



# ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет	гуманітарно-педагогічний
Кафедра	української філології
Рівень вищої освіти	магістр
Галузь знань	03 «Гуманітарні науки»
Спеціальність	035 «Філологія»
Спеціалізація	035.01 «Українська мова та література»
Освітня програма	освітньо-професійна

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри української філології

Торчинський М. М.

24 вересня 2020 року

## ЗАВДАННЯ НА ДИПЛОМНУ РОБОТУ Роговській Алні Святославівні

1. Тема роботи: «Ойконімія Старосинявського району Хмельницької області», затверджена наказом ректора університету від 25 серпня 2021 року №102.

Керівник роботи Приймак І. В.

2. Термін подання студентом завершеної роботи – грудень 2021 року.

3. Вихідні дані роботи. Незважаючи на наявність низки наукових студій, присвячених дослідженню творчості В. Стефаніка, нагальною потребою сучасного літературознавства є аналіз його творчої спадщини в контексті філософського дискурсу доби, що і зумовлює актуальність теми дипломної роботи.

4. Перелік підлеглих розробці питань.

- визначити основні постулати філософії екзистенціалізму та їх реалізацію в загальноєвропейському літературному контексті;
- проаналізувати наукові праці, в яких досліджується екзистенціалізм як філософський напрям;
- виявити фактори, що сприяли поширенню ідей екзистенціалізму в національному літературному процесі;
- дослідити творчість В. Стефаніка в рецепції літературної критики;
- з'ясувати місце художнього доробку письменника у контексті європейської літератури;
- простежити екзистенційне наповнення новелістики В. Стефаніка;
- розглянути смерть як екзистенційну категорію у художній парадигмі новеліста

5. Графічного матеріалу немає.

6. Консультанти розділів дипломної роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання	завдання

		видав	прийняв

7. Дата видачі завдання – 12 вересня 2020 року.

### КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Найменування етапів виконання дипломної роботи	Термін виконання	Примітка
1	Обрання теми дипломної роботи	Вересень 2020 року	
2	Опрацювання наукової літератури з теми дослідження	Вересень 2020 року	
3	Збирання матеріалу, його первинна наукова інтерпретація	Вересень-листопад 2020 року	
4	Написання першого розділу дипломної роботи	Грудень 2020 – квітень 2021 року	
5	Апробування результатів дослідження шляхом здійснення публікації у збірниках наукових праць та участі у конференціях	Січень, квітень, вересень 2021 року	
6	Написання другого розділу дипломної роботи	Гравень-вересень-2021 року	
7	Написання «чорнового» варіанту дипломної роботи	Жовтень-листопад 2021 року	
8	Попередній захист дипломної роботи	Листопад 2021 року	
9	Остаточне завершення дипломної роботи	Грудень 2021 року	
10	Подача дипломної роботи на кафедру	Грудень 2021 року	

Студент \_\_\_\_\_ А. С. Роговська  
 Керівник \_\_\_\_\_ І. В. Приймак

## Анотація

Тема роботи: «**Екзистенційний вимір прози Василя Стефаника**». Автор – **Роговська А. С.** Науковий керівник – **Приймак І. В.**. Обсяг дипломної роботи – 69 сторінок, із них 65 сторінок основного тексту. Робота містить 50 джерел посилання.

**Ключові слова:** *екзистенціоналізм, експресіонізм, новелістика, В. Стефаник.*

Об'єктом дослідження прозові твори (новели, оповідання, повісті, українських письменників кінця XIX – початку XX ст.), літературно-критичні статті.

Предмет дослідження – особливості впливу філософії екзистенціоналізму на формування художнього стилю В. Стефаника у контексті розвитку української прози кінця XIX – початку XX ст.

Мета роботи – здійснити аналіз прозової творчості В. Стефаника з огляду впливу філософії екзистенціоналізму.

Творчість В. Стефаника неодноразово ставала об'єктом пильної уваги з боку вчених, однак у зв'язку з появою низки сучасних студій, присвячених впливу філософії екзистенціоналізму актуальним є дослідження творчості В. Стефаника з урахуванням цієї світоглядної парадигми.

Твори письменника, передусім новели, виразно позначені впливом ідей філософії екзистенціоналізму.

У новелістиці В. Стефаник створює низку картин, у яких розкривається людська екзистенція через відтворення трагічної атмосфери. У своєму розумінні трагічного він постає наслідувачем к'єркегорівської моделі світосприйняття: його естетика спрямована на розкриття глибинних порухів людської душі, нерідко гіперболізованих проявів підсвідомості, надламаної психіки, надмірної душевної чутливості.

Центральним об'єктом рефлексій у новелах письменника постає людина, її буття у світі, її почуття, переживання, ставлення до навколишнього середовища, прийняття або неприйняття тих чи інших форм існування.

Автор \_\_\_\_\_

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Творчість Василя Стефаника і розвиток філософії екзистенціалізму.....	6
1.1. Екзистенціалізм як філософська течія.....	6
1.2. Творчість В. Стефаника в рецепції літературної критики.....	12
РОЗДІЛ 2. Проза В. Стефаника: художня специфіка та філософське обрамлення.....	22
2.1. Творчість Василя Стефаника у контексті європейської літератури	22
2.2. Екзистенційне наповнення новелістики письменника.....	34
2.3. Смерть як екзистенційна категорія у художній парадигмі Стефаника-новеліста.....	39
ВИСНОВКИ .....	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....	66

## ВСТУП

На сучасному етапі розвитку гуманітаристики одним з основних завдань літературознавчої науки є вивчення питання наукової рецепції творчості письменника у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві у взаємодії з філософськими дискурсами доби.

У рік відзначення 150-річчя з дня народження В. Стефаника дослідження його творчого набутку у різних ракурсах не втрачає своєї актуальності. Його прозова спадщина розглядалася з різних позицій, зокрема вивчалась і стиль письменника, і жанрова специфіка, і проблеми філософського спрямування його письменницької спадщини. Наративний дискурс української малої прози кінця XIX – початку XX ст. дає значний простір для створення узагальненої схеми формування і функціонування в літературі найбільш завершених типів формально-змістового оформлення якісно нової естетичної комунікації. Доба *fin de siècle* знаменує появу нового типу зображення літературного героя, людини надміру неспокоїної, розгублено-стривоженої, зі складною і суперечливою психікою.

Впродовж тривалого періоду творча особистість В. Стефаника є об'єктом пильної уваги дослідників. Оцінку художньої спадщини письменника здійснили ще його сучасники: І. Франко, Леся Українка та інші. Якщо С.Русова, Б.Лепкий, М.Євшан вбачили у творах В.Стефаника насамперед лише песимізм та безнадію, то І. Франко вважав, що це несправедливо і стверджував: «Я не бачу у Стефаника ані сліду песимізму. Навпаки, у многих із його оповідань віє сильний дух енергії, ініціативи, а у всіх його героїв бачимо велику любов до життя і до природи – речі, які зовсім суперечливі песимізові Певно, коли когось болить, то він кричить, стогне, але хіба ж це песимізм?» [43, 108–109].

У радянський час творчість В. Стефаника досліджували Олесь Гончар[5], Н. Жук [8], В. Костащук [18], В. Лесин [21], Д. Павличко[26]. Серед розвідок стефаникознавства варто виокремити дослідження Н. Жук «Василь Стефаник. Літературний портрет» у якому Василь Стефаник постає як митець психологічної новели.

Зі здобуттям Україною незалежності розширився горизонт наукових студій, наші сучасники досліджують мистецький доробок письменника з урахуванням тісних зв'язків із європейською мистецькою традицією, а також простежують вплив філософських дискурсів доби на самотню творчу манеру автора. Варто звернути увагу на дослідження Р. Піхманця[28], у якому багатовекторно й різноаспектно здійснений аналіз літературної і громадської діяльності В. Стефаника у контексті розвитку національного письменства кінця XIX – початку XX ст. Це фахове комплексне, безумовно, сприяє органічному входженню мистецької спадщини письменника у загальноєвропейський культурний простір. Однак у зв'язку з появою низки сучасних студій, присвячених впливу філософії екзистенціалізму актуальним є дослідження творчості В. Стефаника з урахуванням цієї світоглядної парадигми.

**Мета й завдання дослідження** – здійснити аналіз прозової творчості В. Стефаника з огляду впливу філософії екзистенціалізму.

Тому в роботі ставляться і розв'язуються такі завдання:

- визначити основні постулати філософії екзистенціалізму та їх реалізацію в загальноєвропейському літературному контексті;
- проаналізувати наукові праці, в яких досліджується екзистенціалізм як філософський напрям;
- виявити фактори, що сприяли поширенню ідей екзистенціалізму в національному літературному процесі;
- дослідити творчість В. Стефаника в рецепції літературної критики;
- з'ясувати місце художнього доробку письменника у контексті європейської літератури;

- простежити екзистенційне наповнення новелістики В. Стефаника;
- розглянути смерть як екзистенційну категорію у художній парадигмі новеліста

**Об'єкт дослідження** – прозові твори (новели, оповідання, повісті, українських письменників кінця XIX – початку XX ст.), літературно-критичні статті.

**Предмет дослідження** – особливості впливу філософії екзистенціалізму на формування художнього стилю В. Стефаника у контексті розвитку української прози кінця XIX – початку XX ст.

**Джерельною базою** для наукової роботи стали прозові твори В. Стефаника, його епістолярій.

**Методологічною базою** магістерської роботи є фундаментальні літературознавчі праці О. Білецького, І. Франка, історико-літературні дослідження Ф. Білецького, Т. Гундорової, І. Денисюка, Ю. Кузнєцова, Р. Піхманця, П. Хропка, Д. Чижевського, Н. Шумило та ін.

