за гарний відчит". В обговоренні доповіді Б. Лепкого взяли участь відомі знавці української літератури Ю. Третяк та А. Седлецький<sup>8</sup>.

З тексту опублікованої доповіді "Василь Стефанік" можна собі скласти більш повне уявлення, чому Б. Лепкий провів паралель між українськими і російськими письменниками. Він стверджував, що "з чужих писателів насувають мені до порівняння Гліб Успенський і Горький." А далі додав, що В. Стефанік і М. Горький "суть явищами незвичайними, виступають несподівано і дають твори відразу знамениті... Оба вони не тільки з фактографічною вірністю малюють життя, але відкривають в нім явища незвичайні, відрухи душі ніжні невлітими. В обох є бесіда (мова. — В. П.) средством універсальним, нею вони говорять, різьблять і грають. Як незрівняно оба описують спів і музику". Як приклад, Б. Лепкий навів уривки із творів М. Горького "Макар Чудра" і "Стара Ізергіль". Якщо М. Горький — "чоловік бездомний, для котрого світ цілий одна родина", то В. Стефанік — "се

<sup>6</sup> Цит. за: Wisniewska E. Rola Bohdana Lepkiego w procesie popularyzacji literatury ukraińskiej w Polsce // Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze. — Krakow. 1993. — Т. 1-2. — С. 264 і 365. Тут і далі у власних перекладах з польської мови. — В. П.

<sup>7</sup> Там само. — С. 265.

<sup>8</sup> Про відчит проф. Богдана Лепкого п.з. "Василь Стефанік на тлі сучасної української літератури" пише краківський "Час" // Руслан. — 1903. — 15/28 квітня. — С. 3.



різьбяр покутського хлопа, полоненого землею", а звідси — "тота однообразність, тяжкість, і отупілість мужицького життя, ті конвульсивні обійми землі"<sup>9</sup>.

Б. Лепкий вважає, що і В. Стефаник, і М. Горький — песимісти, "але песимізм їх не є однаковий", бо російський письменник "є чоловіком невдоволеним з того устрою, який собі людськість завела", а В. Стефаник "зادивлений в землю і заслуханий в її стони". І тут Б. Лепкий навіть слова польського письменника Вл. Оркана, який назвав Стефаникові "малюнки пеклом". Різницею "артистичних появ обох авторів", на думку Б. Лепкого, пояснюється причина "їх нерівномірного успіху" — більш зрозумілих для пересічного читача творів М. Горького, "ніж вічно задуманого і вічно похмурого Стефаника"<sup>10</sup>.

Ми навели досить просторі цитати із статті Б. Лепкого, бо, як нам здається, саме із цього порівняння двох творчих манер—українця, "хлопа Стефаника" і "Горького бурлаки", можна зробити висновок і про характер художнього письма, а одночасно зрозуміти, що "хлоп Стефаника є для нас взагалі менше понятний, як Горького бурлака"<sup>11</sup>. Пізніше не раз українські і російські дослідники творчості В. Стефаника будуть наводити слова М. Горького про те, як "коротко, сильно і страшно пише ця (Стефаник. — В. П.) людина", але чомусь забуваємо, що ще у 1899 р. (М. Горький свою думку написав у 1908 р. у листі до маловідомого російського літератора, що у друці появилася тільки у 1937 р.) подібну оцінку подав І. Труш — "так страшно та правдиво він її малює". У своїй німецькомовній статті "Василь Стефаник" (1909) І. Труш спеціально підкреслив "спосіб вислову Стефаника". "Він простий, короткий і могутній"<sup>12</sup>. На закінчення наших зіставлень творчих манер В. Стефаника і М. Горького, які так досконало зробив Б. Лепкий, мусимо додати, що їх цитувати до недавнього часу заборонялося, бо їх начебто висловив "український буржуазний націоналіст" (за історичну правду у трилогії "Мазепа"), але широко цитувалося думки "інтернаціоналіста" М. Горького, який

без будь-яких викидів совісті та обґрунтування вважав українську мову "наречієм" і писав про нібито страшні переслідування росіянів... українцями, а не українців росіянами<sup>13</sup>.

Наступну оцінку творчості В. Стефаника польська громадськість могла прочитати в "інформаційному підручнику" "Зарис літератури української" (Варшава, 1930). Тепер Б. Лепкий зіставляє твори автора "Дороги" із творами М. Коцюбинського. Дослідник писав: "Молодший від нього (Коцюбинського. — В. П.) на сім років Василь Стефаник є зовсім іншим явищем. Коцюбинський, зв'язаний із світовою літературою і зрозумілий не тільки для слов'ян, але й для германського племені (звідси теж так багато перекладів), а Стефаник не має родичів у жодній літературі. Просто він виростає із землі, з генія народу, із життя на Покутті. Медик за професією (навчався на Ягайловському університеті), запускає зонд у душу своїх героїв і добуває з неї невідомі досі явища. Дивує і вражає неоднократно цей з найглибших із українських психологічно-аналитиків. Однак він ніколи не забуває, що він — артист, поет, хоча пише тільки прозою. Має свою мову, хоча пише покутською говіркою, має свій синтаксис, свою архітектоніку та орнаментику, в якій є дуже скупий, але досконалий. На що (Нечуй-Левицький. — В. П.) потребував цілий том, то Стефанику потрібно було дві-три сторінки, бо експресія його і вміння користуватися скороченнями — вражаючі". А далі Б. Лепкий додав: "Його твори ("Камінний хрест", "Кленові листки", "Дорога") — це не новели, але дивно сконденсовані селянські епопеї або драми, які не можна грати, бо були вже один раз зіграні у душі автора, на тій сцені, таємниць якої ніхто не зміряв". А у примітках до цієї дивовижно вдалої і глибокої оцінки творчості В. Стефаника Б. Лепкий уточнив, що майже всі твори українського письменника перекладені польською мовою, а деякі з них і по декілька разів, уточнивши, що "не читав повністю доброго перекладу"<sup>14</sup>.

Ще раз польський читач міг прочитати про В. Стефаника

<sup>9</sup> Лепкий Б. Василь Стефаник // Руслан. — 1903. — 28 мая / 10 червня. — С. 2—3.

<sup>10</sup> Там само. — С. 3.

<sup>11</sup> Там само. — С. 3.

<sup>12</sup> Труш І. Із статті "Василь Стефаник" // Василь Стефаник у критичі та спогадах. — К., 1970. — С. 68.

<sup>13</sup> Див. лист М. Горького до "Книгоспілки" (1927) // Жулинський М. Із забуття — в безсмертя. — К., 1990. — С. 196.

<sup>14</sup> Lepki B. Zarys literatury ukraińskiej. Podrecznik informacyjny. — Warszawa — Krakow, 1930. — S. 263—264; Те ж: Лепкий Б. Начерк історії української літератури/ Фотопередрук з післясловом О. Горбача). — Мюнхен, 1991. — С. 263—264 (друга пагінація).

у розділі "Література українська" у 6-томному виданні "Велька література повшехна" (Варшава, 1933. — Т. 4. — С. 519). Тут Б. Лепкий неначе доповнив свої спостереження, висловлені у "Зарисі літератури української". Знову автор зіставляє новели В. Стефаника і М. Коцюбинського, які неподібні між собою, "але обидва першорядні майстри". В. Стефаник пише короткі оповідання із народного життя, пише "своїм, повністю оригінальним способом, поєднуючи глибокий психологічний аналіз з надзвичайною сильною експресією. Відкриває невідомі глибини і тайники селянської душі, зриває з конвенціоналізмом та викриває облуду. На перший погляд, він — брутальний, але насправді дуже делікатний, співчуває людській біді і трагізму існування". Б. Лепкий особливо підкреслив, що творчість В. Стефаника дуже високо оцінюють у Польщі, зокрема Ст. Пшибишевський і Вл. Оркан, а серед його перекладачів назвав В. Морачевського і М. Морачевського<sup>15</sup>.

Виникає запитання: "Чим пояснюється звернення Б. Лепкого до творчості М. Горького і М. Коцюбинського як своєрідних критеріїв оцінки творчості В. Стефаника?" У першому випадку, так нам здається, дослідник хотів розкрити міжнародне значення виступу українського автора, показати, як він відрізнявся навіть від тоді популярного М. Горького. Тому слід більш обережно ставитися до таких визначень, як В. Стефаник — це "український Хемінгуей". Правильніше було сказати — Е. Хемінгуей — "американський Стефаник", бо наш земляк набагато раніше використав дуже лапідарний стиль для зображення своїх героїв та різних життєвих ситуацій. По-друге, на початку ХХ ст. творів М. Коцюбинського не можна було дістати у Кракові, бо тільки у 1905 р. у Кракові побував М. Коцюбинський, що дало змогу Б. Лепкому особисто познайомитися із своїм знаменитим співвітчизником та його творчістю. Тому у пізніших своїх працях Б. Лепкий ставив В. Стефаника в один ряд із М. Коцюбинським.

Врешті, слід згадати про участь Б. Лепкого у підготовці до друку польської збірки творів українських письменників

<sup>15</sup> Lepki B. Literatura ukraińska || Wielka literatura powszechna. — Warszawa, 1933. Т. 4. — С. 519. Те ж: Лепкий Б. Начерк історії української літератури (Фотопередрук і післяслово О. Горбача). — Мюнхен, 1991. — С. 13 (третя пагінація).

"Молода Україна" (1908) та оцінки творчості В. Стефаника у передмові до неї. З незрозумілих причин вона не ввійшла до антології, а появилася у газеті "Напшуд" та виданні Вл. Оркана "Чанторія" (Варшава, 1936). Зіставивши рукопис статті Б. Лепкого "Зауваження з приводу української літератури" і статті Вл. Оркана "Прозаїки і новелісти", шановний Г. Д. Вервес змушений був написати, що Вл. Оркан "в загальних рисах використав матеріали Лепкого", а у друкованому варіанті "вони майже зникають — від матеріалів Б. Лепкого", залишилось всього кілька речень на початку і в кінці тексту"<sup>16</sup>. Ми розуміємо, що відомий полоніст змушений був так "прокоментувати", бо інакше його праця не була б опублікованою. Ми вже наводили широкі цитати із статті Б. Лепкого "Василь Стефаник", що була надрукована у краківському "Часі". Це нам допоможе зрозуміти, що Вл. Оркан майже дослівно навів думки Б. Лепкого із його рукопису "Зауваження з приводу української літератури". Вл. Оркан писав: Майже всі українські письменники вийшли з народу і з цього бездонного джерела черпали перші натхнення своїх чарів. Що це було? Документи, живцем взяті із життя". Польський письменник відповідає: "З часом з розвитком неспокійної думки приходить більше усвідомлення артистичне, і тоді письменник *творить* з документів — іде коридорами первісних душ хлопських щораз даліше, у темні, часто несподівані для нього (Стефаника) глибини, і у такий спосіб збагачує українську літературу документами життя, не рідко творами справжньої краси"<sup>16</sup>. Як видно з даної цитати, Вл. Оркан майже дослівно повторив думку Б. Лепкого із його рукопису "Зауваження з приводу української літератури" і статті "Василь Стефаник".

Історія російських перекладів новел Василя Стефаника в українському літературознавстві вже не раз була об'єктом дослідження. Важливе місце тут належить монографії Ф. Погребенника "Василь Стефаник у слов'янських літературах", де, зокрема, зазначено, що "російською мовою твори Стефаника вперше зазвучали 1900 року, коли прогресивний петербурзький журнал "Жизнь" під рубрикою "Из крестьянского быта" надрукував

<sup>16</sup> Orkan Wł. Powiesciopisarze i nowelisci || Orkan Wł. Czantorja i pozostałe pisma literackie. — Warszawa, 1936. — S. 249.

три новели: "Новина", "Синя книжечка" і "Сама-саміська"<sup>17</sup>.

Однак відомо, що у львівському часописі "Живое слово" ще у 1899 р. був надрукований російський переклад новели Стефаніка "Виводили з села" під назвою "Проводи". І хоча існує думка, що "це не був переклад у повному розумінні слова"<sup>18</sup>, все ж є сенс знову повернутися до публікації того часу.

Часопис "Живое слово" був заснований у Львові 1899 р. критиком і журналістом Юліаном Андрійовичем Яворським (1873—1937). В цілому це було досить невиразне видання, незважаючи на красномовні заяви його редакції. Але добре обізнаний з літературним життям Західної України Яворський одразу звернув увагу на творчість В. Стефаніка.

Весною 1899 р. в Чернівцях вийшла з друку перша збірка Стефанікових новел під назвою "Синя книжечка", яка справила на Яворського велике враження. І тому в шостому випуску "Живого слова" за 1899 рік він вміщує невеличку рецензію на неї, де пише: "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 сценочок. Але скільки в них живої душі, скільки справжнього, пекучого життя! Якою справжньою, нештучною правдою сяють всі ці прості силуети, ці виснажені або пияцтвом знесилені покутські мужики! Які гіркі їхні розпач і глум, які пекучі їхні нелукаві сльози! Це все міг написати тільки мужик, тільки щирий мужицький син. З нестертими мозолями на руках, з неспокутуваними ранами в серці. Міг написати тільки живий нерв цієї чорноземної сили. Писати всією жовчю і кров'ю своєї рідної халупи. І саме цим він великий. Цим він відразу займає помітне і виключне місце в нашій літературі"<sup>19</sup>.

Своєрідною ілюстрацією цієї високої оцінки і був надрукований саме у цьому числі "Живого слова" переклад новели Стефаніка "Виводили з села". Цей твір не випадково обирається для перекладу. Він написаний цілком по-новаторськи, за принципами драматургічної

сценки, з великою роллю діалогу. Йому, окрім того, притаманні стислість, глибокий ліризм, головна увага звернена на відображення душевної трагедії людини, породженої життєвими умовами. В ньому змальовано складний момент у долі бідної селянської родини — проводи єдиного сина Миколая у рекрути.

Що ж до перекладу новели "Виводили з села", то можна зрозуміти, чому він досі не привернув до себе уваги: й понині невіршеним залишається питання про те, чи це справжній переклад, а чи вільна передача змісту новели? Однак є підстави вважати, що ми маємо справу саме з перекладом, хоча і своєрідним. Аргументуємо це своїми спостереженнями.

У перекладі, автором якого вважаємо Ю. Яворського, на наш погляд, збережено головне — діалектичну єдність змісту й форми. Перекладач зумів передати повний текст новели, своєрідність її поезики, її загальностилістичний колорит тощо.

Новела "Виводили з села" розпочинається експозиційно зловісним пейзажем, який підкреслює настрої проводжаючих: "Над заходом червона хмара закам'єніла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися проміні сонця"<sup>20</sup>. В перекладі залишено червоно-криваву гаму кольорів, грізну, напружену атмосферу прощання: "На западе скаменела красная туча. Вокруг неї бросала заря свои белесоватые пасма, так что туча выглядела будто окровавленная голова какого-то святого. Из-за этой головы продирались солнечные лучи"<sup>21</sup>.

У Стефаніка проводи на царську службу єдиного бідного селянського сина Миколая подані як частина всенародного горя, це підкреслюється численністю односельців, які прийшли на проводи. Короткими реченнями письменник досягає ефекту епічності: "На подвір'ї стояла гурма людей. Від заходу било на них світло, як від червоного каменя, — тверде і стале. З хорім іще сипалося багато народу. Як від умерлого — такі смутні

<sup>17</sup> Погребенник Ф. П. В. Стефанік у слов'янських літературах. — К., 1970. — С. 60.

<sup>18</sup> Там само. — С. 60.

<sup>19</sup> Василь Стефанік у критиці і спогадах. — К., 1970. — С. 44.

<sup>20</sup> Стефанік В. Твори. — К., 1964. — С. 35. Далі твори Стефаніка цитуються за цим виданням із зазначенням сторінки у тексті.

<sup>21</sup> Стефанік В. Проводи // Живое слово. — 1899. — Вып. VI. — С. 343. Далі переклад новели Стефаніка цитується за цим виданням із зазначенням сторінки у тексті.

виходили" (С. 35). У перекладі цей абзац трохи скорочений, від чого пропало друге речення, про незвичайне, зловісне освітлення юрми людей. І від цього вся сцена дещо втрачає драматичного звучання: "На дворе стояла толпа людей. Из хаты выходили все новые люди. Выходили грустные и печальные, будто от покойника возвращались" (С. 343). Письменник хотів показати багато односельчан, що прийшли проводити рекрута, тому вони, не помістившись, "сипалися" "з хорім". Перекладач замінює дієслово "сипалося", сповнене експресії і дії, на нейтральне "виходили", і від цього вся фраза набирає книжного забарвлення, далекого від інтонації оповідача.

У мові Стефаніка, де кожне слово закріплене за відповідним місцем, де немає нічого випадкового, перестановка слів у реченні теж знижує якість перекладу. Так, у Стефаніка підкреслюється, що "як від умерлого — такі смутні виходили" (С. 35). В перекладі змінюється послідовність слів у реченні: "Выходили печальные, будто от покойника" (С. 343), перенесення порівняння на кінець речення притуплює експресивні акценти перекладу.

Надзвичайно великого значення в емоційному звучанні новели має опис дороги в лісі. Осінні листя, що встелило шлях, не тільки вказує на пору року, а й "пов'язує долю рекрута з долею опалого листя"<sup>22</sup>, і порівняння скрученого листя з човниками ніби підкреслює бажання батьків "полинати за сином у невідомі краї"<sup>23</sup>. "Переходили ліс. Листя встелило дорогу. Позагиналося у мідяні човенця, аби з водою осінньою поплисти у ту дорогу за рекрутом" (С. 36). Перекладач з "Живого слова", відчуваючи загальний стилістичний колорит оригіналу, зберігає відповідний зв'язок слів у реченні: "Переходили через лес. Листья застелили дорогу. Позагигались у челночки, чтобы поплыть с осенней водою за рекрутом" (С. 344). Але й тут є втрати. Вилучення у перекладі доповнення "у ту дорогу" було закономірним, бо в першотворі воно відсилало до третього абзацу новели, де мова йшла про "ту дорогу" — "... та голова, що тепер буяла у кервавім світі, та має впасти з пліч — десь далеко на цісарську дорогу" (С. 35). Перекладач, свідомо чи несвідомо, "загубив" це доповнення: "Эта голова, облитая теперь

кровавым светом, должна пасть с плеча где-то" (С. 343), тому "випала" ця дорога і в описі переходу через ліс. Одна, на перший погляд ніби незначна, зміна призвела до певного зміщення акцентів. І основний лейтмотив "цісарської дороги" — довгої і тяжкої дороги рекрутчини, — випавши з поля зору перекладача, ослаблює глибинні зв'язки художнього образу з усією образною системою перекладу.

Але й сучасні перекладачі не завжди можуть впоратися з труднощами стефаніківського тексту, а інколи, на наш погляд, навіть гірше відчують і відтворюють стилістичний колорит оригіналу. Наведемо уривок з новели "Выводили з села" у перекладі Георгія Шипова: "Лес перехватывал плач матери и уносил его в поле, бросал на борозды, чтобы знало поле, что по весне Миколе уже не пахать на нем"<sup>24</sup>. Проте в оригіналі нема ніяких "борозд", нема "плачу матері", а є інші, набагато виразніші деталі і сільського ландшафту, і поведінки матері: "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" (С. 36). В перекладі Яворського, як переконуємося, більш тонке відчуття тексту й мовної стихії оригіналу: "Лес перенимал голос матери, нес его в поле и клал на меже, чтобы оно знало, что весной Николай уже пахать не будет" (С. 344).

Істотною рисою новели є зворушливий ліризм, що своїм корінням глибоко сягає у народну творчість з притаманною їй щирістю. У багатьох випадках письменник використовує інверсію (тобто непрямий порядок слів у реченні): "сестри руки заламали", "підійшов до сина тато", "над заходом червона хмара закаменила" (С. 35), "сиділа на подвір'ї стара мама" (С. 36). Власне, цим він досягне ефекту безпосередності та психологічної точності в передачі людських почуттів. І в цілому можна вважати цей твір своєрідним причитанням, голосінням за рекрутом.

На жаль, і перекладач з "Живого слова", і сучасний перекладач пройшли повз ці фольклорні риси мови Стефаніка.

"На западе окаменела красная тучя" (С. 343) — так перекладає початок новели Яворський. Він досить точно передає зміст, але відсутність тут інверсії надає цьому

<sup>22</sup> Лесин В. М. Василь Стефанік — майстер новели. — К., 1970. — С. 72.

<sup>23</sup> Там само. — С. 73.

<sup>24</sup> Стефанік В. Избранное. — М., 1950. — С. 23—24.

реченню характеру звичайної інформації, нейтральної за звучанням, далекої від народної пісні. Поверхово зрозумів Стефаника і Георгій Шипов. У його перекладі речення виглядає так: "Над закатом застыла багровая туча"<sup>25</sup>. По-перше, зникла характерна для оригіналу інверсія, по-друге, дієслово "закаменіла" перекладено дієсловом "застыла", далеким од семантичного значення у Стефаника. "Закаменіла" — щось нерухоме, не живе, не здатне на дію, надовго, а може, й назавжди; "застыла" — означає лише тимчасове припинення руху. По-третє, прикметник "червона" перекладено як "багровая". Це знижує напруженість емоційного забарвлення, бо кров буває червона, а не "багровая". Шлях Миколая у рекрути був саме кривавий. Дорога, якою проводжали з села "молоденького парубка", що пролягла через ліс, була встелена осіннім "мідяним", майже червоним листям, а його голова, "що тепер буяла у кривавім світлі" (С. 36), мала впасти з пліч десь на цім страшнім шляху.

Правда, Яворський в інших випадках все ж таки зберігає інверсію: "Підійшов до сина тато" (С. 35) — "Подошел к сыну отец" (С. 343). Г. Шипов обирає прямий порядок слів у реченні: "Отец подошел к сыну"<sup>26</sup>, послаблюючи фольклорну інтонацію тексту і знижуючи його художню силу.

