

УДК 821.161.2-1.09

DOI: 10.31471/2304-7402-2022-17(65)-131-139

**ЗАМКНЕНЕ КОЛО «СМЕРТЬ–ЖИТТЯ–СМЕРТЬ»:  
КІНОПОЕТИКА ЗБІРКИ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА «ДОРОГА»****Т. І. Вірченко**

*Київський університет імені Бориса Грінченка;  
04212, м. Київ, вул. Левка Лук'яненка, 13-Б;  
e-mail: t.virchenko@kubg.edu.ua*

*Стаття присвячена дослідженню кінопоетики збірки Василя Стефаника «Дорога». Метою розвідки є дати відповідь на проблемне питання: чи послідовний митець у використанні кінопоетичних засобів. Стефаникознавці послідовно констатують візуальність новелістики письменника, але ці твердження позбавлені уважного текстуального аналізу. Авторка послуговується апробованою методикою, яка передбачає увагу до художнього простору, внутрішнього світу персонажів, кольористики, звуків і художніх деталей. Основна дослідницька увага звернута на твори «Дорога», «Скін», «Палій», «Похорон», «Сон», «Озимина», «Такий панок». Це й становить історико-літературну новизну роботи. У результаті проаналізовані кольористика планів, семантика художніх деталей, образи, подані крупним планом, динаміка подій у кадрі; з'ясовано, що лише багатозначні в семантичному плані образи подаються крупним планом, кольористика послідовно розташованих кадрів збігається, гармонічності кадрам додають використані звуки. У новелах спостерігається чергування загальних і крупних планів, остання і перша новела створюють цілісність завдяки використанню візуального образу дороги.*

**Ключові слова:** *Василь Стефаник, кінопоетика, кадр, загальний план, крупний план.*

Зорова образність в українській гуманітаристиці перебуває в дослідницькій сфері уваги з часів трактату І. Франка «Із секретів поетичної творчості». Очевидно, що такі образи мають додаткові семантичні значення і потребують особливої інтерпретації, пошук методології яких на сьогодні зведений до двох стратегій. Перша передбачає фокусування уваги вченого на формах і способах творення візуального, друга виводить у площину кіномислення митця [4, с. 33–34]. Ще одне літературознавче завдання – це пошук термінології для таких студій. О. Пуніна[9] пропонує оперувати поняттями «кінематографічність (динамічність) прози» та «кінематографічність у прозі» на позначення несвідомого використання засобів кіномови. Дослідження художніх засобів і прийомів

кіно в художньому творі виконує функцію розкриття прихованих можливостей твору літератури, зокрема, відкритість до екранізації.

М. Євшан у статті «Василь Стефаник» своїми міркуваннями ніби натякає на ті прикметні ознаки стилю письменника, які в майбутньому дадуть підстави говорити про візуальний потенціал новелістики: «Він не оповідає, не пише про життя, – він подає нам саму його драму» [3, с. 213]. Ще одне твердження цінне окресленням тих аспектів образу, які варті дослідницької уваги: «З колосальним напруженням волі здержує неначе самого себе, щоб дати слово мужикові. І мужик його. Це не виучений манекен, який говорить те, що автор йому каже. Тут промовляє він не тільки словами – промовляє рухами, тоном своєї бесіди, всім своїм єством. Слова таємні і скриті десь на дні душі, ворущаються нараз, набирають крові і тіла і падають, неначе силою грому, у якусь мертву тишину» [3, с. 214]. Візуальний потенціал новел В. Стефаника відзначав І. Франко: «Його оповідання пливе, **бачиться**, спокійно, з елементарною силою, але, власне, сею елементарною силою воно захоплює й нашу душу. Стефаник ніде не скаже зайвого слова; з делікатністю, гідною всякої похвали, він знає, де зупинитися, яку деталь висунути на ясне сонячне світло, а яку лишити в тіні. В малюванні він уміє бути й реалістом і чистим ліриком – і, проте, ніде ані тіні пересади, переладуння, бомбасту, неприродності» (*виокремлення і підкреслення моє. –Т. В.*) [12, с. 526–527].