**Методи дослідження.** Досягнення поставленої в роботі мети при вирішенні конкретних завдань зумовило застосування генетичного, хронологічного, проблемно-тематичного, культурно-історичного, герменевтичного, компаративного методів.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в ній здійснено спробу комплексного аналізу прозового доробку В. Стефаника у тісних зв'язках із філософським дискурсом доби. Творчість письменника розглядається із сучасних позицій, досліджується в літературному контексті свого часу та у зв'язку з традиціями європейської літератури.

**Практичне значення** зумовлене можливістю використання напрацьованого матеріалу під час проведення уроків позакласного читання вивчення літературного процесу кінця XIX – початку XX ст., а також можуть бути застосовані у подальшому дослідженні прозового доробку письменника.

**Апробація дослідження.** Основні положення курсової роботи викладені у статті, надрукованій у збірнику «Поділля. Філологічні студії».

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, списку використаної літератури.

## **РОЗДІЛ 1. Творчість Василя Стефаника і розвиток філософії екзистенціалізму.**

### 1.1. Екзистенціалізм як філософська течія.

На сучасному етапі розвитку літературознавства спостерігаємо особливий інтерес до філософії екзистенціалізму, предметом дослідження якої є сутність людського буття, сенс існування, боротьба за виживання. У літературі доби помежів'я XIX – XX ст. навколо проблем особистості з її почуттями, внутрішніми драмами, специфічним буттям, особливим мікросвітом формувалися центральні теми, які до сьогоднішнього дня не втратили актуальності.

Екзистенціальна філософія, на перший план висунула ідею абсолютної унікальності людського буття, зосередившись навколо проблеми людини та її місця в світі, проблеми духовної витримки людини, яка потрапила в потік подій і втратила контроль. Екзистенційне зацікавлення митців кінця XIX – початку XX століття реалізувалося на рівні творення образів персонажів, їхнього мовлення, мислення, де екзистенційні мотиви стали своєрідним живильним імпульсом модернізму.

Початки екзистенціалізму зустрічаємо у вченні Сьорена К'єркегора (1813–1855), який першим сформулював поняття «екзистенція», – «внутрішнє» буття, що поступово переходить у зовнішнє. Також вплинули на формування та розвиток екзистенціалізму «філософія життя» і особливо феноменологія німецького філософа Едмунда Гуссерля (1859–1938). Основна ідея феноменології – неможливість взаємного зведення і в той же час нерозривність свідомості і людського буття, особистості і предметного світу, психофізичної природи, соціуму, духовної культури – згодом трансформувалась у теорію екзистенціалізму.

Визначними представниками цієї духовної течії є: в Німеччині – Мартін Гайдеггер (1889–1976), Карл Ясперс (1883–1969); у Франції – Жан-Поль Сартр (1905–1980), Альбер Камю (1913–1960), Габріель Марсель

(1889–1973), Моріс Мерло-Понті (1908–1961), Сімома де Бовуар (1915–1986); в Іспанії – Хосе Ортега-і-Гасет (1883–1955); в Італії – Нікколо Аббаньяно (1901–1977); а також Леопольд Сенгор (1906) в Сенегалі, засновник оригінального екзистенціалістського вчення, поширеного в Екваторіальній Африці і на островах Карибського моря. Послідовники екзистенціалізму є також у США (У. Баррет), в Японії (Нісіда, Васудзі), в арабських країнах (Абд-аль-Рахман Бадаві, Таїб Тізіні, Камаль Юсеф аль-Хадж) та ін.

Екзистенціалізм є філософським вираженням тих глибоких потрясінь, які спіткали людство на початку ХХ ст. Його речники вважають, що катастрофічні події новітньої історії оголили нестійкість, слабкість, кінцевість будь-якого людського існування. Саме глибинним знанням про природу людини екзистенціалізм визнає усвідомленість нею власної смертності й недосконалості.

У центрі їхньої уваги були питання провини та відповідальності, рішення та вибору, ставлення людини до смерті тощо, а проблеми науки, релігії, моралі, мистецтва цікавили їх лише настільки, наскільки вони стосувались названих питань. Основними проблемами екзистенціалізму стали: людина як унікальна істота, філософія буття, гуманізм, історія західноєвропейської цивілізації, проблема свободи та відповідальності, смерті як найпотаємнішої суті людського існування, проблема часу як характеристики людського буття.

Виникнувши як філософська течія, екзистенціалізм поступово перетворюється на течію літературну, адже «за своєю філософською мовою і стилем викладу являє собою деякий синтез літературно-художнього жанру з етико-аксіологічною філософською рефлексією» [13, 47]. Такий перехід започаткували і здійснили Жан-Поль Сартр і Альбер Камю. Адже в їхніх текстах нелегко віднайти межу між філософським та суто літературним: герої художніх творів екзистенціалістів утілюють настанови свідомості, відкриті

екзистенціалістами-філософами (Антуан Рокантен з «Нудоти» Сартра переказує у своєму щоденнику ідеї, які згодом сам автор розвиватиме у філософському трактаті «Буття і ніщо»; абсурдний світ «Міфа про Сізіфа» Альберта Камю є атмосферою, в якій існують персонажі його п'єси «Калігула» та повісті «Сторонній»).

Сам екзистенціалізм у художній літературі зчаста тяжіє до такого жанру як есей, хоча й згодом проявляється і в інших жанрах. а його представники продовжують традиції французького моралізму – філософської есеїстики Монтеня, Паскаля, Декарта, Ларошфуко, просвітителів XVIII століття, які поєднували філософський підхід до літературних творів із вимислом. Художні твори екзистенціалістів насичені філософськими проблемами. Спробуємо визначити основну суть цього філософського напрямку. Основним положенням екзистенціалізму є постулат: екзистенція (існування) передує есенції (сутності). В літературних творах митці-екзистенціалісти прагнуть по-своєму збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя. Представники цієї течії здебільшого зосереджують свою увагу на існуванні людини, що є емпіричною особистістю, вилученою з будь-яких систем (релігійних, політичних, соціальних). Саме існування людини «наодинці» з буттям і є, на думку екзистенціалістів, єдиною достовірною реальністю. Світ же вони розуміють як такий, що ворожий особистості, сприймають його як хаотичний, дисгармонійний, абсурдний. Процеси, які відбуваються в цьому дисгармонійному світі, повному внутрішніх суперечностей, позбавлені закономірностей, логічного зв'язку, часової послідовності.

Одним із засновників філософії екзистенціалізму є Серен К'єркегор. Екзистенційний герой тісно єднається з людиною з філософського трактату цього автора «Або – або», де йдеться про «самотню, на саму себе покинуту людину», що стоїть у «безмірному» ворожому світі, який має назву «нерозуміння». У людини, в розумінні Серена К'єркегора, немає ані теперішнього, ані минулого (воно вже минуло), ані майбутнього (воно ще не

прийшло) [13, 102]. Як показує досвід, саме в художніх творах найбільш глибоко та переконливо втілюються екзистенціальні філософські принципи. Проблеми життя і смерті, свободи, пошуків щастя, визначення сутності людини й міри її можливостей, здійснення людиною своєї мети у цьому світі, тобто питання, що визначають зміст духовного життя людини – ось коло філософських проблем, які порушували діячі культури минулого і котрі є актуальними на сьогодні.

Ще один яскравий представник цієї філософської думки Ж.-П.Сартр стверджував, що людина приречена до Свободи, бо свобода – тягар, покладений на людину як на особистість. На його думку людина, обираючи свободу, бере на себе відповідальність за своє життя, за свою моральність, разом з тим переймаючись і становищем своєї батьківщини, і своєю долею. У рамках таких коливань відбувається вибір між справжнім і несправжнім існуванням, що стає вирішальним кроком на шляху створення себе в чому і полягає сенс людського буття [36].

Початок ХХ ст. позначений, з одного боку, кризою просвітницького раціоналізму, позитивізму, неокантіанства, а з другого, – «філософією життя», утвердженням ідей А.Шопенгауера, Ф.Ніцше, А.Бергсона, епохальними відкриттями в галузі квантової фізики та медицини, зокрема, теорією відносності А.Ейнштейна та вченням про підсвідоме З.Фрейда. Все це призводило або до повного нігілізму, або до ціннісного релятивізму, неминучого процесу новітньої вестернізації усіх навколишніх європейських культур, зокрема й української. Європейський інтелектуалізм нового рівня впливав на формування модерного типу мислення, водночас спричиняючись до виникнення і модернізму як мистецького явища, репрезентованого передусім іменами Ш.Бодлера, П.Верлена, Е.По, Г.Ібсена, М.Метерлінка, С.Пшибишевського.

Зауважимо вплив на розвиток української літератури філософії екзистенціалізму, основним положенням якої є постулат: екзистенція (існування) передує есенції (сутності)». Представники цієї течії

зосереджують увагу на людині, яка має сили тільки на те, щоб існувати. Саме існування людини «наодинці» з буттям і є, на думку екзистенціоналістів, єдиною достовірною реальністю. У своєрідному віддзеркаленні сприйняли українські митці цю філософію як об'єднання прагнення особистості до волі і простору з естетизмом.

Значний вплив (не завжди був буквальный і безпосередній) на українських письменників мали філософські концепції Шопенгауера і Ніцше. Вважають, що саме Шопенгауер допоміг письменству звільнитися від етики співчуття, яка виразно характеризувала попередні, традиційні літературні напрями. З особливим захопленням сприймалися ідеї Ніцше, який, як здавалося модерністам, знав усю могутність і велич людини, сприймався як проповідник нового життя. Глибокий скепсис і особистісна агресія ніцшеанства не відповідають ментальним засадам українського світогляду, проте окремі складові були творчо засвоєні О. Кобилянською, С. Черкасенком, В. Винниченком, Г. Хоткевичем, М. Яцківим, О. Плющем, Б. Лепким та ін. Небезпідставно вважають, що найбільший внесок у появу філософії й естетики модернізму зробили німецький філософ Фридрих Ніцше та французький поет Шарль Бодлер. Своєю відомою фразою «Бог помер» Ніцше проголосив всемогутність людини, яка повинна стати у центрі Всесвіту, заповнити його собою. На думку філософа, тільки в такому вільному від попередніх переконань світові, людина зможе повністю реалізувати саму себе.

