

ПОЕТИКА ОПОВІДНИХ СТРУКТУР У ТЕКСТАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Лариса Наконечна¹, Людмила Наконечна²

¹Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;

76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;

e-mail: larysa.nakonechna@pnu.edu.ua;

²НУ «Києво-Могилянська академія»;

04655, м. Київ, вул. Григорія Сковороди, 2

Стаття присвячена темі поетики у новелах Василя Стефаника.

Мета статті - проаналізувати поетику оповідних структур творів Василя Стефаника на прикладі мотивно-тематичного комплексу смерті, також розглянути особливості описових структур письменника, зокрема поєднання і взаємодію описової та оповідної манер ведення наративу.

Поставленої мети дали можливість досягнути використані **методи** дослідження, а саме: аналіз і синтез, порівняння, конкретизація і узагальнення.

Автори досліджують питання поетики оповідних структур на основі текстів таких новел, як “Кленові листки”, “Похорон”, “Лан”, “Май” та інших.

Порівняння описових та оповідних елементів у новелах Василя Стефаника автори здійснюють, опираючись, в основному, на ґрунтовне дослідження з проблем поетики Жерара Женетта “Фігури”.

Автори зосередили основну увагу на аналізі оповідних структур, особливостях поєднання і взаємодії описової та оповідної манер письменника, функціях стратегії візуалізації й описовості в оповідних текстах Василя Стефаника. Саме в цьому і полягає **практична цінність і новизна** представленого дослідження.

Автори з’ясували, що принцип візуалізації дозволяє внести до оповідного тексту момент описовості. Розглядаючи розмежування та взаємодію візуалізації та описовості у текстах Василя Стефаника, автори простежують моменти переходу (або перетину/накладання) уривків з описовою та оповідною манерою ведення наративу.

Окрім того, автори статті проаналізували питання відношення часопросторового виміру у текстах до оповідних і описових структур.

Аналіз новел Василя Стефаника крізь призму взаємодії екфразису та дієгезису відкриває абсолютно нові перспективи тлумачення тексту. Висока частотність саме описових структур у текстах Васи-

ля Стефаніка може бути однією із ознак жанрової неоднорідності творів письменника.

Ключові слова: Василь Стефанік, новела, поетика, оповідь, описовість, візуалізація.

Творчий стиль Василя Стефаніка уже традиційно визначають як “коротко, сильно і страшно”. Як це? Спробуємо науково обґрунтувати, аналізуючи поетику оповідних структур творів новеліста на прикладі мотивно-тематичного комплексу смерті. Саме мотив смерті вважаємо провідним і концептуальним для всієї творчості письменника, а крім того, Танатос, безперечно, є одним із ключових тем епохи Модернізму.

Досліджуючи мотивно-тематичний комплекс Стефанікових творів, зупинимо свою увагу на одній із особливостей описових структур письменника, а саме: поєднання і взаємодія описової та оповідної манер ведення наративу.

Вагоме місце, на нашу думку, у творах В.Стефаніка займає така наративна стратегія, як візуалізація образу чи ситуації. У таких уривках тексту маємо до діла із явищем описовості, зображенням у тексті статичної сцени, застиглому моменту. Тобто, образно кажучи, читач опиняється у позиції глядача, який має можливість детально розглянути начебто продемонстроване перед ним певне зображення.

Наведемо, наприклад, один із такого типу уривків новели В.Стефаніка “Кленові листки”, де використано принцип візуалізації: *“Посеред хати сидів Семенко і сестри і корито з маленькою дитиною стояло. Коло них миска з зеленими, накришеними огірками і хліб. На постелі лежала їх мама, обложена зеленими, вербовими галузками. Над нею сипів рій мух”* [3, с. 174].

У наведеному уривку можемо побачити, як принцип візуалізації дозволяє внести до оповідного тексту момент описовості: перед нами картина із побутового життя. Проте щодо даного тексту, то тут варто зауважити на одному, досить важливому, на нашу думку, моменті: ця сцена не є цілковито “застиглою”. Те єдине, що перебуває в русі, – це рій мух над хворою жінкою (який “сипів”).

Рій мух – це, водночас, і єдиний звуковий образ у сцені. І це, очевидно, є безперечним сугестивним засобом оповіді у новелі: долучення до статичного зображення рухомого і звукового образу із негативною семантикою (ознака невідворотності трагічного фіналу у творі) – дає можливість ввести мотив смерті навіть до тлумачення зображення одномоментної дії.