Авторки праці «Поетика оповідних структур у текстах Василя Стефаника» відзначають, що вагоме місце «займає така нарративна стратегія, як візуалізація образу чи ситуації. У таких уривках тексту маємо до діла із явищем описовості, зображенням у тексті статичної сцени, застиглого моменту. Тобто, образно кажучи, читач опиняється у позиції глядача, який має можливість детально розглянути начебто продемонстроване перед ним певне зображення» [5, с. 223]. Щодо новели «Лан» зі збірки «Камінний хрест» дослідниці відзначали її побудову «за допомогою суміщення кадрів, із використанням принципу монтажу <...> та поєднання двох масштабних планів у творі: верхнього та нижнього» [5, с. 227].

Обравши за об'єкт дослідження збірку «Дорога», ставимо за мету простежити реалізацію поетики кінематографу в цілісній збірці та охарактеризувати її прикметні ознаки у вимірах циклічної повторюваності.

Методику дослідження обираємо ідентичну до апробованої під час вивчення збірки «Синя книжечка» [1]: при аналізі зважатимемо на художній простір, внутрішній світ персонажа, його психіку, дії, а також використані письменником кольористику, звук, художні деталі тощо. У збірці «Синя книжечка» встановлено низку художніх особливостей: візуалізоване місце дії, художні деталі та емоції персонажів подаються письменником крупним планом, для збірки загалом характерна поетика серіальності [1, с. 136].

Теоретичними основами дослідження стали праці теоретиків у галузі кіно – С. Ейзенштейна, Л. Кулешова, О. Полторацького, М. Рома, М. Ямпольського. О. Полторацький зосереджує увагу на виразнішому кінематографічному потенціалові суб'єктивних кадрів, що забезпечується динамікою, змістовим зв'язком і «психологічно-витриманим монтажем» [8, с. 8]. Власне такі кадри і образи в них мають емоційний вплив на реципієнта. Ключовим у дослідженні буде поняття «кіно-кадр» — «те саме, що в літературному творі зветься мотив, цебто найдрібніший композиційний елемент, окрема сцена» [8, с. 21]. Дослідникові також варто бути уважним до тривалості кадрів, їхньої ритміки.

Збірка побачила світ на початку 1901 року, у більшості з новел час написання – 1900 рік. Відкриває збірку новела «Дорога», яка на думку Р. Горака, «була вступним словом і ключем для розуміння всієї збірки. Новела «Дорога» – це лірична сповідь В. Стефаніка. Вона писалася не для сторонніх очей. У ній були і розпач, породжений смертю матері, і розуміння, що його дорога доведена до краю, до кінця, далі – або боротьба за життя, або самогубство» [2, с. 264]. У лютому 1900 р. в листі до О. К. Гаморак письменник писав: «Посилаю «Дорогу» для сестри. Вона дуже великоправдива, хоть смутна» [11, с. 287].

Образ дороги в перших кадрах подається крупним планом і увиразнюється за допомогою гри світла: «У днину вона була безконечна як промінь сонця, а в ночі над нею всі звізди ночували» [10, с. 216]. Метафоричне розуміння дороги як життєвого шляху в наступному кадрі звужується до образу землі, яка потребує людських зусиль і тяжкої фізичної праці: «Чорними долонями стручували піт і великими руками ловилися землі. Втома валила їх, вони душили за собою свої діти і ревіли з болю» [10, с. 216]. Який би образ дороги / землі не поставав у кадрі, він потребував простору: «Страшними лицами обернені до неба як морем голов проти моря звізд» [10, с. 217].

Крім того, центральний образ розкривається через суміжні образи матері й сина. Письменник усвідомлює людей як найбільшу цінність цього світу. Щоб ця думка була донесена до реципієнтів прозаїк використовує крупний план. Усі деталі є образними і їхнє кінематографічне втілення залежить від візуального потенціалу реципієнтів: «Він читав ті лица і велику пісню бою на них. З їх губів злизав слова, з чолів вичитав мисли, а з серць виссав чувства. А як сонце родилося в крові і цілувало поміж довгі вії їх очи, то в єго серці породилася пісня» [10, с. 217].