Історичні передумови, що спричинили формування модернізму, стосувались передусім філософсько-світоглядних засад творчих процесів. Прагнення до осмислення екзистенційних проблем не суперечило громадянській позиції українських письменників, що дбали насамперед про духовне і державне відродження Вітчизни.

У художньому слові з'являється багато нового, зокрема увага до філософських проблем, спроба розкрити феномен людини у загальному і конкретному. Боротьба, протистояння людини і суспільства у творах

видозмінювалася, розкривалась не тільки як революційна, а й як національно-визвольна, досліджувалась пасивно-споглядацька позиція. Зміщення уваги з національних і загальнолюдських ідей на саму людину, на її душу і лице – чи не найголовніша ознака модерністських типів творчості. Тому цілком справедливим буде твердження, що в умовах складних політичних, економічних, національних і культурних катаклізмів, якими відзначається доба помежів'я XIX – XX ст., екзистенціалізм мав суттєвий вплив на творчу спадщину, мистецький процес.

## 1.2. Творчість В. Стефаніка в рецепції літературної критики

За роки плідної письменницької діяльності художня спадщина В. Стефаніка неодноразово ставала об'єктом пильної уваги з боку літературознавців. Ще сучасники письменника жваво відреагували на появу на мистецькому обрії України одіозної й непересічної особистості.

Дебютна збірка В. Стефаніка «Синя книжечка», викликала жвавий інтерес і різноманіття суперечливих відгуків. У ній було опубліковано п'ятнадцять оповідань, багато з яких належать до найкращих досягнень його творчості. Леся Українка в листі до Ольги Кобилянської висловила своє захоплення збіркою: «Будьте ласкаві, подякуйте п. Стефанікові від мене за його «Синю книжечку» (нащо її видали в зеленій обложці – es ist etwas komisch), я зробила б це сама, та не знаю його адреси. Гарні його нариси, тільки сумні невимовне... врешті, вся наша література веселістю не відзначається, часом як начитаюсь її (не виключаючи і власних творів), то так і хочеться сказати з розпачем Гамлета: «Най дьявол носить смуткове убрання, а надіну ясні кармазини!» – і, певне, я се зроблю, тільки ще не зараз» [38, 142].

Високу оцінку критиків дістали й наступні збірки письменника: «Камінний хрест» (1900), «Дорога» (1901), «Моє слово» (1905). На кінець XIX і перші роки XX ст. творчість Стефаніка була відомою в перекладах польською, німецькою, російською та ін. мовами. У 1903 р., коли письменник приїхав до Полтави на відкриття пам'ятника І. Котляревському, під час

зустрічі Леся Українка, Олена Пчілка, М. Коцюбинський, М. Старицький, Г. Хоткевич привітали його як одного з видатних діячів української літератури.

Найбільш ґрунтовні оцінки творчості письменника, безумовно, належать І. Франкові, який у статті «Старе й нове в сучасній українській літературі», аналізуючи «нових» майстрів слова, він виділяє В. Стефаника. Старший товариш і учитель відхиляє твердження, яке склалося у суспільстві, про Стефаника як безнадійного песиміста. «Я не бачу у Стефаника, – вважав він, – ані сліду песимізму. Навпаки, у багатьох із його оповідань віє сильний дух енергії, ініціативи, а у всіх бачимо велику любов до життя й до природи – речі зовсім суперечні песимізові. Певно, коли у когось болить, то він кричить, стогне, але хіба це песимізм?» [43, 109].

Коли у 1897 році у газеті «Праця» були опубліковані перші сім новел В. Стефаника, саме І. Франко схвально привітав літератора-початківця. У січневому номері чеського журналу «Slowensky Prehled» за 1898 рік він надрукував статтю «Із секретів поетичної творчості», де залучає до аналізу й твори В. Стефаника. Будучи обережним у оцінці, критик все ж подає Стефаника як «дуже талановитого та оригінального письменника». Далі він резюмує: «А ви не молодий автор, – казав він тоді. – Ви вже знайшли свій стиль, а хто знайшов свій стиль, той може називати себе письменником» [41, 397]. При цьому І. Франко ніби виходив із усних пояснень авторові, що підставою назвати його «вельми талановитим та оригінальним письменником» стала наявність індивідуального стилю». Згодом окремі з цих рис критик назве головними рисами художнього новаторства української прози кінця ХІХ – поч. ХХ століть. До специфічних для В. Стефаника ознак він зарахував: максимальну насиченість художньої думки, «велику простоту», «глибокий ліризм», художній психологізм і тонке естетичне чуття, що позначилося на мистецтві слова, фрази, описів і дозволяє уникати зайвих описів чи надмірного нагнітання напруги. Разом з тим І. Франко заперечував схильність письменника до песимізму, апелюючи тим, що понад

усе у В. Стефаніка – всеперемагаюча любов до людей, співчуття їхнім болям і стражданням. Саме І. Франко подав творчість Стефаніка як одного з чільних представників модерного письма, що орієнтувались у своїй творчості на європейське письменство й модерні мистецькі форми, започатковані експресіоністами й неоромантиками. «Тільки наймолодше покоління не було під його (Драгоманова. – А.Б.) впливом, але воно, черпаючи свої стимули прямо із західноєвропейських напрямів прозваного *per nefas*\*\* декадентизмом, іде далі дорогою, прокладеною у нас впливом Драгоманова» [41, 192].

Варто відзначити, що І. Франко ніколи не говорив про В. Стефаніка окремо, а завжди в контексті розвитку художньої прози кінця XIX – поч. XX століть. Стаття Івана Франка «Старе й нове в сучасній українській літературі» стала підсумковою, етапною, а в певному сенсі навіть епохальною в осмисленні творчого досвіду В. Стефаніка й цілої генерації українського письменства на шляху пошуку нових форм і виражальних можливостей художнього слова.

Розпочате І. Франком і Лесею Українкою критичне осмислення новаторської прози Стефаніка, продовжив ще один український письменник, літературознавець, критик Б. Лепкий. Він друкує в 1901 році вірш-присвяту «Василеві Стефанікові», спроектованого, як вважає Ф. Погребенник, «в основному, на героїв його новел, сповнений роздумів про їхнє покликання» [29]. Ще один сучасник письменника М. Рудницький у статті «Василь Стефанік» зауважує, що «мозок у нього інтелігентський, і тільки завдяки ньому він зумів кермувати своїм талантом, обмеженим до такого невеликого світу і таких простих мистецьких засобів» [31, 186]. Мініатюрні нариси та оповідання мають у собі зосереджену силу тих героїв, що говорять мало або сповідаються нараз із усього, без останку, в переломні хвилини. Новий тон пов'язаний тут із новим стилем, стиль – із новим підходом до селянської психології. Коли ми думаємо над їх взаєминами, то нас бере часто спокуса

розв'язати їх одною простою фразою: «Стефанік відкрив нам нові сторінки народної душі» [31, 187].

Серед особливостей українського літературного процесу означеної доби з'являється інтелектуалізм не стільки як раціоналістичне, скільки як мисленнєве напруження (О. Кобилянська, В. Стефанік). Інтелектуалізація творчості сприяє поглибленню людської сутності, підкреслюючи аналітичне і синтетичне начала особистості. Почуття, внутрішні переживання передано через щось побічне, другорядне, якимись окремими деталями, натяками, що ґрунтуються на глибокому чутті психології.

Нова техніка психологічного аналізу включає внутрішнє мовлення, монологи, невласне пряму мову, письменники простежують процес мислення, плинність свідомості, відтворюють автопсихоаналіз героя. Цим прийомам психологізації також притаманна своєрідність втілення: внутрішній монолог у реалістів та імпресіоністів відділяє оточення від внутрішньої сфери, в експресіоністів сплавляє їх, збурюючи течію переживань. Психологізація в літературі на межі століть – не фактографічна описовість, а моделювання психологічного переживання, акцент в якому переміщується з соціального аналізу суспільства в особі його представника на аналіз духовного світу індивіда у його ставленні до суспільства, внаслідок чого зображення не конкретно-історичне або предметно-аналітичне, а містить глибокий аналіз психологічного стану персонажів. Письменники-реалісти початку ХХ звертаються до висвітлення насамперед морального внутрішнього обґрунтування вчинків героїв, тобто мотивування поведінки йде від внутрішньої логіки характеру персонажа.

Відбувається перенесення акцентів у наративній системі творів, зокрема по-різному реалізується авторська позиція. Вона відтворюється через різноманітну емоційну палітру, уривчастість, схвильованість, емоційність стилю викладу.

Український літературний критик, літературознавець і перекладач М. Євшан також звертається до творчої рецепції В. Стефаніка: «...Творчість

його – це радше заперечення в собі всякого творчого «я», це якась стихія, що збирається в його груді, і він мусить витримати її силу, виявити її у всій її основности. Тому про якийсь становище Стефаніка до своєї творчості не можна й говорити: він прямо ідентифікує себе з самим об'єктом її, ховається в ній увесь. Він не оповідає, не пише про життя, – він подає нам саму його драму. Звідси, з того об'єктивізму, з того злиття з об'єктом творчості йде той питомий, глибокий трагізм сам в собі...» [12, 213].

В есе «Поет твердої душі» Д. Донцов уперше у національному літературознавчому дикурсі наголошує, що творчість В. Стефаніка органічно пов'язана з екзистенційними орієнтаціями європейської філософії кінця ХІХ – початку ХХ ст. Справді, його персонажі є надзвичайно чутливими і загострено сприймають дійсність.