Справді, у народних уявленнях образ мухи наділений виразними негативними конотаціями. Мухи належать до “нечистих” комах. Вони є прямим аналогом до диявольської сили: “Їхню диявольську природу відображає польське повір’я, що мухи – це бджоли диявола. Диявол ство-

рив мух, позаздривши Богові, який створив бджіл. Мух, як вважають на заході Старопольщі, посилає сам диявол” [1, с. 437].

Більше того, мухи у народних уявленнях належать до сфери нечистої сили, вони навіть самі можуть бути безпосереднім втіленням диявола: “За переказами карпатських українців [а це є безпосередньо тим ареалом, у міфологію якого був закорінений Василь Стефаник. – Л.Н.], диявол може перетвілюватись у муху” [1, с. 438].

Таким чином, простір новели “Кленові листки” є виразно негативно маркованим. Зображення статичної сцени, у яких дія належить винятково “диявольським” комахам наштовхує на думку про образ земного світу у творчості В.Стефаніка як такого, у якому перемогло зло.

Проблема протиставлення описових та оповідних елементів оповіді має глибоку традицію. Так, “для Платона сфера того, що він називає *lexis* (спосіб вираження, на відміну від *logos*’а, що позначає те, що говорить), теоретично поділяється на власне наслідування (мімезис) і звичайну оповідь (дієгезис). Під звичайною оповіддю Платон має на увазі все те, що поет розповідає від власного імені, не намагаючись ввести в оману, начебто говорить хтось інший, а не він сам” [2, с. 284].

Жерар Женетт у “Фігурах” – ґрунтовному дослідженні із проблем поезики – наголошує на тому, що у літературознавстві дослідникам повсякчас варто мати на увазі той аспект, що література сама по собі є зображенням, а тому в неї може бути всього лише одна модальність – оповідь, що є еквівалентом невербальних, а також і вербальних ситуацій. Зображення у літературі – античний мімезис – це, по суті, не оповідність плюс мовлення персонажів, а оповідність і виключно оповідність. Таким чином, за Ж.Женеттом, існує тільки єдине наслідування – недосконале. “Мімезис є дієгезисом” [2, с. 288].

Проте якщо з цієї точки зору зображальність (описовість) у літературі і збігається з оповіддю, то все ж не зводиться лише до суто оповідних елементів. Ж.Женетт говорить про розрізнення іншого плану (про що не йшлося у класичних поезиках) - внутрішньодієгетичне.

Справді, - читаємо у Ж.Женетта, - у будь-якій оповіді міститься (нехай і вперемішку, притому у найрізноманітніших пропорціях), з одного боку, зображення вчинків та подій, що формує власне нарацію, а з другого боку, зображення речей та персонажів, що є результатом описовості. “Опозиція оповідності та описовості складають собою одну із основних рис нашої літературної свідомості” [2, с. 289].

Цілком очевидною видається та думка, що абсолютне розмежування описових та оповідних елементів у літературному тексті є неможливим, і їхня взаємодія, відповідно, є неунікною.

На схожу позицію натрапляємо і в розмірковуваннях Ж.Женетта, де дослідник веде мову про повсякчасну провідну роль в літературних текстах оповідних елементів, їх переважання над описовими. Описо-

вість, образно пише Ж.Женетт, “виявляється ancillanarrationis – рабиную, яку постійно потребують, але яку повсякчас утримують у покорі, не даючи їй визволитись. Існують оповідні жанри, такі як епопея, повість, новела, роман, де описовість може займати дуже багато місця, навіть основну частину об’єму твору, але при цьому залишаючись – таким є її призначення – всього-на-всього допоміжним елементом оповіді” [2, с. 290].

Звісно, будучи підпорядкованою законам оповідної сфери, описовість у тексті не має здатності функціонувати ізольовано, бути відділеною від оповідності. Проте, говорячи про розмежування та взаємодію візуалізації та описовості у текстах В.Стефаніка, спробуємо простежити моменти переходу (або перетину/накладання) уривків з описовою та оповідною манерою ведення наративу.

Так, наприклад, новела “Похорон” розпочинається із зображення картини похоронної процесії: *“З-переду обдертий хлопчик із біленьким ковніром під шиєю. У руках держить чорний хрест і все глядить на нього. За ним такі самі чотири хлопчики несуть труну. На її вічку білий, тоненький хрестик, а ціла вона синя. В головах труни прибитий віночок із жовто-брудних цвітів. З отих самих, що ростуть попри каміння на подвір’ях кам’яничних. Такий віночок, як колачик бідного мужика, що дає в церкві за прости-біг”* [3, с. 186-187].