Кадри сповнені різноманітних звуків: удари людських сердець, душевний спів, що нагадував сильний вітер, кадри сповнені й кольору. Так, кадр жовтої осені, впізнаваної за жовтими ланами, з'єднується з наступним кадром, де люди з втомленими обличчями й серцями, що «заходять жовчем» [10, с. 217]. С. Хороб справедливо відзначила «логічне мислення Стефаніка як художника слова і оратора-публіциста, коли

кожне наступне речення змістовно в'яжеться з попереднім, коли нема загальних красивих фраз, як це нерідко в таких виступах буває, а є сконцентрований, глибокий простір власної думки» [13, с. 273].

Кульмінаційний епізод новели – смерть матері – подано в одному кадрі: динамічному, сповненому дії, про що свідчать дієслова «спотикнувся», «зарідав», «зарив», «просив», «довго просив», «поклав», «почув», «здрігнувся», «поцілував», «поплився» [10, с. 218]. Наразі спостерігаємо як письменник «спускає» «стиснуту пружину», щоб «стрімко повести дію до фатального кінця» [7, с. 642]. Смерть матері В. Стефаник передає як розрив із родом: «Здрігнувся, поцілував могилу і маленьку яблінку і поплився безіменний і самотний» [10, с. 218]. Решта життя подана одним кадром, сповненим рухом: «І скавав з могили на могилу як осіннє перекотиполе» [10, с. 219].

У наступній новелі «Скін» В. Стефаник залишає увагу реципієнта прикутою до кадру пізньої «глухої» осені, коли «чорні ворони поле вкрили» [10, с. 219]. Домінантним лишається й образ смерті, яку віднайшли герої новел. Наразі письменник художньо увиразнює процес переходу в інший світ. Внутрішні муки й біль передаються в погляді Леся, поданому крупним планом: «І нічим Лесь не міг спертися тому сьвітови, лишень одними очима. І тому він ними, блискучими, змученими так ловився маленького каганця. В'язався очима, держався євго і все мав страх, що повіки запруться, а він стрімголов у невидиний сьвіт звалиться» [10, с. 219].

Наступні кадри повторюють кадри попередньої новели: з'являється кадр, де крупним планом увиразнені очі оточення: «Хмара очий синих і сивих і чорних. Та хмара пливе до єго чола, гладить єго і простужує...» [10, с. 219]; кадр, де крупним планом постає поле «рівне, далеке, під сонцем спечене» [10, с. 219]. Цей кадр-спогад, на відміну від попередніх, динамічний, сповнений інтенсивного руху аж до невимовної втоми: «Він оре на ниві і руками чепіг не може вдержати, бо палить єго спрагнота у горлі. І волів палить, бо ротами вогку землю риють. Руки від чепіг відпадають, а він падає на ниву, а вона єго на вуголь спалює...» [10, с. 219].

Звичайно не обходиться й без кадру, в якому постає образ матері. На відміну від новели «Дорога», небіжка мати має право провести сина в останню дорогу: «Поконець стола сидить єго небіжка мама тай пісно співає. Потихо та сумно голос по хаті стелиться і до него доходить. То та співанка, що мама єму маленькому співала. І він плаче і болить у серцю і долонями сльози ловить. А мама співає просто в єго душу і всі муки там з тим співом ридають. Мама йде до дверей, за нею і спів і муки з душі» [10, с. 220]. Виразним є двопланове зображення: спостерігаємо розщеплення нарації на візуальну картину і психологічну, сповнену метафорики.

Г. Яструбецька справедливо зауважила, що «смерть у В. Стефаніка – це, здебільшого, звільнення від страждання.., вододіл, перед яким прірва тяжких мук, за яким – принаймні, їх відсутність у “земному” варіанті» [14, с. 95]. Останні кадри новели – художнє відображення миті смерті. Якщо герой «Дороги» «Аж як перейшов сто гробів, то сотий перший єго був. Припав до него як давно до маминої пазухи» [10, с. 219], то мить смерті Леся – фізичні зміни, відсутність можливості реалізувати бажання: «Хотів крикнути на діти, аби Мартинови ячмінь віддали, але крик крізь горло не міг продертися, лиш горячою смолою по тілі розходився. Вивалив чорний язик, запхав пальці в рот, аби голос з горла вивести. Але зуби клацнули і заціпилися і пальці затисли. Повіки впали з громом» [10, с. 220]. Чорний колір письменник здебільшого використовує для змалювання втомленого, виснаженого тіла («чорні ноги і чорні руки виглядали як прироблені до єго цеглястого тіла» [10, с. 232]), або тіла перед смертю.