Дослідник помітив, що у Стефанікових новелах домінує психологічна мотивація вчинків персонажів, пов'язана з «пограничними ситуаціями», «межевими станами» (новели «Межа», «Сини», «Марія»). Крім того, іронізуючи над тими колегами, які вбачають у Стефанікові лише автора «безмежного смутку», Д. Донцов слушно зауважує, що Стефанікові образи мають чітку орієнтацію на європейську та й світову естетику: «Але в сих голосах нема нічого дивного, і той, хто творить для майбутнього, не повинен заражуватися нерозумінням сучасників. Як для Стендаля і для многих інших, прийде і колись і для автора «Межі» час, коли в нас зрозуміють, що він відкрив, не є ніяка мужицька психіка, лише наша національна, і то по обох боках кордону; що коли се «песимізм», то песимізм роз'ятрений до розпачу; що коли се розпач, то розпач, що вибухає пожегом і витискає на обличчі блідий жах...» [6, 185].

У своїй статті «Соціальні моменти в творчості В. Стефаніка» М. Козоріс дорікає письменникові з приводу того, що він не розкриває причин, які призводять його героїв до трагедії, і в той же час слушно зауважує, що «далеко кращий лік ми знаходимо у Леся Мартовича, бо його Семен у новелі «Ось – поси моє», що сперечається з сусідом за межу, каже: «Ми не маємо

казати один одному: ось – поси моє, але маємо всі взятись за руки красно та й сказати: ось – поси наше!» [17, 167].

На рецепції В. Стефаніка також значною мірою заважив вплив панівного дискурсу, що зумовлював концентрування уваги на змістовому пласті, зокрема на соціальних, економічних, національних, морально-етичних аспектах його новел. При цьому в тіні лишалася своєрідність стилю письменника, яка найбільшою мірою промовляє за глибину його задумів. «Коли підходити до оцінки творів зі становища «ідей» у розумінні ідеології, незалежно від того, як вона висловлена, – писав у 30-х роках Михайло Рудницький, – коли залишити на боці мистецькі засоби, якими орудує письменник, тоді немає ніяких труднощів, щоб дібрати із нарисів Стефаніка приклади його «боекдатности» – націоналістичного, соціалістичного чи комуністичного забарвлення. [...] Сюжет твору (у популярному розумінні «історії») затирає в нас досі ті глибші його засоби, що промовляють до читачів різних ідеологій» [31, 188].

У 20-30-ті рр. ХХ ст., коли мистецьке життя зазнало нищівного удару з боку радянських та партійних діячів майже на ціле десятиліття Василь Стефанік був зачислений до «ворогів народу», тому про цілісне дослідження його художнього доробку не могло бути й мови.

Лише після «возз'єднання» Західної і Радянської України у шкільних підручниках і хрестоматіях поволі почали з'являтися згадки про Василя Стефаніка 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. Стефаніка». Але окремими виданнями його твори прийшли до читачів тільки після закінчення Другої світової війни в 1945 році.

Радянські критики, розглядаючи літературу як відображення суспільного життя, цікавилися переважно змістом твору, не беручи до уваги модерністські засади художнього стилю.

Поодинокі спроби представити В. Стефаника різнобічно й творчо не змогли заповнити лакун, які з'явилися. До вартих уваги досліджень цього періоду варто віднести книгу відомого дослідника Ф. Погребенника, який аналізуючи творчість В. Стефаника висловлює думку: «Основні видання спадщини письменника, їхні позитивні риси, а також недоліки, значною мірою зумовлені цензурними обмеженнями, ортодоксальними вимогами офіційних інституцій і очищувати творчість митця від небажаних творів, замовчувати їх або висвітлювати у спотвореному вигляді» [29, 77]. Аналіз літературно-критичних та літературознавчих матеріалів повністю підтверджує цю тезу та показує, що в працях із стефанікознавства радянської епохи переважають формальні підходи, штампи, ідеологізація творів, замовчування одних фактів та викривлення інших.

Із 70-х років ХХ століття творчість В. Стефаника досліджується у вітчизняному літературознавстві широко та багатоаспектно. До осмислення ролі і місця творів письменника в історії української літератури, дослідження в них співвідношення історичного і вічного, буттєвого початку і вивчення поетики новелістики зверталися критики і літературознавці різних світоглядних і естетичних орієнтацій.

Рецепція творчості В. Стефаника представлена у статті О. Гончара «Відлито у вогнях душі». Підкреслюючи самотність новеліста, автор говорить, що «новели Стефаника – це власне, його індивідуальність, його природний подих, у них тільки його властива інтонація, тільки Йому притаманний малюнок художнього мислення». Бачення О. Гончарем художнього світу В. Стефаника не лише доповнює сприйняття й розуміння прози Стефаника, а й висвітлює нові грані таланту письменника-новеліста. Він порушує низку наукових проблем й примушує по-новому подивитися на творчу палітру митця. Зокрема, акцентує увагу на формі новели, порівнюючи її за ємкістю, динамікою та міцністю сюжету з класичним сонетом. Роздуми Олеся Гончара про феномен Митця в українській культурі й літературі оприявлені в таких його працях, як «Про наше письменство» (1972), «О тех,

кто дорог» (1978), «Письменницькі роздуми» (1980), «Чим живемо: На шляхах до українського Відродження» (1991).

У цих працях сконденсовано провідні риси індивідуального стилю Василя Стефаника. Насамперед Олесь Гончар наголошує на ролі новели в доробку письменника, адже завдяки їй він посів «одне з найчільніших місць серед світових класиків цього жанру» [5, 74], її значенні для української й світової літератури й культури. І тут же зазначає, що новели В. Стефаника – це його «індивідуальність, його природний подих, у них тільки йому властива інтонація, тільки йому притаманний малюнок художнього мислення» [5, 75] з найвищою художньою концентрацією, крайнім лаконізмом, граничною стислістю, «схожа на сонет».

Серед основних рис творчої манери В. Стефаника визначає й народність – «те, що дає силу його новелам, це те, що було найдорожчим для трудового люду», бо в кожній з новел «згусток почувань народної душі» [5, 75]. Зв'язок з народом є провідною рисою й творчої індивідуальності Олесь Гончара, у тих же «Письменницьких роздумах» він писав: «Найважливіше, здається мені, для письменника протягом усього його життя не втратити чуття єдності, спільності своєї особистої долі з долею народною» [5, 239].

У 70-ті-90-ті роки вітчизняне та зарубіжне літературознавство апробувало якісно нові дослідницькі стратегії в системному вивченні новелістики В. Стефаника, засновані на вивченні широкого спектру питань – художнього методу, генезису та еволюції жанрів, ідейно-змістової проблематики, типології героя, художньої майстерності, що сприяли відкриттю філософсько-етичного змісту і специфіки поетики творчості письменника.

Нові тенденції наукового мислення, намагання здійснювати принципово інший тип літературного дискурсу, подолати заідеологізовані уявлення про національний літературний процес відображені в дослідженнях кінця 80-х років. До незаангажованих праць, написаних у радянські часи,

можна, зокрема, віднести проникливі розвідки про В. Стефаніка М. Коцюбинської, тривалий час несправедливо замовчувані.

Ще одна риса індивідуального стилю Василя Стефаніка, на якій завжди наголошували дослідники, – драматизм. Скажімо, Микола Зеров максимальне «скорочення авторської референції», а відтак – й апогей драматизму відзначив у останніх текстах покутського новеліста – «Вона – земля» і «Сини» [9, 421]. Він зауважив, що письменник «малює через мову думки людини», «подає почування людини через діло, як у драмі» [9, 421–422].

Українська рецепція Стефаніка багато в чому спиралася на зарубіжні роботи про нього (О. Грицая, Г. Якобовського, С. Пшибишевського та ін.), тим самим долучаючись до загальноєвропейського процесу освоєння нової літератури. С. Пшибишевський став одним із популяризаторів новелістики українського автора в Польщі, упродовж 1899–1900 рр. публікував його новели в журналі «Życie», високо оцінив їхній художній рівень [37, 21].

Критична й літературознавча рецепція ранніх творів визначається станом літературного розвитку України на рубежі XIX–XX ст., відбиваючи його специфіку і внутрішні тенденції. Творчість В. Стефаніка сприймалася переважно в рамках традиційних уявлень про літературу, її персонажі оцінювалися за звичними критеріями, тоді як поетика новел лишається осторонь, акцентуючи розгляд ситуації героїв у більш буттєвому аспекті.

Якісні зміни в українському літературознавстві, зумовлені здобуттям Україною незалежності у 1991 р., відкрили перед критиками нові можливості. «Колоніальні культурно-історичні обставини формування наукового буття, – наголошує П. Іванишин, – відходили у минуле, гносеологічну дійсність почали формувати постколоніальні реалії. Розвиток української тогочасної науки про літературу в постімперський період визначали зовнішні, позанаукові чинники, що впливали на створення нових обставин її існування, та внутрішні, – що із середини конституювали шляхи прямування новітньої української філології» [12, 5].

Кардинальна зміна гуманітарної парадигми вимагає нового прочитання художньої спадщини класиків вітчизняної літератури, зокрема митців кінця XIX – початку XX ст.

Новаторськими підходами та ідеологічною незаангажованістю на художню манеру талановитого письменника відзначається дослідницька праця Р. Піхманця, який з позицій сучасних напрацювань розглядає творчість В. Стефаника у контексті національного та загальноєвропейського літературного процесу.

Отже, дослідження багатогранної творчості письменника пройшло кілька етапів: починаючи з 90-х років XIX ст., власне, з моменту виходу у світ перших творів В. Стефаника, потім – періоду ідеологізації та цензурування літературної критики та літературознавства в радянський час, і, нарешті – епохи системного вивчення й аналізу спадщини письменника як складової української та світової культури в сучасний період.