Перші чотири із шести наведених речень формують картину, створену за допомогою кількох основних штрихів, причому вся увага “глядача” зосереджується на кількох виділених об’єктах: хлопчик – хрест – труна – хрестик – віночок. Виділення саме цих зображень-домінант у наведеному описі відбувається завдяки позначенню їх кольоровими маркерами: білий – чорний – білий – синій – жовто-брудний.

Тобто перші чотири речення новели можемо вважати яскравим прикладом екфразису у літературному тексті, до того ж налаштування читачів на наступне сприйняття “зображення” відбувається вже із прочитанням першого слова новели: *“З-переду”*. Прийменник вжито без валентного до нього додатка (спереду чого?). Тобто використаний прийменник у такому випадку повинен стосуватися загального зображення – усієї сцени. Таким чином, можемо спостерегти, яким способом до епічного жанру новели відбувається безпосереднє долучення рис жанрів драматичних.

На відміну від екфразису перших чотирьох речень новели “Похорон”, у наступних двох реченнях відбувається залучення уже зовсім іншого типу ведення наративу – оповідного – відбувається застосування елементів дієгезису: *“З отих самих [квітів – Л.Н.], що ростуть попри каміння на подвір’ях кам’яничних. Такий віночок, як колачик бідного мужика, що дає в церкві за прости-біг”* [3, с. 186-187].

У наведеному уривку, як бачимо, на перший план виведено вже не елементи зображальності, а увагу прикуто до порівняння – залучення

інших контекстів – з-поза простору, обмеженого колом зору оповідача, споглядальника сцени похоронної процесії. Наведений уривок кваліфікуємо, як “оповідний”, проте, як можемо побачити, елементи візуалізації є присутніми і тут. Це, наприклад, і сам тип порівняння, який апелює до візуального образу.

Таким чином, проаналізувавши перший абзац новели “Похорон”, орієнтуючись на оповідні структури, можемо зробити висновок, що у наведеному уривку відбувається, з одного боку, поєднання екфразису (перші чотири речення) та дієгезису (два наступних речення), проте, з другого боку, також можемо спостерігати й перетин цих двох типів наративу – долучення елементів екфразису до речень із домінантою дієгетичного типу ведення оповіді.

Щодо функцій залучення описовості до оповідного тексту, тобто тієї ролі, яку відіграють описові пасажі або аспекти тексту в загальній будові оповіді, то, за поділом Ж.Женетта, їх є принаймні дві. Перша з них носить начебто декоративний характер. “Як відомо, у традиційній риториці опис поруч з іншими стилістичними фігурами віднесено до ряду прикрас мовлення” [2, с. 290]. Безперечно, про обмеження саме таким вирішенням даної проблеми у прозі В.Стефаніка й мови йти не може.

“Друга основна функція описовості, у наш час вона є найбільш очевидною, адже завдяки Бальзаку вона утвердилась у жанровій традиції роману, - має характер одночасно пояснювальний і символічний: у Бальзака і його послідовників-реалістів опис зовнішності персонажів, їхнього одягу і домашньої обстановки намагається виявити і водночас обґрунтувати їхню психологію; у відношенні до останньої вони є знаком, причиною і наслідком” [2, с. 291].

Звичайно, щодо функції характеристики психології героїв, яку несуть із собою описові пасажі, на нашу думку, не може бути й сумнівів. Проте тексти такого типу, як новели В.Стефаніка, засновані на ритуально-міфологічному мисленні, не можуть, на наш погляд, цілком обмежитись такою роллю описовості у тексті, до того ж якщо взяти до уваги вагому частку таких описових моментів у творах новеліста.

Щоб простежити роль описовості у текстах В.Стефаніка, очевидно, слід детально зупинитися на властивостях обох типів оповідних структур. Найочевиднішою розбіжністю тут, на нашу думку, є відношення таких структур до часопросторового виміру у текстах. Якщо в описових структурах чи не всю увагу зосереджено на просторовому аспекті, то в структурах оповідних значно більшу роль (ніж в описових) відіграє, очевидно, часовий вимір.

На підтвердження цієї думки можемо навести деякі роздуми Ж.Женетта на цю тему: “Оповідність зайнята вчинками і подіями як чистими процесами, а тому робить акцент на темпорально-драматичному боці розповіді; описовість же, навпаки, затримує увагу на предметах і

людях у їх симультанності і навіть процеси розглядаючи як видовища, начебто призупиняє хід часу і сприяє розгортанню розповіді у просторі. Ось тому обидва типи дискурсу можуть бути розглянуті як вираження двох протилежних позицій щодо світу та існування – одна функція є більш активною, друга – більш споглядальною, а значить, згідно із традиційним зрівнюванням понять, і більш “поетичною” [2, с. 291].