Новелою «Палій» митець не був задоволений повною мірою [11, с.300]. Р. Горак так писав щодо цього етапу в житті письменника: «Написане в період найбільшого загострення стосунків між В. Стефаніком та його батьком. В. Стефанік не міг пробачити йому, що так рано зійшла в могилу від непосильної роботи мати. Не міг пробачити, що батько відмовив йому в утриманні, бо скуповував майже за безцінь поля у Русові, аби його вважали в селі багатієм. С. Стефанік пояснював це намаганням забезпечити майбутнє своїх дітей. Такого майбутнього та ще й купленого такою ціною В. Стефанік не хотів» [2, с. 265].

Дружина-мати завершила земні страждання: «В хаті на лаві лежала його Катерина – велика і груба, аж страшна» [10, с. 238], але горя в родині побільшало: «Федір тримав коло себе двоє дівчат: одинадцятилітню Настю і восьмилітню Марійку і все їх питався: шо мемо, доньки, без мами діяти? Котра з вас дьидеви обід зварит?» [10, с. 238]. Смерть увиразнила спогади і оприявнила втрату родинних зв'язків між чоловіком і жінкою, спричинену роботою: «Люде-люде, а я до неї ніколи слова не заговорив, я за роботов за ню забув тай за бесіду. Прости міні, Катеринко, приятелю мій добрий!» [10, с. 238]. Робота, яка забирала здоров'я: «Федір не випускав із рук ціпа цілу зиму, чепіг не викидав ціле весну, а коси ціле літо. Кости боліли, кінці їх стералися і пекли» [10, с. 239].

Щодо новели «Похорон» дослідники справедливо відзначають: «Перші чотири із шести наведених речень формують картину, створену за допомогою кількох основних шрихів, причому вся увага “глядача” зосереджується на кількох виділених об'єктах: хлопчик – хрест – труна – хрест – віночок. Виокремлення саме цих зображень-домінант у наведеному описі відбувається завдяки позначенню їх кольоровими маркерами: білий – чорний – білий – синій – жовто-брудний» [5, с. 225].

Чергування загального і крупного планів спостерігаємо в новелі «Сон». Для творення загального кадру – лісу – письменник апелює до досвіду реципієнтів, а також використовує звуковий потенціал: «Ліс шумів, стогнав, тонкі шепти рвалися з маленьких галузок і падали разом із змерзлим інесем. <...> Вітер вив як гнаний пес» [10, с. 256]. І на тлі чистого неба і ясною місяця крупним планом постає перед реципієнтом Третильник: «Чорне волосся посивіло від інєю, руда сардачина побіліла, моцні руки не чули зима, а лице спалене вітром поцегліло» [10, с. 256]. У розмові крізь сон, яку письменник передає короткими реченнями, сконцентроване ставлення героя до можливості працювати на землі: «Я можу працювати, бо маю моцні руки як кінцке копито...» [10, с. 256], «Ґрунт то спосіб до всего, як твій є. Він тебе заґріє і накрис і погодує і честь тобі поведе...» [10, с. 256], «Як не маєш свої ниви, то не маєш куди ходити, не маєш по чім...» [10, с. 256].

Фокусує уявну камеру на положенні тіла: «Здоймив кулак, але він безсилно зсунувся на сухе бадилля» [10, с. 256], «Поставив кулак під голови» [10, с. 257], В. Стефанік щоразу зберігає єдність кадрів, безперервність руху, непомітне зміщення уваги: «кулак – голова – капелюх» («Капелюх упав з голови і з вітром покотився» [10, с. 257]). Письменник також дбає про єдність візуальної художньої деталі і семантикою сновидіння героя. Інколи це має очевидний зв'язок («Капелюк упав з голови і з вітром покотився» – «Танаску, мой, а скинь капелюх, таже ти перший раз вішов цієї весни у поле – так годитси...» [10, с. 257]), але здебільшого – смислові натяки: «Ляг хрестом» – «Межу кортит також зродити колос, бо межа таки земля, вона ще ліпше... Я тобі по смерти лишу...» [10, с. 257].