Однією з найвиразніших рис стилю Стефаника є лаконізм. Так, у новелі "Виводили з села" письменник зумів гармонійно поєднати її невеликий розмір з глибоким змістом. У синтаксичній структурі твору переважають прості, непоширені речення, з допомогою яких Стефаник ніби просто називає події, перераховує факти, залишаючи за межами новели саме коментар, надаючи право глумачення читачеві.

Ю. Яворський досить глибоко зрозумів цю своєрідність синтаксису Стефаника і намагався не порушувати його у перекладі. Ось уривок з новели "Виводили з села": "Незабавки вийшла мама з сином. Твар мала біду, як крейда" (С. 35), або "Хлопи заревіли. Тато впав головою на віз і трясся, як лист" (С. 36). У перекладі Яворського: "Вскоре вышла мать с сыном. Лицо у неё было бледное, как мел" (С. 343), або "Мужики заревели. Отец пал головою на воз и трясся, как лист" (С. 344). Перекладач Г. Шипов

<sup>25</sup> Стефаник В. Избранное. — С. 39.

<sup>26</sup> Там само. — С. 40.

не завжди звертає увагу на структуру речень оригіналу, і тому його переклад нагадує радше коментар: "Вскоре мать с сыном вышли. Лицо её было блее мела", або "Мужики заплакали. Отец упал головой на телегу, и тело его дрожало, как лист"<sup>27</sup>.

Твори літератури завжди віддзеркалюють обставини національного і суспільного середовища, в якому творив письменник. А новели Стефаника "внесли у свідомість читача реалії, пов'язані з побутом покутського селянина його доби"<sup>28</sup>, написані вони покутською говіркою, яка "несе весь аромат, барви і звуки невеликої частини української землі"<sup>29</sup>. З іншого боку, у творах Стефаника "перед нами постає синтез загальнолюдського та історично-конкретного, локального. Діалектна лексика і синтаксис у письменника не є лише формальними ознаками, вони зв'язані з певним баченням світу, з особливостями його сприйняття і відтворення"<sup>30</sup>. Тому дуже складним виявилось і завдання перекладача. Необхідно було, зберігаючи національну специфіку, мовностилістичні риси першотвору, подати також розуміння художнього світу Стефаника як відображення певної картини Світу.

Визначний теоретик і практик перекладу Максим Рильський звертав увагу на ці труднощі і вважав, що таких українських письменників, як Стефаник, Мартович, Черемшина слід перекладати на свою мову, причому не діалектну, а загальнолітературну. І разом з тим, щоб відчувався повів і колорит першотвору<sup>31</sup>, він радив перекладати твори такого типу "не певним наріччям даної мови, а зберігаючи загальний характер... простонародності"<sup>32</sup>, уникати всілякої літературщини; підкреслював, що "інколи можна зберігати — в перекладах з близької мови — і деякі діалектизми або особливо цікаві слівця оригіналу"<sup>33</sup>.

Ю. Яворський у своєму перекладі розв'язує ці труднощі

<sup>27</sup> Стефаник В. Избранное. — С. 23—24.

<sup>28</sup> Грицюта М. С. Художній світ В. Стефаника. — К., 1982. — С. 169.

<sup>29</sup> Там само. — С. 167.

<sup>30</sup> Гольберг М. Я., Щербак М. С. Про російські переклади новел Василя Стефаника // Василь Стефаник і українська культура. Тези. — Івано-Франківськ. Ч. I. — 1991. — С. 128.

<sup>31</sup> Рильський М. Твори: В 20-и т. — К., 1983. — Т. 9. — С. 80.

<sup>32</sup> Там само. — С. 80.

<sup>33</sup> Там само. — С. 80.

досить "наївно". Він ретельно і вдумливо переклав російською мовою основний текст новели, у багатьох випадках зберігаючи контрастність психологічних замальовок, колористичну гаму пейзажу, почуття відчуження головного героя (рекрута) від людей, з якими він ще вчора становив одне ціле, інверсійність речень, графічне оформлення новели. Але всі діалоги, якими новела насичена, залишає без змін, тобто не перекладає російською, а лише передає мову головних героїв літерами російського алфавіту, зберігаючи їх українське звучання. Наведемо уривок з перекладу: "Подошел к сыну отец. — Сидаймо, сынку, бо коли спизнимо. — Ще цу ничь переначуй у меня, сынку. Я тебе так гирко листувала, дула-м на тьи, як на рану. Я тебе с сонцем виридьду и плакати не буду. Переначуй, переначуй, дитынка! — Взяла сына за рукава и повела в хату. Люди попятись к воротам" (С. 343—344).

На наш погляд, цьому явищу можна дати декілька пояснень. Це була перша спроба перекладу творів Стефаника російською мовою, зразу після його публікації, і тут ще не було традицій та певного досвіду. Мова героїв Стефаника — це справжня мова селян Покуття, і її переклад вимагає великих зусиль. По-друге, напевно, Яворський розумів, що його часопис "Живое слово", хоча і виходив російською мовою, все ж не мав можливості розраховувати на "справжнього" російського читача.

Беручи до уваги все сказане і спираючись на думку теоретиків перекладу, що "у найзагальнішому плані переклад можна визначити як збереження змісту повідомлення при зміні його мовної форми"<sup>34</sup>, ми вважаємо, що публікацію новели Стефаника "Выводили з села" під назвою "Проводы" у шостому випуску львівського часопису "Живое слово" за 1899 рік можна вважати російським перекладом твору Стефаника.

<sup>34</sup> Коптілов В. В. Актуальні проблеми українського художнього перекладу. — К., 1971. — С. 3.

## Рецепція західноєвропейської літератури та мистецтва

Літературна, епістолярна спадщина В. Стефаника — найкраще свідчення його творчого підходу до сприйняття найрізноманітніших новаторських знахідок західноєвропейських майстрів слова, наполегливого пошуку власної письменницької манери. Розкрити творчу постать В. Стефаника допомагає нам і мемуаристика. Син письменника Семен у своїх споминах зазначає, що батько сприяв у розумінні творів світової літератури, зокрема Діккенса, Гете, Міцкевича, Толстого, Некрасова, Шевченка, Франка, Лесі Українки<sup>1</sup>. Лікар Микола Сисак згадує, як у 1915 р. він потрапив у Австрії до табору втікачів із Східної Галичини, де й познайомився з В. Стефаником. У цьому таборі воїни разом влаштували літературні вечори, на яких читались перекладені ними твори французьких письменників, особливо В. Гюго "Знедолені"<sup>2</sup>.

Уже в шкільні роки В. Стефаник пильно придивлявся до світових духовних надбань. Потяг до реалізації своїх письменницьких можливостей у нього виявляється досить рано — у 1890 р. він публікує у гімназійному журналі "Поступ" свою першу замальовку-есе "Формаль Антін", яку згодом переробив у новелу "Синя книжечка". Однак після цього настає досить тривалий проміжок творчої мовчанки, бо тільки у 1897 р. з'являються його перші новели у чернівецькій газеті "Праця". До їхньої появи В. Стефаник настільки й потайки працював над виробленням свого власного стилю. Наполеглива праця не була надаремною, бо ж невдовзі після публікації його перших новел стало зрозумілим, що на обрії української літератури появився непересічний різьбяр, карбувальник художньо-поетичного слова.

Вільно володіючи слов'янськими мовами, а також німецькою, французькою, В. Стефаник мав змогу знайомитися з творчістю багатьох письменників з першотвору або в перекладах доступною йому іноземною

<sup>1</sup> Василь Стефаник у критичі та спогадах. Упорядкування, вступна стаття та примітки Федора Погребенника. — К., 1970, — С. 312—313; ДЛЛ. — С...

<sup>2</sup> Там само. — С. 326.

мовою. На уроках з німецької літератури в Дрогобицькій гімназії (VIII клас) читали в оригіналі "Марію Стюарт", "Орлеанську діву", "Вільгема Теля" Шіллера, "Фауста" Гете. Така ґрунтовна мовна підготовка згодом знадобилася В. Стефанику в його перекладацькій діяльності (переклав новелу Людвіга Томи (1867—1921) із його сатирично-гумористичної збірки "Земля" з життя німецьких селян).

Близький друг В. Стефаніка, відомий художник І. Труш, згадував про краківський період життя письменника: "Ми, котрі належали до його (Стефаніка. — В. М.) кружка, бачили, що Стефанік в часах вільних од науки фахової читає Золя, Бальзака, що знакомилися з новою модерністичною літературою, в котрій засмакував і розганяється сам щось писати. Стефанік справді читав тоді багато"<sup>3</sup>. Саме тоді В. Стефанік близько знайомиться з польськими поетами-авангардистами, представниками "Молодої Польщі" — Пшибишевським, Виспянським, Бжозовським, Вижиновським, Журавським та іншими, що перебували під великим впливом модерністської західноєвропейської, зокрема французької, літератури. Не байдужим до творчості французьких поетів-символістів "парнаської школи" був і В. Стефанік. В його листах згадуються імена Шарля Бодлера, Барб'є д'Оревілії, Поля Верлена.

Численні листи В. Стефаніка до близьких і знайомих — своєрідні твори-мініатюри, начерки, що доповнюють його творчу новелістичну спадщину. Свій душевний смуток, спричинений різними життєвими незгодами та творчими муками, В. Стефанік ілюструє уривками з творів, психологічна тональність яких була співзвучна з його настроями. Так, 22 квітня 1896 р. В. Стефанік звертається до Вацлава Морачевського у годину розпуки й фізичного болю: "За стан мій я не годен Вам писати. Щось так багато на душі накопало, а таке журливе і безконечне, що драпане пером по папері загонить тоту сумовитість ще глибше, як перед тим. І слів бракує. А от хіба Верлен, може, хоч в частині Вам скаже то, чого я не гаран. Далі в листі В. Стефанік цитує "Осінь пісню" Поля Верлена (1844—1890) в українському перекладі: "Тихі ридання. Сумно ридає Осінь вогкая, Серце дроз обіймає, Дика ж розпука, що на нім грає. Блуджу — зболений,

Світом зболеним. Увесь змарнілий, Як вітром битий, По пустих нивах Листок зів'ялий"<sup>4</sup>.

Григорій Кочур у своїй передмові до збірки перекладів "Поля Верлен. Лірика. Переклали з французької Максим Рильський, Микола Лукаш і Григорій Кочур. — К., 1968 висловлює два припущення з приводу цитованого вище перекладу: 1) Стефанік знайшов переспів "Осіньної пісні" в якомусь тогочасному галицькому журналі; 2) послугуючись польським або німецьким перекладом, сам нашвидкуруч переказав вірша, що так припав йому до вподоби. Автор передмови схильний вважати ймовірним другий варіант. Однак ці два здогади не є принциповим, бо головним тут є те, що В. Стефанік, який так глибоко й майстерно змалював трагічні настрої своїх героїв, не знаходив адекватних слів, щоб передати свої власні переживання, а тому звернувся до зворушливої, насиченої словесними образами, поезії французького лірика.

В. Стефаніку близькою була щира, настроєва лірика П. Верлена. Його вабило імпресіоністичне сприйняття життєвих перипетій, музична мелодійність та символістська насиченість вірша, що нелегко передається іншою мовою через багатство алітерацій. Зауважимо, що на сьогодні існує більше десяти українських інтерпретацій згаданого вірша П. Верлена. І хоч переспів В. Стефаніка далекий від сучасних українських перекладів, оскільки не враховував заковане багатство художньої палітри верленівського верлібру, його монотонну музичну тягучість, бездоганну евфонічну організованість, все ж він займає своє певне місце в історії становлення українського поетичного перекладу в кінці XIX ст. Оскільки В. Стефанік у своїх новелах вдається до самобутньої манери письма, що перегукується з характерною поетичною мовою П. Верлена, подаємо його програмний вірш — літературний маніфест імпресіоністів та символістів — у повній інтерпретації талановитого поета-перекладача Микола Лукаша.

Власне, він, переклад М. Лукаша, дасть нам змогу краще збагнути окремі спільні мотиви, що чітко проглядаються в різних новелах В. Стефаніка.

<sup>3</sup> Стефанік у критиці та спогадах. — С. 37.

<sup>4</sup> Василь Стефанік, Твори: В 3-х т. — Т. 3. — К., 1954, — С. 62; Делі, покликаючись на це видання, вказуємо том і сторінку.

## Осіньна пісня

<i>Ячать хлипкі</i>	<i>Віг їх плачу</i>	<i>Кудись ігу</i>
<i>Хлипкі скрипки</i>	<i>Я весь тремчу</i>	<i>У даль бліду,</i>
<i>Листопада...</i>	<i>І ругаю,</i>	<i>З гір в долину,</i>
<i>Їх тужний хлип</i>	<i>Як дні ясні,</i>	<i>Мов жовклий лист</i>
<i>У серця глиб</i>	<i>Немов у сні,</i>	<i>Під вітру свист —</i>
<i>Просто пада.</i>	<i>Пригадаю.</i>	<i>У безвість лину.</i>

Пильно вчитуючись у стислі, сконденсовані психологічні новели В. Стефаника, можна легко побачити поетичний внутрішній ліризм і трагізм у змалюванні душевного стану його героїв. Скажімо, досить прозорою є ремінісценція з "Осіньної пісні" П. Верлена у "Камінному хресті" В. Стефаника: "В шум, гамір, і зойки, і в жалісну веселість скрипки врзувався спів Івана і старого Михайла... Ідуть слова тих співанок, як жовте осіннє листя, що ним вітер гонить по замерзлій землі, а воно раз на раз зупиняється на кожному ярочку і дрижить подертими берегами, як перед смертю".

Очевидно, що мотив "Осіньної пісні" П. Верлена глибоко запав у душу В. Стефаника, бо він знову до нього повертається, переспівуючи його в поезії-прозі "Озимина": "по селі сотається, пливе тоненькими струями, розпадається на мацінькі крапельки один голос, осінній сільський звук. ...Обіймає він село, і поле, і небо, і сонце. Протяжна, тужлива пісня, вилискується по зораних нивах, шелестить зів'ялими межами, ховається по чорних плотах і падає разом з листями на землю. Ціле село співає, білі хати сміються несміливо, вікна ссуть сонце". Від пісенно-живописної акварелі В. Стефаника не віє верленівським смутком, тугою за втраченою безжурною молодістю, а навпаки — твір випромінює радість життя-буття, уміння насолоджуватись красою довкілля, автор виспівує свою невимовну любов до природи, землі, сонця: "Земля все молода як дівка". Близька неминуча смерть забула за дїда, однак він морально готовий її зустріти, бо "своє вже відбув".

Свідченням доброї обізнаності з творами західноєвропейських письменників може послужити типологічне порівняння новел В. Стефаника "Палій" з твором німецького поета французького походження Адальберта Шаміссо "Любов поета", на що вказав російський рецензент (М. Г.) у своїй рецензії на вихід збірки новел В. Стефаника у російських перекладах у

Санкт-Петербурзі 1907 р.<sup>5</sup> Федір заводить над мертвим тілом своєї дружини Катерини: "Ой Катеринко, я ще не встиг добре з тобою наговоритися, а ти огнівалася та й пішла собі від мене... Люди, люди, я до неї ніколи слова не заговорив, я за роботом за ню забув та й за бесіду". Герой Шаміссо скупиший на слова у подібній ситуації. Біля труни своєї коханої він лиш вимовив: "Засмутила ти мене оце вперше".

Зазначені спільні мотиви — явище типове для багатьох творів і письменників, що зовсім не зменшує художню вартість твору-рецептора. Зрештою, подібні ремінісценції можуть траплятися цілком випадково й зовсім не обов'язково, щоб вони навіювались конкретним твором-донором. Водночас ми можемо говорити про творчий підхід будь-якого великого митця до художнього доробку своїх попередників як вітчизняних, так і зарубіжних.

Уже поява перших новел В. Стефаника дала підставу І. Франку у статті "Українсько-руська література за 1899 рік" вирізнити молодого автора з-поміж інших галицьких новелістів нової школи, відводячи йому одне з чільних місць: "Його коротенькі нариси з життя сільського люду відзначаються великою простотою і тим глибоким ліризмом, якими ми так захоплюємося в Альфонса Доде".

Тепла поетичність, глибокий психологізм й водночас зворушливий драматизм новел В. Стефаника досягаються багатством словесних образів, символічними алюзіями, що тримають читача у постійній напрузі, примушуючи його, як і автора, співпереживати разом з героями увесь трагізм їхньої долі.

Надсилаючи з Кракова Ользі Гаморак (грудень 1896 р.) німецький переклад твору французького пристрасного прихильника роману "чистої психології" письменника Поля Бурже (1852—1935) "Брехня", В. Стефаник двояко оцінює книжку та її автора; "Книжка добра, як знаю з критики... Бурже сам є великий психолог" (Т. 3, С. 83). Очевидно, що для українського новеліста, який знайшов себе у короткому жанрі, неприйнятними були розлогі психологічні дослідження людської душі та її непередбачених вчинків — "звертає увагу на такі дрібниці в чоловіці, що буває аж нудно стає від його аналізу" (Т. 3, С. 83). Проте В. Стефаник визнає, що французький автор

<sup>5</sup> Василь Стефаник у критичі та спогадах. — С. 133.



уміло розкриває загадкові внутрішні струни людського ества: "Глибше однак досягнути, то найдеся там вияснене не одного поступку люцкого, котрий для суб'єкта є мимовільний, а для оточення невияснений. Читати треба поволеньки і малими дозами" (Т.З., С. 83).

Отже, незважаючи на досить критичне сприйняття В. Стефаніком надмірного копирсання П. Бурже в психологічному аналізі душевного стану його героїв, все ж вважає його твори повчальними для себе. Тому для вироблення творчої манери Василь Стефаніка твір П. Бурже був небезкорисним. Проте В. Стефанік досягає розючого ефекту не розлогими роздумами над поясненням та розкриттям того чи іншого кроку героя, а навпаки — він прагне якнайбільшої стислості, простоти розповіді, в якій читач підсвідомо бере творчу участь у розвитку конфліктних ситуацій та життєвих колізій.

І хоч радянське літературознавство називало П. Бурже не інакше як "буржуазним клерикально-католицьким" письменником, потрібно визнати, що після Ф. Стендала він заслужено вважається у французькій літературі найбільшим майстром психологічного роману. Як прихильник художнього методу Е. Золя, французький митець надзвичайно скрупульозно, а отже, натуралістично й глибоко розриває людську душу, її мінливий стан з перманентними гамлетівськими сумнівами. Очевидно, що В. Стефанік знав не лише художній доробок Бурже, а й його теоретичні двотомні праці: "Нариси з сучасної психології" (1883—1885) і "Етюди та портрети" (1888). Кожен твір В. Стефаніка — глибоке психологічне дослідження людини, її поведінки, вчинків, найменшого поруху її душі.

Симптоматичним є те, що ряд сучасників В. Стефаніка, його близькі друзі, перекладачі, характеризуючи його доробок, часто вдавались до порівнянь з творчим набутком видатних французьких митців: Мане, Родена. Таку паралель здійснює, зокрема, Ф. Вотруба, перекладач новел В. Стефаніка чеською й словацькою мовами, підкреслюючи, що особливо йому сподобалась збірка новел "Дорога", яка нагадує картини живописця-імпресіоніста та скульптора<sup>6</sup>. Очевидно, що перекладач мав передусім на увазі незвичайне багатство барв, сміливість кольорових

контрастів, гармонійність та вишуканість багатьох картин Едуарде Мане. Ці риси, без сумніву, характерні особливо для "поезій у прозі" В. Стефаніка, в яких чітко проглядається імпресіоністична манера у відтворенні чарівних образних плернерних замальовок: "Земля цвіла і квітками своїми сміялася до нього. Він їх рвав і затикав у свій буйний волос. Кожна квітка кидала йому одну перлу під ноги" ("Дорога").

Поряд з піднесено-радісними настроєвими мотивами у новелах В. Стефаніка щоразу натрапляємо на глибокий сум, сплін, відчай, спричинені безвихідністю з жорстокої дійсності, що призводить до трагічної кінцівки. Тому Ф. Вотруба цілком слушно порівнював героїв новел В. Стефаніка з творчим доробком Родена, скульпторам якого притаманний драматизм образів, їх глибока філософічність (скульптура "Мислитель"). А хіба Іван Дідух з "Камінного хреста" не мучиться у своїх тяжких роздумах над власною сумною долею, що жене його у світ за очі у пошуках примарного щастя, бо ж тут його рідна земля, його "щонайвищий і щонайгірший" горб, на який "колінкував з гноєм наверх, аж шкіра з колін обскакувала". Іван не може ніяк збагнути, чому його діти змушують покинути свій рідний край. "Оцеї ночі лежу в stodолі, та думаю, та думаю: господи милосердний, ба що-м так глибоко зогрішив, що женеш ні за світові води? Я ціле жите лиш роб, та й роб, та й роб! Не раз, як днинка кінчилася, а я впаду на ниву та й ревно молюси до Бога: господи, не покинь ні ніколи чорним кавалком хліба, а я буду все працювати, хіба бих не міг ні руков, ні ногов кинути..."

Цей епізод немов списаний з відомої картини "Анжелюс" французького живописця Франсуа Мілле, автора численних полотен з життя селян ("Молода пастушка", "Могильники", "Січ"). Французький художник, як і В. Стефанік, створили поетичні образи хліборобів, знесилених важкою працею, однак саме у праці вони знаходять сенс свого буття. На картині "Анжелюс" бачимо подружжя селян, що зібрали урожай у полі, повантажили мішок на візок і пристрасно моляться, просять Бога, щоб й на наступний рік зародила земля-годувальниця.

Іван Труш згадану картину порівнює з новелою В. Стефаніка "Вістуні", зазначаючи: "Хоч Стефанік... спеціально не вивчав живопис, та все ж він у нашій літературі є

<sup>6</sup> Федір Погребенник. Сторінки життя і творчості Василя Стефаніка. — К., 1980, — С. 185.