## РОЗДІЛ 2. Проза В. Стефаника: художня специфіка та філософське обрамлення

### 2.1. Творчість Василя Стефаника у контексті європейської літератури

Становлення Василя Стефаника як митця відбувалося на зламі двох століть, коли світоглядна парадигма реалізму замінювалась на модерністську естетику. Кожний період диктує свої центральні ідеї, концепції, погляди на світ і людину. Характерною рисою кожного перехідного періоду є звернення до набутків попередніх поколінь, їх рецепція та переоцінка.

У житті В. Стефаника склалося так, що він з молодих літ потрапив у середовище європейської богеми, яке, безумовно, дало поштовх до векторного спрямування його літературної діяльності в царину модернізму. Навчання майбутнього письменника у Ягеллонському університеті припадає на той час, коли Краків був одним із потужних осередків громадсько-культурного життя Польщі. У ньому діяло товариство студентів-українців «Академічна громада», члени якого долучалися до дискусій про духовність, літературу, політику. У листі до Л. Бачинського, датованого 04.12.1893 р. В. Стефаник подає цікаві факти про специфіку цих зустрічей: «Я сам жию добре [...] спасаю мир політикою, етикою (Спенсера, Дюма, Золя), бігаю по всяких «kolkach literakich» (літературних гуртках)» [35, 27]. Саме у Кракові під час вшанування Т. Шевченка, коли Стефаник виголосив вступне слово, відбулося його знайомство з подружжям Софією та Вацлавом Морачевськими, людьми високої європейської культури, всесторонньо обізнаними не лише з найновішими течіями в літературі та мистецтві, а й з глибокими знаннями наук загальноосвітнього значення: психології, політичної економії, історії, філософії, які мали на майбутнього письменника глибокий вплив. В. Морачевський був добре обізнаний із найновішими тенденціями розвитку літератури та мистецтва, він полонив молодого студента широкою ерудицією, багатим життєвим досвідом і глибокими знаннями. Ось як про це пише Стефаник у листі до свого польського товариша: «Ви мали на мене

рішальний вплив, такий, що мені дуже легенько стало жити» [35, 118], а Софія Морачевська у Стефаниковому етюді «Серце» постає в яскравому образі: «Пані, що навчила мене любити Русів і правду в собі» [35, 38]. Саме Морачевські вводять юнака в середовище відомих і знаних польських письменників: С. Пшибишевського, С. Виспянського, Я. Каспровича, К. Тетмаєра, Вл. Оркана, що були речниками модернізму. Варто відзначити, що літературне життя Кракова було досить розмаїте і насичене. Близький друг Стефаника, відомий український письменник Богдан Лепкий так згадував про краківський період своєї еміграції: «Мало не весь молодопольський Парнас пізнав я тоді зі Стефаником, або дякуючи йому» [22, 4]. Молоді вихідці з України долучаються до численних мистецьких заходів, беруть активну участь у дискусіях про шляхи розвитку модерного мистецтва.

Бурхливі зміни, пов'язані із зародженням та розвитком модернізму, призвели до появи у літературі різних тенденцій, виникнення нових форм і напрямів, зумовлених новітнім художньо-естетичним контекстом. Цікаво, що ці віяння спостерігаємо у різних європейських літературах. У малій прозі кінця XIX – початку XX ст. драматичні колізії суспільно-політичного спрямування переходять у морально-етичну сферу, тому саме ця проблематика превалує в епічній творчості доби. Відтак ми спостерігаємо посилення уваги до внутрішнього світу людини, який концентрує в собі трагізм людського буття, всю драматичну напругу соціальних стосунків. І саме таке поглиблене зображення особистісної суті героїв віддзеркалює неминучість і складність суспільних конфліктів.

Вільно володіючи іноземними мовами, В. Стефаник мав змогу познайомитися з творчістю багатьох письменників в оригіналі. Відомий український художник Іван Труш, згадуючи про краківський період життя Стефаника, писав, що той «в часах вільних від науки фахової читає Золя, Бальзака, що знайомиться з новою модерністичною літературою, в котрій засмакував і розганяється сам щось писати» [35, 37]. Українського

письменника як і француза Е. Золя цікавить розкриття соціально-біологічних закономірностей буття людини. В. Стефаник дотримується думки, що між натуралізмом і модернізмом існує певна суперечність, що спричинює змагання різних течій і напрямів «не лиш в літературі», воно дійшло і до «штук красних і витворює символістів, імпресіоністів і ніколи, як Золя, не можна говорити, що ся борба – є борбою в жовніри хлопчиків» [35, 57]. Усе ж найкращі духовні надбання залишаються у мистецтві, з одного боку – Ш. Бодлер, основоположник французького символізму, з другого – Е. Золя, з його новаторською концепцією натуралізму. Стефаник виявляє широку обізнаність тогочасного європейського літературного руху. У майбутньому, вважає новеліст, не виключено повернення натуралізму, але він буде іншим від «золівського» – так як і романтизм Байрона є іншим від романтизму датського письменника, одного із попередників імпресіонізму – Якобсена. Стефаник дає належну оцінку новаторському методу Е. Золя, йому імponує його висока майстерність, демократичний вибір тематики, використання широко популярного сьогодні в світовій літературі документалізму, хроніки, що дає можливість наблизити літературу до нагальних проблем людського суспільства. Натуралізм не виходив за рамки реалістичного зображення дійсності, але все ж це був новий напрямок, що вступав у суперечність з традиційним аналітичним дослідженням «типового героя у типових обставинах» й зосереджувався більше на індивідуальності людської особистості, хоча й детермінованої біологічними та соціальними чинниками. Проте, Стефаник визнає, що тепер усе різко змінюється, з'являються нові ідеї, «виходить Верлен і багато позолівських романтиків, що чогось ждуть і чогось надіються [...]. Се діло не маловажне; его треба знати, як хочеться мати вікно до Європи» [35, 57]. Так новеліст не лише декларував необхідність пізнання європейської літератури, а постійно працював над собою, щоб бути на рівні тогочасного розвитку красного письменства.

Багатим джерелом для пізнання літературного руху в Європі впродовж II пол. XIX ст. був «Журнал братів Гонкурів». Перебуваючи в Швейцарії,

В.Морачевський мав змогу ґрунтовно ознайомитись із ним, про що писав Стефанику: «Сім томів перечитав від дошки до дошки» (лист до В.Стефаника 08.03.1896 з Цюріха). Здатність братів Гонкурів до тонкого психологічного аналізу, вміння передати читачеві співчуття до своїх героїв, а також документальна основа матеріалу привертала увагу молодого літератора: «Та ж ми нині читаєм Lenau'a, Musset'a, і Золю, і Goncourt'ів» [35, 57]. І.Франко, М.Павлик, М.Драгоманов бачили в оригінальній манері братів Гонкурів новаторський підхід до розкриття, тогочасної дійсності, практичне впровадження права художника на зображення життя соціальних низів із позиції об'єктивності й безкомпромісної правдивості. «Правда і тільки правда – якою б гіркою і непривабливою вона не здавалася б» [35, 34] – такою була стійка естетична позиція В.Стефаника. Краще, наполягав письменник, подавати «сирий матеріал», аніж створювати вироблені «делікатні фабрикатки» та «естетичні заокруглення». Саме так відреагував український новеліст на зауваження О.Маковея щодо його перших новел, які були опубліковані в «Літературно-науковому віснику» під загальною назвою «Фотографії життя» [35, 72-73]. Проте поява їх дала підставу І.Франку в 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» [44, 50].

Переломні зрушення у тогочасному світобаченні спричинилися до появи в Європі низки літературних організацій: «Молода Франція», «Молода Бельгія», «Молода Німеччина», «Молода Польща», що проголосили своїм гаслом символізм та служіння красі. «Інтерес молодих письменників до символізму впливає насамперед з їхнього неприйняття натуралізму й побутовизму як зображення однозначного, од вимірного і прагнення до багато вимірності й трансцендентності», слушно зауважує М.Ільницький [13, 19]. Небайдужим до поетів-символістів був і В.Стефаник. У його листах

згадуються імена Ш.Бодлера, Барб'є д'Оревільї, П.Верлена, Ж.Роденбаха, Е.Верхарна, С.Малларме. Свій душевний смуток, спричинений різними душевними незгодами та творчими муками, Стефаник ілюструє уривками з творів, психологічна тональність яких була співзвучна з його настроями. «За стан мій я не годен Вам писати. Щось так багато на душі накіпіло, а таке журливе і безконечне, що драпає 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» [35, 62]. І далі в листі до В.Морачевського цитує «Осінь пісню» Поля Верлена у власному перекладі: «Тихі ридання. Сумно ридає Осінь вогкая, Серце дроз обіймає, Дика ж розпука, що на нім грає. Блуджу зболений, Світом зболений. Увесь змарнілий, Як вітром битий, По пустих нивах Листок зів'ялий» [35, 62].