За аналогічним принципом побудована новела «Озимина». На загальному плані сільського краєвиду крупним планом змальований образ втомленого старого чоловіка: «На кожусі лежить білий як молоко мужик. Старий дуже з померьклими очима» [10, с. 266]. Для увиразнення загального плану В. Стефанік використовує багатопотенційні звук і колір: «По селі сотаєся, пливе тоненькими струями, розпадаєся на мацінькі крапельки один голос, осінній, сільський звук. Обіймає він село і поле і небо і сонце. Протяжна, тужлива пісня вилискується по зораних нивах, шелестить зів'ялими межами, ховаєся по чорних плотах і падає разом з листем на землю. Ціле село співає, білі хати сьміються несьміливо, вікна ссуть сонце» [10, с. 266].

Письменник поважає старість, саме тому «сонце ґріє ... просто в лице» старому [10, с. 266]. Смерть як позбавлення страждань і болю вкотре утверджується в новелах, тож старий і просить «дучі та штири дошці» [10, с. 266].

Художнє враження працелюбності старого передане художньою деталлю – руками. Якими вони постануть у кадрі залежить від візуаль-

ного мислення читача, але саме завдяки рукам, що уособлюють працелюбність, можна вибудувати власний життєвий шлях: «А як я руки маю, то я собі йду у свою дорогу, а моя дорога, аді, стома стежками дорожитси по полю. Я барабульку вікопаю, я кукурудзок підойму, я борозенку лицем до сонця оберну, я зеренце посію – я все з руками зроблю! А без рук я дурень, коли маєш знати!» [10, с. 267].

Новела «**Такий панок**» разом із новелою, що відкриває збірку, створює циклічне коло. До такого висновку приходимо завдяки останнім візуалізованим кадрам: дорогою йдуть два мужики й обговорюють нетипово доброго панка, який, можливо, плакав через те, що випив зайвого: «Є такі пани, що як нап'ються тай плачут як мужики...» [10, с. 279]. Для підсилення письменник посилює концепт «дороги» ще розмовою між паном і мужиками. Дорога постає як життєвий шлях, який треба мудро обрати.

У перших кадрах, які постають крупним планом, В. Стефанік тяжіє до використання літоти: маленький панок у маленькому місті. Увізнення дріб'язковості досягається завдяки художнім деталям, які мають бути зацентровані в кадрі: «Те місто стоїть посеред сіл, як скостеніле село, як падла вонюче, як сьмітник цілого повіту. <...> На ринку стоїть комедиянська буда; якісь страшні музики вигравають у ній, страшні бестії вишкірюють зуби з полотен буди і якась панна воскова гримає в брязкучі тарелі» [10, с. 274].

Оновлення-очищення прийшло до панка незадовго до смерті: «Колі я не хочу більше кров пити, так як ви і по полудни затикати подушками вікон, або спати, я маю вмирати десь сими днями та я хочу хоч трохи перед Богом стати чистий» [10, с. 276]. Життя за рахунок мужиків панок оцінює як гріх, тому й хоче жити й боронити свій народ («своїх людей не буду встидатися» [10, с. 278]). Поштовхом до світоглядного переродження панка послужив образ на стіні в хаті, який, щоразу перед приходом інших панів, панок ховав під ліжком («То знаєте, я той образ скидав з стіни і назад клав зо двацять років» [10, с. 277]). Образ на стіні уособлює сумління панка. І навіть у кадрі, де панок розповідає про всі свої душевні порухи, все одно крупним планом постає образ: «Але ви не розумієте, то мене сумліне так пило, так докучало, що міні аж голос причувся. Вхожу я до хати, ледви на ногах стою, не чую нічого. Засьвітив сьвічку, боюся на образ подивитися. Лягаю і конче хочу на образ подивитися, а не маю відваги... Глипнув, а він заплаканий. Мене в гарячку, мене в дрож пірвало, кланцаю зубами...» [10, с. 278].

Стефанікознавці систематично відзначають візуальний потенціал новелістики майстра, але ці твердження здебільшого констативні, без уважної текстуальної роботи. Тенденції вивчення «кінематографічності у прозі», визнання несвідомого використання письменниками кінопоетики актуалізувало окремий напрям досліджень у літературознавстві.