таким визначним живописцем, що і цей бік його творчості заслуговує на окреме дослідження"<sup>7</sup>. Проте, на нашу думку, новела "Вістуні" типологічно скоріше перегукується з однією з найвідоміших картин Ф. Мілле — "Збиральниці колосків", в якій поєднано елегантність натурального пейзажу з невибагливим, скупим зображенням селянської праці на тлі хлібного поля, що простягається за обрій. Розмаїті відтінки барв землі, неба, постатей об'єднані теплим золотистим тоном; осіннє сонце огортає м'яким світлом нескінченний простір і невіддільних від нього селянок, що у розміреному ритмі збирають колоски.

В. Стефанік у "Вістуні" також поетизує важку працю селян, хоч барви природи не такі щедри й яскраві, як це ми бачимо у Мілле: "...Старі, бідні вдови... Будуть розходитись по сивих монотонних стернях, діти будуть шукати колосся... Оксана здоймає кожний колосок, що надиле, і буде всі складати в ліву руку... Вишукувати буде долини, рови, бо там найбільше колосся. Сто разів на мінуту буде схилитися і буде виглядати, як найпильніша робітниця". Далі у Стефаніка з'являються гарячі барви, проте це не природні фарби, що милують око, а навпаки — неприродне сприйняття довкілля через втому: "Згодом зачнуть їй поперед очі бігати жовті або сині плями, або одна половина ниви буде така, як має бути, а друга половина буде вся зелена".

Спільними характерними ознаками новели В. Стефаніка та картини Мілле є особливий ліризм, теплий настрій, що вони випромінюють. В. Стефанік, хоч і відтворює непривабливі сторони життя сільської бідноти, що від малого до великого готується до зустрічі з важкою зимою, все ж йому вдалося створити ідилічну ліричну картину, повну світла й теплоти. Передчуваючи свою близьку кончину, дід Михайло в меншій мірі думає про своє підірване здоров'я, що "не дає дихнути", йому хочеться віддати останні сили для добра своїх осиротілих онуків, яких, з усього видно, дуже любить: "Коби-м не вмер ще доти, доки хлопці підроснуть... аби робило само на себе... Хлопці здорові, рослі, аби лиш дочекатися!"

Таким чином, два митці незалежно один від одного створюють романтично-поетичні твори, що перегукуються тематикою й своєю ліричною тональністю. А натхненням

їм служило шанобливе ставлення до морально чистих, працелюбних людей.

Отже, хоч В. Стефанік не мав фахової мистецької підготовки, однак наполеглива самостійна праця над виробленням свого художнього смаку, глибоке вивчення теоретичних засад західноєвропейських новаторських віянь, близьке знайомство з творчим доробком найбільш відомих на той час майстрів художнього слова та пензля як в Україні, так і за її межами поставили його в один ряд із Шевченком, Франком, Лесею Українкою. І цілковиту рацію мав редактор німецького журналу "Гезельшафт" Л. Якобовський, який після прочитання образка В. Стефаніка "Лист з криміналу" (1897) відписав перекладачеві: "Коли література... має такі таланти, то може числитися на одне з перших місць поміж літературами світовими"<sup>8</sup>.

Оскільки натуралізм, символізм, імпресіонізм, модернізм радянське літературознавство тлумачило не інакше як занепадницькі, буржуазні декадентські течії кінця ХІХ століття, то й творчість В. Стефаніка всіляко оберігалась від "звинувачень" у всіх цих гріхах, відводячи їй місце в легалізованому реалізмі.

Отже, аналіз поетики українського новеліста, рецепції його творів засвідчують, що його творчість ґрунтувалася на синкретизмі найкращих здобутків новаторських художніх методів, що й дало йому змогу виробити свою оригінальну, самобутню письменницьку манеру й підняти український малий жанр до високого європейського рівня, збагативши тим самим й світову культуру мистецького слова.

Василь Стефанік і світова література, як переконуємося, — проблема актуальна й поліаспектна. Вона чекає подальших своїх наукових студій.

<sup>8</sup> Цит. за: Федір Погребенник. Сторінки життя і творчості Василя Стефаніка. — С. 73.

<sup>7</sup> Стефанік у критичі та спогадах, — С. 70.

## СИН ЗЕМЛІ\*

### Есе про творчість

#### Василя Стефаника

... "Буду свій світ різьбити, як камінь. Слово своє буду гострити на кремені моєї душі і, намочене в труті-зіллі, пускати буду наліво...

І своє слово ламати буду на ясні, соняшні промінчики, і замочу його в кожній річці, і пускати буду направо.

А свій камінь буду різьбити все, все! Аж на могилу свою його покладу, як мертву красу.

А вишня в моїх головах возьме всі мої болі на свій цвіт..."

Із таким кредо на початку віку входив у літературу син покутського селянина Василь Стефаник, визнаний у найперших публікаціях "абсолютним паном форми" (згадаймо, що так поіменував його Іван Франко — один з найбільших ерудитів свого часу). І вже до останнього подиху не зраджував свого "різьбленого світу", простуючи довгою, прямою і ясною дорогою провиддя з незмірними жалями та світлою розпукою у своєму серці.

"І скавав з могили на могилу, як осіннє перекотиполе. А як пройшов сто гробів, то сотий перший його був.

Припав до нього, як давно до маминої пазухи".

Невідомо, що закодував Стефаник у цьому фаталістичному числі "сто" (згадуваному, до речі, не один раз). Чи не слід розуміти довжину його "лінії життя" (зрозуміло, творчого — судилося створити тільки сто трагедій), чи іншу якусь таємничість буття? Та що б не мав Стефаник на думці, цілковитою правдою слід визнати, що пройшов він свій шлях "по гробах".

"Мій коханий Володимире, ви можете зрозуміти, що кожна моя дрібниця, яку я пишу, граничить з божевільям, і я нікого в світі так не боюся, як самого себе, коли я

творю. Ви можете зрозуміти, що я не пишу для публіки, а пишу на те, щоби прийти ближче до смерті".

(З листа до В. Дорошенка)

Кожний його творчий акт відображення трагедії не тільки дорівнював, а й перевищував саму трагедію. Можна сказати, що з кожною смертю — умирав сам. Але це була особлива смерть, бо фізичні смерті поруч з його катастрофою виглядали "маленькими смертями", ба навіть щастям для нього.

"Часом я думаю про смерть, як про якусь гарну жінку, що дотулиться рукою, і все минеся, все, все. Лиш під вишнею на могилі, лиш гріб зелений, чорний і білий — лиш спокій і гріб".

По смерті Хемінгуея люди різних професій звернулися до пояснення трагедії великого американця. Вважається, що повсякчасна участь у небезпечних для життя подіях обумовлена прагненням дійти швидше до якоїсь фатальної розв'язки. Гуманіст Хемінгуей гостро відчував тяжіння над віком потворного страху, зродженого фашизмом. І сам з відчуттям постійного якогось страху кидався у будь-яку небезпеку, шукаючи завжди герців... Та було у цих сутичках щось від донкіхотства, від чистого земного існування — тореадора, мисливця... (яких він так майстерно змалював), що кожної хвилини могли чекати несподіваної смерті. Але порівняння смерті з гарною ласкавою жінкою, вдоволення нею, як найсвятішим щастям — "маминою пазухою" — це уже та вивершена духовна сфера, де все тріумфує в незнищенній гармонії вічного буття. Стефаник тому не міг повторити, радше передувати фатальному крокові Хемінгуея. Для нього (саме для нього) з тою правічною ціпкістю до життя, вихованою на вірності до землі — ґрунті свого "кореня", це дорівнювало б зраді. І Стефаник опісля кожної своєї трагедії воскресав знову, щоб списувати біль землі, який не припинився.

Стефаник — суцільна душевна рана. Глибока, невигоєна, ясна. Тільки вдивляючись у його творчість через цю призму, можна доходити до його психології творчості, виявити джерела стоїчного оптимізму. Так, саме оптимізму. Звинувачення свого часу Стефаника у песимізмові диктувалося не чим іншим, як елементарним нерозумінням його творчого доробку. Наскрізь трагедійні ситуації (від чого, власне, відштовхувалися "рожевооптимістичні" критики) — це найвищий злет

\* Фрагменти дослідження подано за виданням: Наша культура. Варшава. — 1983, ч. 5—6.

Стефаника, що при всьому бажанні не дозволяє відшукати аналогії у відомих джерелах світової літератури.

Твердження це не має нічого спільного з безпідставною і натягнутою панегіричністю. Стефаникова незрівнянність полягає в тому насамперед, що всю глибину людських пристрастей, вічних, сказати б, шекспірівських мотивів він виявив у особливостях характеру покутського селянина (очевидно, останне й спричинилося до маловідомості та малопопулярності Стефаника у світі). Бо коли йдеться про трагедії душі людини, то немає значення, хто він — титулований датський принц Гамлет, чи звичайний селянин Іван Дідух, що змушений в пошуках щастя полишати рідну землю, аби потім довіку боліти за нею — там, за океаном. Але Гамлет, можна сказати, обезличений, він виставлений ізольовано від історичної вічної пам'яті, від ґрунту свого кореня, що "програмує" всю етичну духовність. У Василя Стефаника покутська історична пам'ять, етична культура є найголовнішим фундаментом, що психологічно обумовлює всю поведінку героїв та їх трагедії душ. І з яких верховин у Стефаника постає перед нами специфічне покутське життя, на тому ж рівні просвічуються у нього й категорії вічного буття. У жодного іншого письменника ці два конари на одному дереві не переплелися так міцно і не зрослися так природно. Це та "золота" артистична сполука, якої прагнули усі феномени різних культур ХХ-го століття, але в якій ніхто не міг почуватися "паном" — не міг зрівнятися з феноменальним Стефаниковим синтезом.

Стефанік довів своїми творчими трагедіями-катаклізмами, що справжній митець, акумулюючи в собі величезні духовні потенції, ніби прийшов у життя спокутувати всі людські огріхи, перероджувані у зло. Через страждання, через духовний хрест письменник може піднятися на найвищу сходинку художніх незнищених цінностей — висоту, "звідки світять людські ідеали" (Франко).

Як уже переконує його власний приклад — щоразу переростати життєву катастрофу, вирватися з-під її тягару, — так і кожен герой його твору "нехтує" всіма трагічними обставинами, утверджуючи кожним власним кроком волю до життя. Ніхто з них не накладає на себе рук (окрім тих, хто колись ганебно повівся і тепер спокутує свій гріх, як Юда "На полі крові" у Лесі Українки), не опускається "на дно" суспільне, не перетворюється на "зайвих людей", щоб

споглядати на світ крізь окуляри нігілістичного скептицизму. Для них — людей з пантеїстичним гедонізмом, виявленому найбільше в тому об'ємному слові — "набутися" (прийшов у світ, щоб етично набутися), жила постійна жадоба самоутвердження, віра в прийдешню світлу днину. Вони мали конкретний життєвий відповідник, за яким, мов за камертоном музикант, звіряли своє щоденне буття і якого ніколи не зраджували. Цим відповідником була земля, що постійно сприймалася свідомістю, як начало усіх начал, як біологічний організм свого живого кореня. Це та земля, що виховувала в людях почуття, сильніші від смерті, коли в часи трагічних лихоліть хоч п'ядь її залишалась незвільненою. Старий Максим (новела "Сини") ще не розуміє політичної ситуації, але, коли його старший син ототожнює Батьківщину з грудкою землі, він, не вагаючись, цпле на захист її і другого сина, наказуючи стояти на смерть:

"Послідній раз прийшов Андрій: він був у мене вчений. "Тату, — каже, — тепер ідемо воювати за Україну". — "За яку Україну?" А він підоймив шаблев грудку землі та і 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 мене засліпила. "Сину, — кажу, — та є ще в мене менший від тебе, Іван, бери і его на це діло, він дужий, най вас убох закопаю у цю нашу землю, аби воріг з цього коріння її не віторгав у свій бік". "Добре, — каже, — тату, підємо оба". Та як це стара вчула, то я зараз видів, що смерть обвилася коло неї білим рантухом..."

Усі вчинки — морально-етичні, громадянські, усі духовні здобутки і взаємини — політичні й економічні, усвідомлюються героями Стефаника через причетність і ставлення до землі. Семенові слова: "Пустишся неї, то загинеш" (новела "Вона — земля") звучать пророчо, зростаючи до символу і розкриваючи причини духовної катастрофи людини. *Morituri* (ті, що вмирають) завжди одірвані од землі. Урядові "сині книжечки", обмінені на землю, ніколи не зможуть заступити її, не порушивши природного людського існування, не відкривши доступу повільної деградації й спустошеності, як це сталося з Антоном (у новелі "Синя книжечка"). Зате згаданого старого Максима навіть смерть дружини й обох синів не спроможні морально надломити — його завжди чекає незасіяна нива.

І він іде на своє поле босим, скроплює його потом і старечою кров'ю, вимучує себе та знову по-дитячому радіє, коли його ноги відчують родючу м'якість ґрунту:

"А борони притихали, земля подавалася, розсипувалася. Максимові ноги чули під собою м'якість, ту м'якість, яка дуже рідко гостить у душі мужика, земля дає йому ту м'якість, і за те він її так любить. І як він викидав жменею зерно, то приповідав: "Колисочку я вам постелив м'якеньку, ростіть до неба".

Усі власні Максимові трагедії поступаються перед можливою "трагедією ниви", коли вона з якихось причин може остатись незасіяною і марно пустувати. Та й не лише Максимові. Катрусин батько теж нервується (новела "Катруся"), коли у погідну днину весняну, як "чорна рілля розсипається під сонцем", змушений вести хвору доньку до лікаря ("А ти, розпаднице, пам'ятай, як я гроші задувно по дохторах розсію, та й ти амінь зроблю..."). Іван (з "Кленових листків") нарікає, що "у самі жнива, у сам вогонь" треба доглядати за хворою жінкою та малолітніми дітьми ("Ци маю лишити жнива та й обходити жінку і варити дітям їсти, ци я маю лишити їх тут на ласку Божу та й тегнути голоден косов..."). Найбільший гріх, злочин і кара — залишити поле без зерен проростання. У завеснованій ниві хлібороб продовжує себе, в ній живе його натхнення, хоч і вкрай виснажлива творчість, що прилучає його до "історичної пам'яті" свого краю, а відтак і, власне, через те, — до вічного людського поступу. Всілякі війни і кривда живуть у ньому як минуші явища. Сам того не усвідомлюючи, він своєю найетичнішою працею побіля землі, повсякденною землеробською поведінкою стверджує одвічне боріння добра зі злом, сприймаючи останнє як життєву необхідність, в сутичці з яким кристалізується поняття людської гідності і самого добра.

Героїв Василя Стефаника можна було б порівняти до міфічного Антея, що від торкання з землею набирає сили, коли б Антея не одірвав і не задушив Геракл у повітрі. Живучи "край битого шляху", постійно перебуваючи в самому пеклі найжахливіших історичних подій, що не раз змінювали обличчя Європи, їх так ніхто і не спромігся відірвати від землі:

"В тих "воєнних" творах Стефаника поразляє якийсь надлюдський пафос — його люди стають як Боги, слова їхні, як пророцтво, як грім. Не вступиться зі своєї землі старий газда, безсмертний володар, його величезна тінь

покриває ниви аж до овиду, неначе престол незнаного Бога стоїть він, не порушений бурями. І слово його, як слово Боже, завертає малодушних, будить мову німих, творить чуда..."

(Ю. Морачевський, "Скарб нашої мови")

Однак, коли читати згадані новели, може здатися на перший погляд, що Стефаникові персонажі дуже байдужі, ба навіть по-нелюдському жорстокі до власних дітей. Або принаймні запідозрити автора в якійсь роздвоєності щодо відображення батьківських почуттів, порівнявши згадані моменти невдоволення хворобою своїх дітей із, скажімо, глибоким жалем старого Чорного у новелі "Стратився". Але це тільки позірна розбіжність. Це — контраст, викресаний надлюдським зусиллям волі задля збереження власного ймення в умовах постійного руйнування людської психіки і родової етики — коли саме позірне заперечення насправді стає виявом найбільшої любові і диктується власною, передусім, безрадістю (згадаймо постійне Шевченкове і Франкове "однаково" і поруч "не однаково", "люблю" і "не люблю" України). Ніхто так не побивається над своїми дітьми, як Стефаникові батьки, та, коли неблаганна дійсність ставить їх перед жорстокою альтернативою: діти, а чи земля, вони вибирають останнє, як синовбивця Тарас Бульба чи Шевченків Іван Гонта. Неважко зрозуміти тепер причини психічних надломів і душевних травм персонажів Франца Кафки від постійних стресів (на противагу завжди внутрішньо цільним і незламним Стефаниковим). Вони взяті ізольовано від природи свого історичного буття, свого "кореня". Жоден з них не відчуває життєдайних сил своєї Землі-Батьківщини. А що Стефанік був не менш прозорливим і навіть передував усім європейським письменникам у передчутті руйнівної фашистської сили, можна переконатися хоча б з таких слів, написаних ще в 1901 році:

"Я створив собі свій світ.

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

Ліворуч — чорна машина, що з червоного рота прокльоном стогне.

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

У своїм царстві".

(*"Моє слово"*)

Ще світ не був обізнаний з душевною катастрофою

особи у Франца Кафки ані Альберта Камю, а Стефаник уже "попереджав" людство про наближення потворної "чорної машини", що потім прийме назву фашистської чорної сили. Він відчув і апокаліптичну візію, як пророк наперед тому, що вона несла нечувані випробування — "синьому полю" — духовній історичній пильності. А покутський газда Василь Стефаник, що постійно тікав з міст у свій милий Русів, як ніхто інший відчував катастрофу людини, відірваної від біологічного ферменту — Землі-Батьківщини. І вже тоді створив "рецепт" свого опору: аналітичне філософське самозаглиблення, постійне "різьблення свого світу", тобто цілковите нехтування оточенням, що руйнує цілісність людської душі, роз'їдає її гангреними бацилами компромісів.

Стефаник разом зі своїми побратимами М. Коцюбинським, Лесею Українкою, Ольгою Кобилянською та іншими творив новий період в історії українського письменства, головною прикметою якого було максимальне заглиблення у внутрішній духовний світ людини. Це був своєрідний перегук з XVIII століттям, із сковородівською концепцією "мандрівного буття" (у незглибній джерела людської душі), сконденсованого у славнозвісній формулі: "світ довів мене, але не спіймав" (моя душа залишилася цільною і незалежною ні від кого і ні від чого). Сьогодні ми можемо констатувати, що таке "осуб'єктивнення" жанру, загальна переоцінка усіх духовних цінностей передувала великим суспільним змінам. Іван Франко дуже точно схопив особливості стилю молодої генерації. Він писав:

"Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу — природи, економічних та громадських обставин і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова і думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною 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 падають чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати. Звідси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них..."

*("З останніх десятиліть...")*

Згадуючи про це, не можна обминути тої загально-масової помилки в оцінках більшості літературознавців

та критиків Стефаникової творчості, через яку годі було виявити справжню велич та масштабність мислення новеліста. Хоч і швидко його вписали в реєстр геніїв, але це скоріше йшло від емоційного сприйняття творів Стефаника, тих глибоких вражень, що справляли його трагедії, аніж від аналітичного його осмислення. А помилка полягала в тому, що уже навіть опісля Франкового аналізу й оцінки Стефаника почали трактувати не як майстра-психолога "трагедій душ", а як натуралістичного побутописця, що фіксує тільки матеріальні нестатки. Причина такого вульгарно-поверхового соціологізму приховувалася як у необізнаності з характером покутян, так і в споглядальному констатуванні самих тільки сюжетних фактів. Багато писалося тоді і про "вимирання села", про жакливу його бідність, та правда була на боці Франка:

"...Та й хіба ж Стефаник малює саму нужду селянську? Хіба сільський багач Курочка нуждар? Хіба сім'я Басарабів — сім'я нуждарів? Хіба в "Камінному хресті" нуждарі вибираються за море? Хіба в "Сконі" конає нуждар? Ні, ті трагедії й драми, які малює Стефаник, мають небагато спільного з економічною нуждою, се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutatis mutandis* (з певними змінами) повторитися в душі кожного чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестивна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача".

Тенденційний, доречний відбір трагічних фактів і ситуацій потрібний був Стефаникові для всебічного розкриття своєї концепції про землю (небезпідставно одну із своїх збірок він назвав "Земля"). Бо Стефаник був концептуальним у найсучаснішому розумінні цього слова.

Про село та землю в українській літературі написано чи не найбільше, більше ніж в будь-якій іншій національній культурі. Теофіль Мелень свого часу відводив нашій літературі на сільську тему найпочесніше місце в загальноєвропейському письменстві, і тут була своя правда і свій глибокий зміст, що його значення міг розкрити до рещти тільки наш час... Майже одночасно із Василем Стефаником писала свою "Землю" і Ольга Кобилянська, замальовуючи трагедію братовбивства, що розігралася навколо клаптя землі. Та все ж цей добротний твір виглядає тільки художньо зафіксованою подією поруч із причинним аналізом у такій, скажімо, Стефаниковій новелі, як "Межа". Він не обмежується самим тільки

художнім відображенням трагедії. Як послідовний концептуаліст, він пояснює нам (вустами вмираючого старого) і причини тих постійних кривавих зіткнень на межі:

"То мені не рівня, як за межу наші справляли ворогові кулі і гармати. Молоді, як пінка, співають, як ідуть на смерть. А ми позаду збираємо наших співаків та плачемо. Кров'ю обкипіли вони, чорні від грязі, гвера з мертвої руки не мож вирвати... Лиш очі сміються, бо нема мами, щоби їх затулити. А я плачу та гадаю: доки ми ці сміючі очі як перли закопуємо, то й наша межа буде. І чому ти, Боже, не благословив їх?"

Межа — символ державного кордону, єдності української землі, що була розтерзана поміж кількома імперіями. Не маючи в дійсності власної державності, селянин стихійно переносив її модель на власний клаптик землі з усім юридичним законодавством, правами "міжнародної" недоторканості, де спілкування відбувається "білими стежками" — взаємної поваги та щирої без підступництва дружби.