Свідченням доброї обізнаності В.Стефаника з творами французьких поетів-символістів може послужити типологічне порівняння його новел з поезіями Теофіля Гот'є (1811-1892), одного із засновників парназької школи. Польський і німецький літературознавець Артур Зеліб, перекладач новели «Вечірня година» французькою мовою, який був надрукований в журналі «La Revue Ukrainienne» (Лозанна, Швейцарія, 1915, №1) зауважує, що «серед цих мініатюр (новел В. Стефаника) ми зустрінемо справжні перлини «Емалій і Камалій». Як відомо, саме таку назву мала збірка поезій Т. Гот'є (1811-1872), одного із засновників парназької школи поетів-символістів, в якій явища емпіричного світу, сфери відчуття і речей стають символами внутрішнього світу, душі людини. Новела «Вечірня година», написана у формі літературної мініатюри, скоріше акварельної замальовки, аніж літературного оповідання. Це роздуми – медитації письменника про недосконалість людського життя, переповненого тугою, болем, муками. Очевидно, глибокий психологізм, зворушливий драматизм й водночас поетична ліричність Стефаникової новели, які досягаються багатством словесних образів, символічними алюзіями, що тримає читача у постійній напрузі, викликають таке порівняння з набутком французького митця. У творчості Гот'є тонка драматична напруга

досягається вмілим поєднанням холодного естетизму з голим ліризмом, що спирається на утопічній ідеї про об'єднання мрії і дійсності, життя перетворити у твори мистецтва, а мистецтво наповнити живою силою життя, або ж іншими словами – перетворити мистецтво у «мистецтво – жити». Свою естетичну позицію Готьє висловлює такими словами: «Прекрасне тільки те, що нічому не служить. Все корисне – потворне». Принципова позиція Стефаника – література повинна бути вільною й незалежною від будь-яких соціально-політичних інтересів, коріння яких лежить поза межами мистецтва. Це підтверджувалося його бажанням започаткувати якесь періодичне видання, але за неодмінної умови: там «політики і духом не мало пахнути», натомість часопис мав стояти на «висоті штуки» [35, 80], де б могли друкувати свої твори молоді літератори, а також переклади із зарубіжних літератур і критичні статті. У листі до В. Морачевського читаємо з цього приводу: «Я хотів лиш трохи сонця пустити межі людей, я хотів ті зорі, що блимають слабеньким світлом, згуртувати і зробити молочну дорогу, аби людям зробити дорогу з зізд краси» [35, 80]. Написано це ще у 1896 році й відображало його постійні принципи і ставлення до мистецтва.

Рішуча відмова В. Стефаника від політики в літературі, гасла безідейності, незаангажованості викликали свого часу певне сум'яття серед окремих радянських літературознавців. Деякі з них часто намагалися втиснути творчість Стефаника в прокрустове ложе реалізму й відмежувати його від «шкідливого» впливу «буржуазного Заходу», пояснюючи це тим, що в краківський період письменник ще шукав свою дорогу в літературі. Зокрема, розглядаючи Стефаникові поезії в прозі, М. Грицюта знаходить у них вплив декадентської естетики. Проте, слід уточнити поняття «декаданс». Критик і перекладач В.Щурат тлумачив його як «артистичним замислом ведене змагання до витвору свіжих, оригінальних помислів, образів, зворотів мови і форми» [48, 36]. Таким чином декаданс засвідчував народження нової модерністичної чуттєвості, що проявлялася у зміні картини світу, деперсоналізацією суб'єкта, перенесенням уваги на явища маргінальні,

табуїовані. Такого роду прояви декаденства в літературі Стефаніка зовсім не лякали. Навпаки, він писав В. Морачевському в серпні 1899 року: «Через Вас я стався славним і декадентом [...] весело мені на душі, що Ви наважилися русинів кинути упропасть безідейності» [35, 191]. Але якщо декаданс за Д. Донцовим – це естетика «втомлених, змучених, заплаканих, спраглих святого спокою [...], життя без змагань, що обезвартнює життя, позбавляє сили опору, вбиває жадобу» [6, 201], то у такому розумінні Стефанік з ним нічого спільного не має.

У другій половині ХІХ – початку ХХ ст. в Україні популяризуються ідеї західноєвропейських філософів, що мали великий вплив на формування поглядів українських письменників. На формування творчої письменницької манери В. Стефаніка неабиякий вплив мала драматургія, з притаманними їй новаторськими тенденціями поглибленого психологізму, етичного романтизму й естетичного символізму, що поривала з раціоналізмом і побутовізмом, акцентуючи основну увагу на внутрішніх процесах людської душі, проявляючи несвідоме, моделюючи ірраціональний тип людської чуттєвості, психіки тощо. В його листах зустрічаємо згадки про норвезького драматурга Г. Ібсена (1828-1906), популярність якого в останні десятиліття ХІХ ст. за межами батьківщини пояснюється тим, що в його творах були риси, які відповідали настроям читачів тогочасного цивілізованого світу. Ібсен бачив перед собою драму як майстерний механізм, в якому кожне мале коліщатко зачіпає інше і вводить його в рух. В його драмах немає нічого зайвого, необдуманого, імпровізованого, а це дозволяє стежити за психологічним процесом дійових осіб і самого автора.

Особливе значення справила на українського письменника творчість бельгійського драматурга Моріса Метерлінка (1862-1949), теоретика й практика символістської драми. Після перегляду його п'єси «Смерть» (Стефанік пише «Гість») новеліст писав до О.Гаморак: «Публіка в театрі сиділа так тихо, що та тишина загіпнотизувала її і зробила з неї актора [...]». Жите то є драма, а люди – актори, але ще жаден драматург не казав публіці

грати драми в театрі» [35, 83-84]. Напружений драматизм та глибокий психологізм властиві всім новелам В. Стефаника, а деякі з них написані у формі драматургічної сценки («Злодій»).

Картина літературного руху в Європі кінця ХІХ – початку ХХ ст. була б неповною, якщо не згадати про імпресіонізм як різновид стилю, до якого й була однією з прикмет загальної мистецької тенденції вдавалися письменники різних напрямів, поєднані прагненням загострити емоційність твору. Для створення певного настрою широко вживалися прийоми концентрації та контрасту. Особливого значення набували імпресіоністичні деталі, вживані ніби випадково, але в сукупності вони створювали єдино сильне враження. Такі прийоми спостерігаються у творчості братів Гонкурів, Альфонса Доде, Гі де Мопассана, Еміля Золя, ліриці Поля Верлена. Незвичайне багатство барв, сміливість кольорових контрастів характерні і для «поезій у прозі» В. Стефаника, в яких чітко проглядається імпресіоністична манера у відтворенні чарівних, образних замальовок: «Вечір. Місяць по небі розгортається, парубоча пісня мостить собі мости до зір, щира 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»). У новелах Стефаника знаходимо й імпресіоністичний портрет, сконцентрований на кількох найважливіших на даний момент деталях (живі, чорні очі, голі дрібні кістки («Новина»), тіло, що нагадує суцільний мозоль («Переломаний»), та імпресіоністичний пейзаж, здебільшого накиданий різкими мазками в насичених тонах, в яких домінуючим є чорний або білий кольори. У його новелах сильний ліричний струмінь, багаті музичні інтонації, напружений ритм. Художник-пейзажист І. Труш звернув увагу на багату живописну палітру Стефаника, вважаючи, що «хоч спеціально не вивчав живопису, та все ж він у нашій літературі є таким визначним живописцем [27, 69].

Про рецепцію Стефаником західноєвропейської літератури свідчить і його перекладацька діяльність. Він добирає для перекладу твори, які йому

найбільш близькі тематично і відповідають естетичним уподобанням, суголосні його настроям. В. Стефаник переклав частину твору Г.Успенського «Разорение», дві новели німецького письменника Л. Тома (1867-1921) – «Тверді голови» та «Смерть» з його збірки селянських оповідань сатирично-гумористичного характеру «Agricola» (1897р.), яка користувалася широкою популярністю у читачів і отримала схвальні відгуки критики, а також повість «Загублений батько» норвезького прозаїка А. Гарборга (1851-1924).

Оповідання Л. Тома близькі до оригінальних творів В. Стефаника тематично та композиційно. До теми самотності та смерті, порушеної Л. Томом в оповіданні «Смерть» Стефаник звертається у новелі «Ангел», «Сама-самісінька», «Шкода», «Осінь» та ін. Герой оповідання німецького письменника старий Штефель, відчуваючи близькість смерті, пригадує собі все своє життя і як добрий господар, що звик до того, щоб усі його накази виконувались, в годину смерті дає розпорядження дружині щодо свого похорону й сподівається на добру пам'ять односельців. Штефель не боїться смерті, «лежить собі і на білу стелю дивиться», чекає смерті як неминучого вияву діалектики про недовговічність людського життя і вічності землі. Тема смерті присутня у творчості В. Стефаника з метою філософського осмислення буття, в якому фізичне життя і смерть завжди поряд, і тому смерті не слід лякатися. Проте, персонажі Стефаника – галицькі селяни в набагато гіршому становищі, ніж баварські, вони чекають смерті як полегшення, як звільнення від земних страждань: «Боже, боже, не тримай мене більше на світі. бо видиш, що нема як жити» («Осінь»). Звідси і більший драматизм і навіть трагізм Стефаникових новел, чого немає в Л. Томи.

Твір А.Гарборга «Загублений батько» сповнений образної символіки і навіть містики. Повість написана ритмічною прозою у сповідальному тоні із заглибленням у психологію людської душі. Творчість норвежця близька до новел Стефаника щирим ліризмом, драматичною напругою фрази, гуманізмом. Письменник висловлює цікаві думки щодо сутності реального людського життя, які хвилювали й українського новеліста.

Канадська дослідниця О. Черненко в книзі «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника» вважає, що Стефаник від початку і до кінця був послідовним експресіоністом. Безперечно, експресіоністичні мотиви зустрічаємо в новелах українського майстра слова: «Над заходом чорна хмара закам'яніла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися проміні сонця...» («Виводили з села»). Ґрунтовно проаналізувавши творчий доробок новеліста О.Черненко все ж приходиться висновку, що «...він зумів створити синтезу національного первня з уселюдським, отже поєднати любов до української людини з модерним світоглядом та модними на той час засобами мистецького вияву» [39, 8]. А модерний світогляд поєднує в собі всі напрями і течії, які існували в той час у літературі й мистецтві, котрі Стефаник творчо вивчав і осмислював, по-своєму «відсіваючи» вторинне, неприйнятне, вбираючи все цілісне, варте уваги. Один із сучасників письменника Михайло Рудницький (1889-1975), перший перекладач новели Стефаника «Злодій» французькою мовою (1912), дуже чітко визначив творчий метод українського новеліста: «Те нове, що Стефаник дав у побудову новел, було синтезом різних елементів, перероблених ним у довгому процесі шукання форми та сюжету. Від кращих представників західної літератури він узяв досвід, як доводити спостереження до лаконічного виразу, від сучасних йому талановитих модерністів він узяв насичений ліризм, позбавивши його суб'єктивного красномовства, від натуралістів він навчився бути сміливим у висловах, називати деякі риси гостро, без підсолодженого сентименталізму» [31, 46].