Аналіз новели «Камінний хрест» (Л. Горболіс), збірки «Синя книжечка» спровокував наукову проблему: чи послідовий В. Стефанік у використанні кінопоетичних засобів. У результаті дослідження з'ясовано, що семантично домінантні образи постають завжди крупним планом, кожний центральний образ візуалізується буквально, а розкодування його метафорики наближає до осягнення підтексту. Більшість кадрів сповнена звуків і кольорів, тональність і відтінки яких максимально згармонізовані. Структурно новели побудовані за принципом чергування загальних і крупних планів, предметом зображення останніх здебільшого виступають обличчя і руки. Цілісність збірки досягається завдяки єднанню першої і останньої новели центральним образом дороги.

У перспективі запропоновану методика варто застосувати для аналізу збірок «Камінний хрест», «Мое слово», «Земля», а також дослідження новел 1926–1933 років. У результаті оприявниться еволюція кінематографічного мислення митця, а також теоретичні висновки щодо кінопоетичних засобів і прийомів творення образів можна бути екстраполювати на вивчення малої прози кінця XIX – початку XX століття.

### *Література*

1. Вірченко Т. «Синя книжечка» Василя Стефаніка: поетика серіальності / мозаїчності. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2021. № 27 (3). С. 136–140.
2. Горак Р. Кров на чорній ріллі : есе-біографія Василя Стефаніка. Київ: ВЦ «Академія», 210. 608 с.
3. Євшан М. Василь Стефанік. *Критика. Літературознавство. Естетика*. Київ: Основи, 1998. С. 213–216.
4. Муравецька Я. С. Візуальні форми зображення в реалістичній прозі (на матеріалі творчості Івана Нечуя-Левицького): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 – теорія літератури. Київ, 2019. 209 с.
5. Наконечна Л., Наконечна Л. Поетика оповідних структур у текстах Василя Стефаніка. *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово*. 2022. № 16 (63). С. 222–231.
6. Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади мислення Василя Стефаніка, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. Київ: Темпора, 2012. 580 с.
7. Піхманець Р. Метафізика крові. *Стефанік В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн.* / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. Твори. С. 571–671.
8. Полторацький Ол. Етюди до теорії кіна. Київ : Укртеакіновидав, 1930. 129 с.
9. Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки XX століття). Донецьк: ДонНУ, 2012. 332 с.



10. Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. Твори / упорядкув. Р. В. Піхманця. 676 с.
11. Стефаник В. С. Зібрання творів: у 3 т. у 4-х кн. / редкол.: С. І. Хороб (голова) та ін. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 2. Листи / упорядкув. Є. Баран. 600 с.
12. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку. Франко І. Зібрання творів у 50 т. Київ: Наукова думка, 1984. Т. 41. С. 471–529.
13. Хороб С. Публіцистика Василя Стефаника: штрихи до портрета. *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово*. 2022. № 16 (63). С. 264–278.
14. Яструбецька Г. І. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: ПІД «Твердиня», 2013. 380 с.

**THE CLOSED CIRCLE "DEATH–LIFE–DEATH":  
CINEMA POETICS OF THE COLLECTION OF VASILY STEFANIK  
"DOROHA"**

**T. I. Virchenko**

*Borys Grinchenko Kyiv University;*

*04212, Kyiv, str. Levka Lukyanenka, 13-B; e-mail: t.virchenko@kubg.edu.ua*

*The article is devoted to the study of film poetics of Vasyl Stefanyk's collection "The Road". The purpose of the investigation is to give an answer to the problematic question: is the artist consistent in the use of film poetic means. Stefanikologists consistently state the visuality of the writer's short stories, but these statements are devoid of careful textual analysis. The author uses a proven method that involves paying attention to the artistic space, the inner world of the characters, colors, sounds and artistic details. The main research attention will be paid to the works «The Road», «Skin», «Palium», «Funeral», «Dream», «Ozymina», «Such a Man». This constitutes the historical and literary novelty of the work. As a result, the coloristics of plans, the semantics of artistic details, the images presented in close-up, the dynamics of events in the frame were analyzed; it was found that only semantically meaningful images are presented in close-up, the colors of successively arranged frames match, and the used sounds add harmony to the frames. In the short stories, there is an alternation of general and close-up shots, the last and first short stories create integrity thanks to the use of the visual image of the road.*

**Keywords:** *Vasyl Stefanyk, film poetics, frame, general plan, close-up.*