Усі, хто вчинив зло, завжди каються у Стефаника і спокутують свою провину важкими муками. Але старий в "Межі", що вбив за межу багача і "відсидів у мурах", не тільки не визнає якоїсь провини за собою, а й стає на прю з Богом, перекоаний в тому, що вчинив тоді святе діло ("А я Тобі кажу, що ніц не жалую... І від тоді я Тебе, Боже, не боюся...").

До Стефаникових героїв можна цілком прикласти слова Володимира Шухевича про гуцулів, для яких відірваність від рідної землі обертається величезною душевною мукою, що потім закінчується смертю. Розвинена до хворобливості ностальгія, туга за рідним краєм врешті переходять у невиліковані форми туберкульозу. Василь Стефаник блискуче відтворив неперевершені душевні драми, пов'язані з розлукою із родинним вогнищем. Ця розлука — "ахіллесова п'ята" покутських селян, єдина "зброя", перед якою вони стають геть безсилями. "Камінний хрест" — ціла реквіємна драма людських почуттів. Це не просто жаль розлуки із насидженим місцем, це нервово потрясіння, доведена до якогось мозкового здеревіння агонія від розлуки з рідною землею. Іван Дідух покидає землю, де живе і кільчитья новою якістю — добром корінь його роду, що мав продовжитися в самому Дідухові, в його натхненній праці сіяча та ще й на відвойованім у

пустелі горбі (своїм горбом Іван Дідух започаткував літочислення нової вічності). Та з його виїздом одвічна природна плинність уривається. Дідух ніби відчуває перед пам'яттю віків власну непоправну провину за те, що він як крихітна ланка в історичному "ланцюзі" спричинився до розриву його цілності. Він ніби хоче загладити перед вічністю свою провину і ставить на горбі камінного хреста. Віднині лише той хрест нестиме у вічність згадку про Іванів рід, камінну, тобто неживу згадку, бо він живий зрадив рід — полишає прадідівську землю і за це мусить відпокутувати страшними душевними муками — аж до самої смерті. Камінний хрест — символ цієї історичної цілності роду, шанованого персонажами Стефаника понад усе. Невелике полегшення проймає Івана Дідуха, коли він бачить увіковіченим себе на Батьківщині: "Видиш, стара, наш хрестик? Там є відбито і твоє намено. Не биси, є і моє, і твоє..."

У той самий час, коли Стефаникові краєни з незмірними жалями та грудкою рідної землі біля серця вибиралися в пошуках щастя за океан, на тому ж континенті, у штаті Міссісіпі, вже народився письменник, що потім усе життя тікатиме гарячково в обійми патріархальної цілності, де відчує справжні і єдині джерела морального здоров'я — цілющий бальзам від потворної дії страху. Коли світ судомно корчитиметься в лабетах фашистської тиранії — за Стефаником — "чорної машини", коли для згаданого француза Камю життя з цієї причини втратить свій сенс, він — цей письменник — "зігнорує" страхом і переросте його:

"Трагедія нашого часу полягає в тому всезагальному тваринному страхі, в котрім ми давно перебуваємо і з котрим навіть звиклися. Духовні проблеми зникли. Залишилося одне питання: коли ж мене розірвуть на шматки? Тому молоді письменники сьогодні забули про проблему людської душі з її внутрішніми протиріччями, — забули про одну тему, що вартує праці письменника та його мук. Письменникові прийдеється переучуватись. Йому прийдеється зрозуміти, що страх — найнижчиніше з усіх почуттів, і, збагнувши це, назавжди забути про страх... і, доки письменник не зробив цього, над його працею тяжіє прокляття... Він пише про перемоги, але в них немає надії, найгірше, в них немає ні жалю, ні співчуття... І доки він не перевчиться, він буде писати, як простий свідок скону людини".

У цьому визнанні американського письменника Вільяма Фолкнера, виголошеного при одержанні Нобелівської премії, зафіксовано ціле його художнє кредо. І коли б на цей час не було вже художньої концепції про землю, про цілковите нехтування страху героями Василя Стефаника, то сьогодні можна було б говорити про встановлення великим американцем "діагнозу" найтяжчої хвороби людства та визначення спасенного шляху, що веде до подолання "магії" страху. Перемоги національно-визвольних рухів у світі, нечуваний досі розмах боротьби проти колоніального рабства (що входить в історію віку нарівні із механікою відносності, відкриттям енергії атомного ядра і досягненнями космонавтики) підтвердили прозріння великих гуманістів віку — Стефаника і Фолкнера — про абсолютну неможливість перебудови штучним шляхом морально-психічного комплексу, вихованого історичними формами традиційного морального буття.

Перенесення акценту в художньому творі на "чуттєві рефлексії душі", максимальне заглиблення у внутрішній світ людини, зумовлено максимальним довірям до її різноможливостей, розумінням кожного творчого акту як основного рушійного моменту в суспільному житті. У зв'язку з тим функції художнього відображення дещо видозмінюються. Головним принципом для митця стає аналітизм, а кожен твір при всій своїй детально-образній розпороченості перетворюється на струнку філософську концепцію (якщо, зрозуміло, сприймати письменника голосом серця, а не холодним тільки розумовим та ще й упередженим анатомуванням). Тобто письменник оперує тільки тим — доречним матеріалом, що може згодитись для його художньої моделі світобудови. В такий спосіб кожний наступний твір обов'язково перегукується з попереднім, чимось доповнює лейтмотив, іншими словами, — поглиблює нюансами загальну концепцію. Для письменника стає надто важливим прослідкувати діалектичне формування характеру — в різних часових площинах, ситуаціях. Обидва письменники — і Стефаник, і Фолкнер — все життя поглиблювали власні концепції патріархально-історичної цільності. І як до умов і причинних обставин, кожен з них по-своєму її художньо зафіксував. Отож, варто порівняти їх.

Фолкнера можна осягнути, тільки збагнувши еволюцію американської літератури, суперечки про національне

обличчя якої не вщухають донині. Дорого б заплатили американські літературознавці та філософи, аби відшукати у ній глибинний історичний корінь. Дехто задля цього пропонував розпочати її з листа Колумба (1493 р.), де той писав про відкриті ним американські землі. А чи навіть з... індіанського фольклору. Але всі спроби були марними (Хемінгуей взагалі твердив, що "вся американська література вийшла з одної книжки Марка Твена, з його "Гекльбері Фінна"), бо, зрозуміло, не самі факти визначають національне обличчя мистецтва. У літературі США, населення яких складалося і зростало коштом напливу чужоземців, не могли розвинутися сталі національні традиції.

Американські письменники, фігурально кажучи, не вдихали пилу з поживклих сторінок фоліантів, не могли ніколи відчутти тої дивної святкової урочистості від дотику з невмирущою енергією далеких предків. Це й позначилося на творчості кожного з них. Зрештою, потрапляючи під вплив найрізноманітніших світових джерел, творили вони власну, так би сказати, школу. Тому-то в американській літературі, як у жодній іншій, могли мирно "співіснувати" всі художні методи — від "неприборканого" романтизму до всіх течій модернізму. Ніде так не розвинулася й філософія екзистенціалізму, як у літераторів США, оскільки письменник, не будиши закоріненим у традиції, тікав у своє царство вимріяних ідей, ліплячи з них власну художню модель.

Фолкнер так само будував свою модель, виходячи з глибоких аналітично-філософських роздумів, з переконанням про єдино справжню етику людського життя — коли вона закорінена у бездонному колодязі віків. Тобто його концепція живилася передусім раціональними узагальненнями, адже Фолкнер, як ніхто інший в Америці, бачив душевну спустошеність, згасання внутрішніх сил від підрубаного свого кореня, від втрати Батьківщини... Патріархальний Південь виявився найкращим тлом для "реалізації" цієї художньої моделі. Тому-то й дійові особи і місцевість — графство Йокнапатофа — у Фолкнера вигадані, бо все те, чим живився він у своїй могутній абстрактній фантазії, було плодом також вигадок. Натомість Стефаникові не потрібно було чогось вигадувати. Досить було мати пильне око, щоб тільки уміти схоплювати з усіх інтенсивно-драматичних подій найтрагічніші, а потім художньо систематизувати фактаж, ліплячи концептуальну



модель. Його концепція кристалізувалася з емоційного співпереживання з трагічною дійсністю — з подій, що мали місце у житті.

Ось чому Стефанік натомість не приховує дії своїх героїв і навіть залишає їх із власними прізвищами та іменами. Стефанік натхненно і боляче вибирав із масовості життєвих драм, прискіпливо узгоджував і "підганяв", підносячи до символічного звучання, тобто до історичної правди все те, що відповідало його творчій вдачі Великого Трагіка, що знаходило відгук у його найчутливішому до людського горя серці. Через серце він "пропускав" весь життєвий "сирий" матеріал, вилаштовуючи з нього найчистіше Золото художньої правди — найлогічнішої і найприроднішої, як плін у своїх природних берегах ріки. Тому композиція Стефанікових творів, як писав Артем Риндюг, і "йде за природним річищем переживань і настроїв героїв".

Заслуга Стефаніка, як одного з наймогутніших митців ХХ-го віку, полягає в тому, що він виділив із свого життєвого нагромадження фактів і предметів найвагоміший для його народу об'єкт — землю і, як великий мислитель, висловився про неї в найрізноманітніших варіантах. І це зробив тоді, коли всі митці — його сучасники і пізніші — інших культур перебували на нестійкій моральній трясовині — шукали і не могли навіть приблизно намацати твердих підвалин справжніх цінностей. Спробуймо назвати, притягнувши найвидатніших авторитетів віку, хоч одного, подібного до Стефаніка митця, щоб так невимушено і твердо, природно і переконливо почувався у своїй моральній стихії в часи суцільної хиткості світу — переоцінки усіх духовних цінностей. При всьому найдоброзичливішому бажанні, такого митця, щоб переніс страх смерті, про який згадував Фолкнер, не можна відшукати: Один тільки Стефанік просив смерті, як маминої пазухи. Одного тільки його ще не зачепила гангрена бацила душевних компромісних спустошень, що, власне, й отруює душу отим тваринним страхом, один тільки він розкошував навіть у період першої світової бойні людей на рівні чистого "незахроеного" серця у найвищих, найдовершеніших сферах людського духовного просвітління — відчуттям вічної гармонійної музики часу і простору.

"Тепер лиш що вернув-ем з-попід звіздяного неба. Шовки, перетгані золотом, падають на землю від одного

краю світа аж до другого. Дерева, то як земляні колюмни, здвигаються ід горі, аби дорогій матерії небесній не дати власти на брудну землю. Я станув поміж галузе і куснички тої матерії падали мені в волосє, в пазуху, просувалися попри лице і робили не то вражінє весняного вітру, не то гладеньких незроблених рук жіночих. Нагарбав я тої парчі, та й утік з маєтком до хати. Може, небо має втрату, але зато у мене зорі світять у душі, а легкий вітер червону кров гонить із серця в тіло. Що-м вкрав, то моє".

Вагомість і правдивість Стефанікового слова загальновідома. У гази, яким він себе постійно вважав, і ним був, не може бути неправдивого слова. А тому ніяк у письменника не може бути обдушливого, налоскоченого штучним животінням метафоричної "експресивної" гіперболи (розрахованої на дешеву оригінальність, що живиться низькопробною і водночас хитромудрою фальшю, як результат повної мертвотності душі). Усієї цієї штучності Стефанікові не закинеш, тому йому беззастережно віриш — і як читач, відчуваєш, як енергія цієї гармонії виповнює чутливість душі власної, наближаючи її до "золотих", вічних цінностей незайманого чистого серця.

Але повернімось ще до кількох ідейних аналогій Стефаніка з Фолкнером. Причинні засади формували й стиль обох письменників. "Несправжня" концепція (себто така, що не спиралася на життєві драми, а тільки живилася могутнім абстрактним мисленням) виховала у Фолкнера багатослів'я — довжелезні, подекуди до півсторінки речення. І це теж працювало на його ідею (певно, що вистраждану ідею) "позачасовості" — вічноплинності, оскільки повноцінність фрази вбачав у безперервній і безпосередній плинності вражень гармонійного (як у міфологічній культурі вислову) світосприймання. Коротше, Фолкнер не мав етнічного попередника, не мав історичного досвіду з історичною фразою, тому у своїй стилістичній манері виходив з логічних концептуальних міркувань. Тоді як Стефанік користується фразою справді "позачасовою", що жила в народі, шліфувалася ним з глибини віків, Стефанік жив цією історичною фразою. З одного боку, він черпав її, відшліфовану, з навколишнього оточення, з другого — у самій душі митця, що увібрала в себе всі вікові, психологічні, генетичні трансформації характеру покутянина, ця фраза, що мала золотий історичний еталон, кристалізувалася до свого природного органічного звучання

(тому-то і виливав він ту фразу на папір в таких нелюдських муках). А у своїй формі викладу теж відштовхується від "історичного" характеру покутянина (щоб бути природним, а не надуманим і багатослівним), з його маломовністю, пантеїстичним світоглядом — у відношенні до рослинного і тваринного світу... Тому авторська оповідь у Стефаніка зведена до мінімальності, оскільки авторські описи завжди позначені літературними нормами якогось обмеженого в часі періоду, а надає можливість самим героям розповідати про власну долю, а отже, як у драматичному творі, і діяти.

Монологи і діалоги — найулюбленіша форма ліплення характеру у Стефаніка, тому що вони найбільше відповідають природі покутян, які ніколи не зраджували прадідівських етичних норм. І досягає він цього у діалого-монологічному викладі неперевершеної артистичної віртуозності. Звідси — можна заперечити твердження багатьох літературознавців і критиків, ніби діалектна форма збіднювала вартість Стефанікових творів. Без неї Стефанік ніколи б не був Стефаніком. Покутський діалект — це була його історична стихія, етична, незаймана і недоторкана модель видової діалектичної (тобто узаконеної природою) форми буття всякого своєрідного кореня, без якого людина завжди зростає обчухраною. Для Стефаніка перейти на літературну мову дорівнювало б зраді. Він мислив діалектом. Хоч ніби і сам звертався до редакторів та видавців перекладати його новели на літературну мову, та одночасно розумів неможливість адекватного відтворення покутської фрази, не нашкодивши змістові:

"А вже перейнятися фразою, бо я фразесович, то треба дійсно вродитися в Русові або вчитися і то тяжко, того діалекту. Я не міг з молодих літ аж дотепер навчитися мови інтелігентного оточення і давно, і тепер".

Йшлося, отже, не про те — хочу чи ні. Діалект для Стефаніка — органічне самовиявлення, що диктується складним комплексом особливих психологічно-генетичних почувань через адекватні мовні "знаки". І перехід на літературну мову неминуче б вилився у конфлікт між стихійним емоційним життям і новими стилістичними структурами, неприродними для мислення Стефаніка. А це уже відкривало шлях згубним наслідкам, можливо, навіть смерті Стефаніка як митця, що і зі своєї стихії видобував так мучено кожне слово.

Стефанік прагнув фрази і вважав її художньо

повноцінною лише у первозданній чистоті. Такий підхід поглиблював його принцип історизму — навчав сприймати трагедію в масштабах багатовікової національної драми. Цікаво зазначити, що більшість Стефанікових персонажів усамітнені, сповідаються деревам, тваринам і навіть розмовляють уголос із самим собою. Але це не та форма екзистенції, що диктована "перенасиченням" життя. Тут, з одного боку, активно виявляють себе анімістичні джерела світогляду: розчинятися у загальній гармонії природи, рахуватися рівноправною її часткою (від глибоких гуманістичних джерел), з другого — жорстокі закони чужоземного насильства мимовільно відчужують людей одне від одного. То ж діалого-монологічний стилістичний прийом відбиває природні і причинні форми буття покутських селян. Сенсорний, фрагментарний потік думки є тут явищем цілком закономірним.

М. Могилянський колись відзначав, що Стефанік у своїх творах "маломовний, як чутливі люди перед жертвами нової трагедії". Глибокі душевні травми від зіткнення з життєвською трагедією викристалізували в ньому до краю лаконічний стиль, можна сказати, золоту афористичну фразу. Зрозуміло (згадуючи знову Фолкнера), що завжди видумуваний світ не міг так подіяти на американського мислителя, він, так би мовити, не міг постійно дивитися на трагедію, як Стефанік, що загрожувала усій історичній "видовій" етнічності (у даному разі покутському племені), тому і не міг відчутти найетичнішого еталону духовної культури — мовчання, тобто наймінімального слововживання — тільки в міру крайньої необхідності, як би сказати, у щоденній поведінці. Хоч у Фолкнера ми теж постійно зустрічаємося зі смертю, та вона присутня у його творчості з метою філософського осмислення буття, в якому фізичне життя і смерть завжди у парі, і тому смерті не слід лякатися.

Як Фолкнер, так і Стефанік категорично розмежовують добро і зло. Останнє є тим, що спричиняється до руйнування історичної цільності. Добро покликане оберігати її. Для Фолкнера це було новим кроком (а для Стефаніка закономірним і природним, бо він ніколи не вагався у визначенні добра і зла) в осмисленні цих категорій, стосовно, скажімо, Сартрівського трактування — сприймання їх тільки взаємосплетіння (Сартр не наважувався точно розмежувати добро і зло — де закінчується одне і бере початок друге). Стефанік і

Фолкнер дивляться простіше і водночас глибше (цікавий факт, коли під час війни Франція втратила національну незалежність, Сартр, не вагаючись, примкнув до лав Опору, підмінивши загальні міркування та невизначені категорії добра і зла на конкретні і чіткі). А у Стефаника добро і зло ще й безпосередньо пов'язані із фактичними подіями. Він пише для того, щоб захистити своїх людей, етнічну цілість, над якою завис дамоклів меч фізичного знищення. У митця це породжує протест, він болить "одвічним стражданням" свого народу. Словом: Стефаникове добро завжди максимально активне так само, як активно діє проти нього зло. Тоді як Фолкнер зберігає цілковиту "нейтральність" щодо конкретного об'єкта своїх симпатій. Власне, ті конкретні симпатії етнічного характеру у нього відсутні цілком. Він більше мучиться тільки власною духовною катастрофою у своїй творчості внаслідок необачності його далеких предків, що переселилися на чужий континент, підрубавши своїм нащадкам кореня — єдиноправдиву цінність у земному житті, що живить єдиноправдивою етичною наснагою-енергією духовність кожної людини (щоправда, від того Фолкнер не перестав бути значущим і, як гуманіст, є завжди актуальним, а власна трагедія також стає великою моральною лекцією для людства, тим більше, що вона художньо зафіксована і узагальнена). А Василь Стефаник покутує за цілу націю — все життя вгинався під тягарем хреста трагедії цілого свого краю.

*Публікацію підготував Роман ПИХМАНЕЦЬ*

## Структура Стефаникової новели\*

П'ятою рисою Стефаникової новели є її ритмічна якість. Незважаючи на те, що модуляція і ритм існують у будь-якій прозі, навіть у самому мовленні, читачі Стефаника помічають відразу, що в новелах ритм дуже виразний і специфічний. В. Лесин відзначав, що це стосується всіх авторів психологічної прози, тому що вирішального значення вони надавали створенню оригінального прозового ритму, оскільки "він також впливає на настрої читача". М. Івченко пішов ще далі в дослідженні цієї проблеми, констатуючи, що "першою і найбільш важливою особливістю форми, на якій усе базується, є ритм".

Обговорюючи це питання, Івченко обмежив себе тільки найбільш очевидним елементом ритму — модуляцією. Він цілком справедливо вважає, що Стефаниковій прозі властивий ударний стакато ритм. Він не дослідив повністю, як Стефаник досягає цього так званого "енергетичного ритму", а також не показав, як ціла робота базується на цій найбільш важливій особливості форми. Проте можна довести, що на ритмі ґрунтується структура Стефаникової новели. Але для цього ритм повинен розглядатися ширше, ніж тільки як модуляція. Ніхто не заперечує того, що "енергетичний" ритм Стефаника походить із особливої реченнєвої структури. Однак ніхто не погодиться з тим, що ці короткі, уривчасті речення, часто граматично незавершені, виступають єдиними компонентами, з яких походить ритм стакато. Хоча вони важливі і, мабуть, найбільш помітні, все ж не що інше, як частина більшого цілого.

Ритм Стефаникової новели, який розглядається як цілісний, ритм як основа структури, як її "душа", складається з п'яти функцій: функція часу, розповіді, синтаксису, словника, троп. Вивчення цих функцій у

\* Перекладено за виданням: Struk D. A Study of Vasyli' Stefanyk: The Pain at the Heart of Existence.— Littleton, Colorado: Ukrainian Academic Press, 1973.—197 p. (P. 87—105).

новелі підводить до опису її ритму, і в той же час показує, як і чому автор будує свій твір, щоб досягти цього ритму.

Мабуть, найкраще це можна довести, проаналізувавши одну з новел В. Стефаніка. Кожна новела обов'язково має свої особливості, тому дуже важливо вибрати для цього аналізу найбільш вдалий за структурою твір. Стефанік, на відміну від більшості письменників, не вдосконалювався у значній мірі від однієї збірки творів до іншої. Уже в перших друкованих новелах він постає довершеним автором. Його пізніші новели настільки ж вдалі, як і ранні, а не кращі за них. Для такого аналізу, здається, можна вибрати "Синю книжечку", одну з його ранніх новел.

Найперше, що помічає читач в "Синій книжечці" — це те, що вона, як і більшість Стефанікових творів, дуже коротка (неповних дві сторінки). Як відзначалося (у попередньому розділі. — Ред.), стислість — одна з головних рис письменника. Оскільки ритм — це основа конструкції, то стислість новели залежить від однієї з ритмічних функцій — функції часу. Під функцією часу розуміємо в загальному період часу, що протікає, часу в даній прозі. Вважають, що "протікаючий рух часу — це пульс і нерв новели, проте новелі не потрібен плін, за винятком безкінечно малої долі". З цього може виявитися, що у новелі немає необхідності у плині, а, отже, й у ритмі часу, оскільки ритм влючає в себе рух...