Сучасна наука про літературу не відкидає думки, що літературний твір може взагалі не належати до будь-якого напрямку або, навпаки, тяжіти водночас до декількох. Дуже складно «втиснути» творчий доробок митця у задалегідь заготовлену схему. Великий письменник сам по собі є таким величезним багатством, що його важко однозначно охарактеризувати. Р. Піхманець зазначає, що оскільки натуралізм, символізм, імпресіонізм,

модернізм радянське літературознавство тлумачило не інакше як занепадницькі буржуазні декадентські течії кінця XIX ст., то й творчість В. Стефаніка всіляко оберігалась від «звинувачень» у всіх цих гріхах, відводячи їй місце у легалізованому реалізмові [29, 209]. В. Стефанік не мав фахової мистецької підготовки, однак його самостійне глибоке вивчення теоретичних засад західноєвропейських новаторських віянь, близьке знайомство з творчим доробком найбільш відомих на той час майстрів художнього слова, пензля, різця та камертона дали йому змогу виробити свою оригінальну самобутню мистецьку манеру й піднести українську новелу до високого європейського рівня. І слушно зауважує редактор німецького журналу «Гезельшафт» Л. Якобовський: «Коли література... має такі таланти, то може числити на одне з перших місць поміж літературами світовими» [48, 73].

Стефанік увійшов у літературу як письменник виняткової оригінальності, із своїм світовідчуттям і світобаченням, вихований рідною землею, попередниками на творчій ниві, зокрема Т. Шевченком та І. Франком, галицьким селом, яке відкрило йому «тайники людської душі, несправедливу мудрість природи, що великий біль і саму смерть зробила виразом життя». Ситуації й образи, створені у багатьох новелах В. Стефаніка, близькі до екзистенційних. Це страждання, горе, біль, самота, відчай, відчуження. Смерть наближалася до Стефаніка ще в дитячі роки, коли, публічно ображений учителем, хотів накласти на себе руки. Сотні чужих смертей бачив, навчаючись на медичному факультеті Краківського університету. У світосприйняття та художньому розумінні письменника смерть стала частиною життя.

Свою літературну діяльність В. Стефанік, як його колеги по письменницькому цеху, розпочав із поширеного в добу модернізму жанру поезії в прозі. Ідентифікуючи своє світовідчуття з ліричним героєм, автори цих творів засвідчували розрив з канонізованими художніми традиціями. Як правило, спроби передати свої відчуття по-новому починалися з пейзажних

картин і диктувалися метою віднайти в природі процеси, відповідні душевним. Ось чому в В. Стефаніка з'являються назви «У воздухах плавають ліси», «Городчик до Бога ридав». Варто мати на увазі закономірність, відзначену М. Рудницьким: «Елегійне захоплення красотою природи, інтимність *Naturgefuhl*'я, що прагне відлуння, було в історії вже не раз... Такий настрій зрозумілий в епохи хитань і сумнівів, коли визрів розлад між існуючим і бажаним, коли ослабла віра у міцність суспільного та релігійного устрою й сильніше відчувається бажання чогось іншого, кращого» [31, с199]. Як відомо, І. Франко молодих представників нової психологічної школи називав ліриками за вміння в об'єктивованій новелістичній формі через порухи людської душі розкривати глибокі соціальні процеси дійсності. «Нова белетристика, – писав він, – се надзвичайно тонка філігранова робота; її змагання – наблизитися скільки можна до музики. Задля сего вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди. Вона ненавидить усяку шаблонність, ненавидить абстракти, довгі періоди і зложені речення. Натомість вона любить в сміливих і незвичайних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках» [43, 90].

Зміщення художніх рядів, порівняно з усталеними традиціями, зумовлене зміною функції героя у структурі художнього тексту та типу автора-оповідача. Спостерігається, як уже згадувалося, тенденція до поширення «малих» форм жанрового синтетизму, зникає зовнішній, інтригуючий сюжет у традиційному розумінні, а натомість з'являється сюжет внутрішній – лірико-психологічний, побудований на душевних колізіях героя. Привнесення в літературу ідей та поглядів філософії екзистенціалізму має вплив і на характер композиції творів, зокрема новий етап розвитку прози характеризується сюжетною незавершеністю, життя «виривається» окремими картинками замість розлогих оповідей та описів. Саме тому з'являється й утверджується новий вид композиції – несподіваний початок, почасти безпосередньо з кульмінації, раптове закінчення; мові властиві внутрішні монологи, діалоги тощо, виникає підтекст, тропи стають

влучнішими, на зміну життєвій, достеменній деталі приходять характерна, почасти символічна художня деталь, тропи відіграють емоційно-оцінну роль.

Чільні ознаки модерної поетики поєдналися під пером митця з його глибинним зацікавленням психологією підсвідомого, зокрема підсвідомої мотивації людських учинків. В. Стефаник належав до тих митців, яких цікавили психологія, складні стани людської душі, її внутрішні колізії.

## 2.2. Екзистенційне наповнення новелістики письменника.

В. Стефаник ще з самого початку своєї літературної праці став речником нових віянь у мистецтві. Для нього були неприйнятними поради О. Маковея більше заокруглювати свої твори, бо «ті естетичні заокруглення, то є на то, аби їх читач борзенько минав, або на то, аби запліснілому мозкови не дати ніякої роботи». Такі твори не дають користі народу, не сприяють поступу літератури, зобов'язаній допомагати людині зрозуміти себе саму, утверджувати віру в себе, збуджувати в її душі сором, гнів, мужність і силу.

В. Стефаник – письменник трагічного складу, цьому сприяли з одного боку мистецькі та філософські віяння доби, а з другого боку – картини реального життя. Невипадково письменник темою своїх творів обрав галицьке селянство. Тому його характеристика епохи така виважена: «Цілий наш народ лежить тепер в муках, як жінка, що дитину плодить. Треба ті страждання і судороги при народженні нових форм життя і нових ідеалів витесати на камінних хрестах, бо се наша теперішня доба є великою добою народин» [35, 186].

Дослідники небезпідставно зараховують В. Стефаника до виразників класичної екзистенційної філософії, підставу для цього вбачаючи в художньо відтворених ним одвічно трагічних ситуаціях та відповідних їм екзистенціалах – страждання, відчаю, горя, болу, самоти, відчуження [29, 115]. Михайлина Коцюбинська зауважила, що окрім Стефаника «в українській класичній прозі, мабуть, нема письменника з такою напруженою загальнолюдською, з таким наближенням до глибинних засад людського

існування: життя і смерть, злочин і кара, духовне становлення та її знелюднення, коріння й ґрунт, відповідальність за свої вчинки і покута» [15, 193].

Європейські літератури, як відомо, передавали відчуття кризового стану світу, що спостерігався у період I світової війни та соціальних катаклізмів. Твори митців позначені дисгармонією та неприродністю пропорцій зображеного, зіткненням контрастних образів, перебільшеною різкістю поламаних ліній малюнка, що витісняли реальну багатовимірність деталей і фарб. У художніх експресіоністичних творах переважає лірико-суб'єктивне або гротесково-фантастичне начало, час втрачає межі, максимально узагальнені образи заступають живі характери, виникає концентрація світла та тіней, надзвичайної ваги набуває принцип бачення внутрішньої суті явищ.

Безумовно В. Стефанік добре був обізнаний із загальноєвропейськими мистецькими тенденціями. Ще в роки навчання в Краківському університеті він познайомився з групою письменників, що входили до «Молодої Польщі», – С.Пшибишевським, К.Тетмайєром, Я.Каспровичем, С.Виспянським, В.Орканом. Входження в загальноєвропейський культурний простір, диктували необхідність пошуків власного стилю, який письменник уже інтуїтивно збагнув, про що свідчить його лист до О.Гаморак: «Чи вернеся такий сам натуралізм, як віщує Золя, тяжко осудити, хіба на даних можем «per analogiam» [за аналогією (лат.)] сказати, що як романтизм Байрона є інший від романтизму Якобсена, так натуралізм будучий буде інший від золівського. Я хотів Вам лиш дати образ течій і борбів, які ведуться нині в Європі межі двома школами літературними. Ся борба є не лиш в літературі, вона дійшла і до штук красних і витворює символістів, імпресіоністів і ніколи, як Золя, не можна говорити, що ся борба – є борбою в жовніри хлопчиків. Навіть такий Ібсен в посліднім часі стався містиком» [35, 57]. У цей час з-під пера В.Стефаніка з'являються поезії в прозі «Амбіції», «Моє слово», «Ользі присвячую», «Ранесенько чесала волосся...», «У воздухах

плавають ліси». Вони виявляють свіжість образності, оригінальність інтонації та внутрішньої ритміки. Більше того, саме в «Амбіціях» В.Стефаник уперше проголосив змістом своєї творчості любов до народу, до скривджених і принижених: «Грими, як грім, що найбільшого дуба коле і палить. Плач, як ті мільйони плачуть, що тінею ходять по світі... Така будь, моя бесідо [35, 167]. Згодом письменник звертається до жанру новели, виробляючи власний оригінальний стиль. Варто зазначити, що підґрунтям естетики В.Стефаника стала модель резонансу, або рецептивна естетика І.Франка. Триєдність «автор–герой–читач» уявлялася новелістові єдиним «психічним простором». А що виражав себе письменник через стан психіки своїх героїв, то це була його особливість як митця. Свій біль автор персоніфікував у створюваних образах («Більше описати не можу, бо руки трясуться і кров мозок заливає. Приступити ще ближче до вас – значить спалити себе...» [35, 167].