Тобто особлива увага в тексті до специфіки світобудови передбачає залучення описових елементів оповіді, тоді як особливості функціонування цього світу та його складових вже вимагають використання оповідних структур.

“Мабуть, найбільш значна відмінність між ними полягає в тому, що оповідність у часовій послідовності свого дискурсу відновлює також і часову послідовність подій, тоді як описовість повинна перетворювати у послідовність зображення предметів, що існують у просторі одноментно і поруч один з одним; тобто мова оповіді начебто збігається в часі із своїм об’єктом, а мова опису, навпаки, невідворотно позбавлена такого збігу” [2, с. 291-292].

Варто також звернути увагу на зауваження Ж.Женетта про “поетичну” функцію описових структур. Адже розгортання в часі – дія – є ознакою більше драматичних та епічних жанрів, тоді як ліричні жанри традиційно передбачають здебільшого споглядально-осмислювальні стани героїв лірики. Таким чином, висока частотність саме описових структур у текстах В. Стефаніка може бути однією із ознак жанрової неоднорідності творів письменника.

Зупинимося детальніше на аналізі композиції новели “Лан” – одному із найбільш моторошних, на наш погляд, творів із усього творчого доробку В.Стефаніка – і спробуємо простежити оповідні засоби досягнення сугестивного ефекту на прикладі твору, де мотив смерті є наскрізним.

Новелу “Лан” побудовано за допомогою суміщення кадрів, із використанням принципу монтажу. Перш за все, наголосимо на поєднанні двох масштабних планів у творі: верхнього та нижнього. Верхній план – макросвіт – є першим кадром новели: *“Довгий такий та широкий дуже. Пливе у вітрі, в сонці потонає. Людські ниви заливає. Як широкий довгий невід. Вилловить нивки, як дрібоньку рибу. Отой лан”* [3, с. 133].

Вже перший кадр формує перед очима читача-“глядача” своєрідну модель всесвіту: лан – це неосяжний простір (“оком зіздріти не мож”), який із двовимірного (“довгий” та “широкий”) перетворюється у тривимірний: діє у стихії вітру й досягає сонця. Але цей всесвіт не несе із собою позитивних ознак, а навіть навпаки: він порівняний із неводом, який, до того ж, “вилловить” (дієслово доконаного виду) – не припускається, а стверджується його здатність до поглинання менших елементів “як дрібоньку рибу”. Крім того, досить дивною, на наш погляд, видається здатність цього простору до поєднання в собі таких, здавалося б, несумі-

сних двох дії, як “*потонає*” і “*заливає*” – отже, дана субстанція не має сталого агрегатного стану, до того ж він змінюється миттєво.

Таким чином, можемо припустити думку про наявність рис демонічності у просторовому вимірі першого плану новели.

Наступна, друга, сцена передбачає зміну ракурсу: “*Зісхле бадилля бараболі шелестить під ним. Під корчем мала дитина. І хліб іще і огірок та й мищина. Чорний сверцок дотулився ніжки та й утік. Зелений коваль держиться подалеки. Мідяна жужелиця борзенько оббігає дитину*” [3, с. 133]. Погляд опускається безпосередньо до поверхні лану – бадилля, а далі – ще ближче: збільшеним планом тепер показано дитину під корчем. На відміну від “німого” першого кадру, тут вже бачимо сцену, щільно наповнену руховими і звуковими образами, але всі вони оточують застиглий образ у центрі – дитину, яка поки що перебуває у цілковитій статиці.

“*А воно плаче за шелестом бадилля. Та й звернулось і впало. Впало ротом до корча. Б’є ніжками, дуже пручається і поволеньки синіє*” [3, с. 133]. Тож, як бачимо, “оживання” картини відбувається поступово: від ширшого просторового виміру до вужчого, і, зрештою, фокус концентрується на дитині.

У досить невеличкому уривку тексту шелест бадилля згаданий двічі. Він заглушує собою плач дитини. Найдивнішим, на наш погляд, тут є той аспект, що “*зісхле бадилля бараболі*” за звичайних природних умов аж ніяк не може “шелестіти” (про письменницькі помилки чи незнання автором реалій такого типу не може бути й мови, якщо зважити на біографічні дані з життя В. Стефаніка, а також скрупульозне “відшліфовування” новелістом своїх текстів...). Отже, бачимо, ворожий простір тут модифікує свої властивості й можливості з метою перешкодити врятуванню дитини від страшної смерті.