Короткий об'єктний час окреслює довжину новели і визначає тип описаного епізоду, зв'язок між рухом, теперішнім, минулим і майбутнім часом, забезпечує новелу характерним ритмом.

Вищезгадане може проілюструвати твір "Синя книжечка" (...) З неї очевидно, що об'єктний час, звичайно, дуже нетривалий, не більший, ніж година, отже, новела надзвичайно коротка. Добре також зрозуміло, що, як відзначає Шерер-Вірський, об'єктний час "супроводжується часом, який пройшов, або часом, що проходитьиме в майбутньому". Також, як вважає Шерер-Вірський, такий вибух психологічного часу робить предметом новели вивчення впливу на героя, викликаного поворотною подією життя: перетворення Антона із власника у наймита. Все це в загальному є результатом функції часу. Що неможливо відразу побачити і що треба відзначити, це результат функції часу з посиланням на ритм.

Уважне прочитання "Синьої книжечки" покаже, що

існує певний ритм часу, який походить із взаємодії часів. "Синя книжечка" — одна із шести новел, написаних у теперішньому часі, тому автор-оповідач говорить про побачене ним і читачем під час оповіді. Так, новела розпочинається словами "той Антін, що кричить на вигоні". Цим встановлюється обмеження об'єктного часу новели, тобто новела описуватиме Антона, а також те, що він вигукує на вигоні. Раптово оповідач переключається на минулий час, щоб підтримати об'єктний час розповіддю про минуле Антона. Ця затримка прогресування об'єктного часу (завдяки якій він дуже мало просувається) триває у двох коротких абзацах, що формують Vorgeschichte новели. У наступному абзаці автор розповіді повертається знову до теперішнього об'єктного часу, після чого читачеві дозволяється чути, що перелічує Антін. З цього часу і до кінця новели автор періодично перериває монолог героя під час короткого монологу. Окрім опису вчинків героя, ці втручання оповідача виконують двояку ритмічну функцію: по-перше, підкреслюють вирішальне значення протікання об'єктного часу, тим самим запроваджуючи синкопизм новели, і, по-друге, дають авторові змогу повернути увагу читача від минулого і майбутнього часів до теперішнього. Це коливання назад і вперед породжує певний хвилеподібний ритм, такий необхідний для підкреслення психологічних нерівностей душі героя...

Специфічний ритм також походить із взаємодії часів у монологі героя. Незабаром стає очевидно, що, хоча герой розповідає про те, що трапилося з ним перед об'єктним часом новели (до того, як його бачили п'яного на вигоні), він про більшість своїх пригод повідомляє у теперішньому часі... Тільки після того, як він переживає інцидент, досягає емоційної кульмінації, коли звертається до своєї покійної дружини і дітей, враз починає все розглядати в безповоротному минулому...

Функція розповіді близько споріднена до функції часу і така ж важлива. Вона як елемент ритму визначає шлях, яким автор впорядковує свій матеріал. Ритм походить із чергування описів, діалогів, монологів, пауз і переривань оповіді. У Стефанікових новелах описова розповідь мінімальна: короткий Vorgeschichte у супроводі лише вряди-годи авторських коментарів. Однак, незважаючи на те, що розповідь — це, звичайно, повний діалог або монолог, вона ніколи не протікає гладко, але б'є маленькими

струменями, час від часу перериваючись автором. Це може бути виражено одним словом, як, приміром, у новелі "Святий вечір", в якій монолог героїні переривається одним авторським словом: "пила". Це повторюється п'ять разів підряд, супроводжуючись трьома авторськими ремарками, які стають довгими у міру зростання п'яного безумства героїні: від "напилася" до "випила решту" і до кінцевого "гатила головою в стіну, як скажена".

Проте у "Синій книжечці" ці авторські переривання служать, як сказано вище, не тільки для переривань оповіді, а й для ознайомлення читача з об'єктивним часом.

Пулсуюча розповідь досягається не тільки чергуванням прямої розповіді з прямою мовою, але й тим, що навіть у прямій мові існують паузи і короткі проміжки часу, кожен з яких відзначається Стефаніком початком нового абзацу, навіть коли оповідач той самий. Ця техніка вже попередньо проілюстрована у "Злодії". У "Синій книжечці" вона простежується тричі у трьох, а далі й чотирьох перервах монологу Антона, починаючи словами: "Я п'яний" і закінчуючи — "Світ переді мною затьмарений..."

Пулсуючий ритм, що походить із переривань оповіді, надалі підкреслюється функцією синтаксису — третьою функцією ритму, де внутрішня структура речень так само, як їх взаємна спорідненість, роблять великий внесок у ритм цілої новели. Можна помітити чотири основні риси внутрішньої структури речення Стефаніка: еліпсис, інверсія, повтор і паралелізм.

У дослідженні "Синтаксис сучасної української літературної мови" Юрій Шевельов говорить про існування двох основних типів неповних речень: незавершеність може бути обумовлена відсутністю мінімального реченнєвого компоненту через те, що він очевидний із контексту чи обставин (граматично неповне речення) або свідомої відмови від слова, задля посилення емоційного тону (емоційно неповне речення).

Обидва типи еліпсисів, граматичні й емоційні, ефективно використані Стефаніком. Найбільш типовою формою граматичних еліпсисів, наявною в його новелах і очевидною у "Синій книжечці", є уникнення особового займенника, здебільшого в місці, де його використання взагалі непотрібне для значення речення, а його введення відволікатиме від пульсуючого ритму речення. Прикладів такого типу багато, процитувати можна лише кілька:

"Пив, а пив, а пив; ((Він) пив, і (він) пив, і (він) пив);

пропив букату поля, пропив город, а тепер хату продав";  
"Входжу назад до хати"...

Дуже часто і яскраво виражаються емоційні еліпсиси: "Камінь вода", де Стефанік будує речення, називаючи обидві речовини тільки у називному відмінку. Читач може доповнити решту, наприклад: "як назавжди пропадає у воді камінь, так само сталося з Антоном і його хатою"...

Часте використання інверсій дуже важливе для синтаксичної функції ритму. В творах Стефаніка це відхилення від нормального порядку слів у реченні виявляється від простої транспозиції підмета і дієслова: "Іду я"; "Виходжу я"; "Сів я" до переміни місцями означення та іменника: "дід мій"; "книжку службову", транспозиції дієслова і прислівникової фрази: "як із села-м виходив", а також до більш складного розділення і перестановки дієслів: "дедя ме у рантухових сорочках ходити", де майбутня частка (в сучасній українській мові пишеться як частина дієслова, хоча тут написано окремо) залишена на місці, а дієслово перенесено на кінець речення. Художнє використання Стефаніком інверсій для створення ритмічного ефекту дуже добре простежується у наступному розташуванні речень:

"продав букату поля, продав город, а тепер хату продав.  
Продав хату..."

Легко помітне дієслово-додаток, що двічі повторюється, перериваючись транспозицією додаток-дієслово ("хату продав"). Це робиться не тільки, щоб розірвати ритм, а й щоб підкреслити, що найбільш сильна втрата — це втрата хати. У наступному реченні Стефанік знову повертається до нормального порядку слів, що робить попередню інверсію більш помітною.

Вищеописаний приклад демонструє й іншу рису використання тепер уже повторів — схожі повтори дієслів можна зустріти впродовж усієї новели:

"купить корову... купить свиню...";  
"посидів, посидів" "а приспа не пускає, ступаю — не; пускає"; "реву, так реву".

Не тільки дієслова, а й інші частини мови, наприклад, займенники, повторюються в таких конструкціях: кому продав поле, кому город, а кому хату"; іменники — "камінь аби камінь"; цілі фрази: "Не моє — та й решта" — єдина фраза, що двічі незмінно повторюється у творі...

Остання риса внутрішньої структури, вжита Стефаніком, — паралелізм.

У "Синій книжечці" Стефанику вдається підкреслити втрату Антонових володінь і протиставити це новим "досягненням" Антона за допомогою дійової паралельної опозиції. Спочатку він будує модель: "пропив букату поля, пропив город, а тепер хату продав", потім повторює те ж саме: "кому продав поле, кому город, а кому хату", що контрастує з дідовим багатством: "штири воли як слимухи", "двадцять штири морги поля", "хати на ціле село". Контраст зміцнюється поєднанням трьох речей його колишнього багатства із теперішнім — синьою книжечкою: "оце моя хата, і моє поле, і мої городи" (звернімо увагу на те, що порядок цих речей не змінився), і, врешті, іронічно зображується "багатство" Антона через "три" можливості, які він має тепер: "і по панах, і по жидах, і по всекій вірі..."

Із функції словника у Стефаника домінуючою рисою, безперечно, є діалект. Однак вивчення Стефаникового діалекту ґрунтовно розглядалося у попередній частині (монографії. — Ред.).

Стефаник використовує художні засоби помірно, але ефективно, в основному для підсилення емоційного рівня даної ситуації. Синекдонічне використання призьби будинку чи подібне змалювання плачу вікон — вдалі приклади цього підсилення. Те ж саме простежується у використанні Стефаником персоніфікацій. У "Синій книжечці" є дві персоніфікації: хата з її метонімічними варіантами — призьбою та вікнами — і ліс, однаково дорогі герою. Тому вони вбачаються йому живими і беруть активну участь у його скорботі... Порівняння досить прості і коріняться у селянському світі. Найчастіше це порівняння між людиною і твариною або якоюсь частиною природи. У "Синій книжечці" з'являються такі порівняння: "воли (товсті), як слимаки", "бити (мене), як прибудного пса", "земля, як камінь", "так легко, як жувати камені"... Стефаник не вживає багато метафор (у "Синій книжечці" — ні однієї).

У "Синій книжечці" алітерація досягається звуко-наслідуванням в уривку, що описує шепіт лісу, який шелестить: "ліС Шумить, Словами говорить: верниСИ, Антоне, до хати, верниСИ"; або в уривку, що стосується плачу вікон: ЛіС їм наповідає, а вони СЛЬОЗУ ЗА СЛЬОЗОВ проСікають"...

Хоча розглянута тільки одна новела, цей аналіз розкриває загальні структурні риси більшості творів. Як і в "Синій книжечці", у переважній більшості його творів

ритм є основним елементом конструкції... Детальне дослідження методу, за допомогою якого автор включає ці п'ять функцій до ритму будови однієї з своїх новел, доводить, що він — ретельний і чудовий творець. Його здатність фокусувати один момент життя героя і через цей фокус, наче через призму, побачити психологічні складності людської душі, і, нарешті, здатність посилити своє бачення за допомогою стислої, стриманої, але водночас поетичної і драматичної прози — все це робить Стефаника неперевершеним майстром психологічної новели та імпресіоністичної манери розповіді...

*З англійської переклала Наталія ФЕДОРЧАК.*

## Василь Стефаник і Велика Україна\*

Готуючись до століття з дня народження Василя Стефаника в 1971 році, що, на жаль, у ЗСА було відзначено досить скромною науковою конференцією, влаштованою філологічною секцією Наукового Товариства імені Шевченка, ми були заінтриговані одним із прикінцевих уступів його "Автобіографії", написаної в Русові 9 лютого 1926 р. Ї він написав, правдоподібно, на прохання Івана Лизанівського, що у 20-х роках працював у Державному видавництві УРСР і підготовляв видання творів Василя Стефаника для наддніпрянських читачів. У тій "Автобіографії" Василь Стефаник, якимось ніби зненацька і без докладніших пояснень, зазначав, "що українці з Великої України по душі мені ближчі, як галичани"<sup>1</sup>.

Такий несподіваний висновок підказав нам потребу прослідити взаємовідносини Василя Стефаника із культурно-політичними діячами різних поколінь Наддніпрянщини. Зацікавлення цією темою посилювалося й виправдовувалося ще й тим, що століття такого велетня українського письменства заповідалося пройти без створення крайових і діяспоральних ювілейних комітетів, які творилися в подібних випадках із широкою програмою світувань та публікацій.

Була і в нас думка створити з ініціативи Ради для Справ Культури при Світовому Конгресі Вільних Українців такий "широкий громадський комітет", але через перехід на працю із столичного Вашингтонського університету до периферійного, в стейті Мишиген, і через віддаленість від інтелектуальних центрів Атлантийського побережжя ця думка була досить запізнюююю і залишилася нездійсненою. А все ж таки вона зафіксована в листі до нашого незабутнього приятеля св. п. Юрія Стефаника і в його негайній відповіді з дня 18 квітня 1971 р., в якій він писав:

\* Підготовлено за виданням: Альманах Українського Народного Союзу (УНС) на рік 1995. Видавництво "Свобода" Джерзі Сіті — Нью-Йорк. — С. 118—138. Збережено правопис автора.

Передусім дуже зацікавила мене тема Вашої доповіді "Василь Стефаник і Велика Україна", бо вона ніким не заторкнена, цілком оригінальна. Прикро мені дуже, що не зможу Вам допомогти стільки, скільки хотів би, це тому, що мене самого заідають "ювілейні" клопоти, і теж тому, що я не дуже здоровий... А втім і інших клопотів не бракує. Передусім посилаю Вам копію своєї роботи, правда, вона не для друку, — про рід Стефаників, а далі хочу звернути Вашу увагу на деякі моменти, хоч годі рахувати на будь-яку вичерпність, бо тема — широчезна... Ваша ініціатива створити широкий громадський комітет для вшанування пам'яті Василя Стефаника — дуже цікава, така, що із природних причин хапає мене за серце, проте вона, на мою думку, дещо запізнена. Прошу не забувати, що до дня сторіччя залишилося дещо понад три тижні, отже, само створення комітету до цієї дати неможливе, не згадуючи про розгорнення будь-якої, навіть дуже незначної діяльності...

У залученні посилаю Вам текст своєї промови-спогаду, яку я виголосив у Торонто й Гамільтоні 7-го березня ц.р., якщо усе піде згідно з пляном, ще виголошу в Едмонтоні, Вінніпегу, Нью-Йорку і ще раз у Торонто... Крім цього, ця промова буде передана в Україну через український відділ Сі-Бі-Сі. Очевидно, цієї промови не буду друкувати тепер, аж восени, по закінченні святкувань<sup>2</sup>.

Не можемо, на жаль, подати чи і коли були опубліковані названа в листі стаття під назвою "Трагедія і тріумф роду Стефаників"<sup>3</sup> і промова-спогад, що ними користався я при спрацюванні цієї теми, але вони, як і лист із 18 квітня 1971 р., зберігаються в приватному моєму архіві.

## Велика Україна — обшир "ідей і починів"

Ледве чи треба пояснювати, що, пишучи про "Велику Україну", й про "українців з Великої України", Василь Стефаник мав на думці оте втерте, майже щоденно-побутове поняття, яке було синонімом для нашого національного материкового простору і його культурницьких і суспільних сил на схід від "судьбоносної" річки Збруча — загалом цілого комплексу Східної України, Наддніпрящини, а

<sup>2</sup>Стаття під такою ж назвою опублікована в журналі "Сучасність" за 1971 р. (Ред.).

стисліше — навіть Київщини, Полтавщини і славної у віках та в народній творчості козацько-Запорозької Січі. Протягом довгих століть і десятиліть, либонь, від Княжої Русі прийняття християнства й героїчного епосу про Ігорів похід, потім через часи владних, звияжних і далеко-візійних воєнних та державно-творчих звершень Богдана Хмельницького й Івана Мазепи, а ще пізніше від геніяльних вибухів творчого духу Григорія Сковороди, Івана Котляревського й Тараса Шевченка, Східня Україна, Наддніпрянина, Київ і Полтава в передових умах Галичини й загалом Західної України вважалися багатим і невичерпним джерелом велетенської національної енергії, божеських надхнень, і, за словами найбільш зрівноваженого філософа новітніх часів Миколи Шлемкевича, обширом "загладних мислей", "ідей і починів" та "творчих змістів"<sup>3</sup>. Думаючи і діючи так, вони, ці передові уми, відчували духову єдність із "великою батьківщиною".

Про це дуже глибокоглядно, переконливо й красномовно писав Микола Шлемкевич тридцять п'ять років тому у філософському трактаті "Галичанство"<sup>4</sup>, що був надрукований видавництвом "Ключі" як третя книжка з серії "Життя і мислі" у Нью-Йорку й Торонто, і що тепер, на жаль, призабулося, але злободенність спокійно аналітичного взгляду й об'єктивність висновків якої важко переоцінити. Це з певністю й повною відповідальністю можемо ствердити в теперішні часи ще одного відродження в Україні, коли ми, переживши апокаліптичні чистилища останніх трьох четвертин Двадцятого століття, стали тотально "зрівняні в нужді й неволі" на Батьківщині та "в свободі і приблизному достаткові" в діяспорі, й коли ми стали такі одностайні, такі близькі, та коли "двері глибокої соборности у взаємному розумінні і взаємній любові відчинені тепер навстіж"<sup>5</sup>.

То ж зацікавлених деякими причинами, сказати б, душевної близькості Василя Стефаника до "українців з Великої України" відсилаємо до згаданої вище прецінної книжки Миколи Шлемкевича, а в цій статті звернемо увагу на деякі біографічні моменти і на приклади з мистецької та епістолярної творчості Василя Стефаника, що свідчать про відчуття духової єдності, взаємного тяжіння, очікуваного й побажаного запліднення ідеями, щирої прихильності й продуктивної співпраці.

Предки В. Стефаника — запорізькі й задунайські козаки.

Біографічні моменти спільного й глибокого коріння за згаданою вище статтею Юрія Стефаника "Трагедія і триюмф роду Стефаників" виглядають так:

Десь коло 1792 року, яких шість років перед появою "Енеїди" І. Котляревського, до села Русова Снятинського повіту приїхав ще цілком молодий козак Теодор Стефаник. Приїхав він на прегарному білому коні з шаблею при боці, як і пристало запорожцеві...

Теодора, може, Тодося, — є ж у Стефаникових "Басарабах" жінка Тодоська, — прозваного в Русові "Тодором", за неясними переказами, вивіз з одної запорозької паланки його батько Лука Стефаник, який, по зруйнуванні Запорозької Січі в 1775 році, поселився в гирлі Дунаю, докладніше в містечку Келії. Чому його син кільканадцять років пізніше вирішив переїхати в Галичину, ми не знаємо, може, тому, що не хотів повертатися в Наддніпрянську Україну, що тоді вже стогнала під ненависним пануванням російських царів.

Тодор Стефаник оглядав село, знайомився з людьми, здається, вже тоді познайомився зі своєю майбутньою дружиною Марією Грегоращук, і, нарешті, вирішив поселитися в Русові...

Того ж року Тодор повернувся до Келії, продав своє майно і, разом з двома кузинами, приїхав до Русова, цим разом на постійний побут<sup>6</sup>.

Отже, рід Стефаників — козацький: запорізький і задунайський.

В мистецькій творчості Василя Стефаника про "українців з Великої України" згадується лише в новелі "Марія", написаній у другій половині 1917 року. В цій новелі змальовано зустріч наддніпрянських козаків, одягнених у солдатські шинелі московської армії з часів Першої світової війни, з покутськими жінками, і зворушливе спільне пошанування пам'яті Тараса Шевченка. Козаки "почали співати"... Їхня пісня "випростовувала" перед тим упереджену душу Марії.

Виймала ота пісня з її душі, як з чорної скрині, все чарівне і ясне і розвертала перед нею — і надивитися вона не могла сама на себе в дивнім світланні?

Марія "задеревеніла" від їхнього співу, до дуже журилася за своїми синами, що були ось такі, як ці козаки. Розраджували її жінки й розповідали, як "таки саме перед війною було", коли в галицьких селах висипали могили на пошану Шевченка. Не зважаючи на труднощі, зв'язані



з весняними польовими роботами, "таку могилу вісипали, як дзвінниця. І Марія з трьома синами помагала"<sup>8</sup>.

На цьому місці доречним буде згадати, що п'ятнадцять дуже злободенних, ніби написаних ось тепер, рядків діалогу покутських жінок московська цензура в Україні послідовно викреслювала з підрадянських видань творів Стефаніка. Пригадаймо ці рядки за виданням регенсбурського "Українського слова" в 1948 році:

— Та що з того, що сипали? Лише біди селови нарobili. Москалі прийшла та могилу розкидали, гроший шукали чи чого, тай за ту могилу і мій Михайло пропав.

— А хочби й на віки пропав ваш Михайло, 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, відий, котрийсь мусить бути письменний. Та напишіт, аби світ знав, як нас москалі з ярма випрегають. Ми їм ту могилу не зараз забудемо<sup>9</sup>.

## Наддніпрянина

### і її культурні та політичні діячі

За наведеної вже на початку цієї розвідки "Автобіографії", написаної 9 лютого 1926 р., вичитуємо дуже скупі рядки про відвідини Наддніпрянини:

Два рази я був на Україні. 1903 року в Полтаві, на святі Котляревського, де зазнакомився з молодими письменниками. Другий раз був у Києві на початку 1919 року за Директорії<sup>10</sup>.

Відкриття першого пам'ятника українському письменникові в царській Росії — Іванові Котляревському, що відбулося 30 серпня 1903 р., було величавим святом всеукраїнського значення, яке старанно підготовляли не лише місцеві культурні й суспільні діячі на чолі з письменником Панасом Мирним, а й найвизначніші мистці, співиці, учені, поети, композитори і артисти театрів і драматурги. Проект пам'ятника Іванові Котляревському створили: славетний скульптор Л. Позен, що народився в недалекому селі Оболоні, тепер Семенівського району, і

архітект О. Ширмов. У постамент пам'ятника вмуровано високомистецькі горорізьби сцен з "Енеїди", "Наталки Полтавки" і "Москаля-чарівника". З нагоди святочного відслонення пам'ятника було влаштовано першу виставку творів українських живописців. Підготову музичного супроводу для всіх виступів здійснював Микола Лисенко, що народився також на Полтавщині в селі Гриньках тепер Глобінського району. Ролі в драматичних творах Івана Котляревського виконували Марко Кропивницький, Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський, П. Тобілевич (Саксаганський) та інші найвизначніші актори того часу.

Крім Василя Стефаніка, тоді вже відомого письменника, до Полтави прибули згадані вище мистці, музики й актори та драматурги, а також письменники: Олена Пчілка, М. Коцюбинський, Леся Українка, С. Васильченко, В. Самійленко, Б. Грінченко, М. Старицький, та вчені й громадсько-політичні діячі: О. Єфименко, М. Міхновський, І. Стешенко та інші.

Зустріч із омріяною Стефаніком Україною та її провідними силами стали найліпшими й незабутніми хвилинами на ціле його життя, світлими спогадами, про які він пізніше розповідав улюбленим синам.

Значно пізніше, — згадує Кирило Стефанік про роки перед Першою світовою війною, — розповідав нам багато про своє перебування на Україні 1903 року і про відвідини з Лесею Українкою Гадяча<sup>11</sup>.

У місті Гадяче, на Полтавщині, як знаємо, жила й творила мати Лесі — Олена Пчілка.

Тоді таки Василь Стефанік одержав від Михайла Коцюбинського книжку його творів із автографом письменника. Вона потрапила до рук Кирила аж у 1947 році.

У другій половині вересня 1903 р. Василь Стефанік був у Золотоверхому Києві й на Київщині. Про це він писав у листі з 16 вересня до своєї майбутньої дружини О. Гаморак:

Нині приїхав в Київ, місто гарне, чудове... В Києві буду п'ять днів, потім поїду на кілька днів на село<sup>12</sup>.

І дійсно, через п'ять днів, 21 вересня 1903 р., він писав уже також до О. Гаморак з "села":

Я сьогодні з Іваном Стешенком побував цілий день на могилі Шевченка. Дніпр долом плине в Чорне море, за Дніпром Лівобережна Україна розіслалася лісами і степами, а там лани і мла синя аж геть в Московщину. Осе ж і місце, звідки я поклонився всій Україні. Іду до Києва, з Києва в Житомир, а звідти до Тернополя<sup>13</sup>.

Як згадує також Кирило Стефаник, перед Першою світовою війною хтось із знайомих — учасників, мабуть, свята в Полтаві — надіслав його батькові ілюстровану поштову картку з Катеринослава. На ній було намальовано вкритий снігом степ; по ньому іде саньми чоловік. За саньми женеться зграя голодних вовків. На нас ця картка зробила велике враження; почали розпитувати батька про степ, про вовків. Тоді вперше довідалися, що над Дніпром простягаються рівні поля, які називаються степами, і що на Україні похований наш найбільший поет Тарас Шевченко<sup>14</sup>.

Вересневі дні київської золотої осені 1903 року, проведені Василем Стефаником у товаристві Михайла Коцюбинського, що з ним він листовно зацікавився ще, мабуть, у першій половині 1901 року, — коли Коцюбинський збирав матеріали для альманаху "Дубове листя", присвяченого пам'яті Пантелеймона Куліша, і коли запросив до співпраці, крім Стефаника, також і Леся Мартовича, — і в товаристві Лесі Українки, що ще 9 грудня 1899 р., читаючи великий реферат про "Писателів-русинів на Буковині" в Київському Літературно-артистичному товаристві, присвятила багато часу й чимало похвальних слів новому тоді ще письменникові Василю Стефаникові, у товаристві Володимира Самійленка, Івана Липи (батько Юрія Липи), Івана Стешенка та інших творів культури й патріотів, ці дні київської золотої осені були дальшим духовним пиром і продовженням всеукраїнських святкувань у Полтаві.

В автобіографічному нарисі "Серце", що був написаний у січні 1927 р., Василь Стефаник з великим пієтетом згадував своїх батьків, братів, сестер, учителів, приятелів і коханих співробітників, добродіїв, дальшу й ближчу рідню та синів: Семена, Кирила й Юрія. І в першій частині після Івана Франка й Михайла Павлика та перед іменами Софії Морачевської — Леся Мартовича й "найбільшого приятеля" — дружини й матері трьох синів Ольги, Василь Стефаник такими теплими словами згадав Лесю Українку і так визначив її високе місце в історії нашого красного письменства:

Леся Українка — найбільша поетка і моя провідатка в Києві<sup>15</sup>.

Маємо підстави думати, що з вересневого Києва Василь Стефаник разом із Михайлом Коцюбинським, Лесею Українкою, Володимиром Самійленком, Іваном Липою та

іншими вислав привітального листа до Ольги Кобилянської, мовостиль якого й загальна редакція прозоро вказують на особу ініціатора й автора:

Вітаємо літерат(к)у Ольгу Кобилянську з першим великим національним святом на Україні, що прилюдно відбулося в Полтаві — створенням пам'ятника Іванові Котляревському<sup>16</sup>.

Поданий вище при різних уступах перелік добрих знайомих, приятелів і друзів Василя Стефаника варто доповнити й іменами Михайла Грушевського, Михайла Драгоманова, Вячеслава Липинського, Симона Петлюри, Дмитра Донцова, Сергія Єфремова, Володимира Винниченка, Агатангела Кримського, Григорія Косинки, Миколи Вороного, Гната Хоткевича, Миколи Хвильового, Сергія Пилипенка й Володимира Дорошенка. Треба сподіватися, що в повному й нецензурованому виданні творів Василя Стефаника, особливо ж у його інтенсивному листуванні можна буде знайти підтвердження згодної дотепер приязні, доброзичливості, співпраці в різних царинах нашої культури й духовної єдності. Принаймні ще старосвіто двоох імен маємо підтвердження цих згодів у присвятах оповідання "Морітурі" Володимирові Дорошенкові і новелі "Межа" — Миколі Хвильовому.

Перша подорож у Наддніпрянщину, участь у всеукраїнському святі культури, знайомство, встановлення співпраці, приязні й дружби із велетнями національного духу й русіями прогресу були для тридцятилітнього Василя Стефаника тим антейським доторком до матері-землі, який давав непереможну силу також геросві грецької мітології — Антееві. Запасів цієї сили, натхнення і самопосвяти вистачило на добрих півтора десятки років, протягом яких він створив свою родину, став господарем і невтомним громадським діячем Покуття, що на ціле десятиліття нагородило його мандатом члена віденського парламенту. За всім тим суспільним горінням, здається, не було часу на писане й друковане слово, яке завжди народжувалося у великих стражданнях. Але Стефаник став народним слугою, захисником свого селянського стану і визнаним народним трибуном.

Юрій Гаморак — наймолодший син Стефаника — у своїй "Спробі біографії" писав про ці часи так:

Збереглася одна невеличка фотографія: Стефаник стоїть на могилі Шевченка, — по всіх селах Західної України в 1914 році, в століття народин Шевченка, насипали на його

честь високі могили, які так і зветься Шевченковими могилами, — стоїть з піднесеними вгору руками і, оточений тисячами селян, чоловіків і жінок, говорить промову. Це, якщо можна так сказати, типовий Стефаник тих часів. У його промовах, про які й сьогодні з захопленням згадують ще живі його слухачі, виливалася вся сила його поетичного слова, що довгі роки каменем лежить на дні його душі. Він був добрий промовець...<sup>17</sup>.

Восени 1918 р. розвалилася Австро-Угорська імперія, і колишній посол до віденського парламенту Василь Стефаник стає членом Української Національної Ради, і, як член її делегації, вдарує відвідує Наддніпрянщину.

...Іде на свято соборності, свято з'єднання Східної і Західної України, що відбувається пам'ятного 22-го січня 1919 р. в Києві. З головою делегації Львом Бачинським живе у Києві в готелі "Континенталь". По дорозі туди й назад він бачить на Україні страшний хаос і той хаос його, як доброго українця, наповнив великим страхом. А страх його не був даремний...<sup>18</sup>.

## Польська й московська займанщини в 20-х роках

Заломання нашої національно-визвольної боротьби й окупацію Західної України поляками Василь Стефаник пережив як страшний удар. А коли зникли вже й останні сподівання після рішень ради амбасадорів у 1923 році, Стефаник вирішує допомагати поневоленому населенню Покуття й переключає свої сили на працю в "Сільському господарстві", в "Просвіті", в Радикальній партії та в інших організаціях і установах.

На початку двадцятих років Василь Стефаник встановлює зв'язки з тими діячами наукового й культурного життя в Східній Україні, які намагалися використати проголошену комуністичним режимом українізацію для національно-визвольних цілей та для виборення більших прав для українського народу і для його мови й культури<sup>19</sup>.

Коли "усе квіття української лози" під диктатурою московського комуністичного пролетаріату було вже обірване й знищене кількарічною війною, голодом і безоглядним терором та нечуваними злиднями, окупанти

вдалися до провокаційного ошуканського прийому "дозволености" на нібито "національні за формою" культурні вияви.

Пригноблений сваволею польських окупантів, родинними нещастями: смерть двох братів — Володимира і Юрка — та батька, і небувалою матеріальною скрутою та заборгуваннями, Василь Стефаник шукає можливості поширення своїх творів серед читачів Наддніпрянщини, а в парі з цим поправи бодай господарських справ. У цьому йому сприяє галичанин Іван Лизанівський, що працював у Державному Видавництві України. В одному з листів до Лизанівського з 1923 року Василь Стефаник писав:

Я від кількох літ отут дуже бідую і радий би, щоби Держлітвидав мене в цей спосіб піддержав<sup>20</sup>, тобто вислав гонорар за видання його творів. А майже через рік у вересні 1924 року признався:

Брехав би-м, якби-м не сказав Вам одверто, що радував би-м ся, якби Велика Україна пошанувала мою дуже скромну працю<sup>21</sup>.

Національно свідомі культурницькі сили Східної України також раді були скористатися з такої щасливої готовності й використали її в рамках режимової "дозволености" та для підтримки широко відомого вже в Європі майстра мистецького слова. Його твори видавали й перевидавали, заслужена винагорода за них поліпшувала матеріальне становище Стефаника. Культурницькі кола Наддніпрянщини, слушно вважаючи його рівнорядним із Іваном Франком, Лесею Українкою й Михайлом Коцюбинським, що вже відійшли у вічність, робили все можливе, щоб Стефаникові було присвоєне заслужене звання академіка ВУАН й приділено досмертну пенсію Народного Комісаріату Освіти і щоб забезпечити його приїзд в Україну для урочистого відзначення тридцятиліття літературної діяльності, що мало б перетворитися в свято української культури й демонстрацію соборності. Ще весною 1927 р. письменник збирився їхати в Україну і 31 травня писав до Леоніда Бачинського:

Піди до воевідства і запитай, чому не присилають пашпорта? Вишли мені зараз 100 (злотих). На Україну буду таки їхати<sup>22</sup>.

Але в Україні і в Європі були вже помітні трагічні кінці короткотривалої культурної відлиги, бо на переломі двадцятих і тридцятих років було це відродження

обезголовлене й по-канібальському знищене. Василь Стефаник з великою увагою слідкував за розвитком подій в Україні й з підозрою ставився до режимової "дозволеності" і небезпідставно не довіряв, ба навіть боявся московських комісарів, які, не зумівши його ошукати, заманити і знищити, наклали майже на ціле двадцятиліття на його твори і на його ім'я "змову мовчанки" та заборони аж до облудного "возз'єднання" восени 1939 року. Отже: третіх відвідин Великої України не було.

Головною причиною була нібито відмова польського уряду видати паспорт, а також різні перешкоди й труднощі з боку того уряду. Однак московський окупаційний режим, що вже запроваджував насильну колективізацію в українському селі й продовжував розстріли національного відродження та призвів на кінець до самогубства навіть спочатку до більшовиків прихильних культурних і політичних діячів (Хвильовий, Скрипник), цей комуністичний режим також не бажав мати на сплюндрованій і вигодованій Східній Україні палкого й безкомпромісного оборонця селянського стану та прапороносця національної культури, зорієнтованої на Захід. Симпатії Василя Стефаника були виразно й демонстративно виявлені в листуванні до тих діячів під московською займанщиною, які організували опір московському імперіалізму в усіх царинах життя, зокрема і в літературі. В той час він друкував свої твори в журналі "Валпів", в донцовському Літературно-Науковому Вістнику, листування з членами "Плугу" і з Григорієм Косинкою та присвятив Миколі Хвильовому новелю "Межа". "Око государеве" бачило Стефаникове діло, а "вухо государеве" чуло його гнівне слово...

Як подає Юрій Гаморак, у 1933 році Стефаник листом до Народного Комісара Освіти відмовляється від досмертної пенсії, але лист закінчує так: "А прихильником Великої України я все був і буду"<sup>23</sup>.

## Листування В. Стефаника з діячами Наддніпрянщини

Непідкупно щира й глибока синівська любов Василя Стефаника до цілої Соборної України — від Кубані і до Сяну — і до всього нашого народу особливо повно і переконливо променює з його багатого листування, що

дотепер стало нам відомим тільки частково. У третьому томі єдиного, здається, дотепер "повного" зібрання творів Стефаника, виданому в 1949—54 роках<sup>24</sup>, поміщено тільки 312 не завжди найвартісніших і найхарактерніших його листів, адресованих переважно до його галицьких друзів і колег. Дошкульно бракує, особливо ж для розвитку вибраної нами теми, листів до культурних і політичних діячів з Наддніпрянщини: лише два листи до Михайла Коцюбинського у згаданому вище третьому томі і два листи до Володимира Дорошенка — у творах, виданих у 1964 році "Дніпром". Уривок з прецікавого листа до Григорія Косинки став відомим тільки завдяки спогадам Василя Костащука. У цій же книзі надруковано і один лист Бориса Грінченка<sup>25</sup>. Також із книги "Василь Стефаник у критиці і спогадах" довідалися ми і про варіант дуже вимовного листа з 1927 року до журналу "Світ", мабуть, не випадково датованого 22-м січня. Звертаючись до письменників підрадянської України, Василь Стефаник писав:

Коло вугла своєї хати, що найближче до Вас, виглядаю, аби-сте принесли велике слово, як Шевченко. Ніколи ми від наших вуглів не спускали ока з України. Живемо Вашим життям і Вашою надією<sup>26</sup>.

Щоправда, повністю, але в іншій редакції, цей лист подано в "Творах", виданих "Дніпром" у 1964 році. Він був відповіддю на ювілейні привітання з нагоди Стефаникового 55-ліття. Дякуючи "всім організаціям і товаришам з Радянської України", Стефаник називає імена тільки тих, з якими зустрівся і подружив на великому всеукраїнському святі в Полтаві, а також і тих, над головами яких уже була піднесена сокира сталінських убивць.

Всім...: "Плугові", Григорієві Косинці, Іванові Лизанівському, кажу, що стою на вуглі своєї хати і простягаю до Вас руки. Поздоровте від мене дужі таланти у Вас і привітайте Олену Пчілку та тіні Лесі Українки й Михайла Коцюбинського. Ви, молоді, передайте найнижчий поклін Михайлові Грушевському, Сергієві Єфремову і А. Кримському.

Стою ж на вуглі із любов'ю, чекаю на Вас і ноги мене не болять. Тяжко Вас розсаджувати коло великого дубового стола у моїй хаті...

Ех, якби я міг мрію перевести в порядок. Вітав би я Вас усіх, як бідні люди вітають ясне сонце! Моя найближча родина служила би Вам серцем і руками.

Згаданим у цьому листі п'ятьом іменам епохальних діячів української культури: Олени Пчілки, Лесі Українки, Михайла Грушевського, Сергія Єфремова і Агатангела Кримського, у мені відомій дотепер епістолярній творчості Стефаніка, "не пощастило" ані одному: листів до них ніби ніколи й не було. Переглянувши шеститомове повне зібрання творів Коцюбинського, знайдемо тільки... листи від Коцюбинського. Оці два листи Михайла Коцюбинського є, сказати б, прологом до їхньої пізнішої дружби і до пам'ятної зустрічі в Полтаві. Збираючи матеріяли для альманаху "Дубове листя", присвяченого пам'яті Пантелеймона Куліша, Михайло Коцюбинський запросив до співпраці Василя Стефаніка й Леся Мартовича. Про це запрошення, що ймовірно відноситься до початку 1901 року, довідуємося з відповіді Василя Стефаніка, датованої 8-м липня того таки року, в якій він писав:

Мартовича і мене Ви своїм листом зрадували, бо таки будемо могти в Кулішеві книжці наші роботи видіти. До двох місяців Ви будете допевно мати в руках наші праці.

Ваші писання читаю радо і вони мені найбільше подобаються зі всіх теперішніх наших. Може, доля коли дозволить лично Вас побачити, то й радість буде<sup>28</sup>.

Але минуло два місяці, й Коцюбинський не одержав обіцяних праць. Можна здогадуватися, що з наближенням реченця Василь Стефанік виправдував своє і Мартовича спізнання листом з 13-го червня 1901 року, і Коцюбинський у листі з 2-го липня того таки року висловив готовність трохи зачекати:

Діставши Вашого листа з 13/VI сього року, я не заспокоївся і не втратив надії бачити Ваші і д. Мартовича праці в нашому збірнику в честь Куліша. Ще не пізно. Ми спеціально почекаємо ще з місяць, аби мати од Вас хоч невеличкі опо/ві/дання. Участь в цьому збірнику наших кращих молодших письменників я уважаю дуже і дуже бажаною і сподіваюся, що Ви не одмовите мені в мому проханню<sup>29</sup>.

Настала осінь, альманах був уже готовий у вересні, і справа його друкування поважно затримувалася. Занепокоєний цим станом, Михайло Коцюбинський листом з 28-го жовтня встановлює крайній і найстисліший термін — три тижні:

Ніяк не можу погодитися з думкою, що у збірнику на честь Куліша не буде Вашої хоч би й маленької новельки! Терпеливо чекав я два місяці обіцяного оповідання, та

вже й третій місяць минув, а од Вас як нема нічого, так нема. І ось пишу знову. Прошу й благаю: дозвольте нам бачити Вас дорогим гостем у нашому альманахові. Він уже місяць лежить готовий, переписаний і тільки чекає Вашого слова. Пригадуюсь і д. Мартовичеві. Три тижні — крайній термін...

Не менш бажав би я познайомитися з Вами особисто та побесідувати про спільні й дорогі нам справи<sup>30</sup>.

Як знаємо, нагода познайомитися й заприятелювати трапилася на відкритті пам'ятника Іванові Котляревському. Тільки ж, повернувшись до свого Покуття, Василь Стефанік на цілих п'ятнадцять років упірнув у суспільне життя й у свої господарські та родинні справи. Наступила вимушена перерва і в літературній творчості та в листуванні з наддніпрянськими приятелями. Взимку 1909 року Михайло Коцюбинський відновлює перерваний зв'язок і в листі з 12-го лютого пише:

Не знаю, чи пригадуєте собі нашу стрічу в Полтаві, а я її згадую завжди з великою приємністю. Не забуваю, що Ви перше часом писали до мене, а потому перестали озиватися на мої листи (може, адреса була недобра). Тим часом мене не раз кортіло написати до Вас, бо ніяк не міг помиритися з таким довгим антрактом у Вашій літературній роботі. Не може бути, щоб Стефанік — наш, а особливо мій любий письменник, краса нашої анемічної літератури, щаслива саза, — замовк назавжди. Роздобув собі Вашу віденську адресу і збирався писати. Коли це читаю, що Ви лагодите до друку цілий томик нових оповідань. І уявити собі не можете, як я зрадів! А потому вчепилася думка: чи правда, чи не газетна поголошка!<sup>31</sup>

В дійсності — це була "газетна поголошка". Стефанік був тоді депутатом до австрійського парламента і суспільна діяльність поглинала весь час, до того ж наступило примирення з батьком: треба було займатися своєю 18-морговою господаркою, яку йому виділив старий Семен Лукіч.

Тим часом хвороба серця дуже докучала Михайлові Коцюбинському й перешкоджала у творчій праці, і він у червні 1909 року виїхав на лікування до Капрі, а по дорозі до Італії трапилася щаслива випадковість: сів до вагона Стефанік, — писав Коцюбинський до Віри Коцюбинської, — і це дуже добре, бо у Відні я заїду до нього<sup>32</sup>.

І справді, зупинившись у Відні, Михайло Коцюбинський

гостював у Стефаника три дні, про що знову згадує також у листі до Віри Коцюбинської з 5 червня 1909 р.:

У Відні заїхав до Стефаника<sup>33</sup>.

Перебуваючи на Капрі і плянуючи поворот додому, Коцюбинський знову пише Стефаникові 29 червня 1909 р. про те, що хоче ще раз його побачити і що має намір заїхати до Відня приблизно 14—15 липня:

Я почуваю себе добре, спочиваю, учуся ходити і навіть лажу по горах<sup>34</sup>.

Невідомо, чи здійснився його задум, бо поки що листування обох велетнів української прози появлялося невеликими й цензурованими дозами. Підрадянське літературознавство заповідливо вишукувало приклади дружби між Михайлом Коцюбинським і Максимом Горьким!..

Знаємо ще з листів Михайла Коцюбинського до В. Гнатюка, Євгена Чикаленка і Любові Ліницької, писаних у 1909, 1910 і 1911 роках, що він розпитує про Василя Стефаника, зачисляє його до того гарного, що є в нашій літературі, дораджує читати разом з іншими майстрами пера: Іваном Франком, Лесею Українкою і Володимиром Самійленком<sup>35</sup>.

Взаємовідносини Василя Стефаника з іншими письменниками Великої України й політичними та державними діячами-самостійниками, що були безперечними в роки Великої національної революції, залишаються ще однією "великою білою плямою"...

## Видання творів В. Стефаника на Великій Україні

Поважні роздумування над серйозним заняттям літературою і початки мистецької творчості Василя Стефаника — 1894, 95 і 96 роки — докладно співпадають із сторічним ювілеєм "Енеїди" Івана Котляревського та з 35-ю річницею від дня смерті Великого Кобзаря. Поза всякою містикою — це дуже вимовний факт, що свідчить не лише про невмирущість українського генія, але і про його високий злет за тих перших сто років після "Енеїди". У їхній короні цих перших ста років уже були мистецькі самоцвіти непроминальної краси і могутньої сили слова Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського і Василя Стефаника.