Наступна зміна кадрів – третя сцена новели – демонструє, знову ж таки, застиглу картину: “*А посеред розкопаних корчів спить мама. Як рана, ноги, бо покалічені, посічені, поорані. Прив’язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь*” [3, с. 133]. Образ матері схарактеризований тими ж епітетами, що є властивими землі: “*посічені*”, “*поорані*”. Крім того, уві сні вона зростається волоссям із землею, стає, “*як камінь*”, її частиною.

На схожий опис натрапляємо у новелі “Май”: “*Сонце реготало над ним, посилало до нього свої проміні, пестило його, як мама рідна. Квіти цілували його по чорнім нечесанім волосся, пільні коники його перескакували. А він спав спокійно, а чорні ноги й чорні руки виглядали, як прироблені, до його цеглястого тіла*” [3, с. 185]. В обох новелах схожість описів стану героїв пов’язана із оніричним дискурсом.

Сон – стан забуття – призводить до приреченості героїв на незахищеність перед силами природи. Навіть більше – герої перетворюються на органічні частинки тих зовнішніх сил, які на них діють. Так, мати наче вростається волоссям у землю, стаючи “*як камінь*”. А герой новели

“Лан” втрачає деякі риси антропоморфної подобі, набуваючи при цьому кольору землі, на якій лежить (“чорний” – постійний епітет до іменника “земля” у творах В.Стефаніка).

Таким чином, уведення оніричного дискурсу до канви текстів вкотре переконує в постійній взаємодії (і навіть протистоянні) героїв творів В.Стефаніка із навколишніми силами, які повсякчас намагаються різними способами виявити свою дію і вплив на людей. А найлегше їм це вдається здійснити під час сну героїв, коли ті є найменш захищеними.

Четверта зміна планів у новелі “Лан” передбачає переміщення точки зору оповідача вгору, до сонця: *“Сонце раде би цілу міць свою на її лиці покласти. Не може її піднести та й за хмару заходить”* [3, с. 133]. Сонце – міфологема сили й могутності – не має влади у просторі тексту. У своєму прагненні допомогти воно залишається цілковито безсилим: *“Не може її піднести”* – і начебто визнавши свою поразку, ховається за хмару.

“Чорний ворон знявся, облітає, облітає та й кравче. Врешті зірвалася. Наслухає. Наслухає.

– Ото я! Коло роботи спати!” [3, с. 133].

Те, чого не змогло здійснити могутнє сонце, зробив ворон. Зловісний символ – чорний ворон – набуває у тексті подвійної семантики: з одного боку, він провіщає горе, але з другого, як і сонце, намагається допомогти, б’є на сполох. Саме він, зрештою, й будить матір зі сну. Сили стихії та природи, таким чином, протистоять ворожості навколишнього простору, прагнуть допомогти, застерегти, а може, й встигнути запобігти нежданій смерті.

“Взяла рискаль і копає, раз-попри-раз корчі розриває.

– Добре, шо спит. Така мука, така мука єму тай міні з ним. А заробити треба, бо взимі ніхто не даєт.

Нагнулася та й копає, борзо, хутко. А той корч обминає. Скільки спокою, доки спить...” [3, с. 133-134] – такими рядками завершується новела “Лан”.

Відчуття відкритого фіналу, незавершеності дії створюється, на нашу думку, не так завдяки передбаченню читачем майбутньої реакції матері на смерть дитини чи навіть завдяки візуальному оформленню тексту (три крапки наприкінці останнього речення), як більше через непризупиненість руху в тексті. Якщо в новелі переважали статичні образи, то у фіналі бачимо розгортання руху: “борзо, хутко” – без завершення.

Крім того, фізичний рух матері протилежно пропорційний до її душевного неспокою. Доки жінка працює, вона не знає про трагедію, доти їй спокійно: *“Скільки спокою, доки спить”*. Проте читачеві відомо, що так тривати довго не може: коли припиниться її праця, тоді завершиться й оманливий душевний спокій, і саме тоді мав би відбутися ку-

льмінаційний момент новели. Адже, вважаємо, композиція твору не містить кульмінації (смерть дитини є, швидше, зав'язкою).