Василь Стефаник владно й назавжди прийшов до наддніпрянського читача відразу ж після появи його творів у чернівецькому журналі "Праця" Вячеслава Будзиновського восени 1897 року і після видання стараннями Степана Смалы-Стоцького збірки "Синя книжечка" в 1899 році у тих таки Чернівцях. Щоправда, ентузіастично зустріли їх насамперед високі цінителі слова і серед них — Леся Українка. В дореволюційний час читачі з Великої України могли познайомитися тільки з двома "периферійними" виданнями творів Стефаника: з "Кленовими листками", що вийшли в 1904 році в Катеринодарі на Кубані, а потім з "Оповіданнями", надрукованими в 1905 році у Петербурзі.

За часів Великої національної революції також видано тільки дві книжки: в 1917 році — "Новина та інші оповідання" в Новоросійську і в 1919 році — "Оповідання" (нариси з життя селянської бідноти) з передмовою В. Бойка у Києві.

Зате в 20-х роках появилася вже два десятки більших і менших книжок Стефаника, а серед них: "Кленові листки" в Черкасах (1920 р.); "Оповідання" у Кам'янці на Поділлі (1920 р.); "Кленові листки" (з передмовою В. Коряка) у Харкові (1924 р.); "Оповідання" в Києві (1925 р.); "Лесева фамілія на інші оповідання" у Харкові (1926 р.); "Вибрані твори" у Києві (1927 р.); "Кленові листки" також у Києві (1927 р.); "Новели" у Харкові (1927 р.); "Твори" з передмовою В. Коряка (1927 р.); "Вибрані твори", видання 2-ге, в Полтаві (1928 р.); "Вибрані твори", видання 3-тє, у Харкові (1929 р.) також з передмовою В. Коряка; "Кленові листки", Харків—Київ (1930 р.). Чимало новел появилось у столичному харківському журналі "Червоний шлях" і альманахах "Валіте" і "Плуг", а також у хрестоматіях для народних шкіл.

Насильницьке запровадження сталінської колгоспної панщини і "ліквідація куркуля, як кляси", розстріл національного Відродження і тотальне винищення провідної верстви в Україні, а згодом — жахливий голодомор 1932—33 років, монструозні судилища — процеси над "ворогами народу", "буржуазними націоналістами", "агентами іноземних розвідок", масові арешти, убивства й заслання мільйонів невинних людей, а серед них і тих галичан — друзів і знайомих Василя Стефаника, які втікали від польського терору й хотіли допомагати національно-культурним силам України, дуже пригнобили Василя Стефаника, який, крім моральних

страждань, переживав і болючі наслідки першого нападу паралічу в січні 1930 року. Московські "гавляйтери" в Україні — Кагановичі й Постишеві і їхні держиморди в "соціалістичній за змістом культурі", майже на ціле десятиліття, аж до возз'єднання" у вересні 1939 року, зачислили й Василя Стефаника до "ворогів народу", і викреслили з підручників та видавничих плянів. За цей час не появилася ані одна його книжка. Не було навіть згадки про смерть "любимого письменника", "краси нашої анемічної літератури", "щасливої сази", за висловом Михайла Коцюбинського.

Тільки в 1961 році, "позичивши в сірка очей", упорядники праці "Василь Стефаник. Бібліографічний покажчик", Київ, видання АН УРСР, в розділі "Основні дати життя та літературної творчості В. С. Стефаника" під датою 1932 року подано таку витівку:

Внаслідок переслідування з боку польських властей зв'язки В. Стефаника з Радянською Україною тимчасово припиняються. Матеріальні умови життя і стан здоров'я письменника погіршуються<sup>36</sup>.

Завісу над мертвим Василем Стефаником піднесла, як і годиться, московська комісарська "Правда" у статті Е. Степанова "Нове листя Западної України" (В. Стефаник, М. Черемшина и Л. Мартович) в числі за 3 жовтня 1939 р. Борзописці й агітатори одержали "височайший" дозвіл й інструкцію... Але тільки пізньою весною 1940 року почали появлятися в газетах і журналах статті українською мовою. Над Стефаником стояв "московський караул"...

У шкільних підручниках і хрестоматіях поволі почали з'являтися згадки про Василя Стефаника й уривки з його творів. У 1941 р. з нагоди 70-ліття з дня народження, 18 травня, за рішенням Раднаркому УРСР відкрито "літературно-меморіальний музей В. Стефаника". Але окремими виданнями його твори прийшли до читачів знову суцільно-поневоленої колонії тільки після закінчення Другої світової війни в 1945 році<sup>37</sup>.

Якщо за десятиліття "розстріляного національного Відродження" на Великій Україні було видано два десятки книжок Василя Стефаника, то за двадцятиліття між 1940-м і 1960-м роками їх появилася заледве 13, в тому числі і єдине "Повне зібрання творів у 3-х томах" (1945—54 рр.), а також кілька перекладів на російську, естонську, білоруську, польську, угорську, литовську, азербайджанську і грузинську мови.

Давньою мрією Василя Стефаника було, як про це ми вже читали в листі до Івана Лизанівського з 10 вересня 1924 р., знайти шлях до читачів Великої України. Під впливом, здається, критичних зауваг Бориса Грінченка, датованих ще 16-м квітня 1901 р. (стаття "Наша доля — Божа воля"), який не зовсім слушно нарікав на те, що Стефаникова "мова завжди обмежуватиме його популярність на Україні... на кількох десятках чи сотні спеціальних прихильників нашого письменства"<sup>38</sup>, Василь Стефаник постійно турбувався про "переклад" своїх новел і оповідань на "сучасну літературну мову".

В листі з 3 листопада 1925 р. Стефаник дякує Іванові Лизанівському за його вмілу роботу, яка мене разом із покутським діалектом зблизила до читачів Великої України<sup>39</sup>, а в листі ще з 17 березня 1924 р. він писав:

Лаяти Вас не буду за поправлювання тексту, бо й так перед роком звертався я до Василя Сімовича, щоб він мої оповідання переклав на літературну українську мову. Правду кажучи, то мене на старість жаргон в моїх писаннях трохи іритує<sup>40</sup>.

Підтвердження цього прохання до Василя Сімовича знаходимо в листі від 16 травня 1922 р., в якому він настирливо просить:

Хоча Ви дуже відпрошуєтеся, та я таки Вас дуже прошу, як у Вас є час, зукраїнізувати мій жаргон як не тепер, то згодом<sup>41</sup>.

До речі, ще перед Грінченковим наріканням на "фонетичний правопис" Стефаника ("він пише так, як їх вимовляють у тій місцевості, де він живе! Лишенько моє! Та якби кожен з нас почав так завзято заводити в правопис кожну фонетичну властивість свого села, то скільки б у нас тоді мов було! Се справа філології, а не поезії й белетристики!"<sup>42</sup>, він сам спокійно погодився на редакторські зміни Бориса Грінченка:

Позволяю Вам, — писав він у листі з 2 січня 1900 р., — печатати оба оповідання з такими змінами в бесіді, які Ви кажете, що добрі. А вже лишаю Вашому доброму розумінню, як і що перемінювати<sup>43</sup>.

Тими двома оповіданнями були "Катруся" і "Мамин синок", що не були надруковані в Грінченковому збірникові "Досвітні огні" (1908 р.). У цьому збірникові було надруковане оповідання "Дорога", що було також поміщене і в українському декляматорі "Розвага", том 2-й,

що був удруте виданий 1908 року. В першому виданні "Розваги" з 1905 року, укладеному Олексом Коваленком, було надруковано вірш: "Тут я спочину від бури й борни"<sup>44</sup>.

## Літературно-критичні відгуки про твори В. Стефаника

Крім уже згадуваних рефератів і критичних оглядів, що ознайомлювали читачів Великої України з творчістю Василя Стефаника і до певної міри популяризували її, від 1899 до 1929 років (Леся Українка, Борис Грінченко, І. Лизанівський), варто також відзначити критичні статті Софії Русової ("Старе й нове в сучасній українській літературі", 1903 і 1904 рр., "Літературно-Науковий Вістник", т. 25, кн. 2-га, 1904 р., стор. 65—78), М. Евшана (1910 р.), Христі Алчевської ("Мужицька дитина — Василь Стефаник", 1911 р.), Л. Жигмайла (1911 р.), А. Животка (1919 р.), В. Бойка (1919 р.), О. Дорошкевича в підручнику для старших груп семирічної школи (1922 р.), Валеріяна Поліщука (1924 р.), Миколи Зерова (1925 р.), Бориса Якубського (1925 р.), і Василя Чаплі (1926 р.) та порівняно невеликі згадки в писаннях М. Шамрая, Ф. Якубовського, Г. Гребенюка, В. Коряка, І. Миронця, А. Москаленка і А. Риндюга.

Про "білу пляму" тридцятих років була вже мова.

За тридцятиліття від "возз'єднання" і до відзначення століття з дня народження Василя Стефаника в травні 1971 р. також не було там помітніших видань і ґрунтовніших досліджень та монографій. Щоправда, в 1946 році вийшов досить популярний і неглибокий критико-біографічний нарис Степана Крижанівського, що його І. Романченко у львівській "Вільній Україні" за 7 липня 1946 р. осмілився назвати навіть "ґрунтовним дослідженням творчості Стефаника". Одначе, від тієї дружньої доброзичливості нарис Крижанівського не став глибшим.

У газетах і журналах в Україні за згадане тридцятиліття було надруковано 330 різних статей і заміток, здебільшого агітаційно-пропагандивного характеру й значення, уявлення про які дають їхні заголовки: "Новий Русів" (На батьківщині письменника), "Василь Стефаник і російська література", "Вище прапор радянського патріотизму у літературознавстві і критиці", "За правильне висвітлення творчого шляху В. Стефаника", "Як використовувати твори

І. Франка і В. Стефаника у бесідах серед виборців", "Під чужими прапорами" ... Серед авторів тих статтів, крім ніби випадкових О. І. Білецького, М. Рильського і Б. Антоненка-Давидовича, майже не знаходимо відомих у сучасному літературознавстві імен авторитетних дослідників і науковців. Публікації поювілейного двадцятиліття — від 1971 до 1990 років — поки що утруднені браком джерел і можуть стати предметом окремого розгляду в майбутньому.

## Задивлений у "маяк великого духу Шевченкового"

Образ Великої України, землі родоначальника роду Стефаників, зовсім певно сформувався і увійшов у його свідомість під впливом читань з класичної української літератури в сільській школі Русова, а потім у Снятинській народній школі і особливо — в Коломийській та Дрогобицькій гімназіях. У Коломийській гімназії Стефаник уже читав "Марусю" Г. Квітки-Основ'яненка і прочитав повість Панаса Мирного "Хіба ревуть воли, як ясла повні". В цій таки гімназії разом з іншими здібнішими учнями, серед яких були майбутній письменник Лесь Мартович і провідник Радикальної партії Лев Бачинський, Стефаник брав участь у позашкільному гурткові, що в ньому без нагляду учителів і потайки від них гімназисти читали й обговорювали найновіші книжки, влаштовували реферати на злободенні теми й довіряли друзям тасмниці своїх літературних починань.

Автор вступної статті до "Творів", виданих "Дніпром" у 1964 р., В. Лесин зазначає, що той, хто вступав до гуртка, перед портретом великого Кобзаря присягався чесно працювати для щастя народу... В окремий зошит Стефаник переписував ліричні вірші та поеми празького видання Шевченкового "Кобзаря", Франкові "Тюремні сонети" та інші твори<sup>45</sup>.

Отже, Тарас Шевченко, великий Кобзар, був володарем дум передових гімназистів і взагалі молоді тих часів, і його світлому образу довіряли вони свої найбільші тасмниці. Це підтверджує у своїх спогадах і С. Стефаник.

...Немає ніякого сумніву, що маяком думки Стефаника був великий дух Шевченка<sup>46</sup>.

Уже зрілою людиною й визнаним письменником Василь Стефаник промовляв на Шевченківському святі в Коломиї



в 1901 році з нагоди 40-ліття з дня смерті нашого Пророка. В промові Стефаник назвав Шевченка представником найліпших селянських сил, що свій велетенський талант віддав "на оборону селянського світу". Слова Стефаника вселявали в серцях слухачів почуття радості від усвідомлення того, що народ незнищений, бо висилає у світ таких своїх оборонців, і що остаточна перемога народу запевнена, доки з його надр "виходять такі люди, як Шевченко, Франко і інші"<sup>47</sup>.

У століття з дня народження Тараса Шевченка, 10 травня 1914 р., Василь Стефаник промовляв у Русові перед тисячними масами народу, стоячи на вершці висипаної народом могили. Він стоїть, як трибун, "стоїть з піднесеними вгору руками", задивлений у "маяк... великого духу Шевченка", що став всеохопним символом і вічно живим закликком для "живих і мертвих і ненароджених".

Понад три четвертини століття пронесли спустошливими смерчами і СМЕРШаами над нашою сторозтерзаною і сторозіп'ятою землею, покритою цвинтарищами пацифікацій і колективізацій, попелищами загарбницьких воєн закланних сусідів і радіоактивним чорнобильським порохом "старшобратської любови"...

Понад сімдесят п'ять років тому промовляв Василь Стефаник до учасників Шевченківського повітового свята Снятинщини, а полум'яні його слова, сказані ніби сьогодні, владно прокладають широкі шляхи до сердець і умів усієї України. І не знайдемо більш ваговитих і пророчих слів, щоб закінчити цей загальний перегляд слів Стефаникових:

Перед 100 роками на українській землі в мужицькій хаті вродилася дитина, що спричинила відродження українського народу. Вродилася вона серед сліз і жалю в хвилині, коли наші вороги були певні, що до труни українського народу мають ще лиш один цвях забити і вже його зараз поховають... Кріпачка зродила Тараса і викормила його кріпацьким кормом, а він видвигнув мужицький народ на висоту, по якій тепер ступаємо. І коли великі люди дають зміст народам, то Тарас дав його українському народові. Читайте Шевченка, а там отворена вам ціла проява, 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. Там для всіх мільйонів українського народу велика книга мудрости, книга любови до України. Він сидів десять літ у неволі за вогненне своє слово, котрого всі

царі докупи задушити не годні. В його словах показана нам далека дорога до нашої майбутности. Читайте його слово, шукайте тої дороги, йдіть нею, щоб з вас були люди найтвердіші. Беріть на коліна діти ваші, як ідете до Канади, та упоюйте в них слово Шевченка. З Шевченка набирайте карности, відшукуйте квіти краси, а будете кращі і зближитеся до сходу нашого сонця, і всі ми спинимося в вільній соборній великій Україні<sup>48</sup>.

#### ДЖЕРЕЛА:

1. Василь Стефаник, Твори за редакцією і з біографічним нарисом Ю. Гаморака, друге видання, Видавнича спілка "Українське слово", Реґенсбург, 1948.
2. Лист Юрія Стефаника до автора статті з 18 квітня 1971 р. Зберігається в архіві автора.
3. Микола Шлемкевич, Галичанство, Життя і мислі, книжка третя, В-во "Ключі", Нью-Йорк—Торонто, 1956, стор. 70.
4. Там таки. Титульна сторінка.
5. Там таки, стор. 108.
6. Ю. Стефаник, Трагедія і тріумф роду Стефаників, зірекс-копія машинопису з дедикацією автору статті й виправленнями та додатками Ю. Стефаника, стор 3.
7. Василь Стефаник, Твори за редакцією і з біографічним нарисом Ю. Гаморака, стор. 237.
8. Там таки, стор. 239.
9. Там таки, стор. 239—240.
10. Там таки, стор L.
11. Василь Стефаник у критиці та спогадах, В-во "Дніпро", Київ, 1970, стор. 420.
12. Василь Стефаник, Твори, В-во Художньої Літератури, Київ, 1964, стор. 460.
13. Там таки.
14. Василь Стефаник у критиці та спогадах, стор. 460.
15. Василь Стефаник, Твори за редакцією і з біографічним нарисом Ю. Гаморака, стор. 286.
16. Михайло Коцюбинський, Твори в 6-ти томах, В-во АН УРСР, Київ, 1961, т. 5, стор. 451.
17. Василь Стефаник, Твори за редакцією і з біографічним нарисом Ю. Гаморака, стор. XXX.
18. Там таки, стор. XXXV.
19. Микола Шлемкевич, Галичанство..., стор. 83.
20. Василь Стефаник, Твори, В-во "Дніпро", стор. 464.
21. Там таки, стор. 470.
22. Там таки, стор. 475.
23. Василь Стефаник, Твори за редакцією і з біографічним нарисом Ю. Гаморака, стор. XXXIX.
24. Василь Стефаник, Повне зібрання творів. В трьох томах, В-во АН УРСР, Київ, 1949—54.

25. Василь Стефаник у критиці та спогадах, стор. 359.
26. Василь Стефаник у критиці та спогадах, стор. 25.
27. Василь Стефаник, Твори, В-во "Дніпро", стор. 474.
28. Там таки, стор. 457.
29. Михайло Коцюбинський, Твори в 6-ти томах, т. 5-й стор. 310.
30. Там таки, стор. 312—313.
31. Там таки, т. 6-ий, стор. 87.
32. Там таки, т. 6-ий, стор. 97.
33. Там таки, т. 6-ий, стор. 98.
34. Там таки, т. 6-ий, стор. 122—123.
35. Там таки, т. 6-ий, 148, 228, 295.
36. Василь Стефаник, Бібліографічний покажчик, В-во АН УРСР, Київ, 1961, стор. 14.
37. Василь Стефаник, Вибрані твори, Редакція і критико-біографічний нарис С. Крижанівського, У. Держ. В-во, Київ—Харків, 1945.
38. Василь Стефаник у критиці та спогадах, стор. 5.
39. Василь Стефаник, Твори, В-во "Дніпро", стор. 473.
40. Там таки, стор. 466.
41. Там таки, стор. 462.
42. Василь Стефаник у критиці та спогадах, стор. 54.
43. Василь Стефаник, Твори, В-во "Дніпро", стор. 441.
44. Василь Стефаник, Бібліографічний покажчик, стор. 25—26.
45. Василь Стефаник, Твори, В-во, "Дніпро", Вступна стаття В. М. Лесина Великий майстер реалістичної новели, стор. 4—5.
46. Василь Стефаник у критиці та спогадах, стор. 429.
47. Василь Стефаник, Твори, В-во "Дніпро", стор. 486.
48. Василь Стефаник, Твори за редакцією Ю. Гаморака, стор. XXXI.

*Публікацію підготував Степан Хороб*

## Василь Стефаник і Морачевські

З багатьма славними родами в Україні і поза нею був у приятельських стосунках Василь Стефаник, але найсердечніші, найтриваліші і, безумовно, найпродуктивніші у творчому плані були взаємини з українсько-польською родиною Окуневських-Морачевських. Лікар Атанасій Окуневський, у будинку якого в Сторожинці на Буковині писав свої поезії в прозі, увійшов у його новелу "Портрет" як благородний батько талановитої дочки. Ця дочка, Софія Окуневська, одухотворювала молодого письменника на творчість, навчала "любити русів і правду в собі" ("Моє слово"). Чоловік Софії — польський вчений-хімік за фахом, знавець і поцінувач мистецтва за уподобанням став "дорогою" Стефаника в світ: перекладав його шедеври-мініатюри польською мовою, увів сина русівського газди-селянина у культурну атмосферу Кракова. Його син Юрій — адвокат і поет, мистецтвознавець, закоханий у Покуття і Гуцульщину — чиста душею і світла помислами людина — готовий був віддати Стефаникові, за словами митця, "свою молодість, аби сховати мене в ній від бруду світа" ("Моє слово"). Йому, малому Юрчикові, як і його матері та батькові, Стефаник присвятив багато зворушливих листів — документів високої людської щирості, пристрасті почуттів. Та й маленьку Зосуню, дочку Юрія Морачевського, Стефаник не оминув своєю любов'ю.

Кожна із згаданих особистостей залишила помітний слід у душі і творчості селянського аристократа духу Василя Стефаника, у серці кожного з них він також закарбував пам'ять про себе. В усій своїй величчї і багатозначності, громадсько-культурній і ліричній наповненості взаємини між ними, найперше між Вацлавом, його дружиною Софією, їхнім сином Юрієм постануть, коли буде повністю опубліковане підготовлене мною обопільне листування між Стефаником і Морачевськими.

Сьогодні подаємо добірку досі невідомих листів до Морачевських Василя Стефаника.

### З недрукованих листів Стефаніка

#### До Юрка Морачевського

Русів 30/II (1)926 (р.)

Дорогий Юрку!

Ви мене до рещи зворушуєте, така пошана до мене, як Ви це робите, приводить очі мої до сліз. Я пишу правду. Боюся, що купка пань і панів, які сидітимуть в салі Лисенка, не зворушать мене. Мене зворушувало сонце та місяць та земля. Найбільше ж наші люди, так звані мужики. Я, як Бог, їх сотворив і поставив перед очі світу. Думаю, що за сто років *через мене\** вони будуть собою тішитися. Ви як будете сидіти зі мною, не дивіться на неугавану тупоумність пань і панів ані на їх удавону культуру. Вийдемо на свіжий воздух і забудемо.

Уважайте, щоби Семен не був голоден, гроші і борги я Вам поплачу.

*Ваш В. Стефанік.*

Р. С. Власноручно до нікого не пишу листів, а то й Ви, мабуть, не гістанете вже більше. Цей лист лишень до Вас.

#### До Юрка Морачевського

2/4 (1)927 (р.)

Дорогий Юрку!

Семен мені переказав, що Ви гадаєте женитися. Най Вас Бог благословить. Радий був би-м, щоби Ви молоді дібралися. Я, як найбільше прив'язаний, почувавби-м між Вами двоїми своє найбільше щастя. Аби-сьте обоє були здорові та розумні. А тоді і я в (замилуванні) Вашої великої Матері буду чути Вашу Любов і до себе і до мене.

*Ваш Василь Стефанік.*

#### До Вацлава Морачевського

Русів, 8 IX 1930

Найдорожчий мій друже!

Не вдалося мені застати Вас у Львові і не вдалося приймати Вас у себе в Русові, хоч так дуже я хотів цього. Наша цьоця виїхала з хорою донькою і я не міг без неї приймати мого найбільшого гостя. Заки вмру, мушу Вас поглядати і гостити в своїй хаті.

\* Підкреслення в оригіналі. (Ред.).

Тепер велике прошення. Поставте про мене весь правничий факультет на голову, а переконайте професорів, що мій Юрко мусить бути прийнятий як правник, бо як він здав матуру як екстерніст, то був би напевно одержав свідоцтво з найліпшим поступом. Ви так багато вже поклали старань коло всіх моїх хлопців, і з успіхом ще до того, що я і за цей успіх є певний. Найгірше мене болить те, що я навіть не чую за це до Вас великої вдячності, бо я привик, що Морачевський все має зробити для мене. Може це послідок мого мужицького походження або наслідок могого обожання для могого приятеля.

Я в осені друкую невелику книжку моїх оповідань і там до присвяти Вам долучу причини присвяти. Ясна річ, що перед друком Ви це перечитаете і позволите мені видрукувати. В перших днях листопада буду у Львові і як Ваш приятель, і як Ваш пацієнт та й тоді це діло доведемо до кінця і ще хочу, щоби Ви в той час пішли зі мною до Новаківського, щоби зробив мій портрет до книжки.

*Ваш і все Ваш Василь Стефанік.*

#### До Вацлава Морачевського

Русів, 10/X 1932 (р.)

Найдорожчий друже!

Дивно, що я до Вас ані несміливий, ані не боюся Вам докучати — давно привик. Перебув іспити брат Лука, а 15/X складати буде іспит другий, правничий, мій син Юрко. Він досконало приготовлений і вміє здавати іспити, але тепер, коли при іспитах щого меншостей національних панує канібалізм, я примушений звертатися до Вас з прошенням, щоби Ви могого Юрка витягнули з зубів здурівших професорів. Боїться він костельного права, то значить проф. Абрагама або Гальдана. Один або другий питає, котрий саме, не знати, і тому треба обох просити. Ваш Юрко має знакомости з Ерліхом через його асистента. Як Юрко Ваш має які зв'язки з проф. Грабським або Гломбінським, то нехай їх викорастає, бо вони питають економію політичну. Це було би все, а Ви не дивуйтеся, що не встигаюся цього, бо занадто Ви мені близькі. По повероті зі Львова я не чуюся так зле, як минушого разу, і через те в листопаді вибираюся знов до Львова, щоби упорядкувати свої фінанси.

Цілую Вас обох і дякую Вам обом.

*Вам все вірний Василь Стефанюк.*

**До Юрія Морачевського**

Русів, 19/VIII 1935

**Найдорожчий Юрку!**

Я Вам дуже й дуже дякую за те, що Ви потрудилися особисто до англійського консуляту у Львові. Мій Юрко через редакцію "Діла" на адресу, яку Ви подали, написав до консула у Варшаві і тепер ждемо на відповідь, бо Юрко таки хоче, як буде мати вже відповідь, їхати на університет до Канади. А то тим більше, що його там моя родина і приятелі забезпечують на студіях у Вінніпегу. Я і Юрко знаємо, що такі справи мусять іти поволі.

**Найдорожчий мій приятелю!**

Ви цей лист від мене сховайте і не дайте нікому читати. Мені здається, і я цього певний, що Ви забагато працюєте і Ви, врешті, в цій праці не витримаєте, і тому я боюся за Ваші нерви і за здоров'я. Скаля Вашої праці є така широка, від найвищого щабля людської можливості до найбільшої витривалості звичайної робучості, що позволите мені бути неспокійним. Маю надію, що як будете всі разом вкупі, то нерви Ваші, здоров'я Ваше покращають і Ви останете надовго для мене найбільшим молодим другом, на якого я маю найвищі надії серед молодих і наймолодших українців. Не гнівайтесь за мій неспокій, але цей неспокій походить від найбільшого обожання, яке маю до Вас як найбільшого молодого чоловіка. Перестаньте так тяжко працювати і будьте мені на довгі і найдовші роки здоровим і найкращим. Напишіть про Ваше здоров'я.

Цілую Вас найгарячіше.

*Ваш Василь Стефанюк.*

**До Юрія Морачевського**

Русів, 30/IX 1934

**Найдорожчий Юрку!**

Ви не гнівайтесь, що я не написав до Вас вже давно, хоча все хотів і все відкладав. Тому не гнівайтесь, що Ви з молодих людей мені найдорожчий і найближчий так, як Ваша мама і Ваш батько в моїй молодості були мені найближчі і, напевно, Ваші діти були-би мені найдорожчі і найлюбші, якби-м міг жити. Тепер маю доволі часу і по довгій надумі кажу Вам правду, хоча й дотепер ніколи Вам не говорив неправду, що буду жалувати і тепер жалую за Вашою мамою, за батьком і за Вами з Євою. Це був мій

один маєток і одне велике щастя в житті, бо поза тим мені вже небагато лишилося. Аби правду говорити ще одну, то я маю діти добрі, хоча їм немудро поводитися, а вони ще дуже молоді, нехай дають собі раду в світі всі три разом і солідарно. Прийміть від мене все те найліпше з мого серця до грудей Вашого сина. Я певний, що він буде дуже розумний і здоровий і Ви будете мати з нього велику потіху. Я не можу Вам більше казати тому, що боюся нещасної фрази. Прийміть же від мене ці слова і покладьте їх на голови Вашим прекрасним дітям.

Я маю надію найдалше до місяця таки поїхати до Львова, як буде здоров'я і гроші і тоді привитаюся з Вашими дітьми. Мені треба ще з лікарями говорити, поки ще що знають, тоді лишив би-м ся в санаторії на недовгий час, як знов же будуть гроші на санаторію. Ще хотів би-м послухати і надивитися на Вашого Батька, який мав все на мене в житті найбільший добрий вплив.

Напишіть ще раз до мене і оставайтеся моїм найбільшим другом і з Вашою жінкою і з Вашими дітьми.

*Ваш Василь Стефанюк.*

## Стефаниківський Краків в ілюстраціях Лева Геца

У 1892 р. після закінчення Дрогобицької гімназії В. Стефаник записався на медичний факультет (Колегіум Фізікум) Ягайлонського університету у Кракові, де з перервами навчався і перебував до січня 1902 року. (Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. — К., 1980. — С. 26 і 181). Хоч вже багато зроблено для вивчення "краківської" сторінки у житті і творчості нашого земляка, все ж таки ми майже не знаємо, де проживав письменник, що бачив у старовинній столиці Польщі і чи збереглися будинки, де він перебував і який вони мали чи мають тепер вигляд. Розкрити ці сторінки допоміг нам український художник Лев Гец, який з 1945 року проживав у Кракові і на наше прохання змалював деякі об'єкти міста і навіть зробив для нас виписки з архіву Ягайлонського університету.

Лев Гец народився 13 квітня 1896 року у Львові. Тут навчався у приватних мистецьких школах архітектора І. Левинського (родом з міста Долини) та художника О. Новаківського, а у 1925 р. закінчив Краківську академію красних мистецтв. Пізніше працював учителем малювання у Сяноцькій гімназії. У 1930—1945 роках — засновник і перший директор Лемківського музею у Сяноці. З 1945 р. працював викладачем названої Академії у Кракові. Помер 16 грудня 1971 року у Кракові.

Лев Гец — співець Лемківщини. Він намалював біля 70 картин, присвячених цій частині України. У 8-и томах зібрав фоторепродукції лемківських ікон, значна частина яких по-варварськи була знищена комуністами Польщі у перші роки після другої світової війни. Пізніше у Кракові намагався на своїх рисунках зберегти неповторність архітектури стародавнього міста, що зафіксовані в альбомі "Dziędzince". У 1962 р. у Кракові була відкрита персональна виставка "Краків у 403 рисунках Леона Геца".

Знаючи про замишування Л. Геца історичними пам'ятками Кракова, ми звернулися до нього з проханням замалювати для нас Стефаниківські місця. На деякі з них ми звернули увагу художника, а про інші він дізнався з

архівної довідки самого В. Стефаника, копію якої він надіслав нам. Вважаючи, що вона має першорядне значення для розкриття "краківської сторінки", подаємо її в українському перекладі (лист від 20 жовтня 1962 р.):

БАЗИЛІ (Василь) Стефаник

нар. 14.V.1871 у Русові, гр(еко)-кат(олик).

батько Шимон(Семен), рільник у Русові

Св(ідоцтво) зрілості в Дрогобичі

Записався на Ун(іверситет) Ягайл(онський) на Відділ

Медицини

Півріччя I 1892/3 проживає вул. Кармеліцька

Півріччя II 1892/3 проживає вул. Звіринецька 20

Півріччя I 1893/4 мешкає Над Рудавою 17

Півріччя II 1894/5 зміна помешкання Любіч 26

Півріччя I 1895/6 мешкає Нецала 7 викреслений, бо не заплатив чесно

Півріччя II 1895/6 мешкає Старовісляна 34

Півріччя I 1896/7 повернувся на Звіринецьку 20

Півріччя II 1896/7 і мешкає Звіринецька 20

Півріччя I і II мешкає Звіринецька 20

Список лекцій, які Учень має намір відвідувати:

Описова анатомія людського тіла — 6 год(ин) — Др Тайхманн

Практичні вправи в секціях анат(омії) — 6 год. — Др Тайхманн

Основи мінералогії — год. 5 — Др Крейтц

Основи ботаніки — год. 3 — Др Ростафінський

Вправи мінералогії — год. 3 Др Крейтц

Вправи неорганічні — год. 5 Др Ольшевський

Зоологія систематична — год. 5 — Др Вежейський

Проф. Др Л. Гальбан, декан

Стипендії не одержує

У кінці цієї копії Л. Гец дописав: "В архівах Ун(іверситету) Ягайлонського віднайшов я документи (,) вивопнені рукою В. Стефаника і його власнор(учним) підписом..."

На наше прохання Лев Гец 20 жовтня 1962 р. з Кракова надіслав нам рисунки деяких Стефаниківських місць у цьому польському місті. Вони виконані синім чорнилом або чорною тушшю. На рис. 1 художник зарисував загальний вигляд вул. Любіч, де у будинку під № 38 на другому поверсі (тепер № 44. Див: Погребенник Ф. Василь Стефаник у Кракові. — "Літ. Україна" за 16 квітня 1971 р.) проживав В. Стефаник (див. мал. 2.) Цей будинок зайняв особливе місце на літературній карті української

літератури. Адже тут наш знаменитий новеліст написав свої геніальні твори — "Камінний хрест", "Кленові листки" тощо. Зараз у правому крилі будинку на вул. Любіч, 38(44) розташувався Заклад охорони природи АН Польщі і відкрито меморіальну дошку В. Стефаникові (1971).

На цій же вул. Любіч знаходився (і знаходиться) "дворець" (вокзал.) (мал. 1 і 3), що також займає певне місце у Стефаниківському Кракові і на карті української літератури. Із листів письменника до своїх друзів та із спогадів Б. Лепкого відомо, яке страшне враження на письменника справили сцени, побачені на краківському двірці-вокзалі — страшну трагедію українських селян, які у пошуках кращої долі їхали через Краків у далеку Канаду...

Українська громада у Кракові облюбувала собі у Ринку, 44 кав'ярню Кіяка, де можна було посидіти, прочитати газети, обмінятися думками і спостереженнями. У кав'ярні Кіяка (вона була на другому поверсі) бував і В. Стефаник, і Б. Лепкий.

У Кракові маємо й українські пам'ятки. На королівському Вавелі є каплиця Чесного Хреста, в якій маємо поліхромію з 1470 року із українськими написами (мал. 4), яку, безперечно, бачив В. Стефаник. Він також відвідував греко-католицьку церкву св. Норберта, в якій у 1940 р. брав шлюб С. Бандера (мал. 5).



Мал. 2. Будинок на вул. Любіч



Мал. 1. Вокзал м. Кракова



Мал. 3. Головний вигляд вокзалу

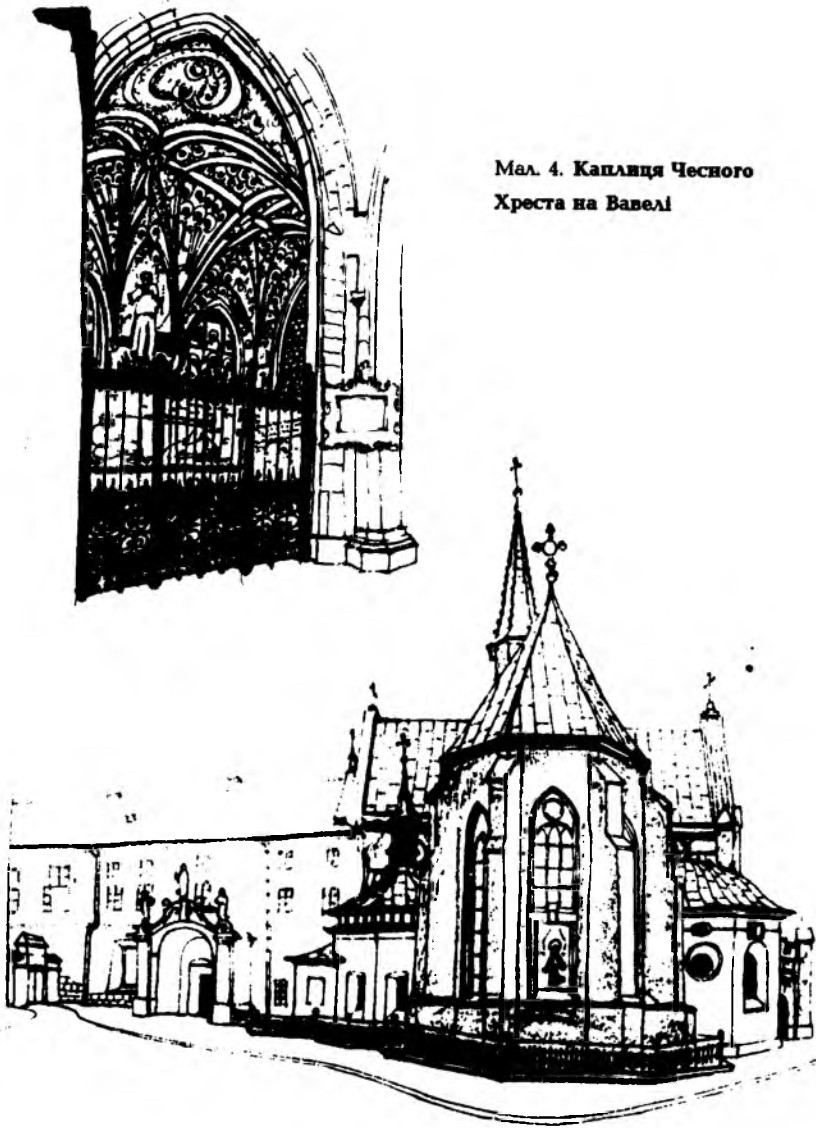
## ПІСЛЯМОВА

Автори колективного монографічного дослідження "Василь Стефаник — художник слова", аж ніяк не претендуючи на вичерпність у розв'язанні поставлених проблем, все ж прагнули у своїх наукових спостереженнях до подальшої розробки, а нерідко й до істотного уточнення тих чи інших особливостей творчої спадщини геніального українського письменника, його філософсько-естетичних концепцій, рецепіювання його новелістики в світовому літературному контексті тощо. На їх переконання (це також підтверджують матеріали розділу "Маловідомі сторінки стефаникознавства"), Стефаник як художник слова органічно поєднав у собі досвід європейського модернізму з національними фольклорними та літературними традиціями, стихію літературного й народного мовлення. В результаті такої сув'язі він витворив цілковито оригінальні жанрові форми, абсолютно не схожі до прозових творів ні своїх попередників, ні своїх сучасників.

Стефаникова мала проза — це своєрідна синтеза новели плину свідомості і народного голосіння, реалістичного і молитовно-духовного, соціального і психологічного, суб'єктивованого й об'єктивованого, трагізму і музичного ліризму тощо. Власне, це й сприяло письменникові у художньому відтворенні морально-філософських проблем того часу, проблем складних, неоднотипних і надто злободенних як для конкретної особистості, так і для людства загалом.

Що ж до художнього методу Василя Стефаника, про особливості якого й досі точаться жваві дискусії в наукових колах материкового й діаспорного українського літературознавства, то він, як доводять у своїх дослідженнях автори монографії, являв собою своєрідний симбіоз принципів зображення і символізму, і реалізму, і імпресіонізму, і експресіонізму. Звичайно, це не було наслідком якогось штучного поєднання Стефаником далеко неоднорідних характеристичних ознак існуючих у той час методів. Зрештою, не слід це вважати і якимось нерозбірливо-поверховим запозиченням письменником різних загальноєвропейських художніх форм чи новоявлених структур і модерних течій. Така органічна синтеза, вочевидь, живилася іншим, аніж простим поєднанням названих понять і категорій. Вона йшла від особливого світовідчуження Стефаника — увиразнено-загостреного, драматичного,

Мал. 4. Каплиця Чесного Хреста на Вавелі



Мал. 5. Греко-католицька церква святого Норберта

трагічного, значно складнішого від того, що сприймалося донедавна. Тут же і джерела дисгармонії та стереоскопічності художнього світу Василя Стефаника загалом.

Автори монографічного дослідження прагнули водночас намітити (безперечно, з урахуванням нинішнього стану стефаникознавства як науки) й шляхи подальших студій над спадщиною письменника. Тут, на їх думку, замало зусиль тільки літературознавців й мовознавців — конче потрібні у цій важливій справі й філософи, і етнографи, і історики, і суспільствознавці. Тільки таким чином, зусебіч і ґрунтовно, можна науково осмислити творчий доробок видатного прозаїка української літератури. Щоправда, фундаментом тут мало б стати повне академічне (без будь-яких купюр та ідеологічних застережень) видання творів, листів, документів, архівних матеріалів Василя Стефаника, а також створення "Стефаниківської енциклопедії". Все це на часі, бо сприятиме нині конче необхідному утвердженню нашої національної духовності.

## ЗМІСТ

Передмова	3
Розділ I. ЗАСАДИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА	
Архетипи: образ долі	7
Художньо-словесна картина світу	19
Літературно-естетична позиція	29
Народна мудрість як морально-етичний ідеал	45
Розділ II. ХУДОЖНЯ ПАЛІТРА ПРОЗИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА	
Категорії драматичного і трагічного	51
Жанрово-стильова неповторність	65
Своєрідність епічної розповіді	80
Психологізм як засіб характеротворення	91
Розділ III. СЛОВО І КОНТЕКСТ У ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА	
Внутрішня форма слова в образній системі	101
Словотвір і художній текст	108
Дієслово у семантико-граматичній архітектоніці	114
Розділ IV. НОВЕЛІСТИКА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА У ТИПОЛОГІЧНИХ ЗІСТАВЛЕННЯХ	
Герой у межових ситуаціях	127
Традиції і новаторство	139
Розділ V. ЕПІСТОЛЯРІЙ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА	
Листування як літературознавче джерело	155
Лінгвістичний аспект листування	165
Розділ VI. ВАСИЛЬ СТЕФАНИК І СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА	
Образна транслітерація	177
Інтерпретації слів'янськими мовами	186
Рецепція західноєвропейської літератури та мистецтва	201
Додаток . МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ СТЕФАНИКОЗНАВСТВА	
Володимир Іванишин. Син землі	210
Данило Струк. Структура Стефаникової новели	227
Микола Степаненко. Василь Стефаник і Велика Україна	234
Федір Погребенник. Василь Стефаник і Морачевські: невідомі листи письменника	257
Володимир Полек. Стефаниківський Краків в ілюстраціях Лева Геца.	262
Післямова	267



Наукове видання

**ВАСИЛЬ СТЕФАНІК — ХУДОЖНИК СЛОВА**

Івано-Франківськ Видавництво "Глай" 1996

Редактор Валентина Куфлюк  
Художнє оформлення Мирослава Гаталевича  
Технічний редактор Володимир Карий  
Коректори Надія Тишківська, Гафія Василевич

Здано до складання 24.04.96. Підп. до друку 29.06.96. Формат 84x108/32. Папір офсетний. Ум. друк. арк.14,28. Ум. фарбовідб. 14,28. Тираж 1000 прим. Зам. 1012. Ціна за домовленістю.

Текстові діапозитиви виготовлені за методом комп'ютерної поліграфії із застосуванням програми PageMaker 5.0.

Видавництво "Глай" Прикарпатського університету ім. В. Стефаніка 284000 Івано-Франківськ, Шеченка, 57.

Видавничо-друкарська фірма "ПрутПринт". 285300 Снятин, Шевченка, 31. Тел. 03476/2 22 55.



НБ ПНУС



604695

389 Василь Стефанік — художник слова. — Івано-Франківськ: "Глай", 1996. — 272 с.

Редколегія: В. В. Грещук, В. І. Кононенко, С. І. Хороб  
ISBN 5-7763-8760-4

У монографії досліджуються засади художнього мислення Василя Стефаніка, особливості його новелістичної поетики та епістолярію. Аналізуються проблеми мовистило письменника, перекладознавча стефанікіани, типологічного зіставлення творів видатного майстра слова. Подаються маловідомі літературознавчі та архівні матеріали про життя і художню спадщину Василя Стефаніка.

Для науковців, студентів, учителів і широкого кола читачів.

*Ця книга вийшла завдяки фінансовій підтримці:*

*приватного підприємства "Вертикаль",  
кооперативного підприємства "Баго",*

*"Холдинг компанії",*

*"Укрсибнафтогазхол" (м. Івано-Франківськ),  
Снятинської райдержадміністрації.*