Найбільш вражаючий момент передбачає не сам факт смерті, а реакцію матері на смерть дитини. Тобто гіпотетична кульмінація повинна була би відбутися поза текстом новели, у домислах читача. Найбільш розпачливі стани героїв, моменти краху їхніх ілюзій у тексті безпосередньо не присутні.

Принципова незавершеність дії створює особливе нагнітання атмосфери тривоги й приреченості. Перевага знання читачів над знанням героїні створює таку непередбачувану ситуацію, коли читачі опиняються у тому ж таки стані, що й сонце та чорний ворон у новелі: можливість знати та здатність бачити не можуть зарадити безсиллю, запобігти смерті чи попередити про горе, яке вже сталося. Смерть приходить із того “простору”, який володіє могутньою і невідворотною силою.

Останнє речення новели (“*Скільки спокою, доки спить...*”) вважаємо узагальнюючою думкою усього твору. З одного боку, може скластися враження, що це роздуми матері, проте, з другого, долучивши лінгвістичний аналіз, бачимо, що використана тут літературна форма дієслова “спить” не властива для мовлення героїв В.Стефаніка (можемо порівняти її із діалектними формами слів із монологічних висловів матері: “*добре, шо спит*”, “*ніхто не даст*”).

Останнє речення твору ми схильні вважати узагальненим підсумком із саме нараторського мовлення. А тому дієслово “спить”, на нашу думку, не стільки стосується дитини, як є узагальненням людських станів незнання (сну, ілюзії, омани) на протигагу знанню (прозрінню). Таким чином, бачимо залучення до тексту мотивів із Книги Еклезіяста – знання і породженої ним скорботи.

Отже, аналіз новел Василя Стефаніка крізь призму взаємодії екфразису та дієгезису відкриває абсолютно нові перспективи тлумачення тексту. Так, актуалізація “іконічного” підтексту визначає прихований “паралельний” розвиток оповіді; очевидне тлумачення є неоднозначним, а неочевидне слугує символічним тлом, апелює до читацької асоціативної роботи думки.

Література

1. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Издательство «Индрик», 1997. 912с.
2. Женетт Ж. Границы повествовательности. *Женетт Ж. Фигуры*. В 2-х тт. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 283-299.
3. Стефанік В. Твори / За редакцією Гаморака Ю. Вид. друге. Регенсбург: Видавничка спілка „Українське слово”, 1948. 347с.

**POETICS OF NARRATIVE STRUCTURES IN THE TEXTS
OF VASYL STEFANYK****Larysa Nakonechna¹, Liudmyla Nakonechna²**¹*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;**76000, Ivano-Frankivsk, Shevchenka St., 57;**e-mail: larysa.nakonechna@pnu.edu.ua;*²*National University of Kyiv Mohyla Academy;**04070, 2 Skovorody St., Kyiv*

The article is devoted to the topic of poetics in Vasyl Stefanyk's short stories.

The purpose of the article is to analyze the poetics of narrative structures of Vasyl Stefanyk's works on the example of motive-thematic complex of death, to consider also features of descriptive structures of the writer, in particular combination and interaction of descriptive and narrative manners.

This goal was possible to be achieved by using the research methods, namely: analysis and synthesis, comparison, specification, and generalization.

The authors explore the issues of poetics of narrative structures on the basis of the texts of short stories "Maple Leaves", "Funeral", "Lan", "May" and others.

Comparisons of descriptive and narrative elements in Vasyl Stefanyk's short stories are made mainly on the basis of a thorough study of the problems of Gerard Genet's poetics "Figures".

The authors focused on the analysis of narrative structures, the peculiarities of the combination and interaction of descriptive and narrative manners of the writer, the functions of the strategy of visualization and descriptiveness in the narrative texts of Vasyl Stefanyk.

This is the practical value and novelty of the presented study.

The authors found that the principle of visualization allows adding a moment of descriptiveness to the narrative text. Considering the distinction and interaction of visualization and descriptiveness in the texts of Vasyl Stefanyk, the authors trace the moments of transition (or intersection/overlap) of passages in a descriptive and narrative manner of narrative.

In addition, the authors of the article analyzed the relationship of time and space dimensions in texts to narrative and descriptive structures.

Analysis of Vasyl Stefanyk's short stories through the prism of the interaction of ekphrasis and diegesis opens up completely new perspectives on the interpretation of the text. The high frequency of descriptive structures in Vasyl Stefanyk's texts may be one of the signs of genre heterogeneity in the writer's works.

Key words: *Vasyl Stefanyk, short story, poetics, narrative, descriptiveness, visualization.*