«Найбільша частина того, – пише І.Франко, – що чоловік зазнав в житті, найбільша частина тих сугестій, які називаємо вихованням і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячолітньої культурної праці всього людського роду, перейшовши через ясну верству верхньої свідомості, помалу темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі і лежить там, як золото в підземних жилах... Отсе є та нижня свідомість...» [43, 61]. Саме вона й підсилює дії або реакцію людини, особливо в екстремальних обставинах. К.-Г.Юнг, немовби уточнюючи І.Франка, стверджує, що «підсвідомість людини є активною постійно, але процеси підсвідомості найчастіше з'являються на поверхні свідомості тоді, коли людина спить і є ментально пасивною або, коли вона збуджена, перебуває в стані афекту, або коли хвора» [48, 27].

Перший опублікований твір – збірка «Синя книжечка» – засвідчив ті чільні художньо-естетичні вектори, якими розвиватиметься надалі талант митця. Це по-перше стильове тяжіння до психологізму, зацікавлення проблематикою підсвідомої мотивації людських учинків, і вибір для художнього зображення незвичайних ситуацій та подій.

Акцент у новелах зчаста перенесено з події на сферу відчуттів: не важливо (цього читач так і не дізнається), чому герої так чинять. Лаконізм В. Стефаніка, який водночас поєднувався з великою змістовністю і сильним емоційним впливом на читача, був результатом загальноєвропейських тенденцій розвитку малої прози кінця XIX – початку XX століття в напрямку до стислості й сконцентрованості. Саме В. Стефанік, на думку дослідників, є новатором у плані сюжетно-композиційної побудови творів «Кожна його новела – це до останньої міри згущена людська трагедія: картина смерті, або чекання смерті, образи разючої бідності, беспорядної і безнадійної самотності, родинних чвар, бійки, спричинених тяжкими злиднями, безпросвітного темного пияцтва, відриву від рідного села через службу в чужому війську. Відтворюючи найтяжчі муки людини, письменник зберігає рівний, зовні спокійний тон розповіді, який глибоко вражає читача» [29, 177]. Спрямованість звернення митця слова до внутрішнього світу героїв позначилася на послабленні сюжетів новел: в їхній основі часто лежать буденні події. Письменник передає душевний біль, а також емоційний та психологічний стани людей у різні моменти, особливо переломні чи граничної напруги фізичних і душевних сил.

«Синя книжечка» вперше була надрукована в газеті «Праця» 1897 р. Збірка відкривається новелою «Синя книжечка» у якій автор подає свого героя Антіна у межовій ситуації – переходу зі становища хазяїна до нижчої соціальної когорти – наймита. Боляче переживає Антін перехід з господаря на наймита. Сп'яніння, біль втрати, роздратування і жаль – все переплелось і прагне виходу. Твір своєю внутрішньою організацією повторює структуру всієї збірки. Новела насичена символікою, контрастністю та дисонансністю художньо-образної системи через які розкривається екзистенція жаху і болю, страху і трепету людського серця перед незрозумілим, нічим не виправданим. Зокрема, в новелі «Синя книжечка» текст наратора артикулює оцінний дискурс і виголошує домінанти його особистого ставлення до історії та персонажа: «Отой Антін, що онде п'яний викрикує на толоці, був все

якийсь нещасливий. Все йшло йому з рук, а ніщо в руки. Купить корову, та й здохне, купить свиню, та й решетину дістане. За кожний раз отак» [32, 31]. «Малесенькою трагедією усіх хлопів на світі» назвав Стефаник «Синю книжечку». Для української малої прози кінця XIX – початку XX ст. характерними є описова та психологічна концентрація змісту твору. Як зазначає І.Денисюк, «елементи зацікавлення, «технологія оповіді» зумовили композиційно-стилістичні прийоми концентрації матеріалу» [7, 11].

Для новелістики В.Стефаника характерним є застосування прийому монтажу, який є ключем до розуміння ідейного змісту творів. Монтаж у творчості письменника може служити засобом експериментування з літературним часом. Виокремлюючи лише найважливіші події, письменник не показує, як минає час, а спресовує його і змушує читача відчувати цей плин («Святий вечір», «Суд»). Асоціативно-поетична організація творів, що увійшли до новелістичних збірок В. Стефаника, на рівні архітектоніки часто реалізується через фрагментарність, як монтаж кінокадрів, що, власне, і характеризує нарративну організацію експресіоністичної прози з її тенденцією до вираження, а не описовості. Саме така «монтажність» властива більшості творів миця, в яких знаходимо і розмитість межі між реальністю та маревом, і лейтмотивність, що підпорядковує собі як мовну синтагму нарративного дискурсу, так і тематичну синтагму історії, що оповідається. Адже за умов ослабленої сюжетності лейтмотивність заміщає сюжет. Лейтмотивне «провидіння» апокаліпсису в новелі «Новина» монтується за градаційним принципом, емануючи від заданої на початку твору асоціативності емоційного змісту («жовтувато-руді хмари порожнечі» дають поштовх у рецепції читача до підсвідомих інтенцій із пекельним ландшафтом) до вражаючого своєю монументальністю й передчуттями.

На наш погляд, у модерністській естетиці письменника виразно простежується й зв'язок експресіоністичної поезики з міфом на рівні властивої для орнаменталізму (вважаємо, що проза експресіонізму з її

фрагментарністю, принципом монтажності, ослабленою увагою до форми є орнаментальною) інтерференції міфічного і «сучасного» принципів побудови тексту й світу, зокрема на прикладі цього конкретного образу, властивого міфам і легендам, що сягають найдавніших пластів людської цивілізації

Позиція наратора в оповіданні «Лесева фамілія», на відміну від попереднього твору, затінюється і віддає номінативні функції персонажам. Діалогічна форма твору розщеплює голоси і дає реципієнтові змогу ніби самотійно робити висновок із прочитаного. Як метафорично зазначив І.Денисюк, «трагізм безвихідності рухається на хвилях діалогів-бурунів. Це не лише діалог речень, а діалектика душ, суперечність людських стосунків» [7, 155].

Отже, стефаниківський модернізм зростав на власне національному ґрунті і збагачував досвід європейського модернізму, незважаючи на те, що його початки письменник опановував у Європі (йдеться про його поезію у прозі). О.Черненко, авторка першої монографії про експресіонізм В.Стефаника, писала, що він «прищепив експресіонізм на український ґрунт, втілював його в українську народну тематику, до того ж надихав його чаром української природи та фольклору» [39, с. 8].

Його твори відзначаються високою художньою самобутністю, майстерністю глибокого психологічного зображення. Також значний вплив на його творчу естетику має екзистенційна філософія.

### 2.3. Смерть як екзистенційна категорія у художній парадигмі Стефаника-новеліста

Важливу роль в осмисленні людського буття відіграє проблема життя і смерті, яка стала предметом уваги письменників зламу століть. Проблему смерті як феномена людської ментальності глибоко проаналізував у своїй праці «Болезнь к смерти» С.К'єркегор. Думки філософа, котрий жив і працював у ХІХ ст., стали надзвичайно актуальними для формування світоглядної парадигми початку ХХ ст., «страх» і «трепет» перед буттям як смертельною хворобою і смертю як останньою надією резонансно звучить у

літературі експресіонізму. Осмислюючи проблеми життя і смерті, великий психоаналітик ХХ ст. Зигмунд Фрейд у праці «Ми і смерть» дійшов висновку про схильність людини бути завороженою смертю, ставитися до неї так, як ставився первісний дикун: «... у нас нема ніякої інстинктивної огиди перед пролиттям крові. Ми нащадки безкінечно довгої шеренги поколінь убивць. Пристрасть до вбивства – у нас у крові, і, мабуть, невдовзі ми відшукаємо її не тільки там» [45, 21].

Усі дослідники творчості Стефаника підкреслюють глибинність його трагічного світогляду, де поєднуються різні форми руйнування людської плоті й духу. Творчий доробок письменника – це «музика нервів» його рідного народу у величі і в падінні його духу. Стефаник вірив у свій народ, над яким хоч і пронеслися смертоносні бурі, руїна, але він вистояв. Тому й творче кредо висловив так: «Я люблю мужиків за їх тисячолітню історію, за культуру, що витворила з них людей, які не бояться смерті. Є що любити і до кого прихилитися. За них буду писати і для них» [35, 265]. Тому наголосимо, що наскрізним мотивом творів Стефаника стала смерть як квінтесенція біди і болю, як незаперечна онтологічна даність, важлива межова ситуація.

Емоційність та напружене сприйняття світу зустрічаємо при осмисленні теми смерті у творчості В. Стефаника. Домінування у письменника такої образності зумовлене і його темпераментом, специфікою сприйняття світу й оточення, а також мистецькими уподобаннями. Цікаво відзначити, що у творчості В. Стефаника, як і в художній спадщині більшості українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. зображення смерті не є самоціллю, а швидше за все це відлуння тих соціальних катаклізмів, які довелося пережити героям.

Якщо звернення до теми смерті чи прагнення зобразити руйнівні процеси розглядати крізь призму фрейдівського аналізу, то його вияви передовсім помітні в специфіці творів В. Стефаника: «Мене переважно цікавлять лише трагічні уламки ідеального раю, яким мало би бути наше життя: батько, що топить свою дочку, звірства і глум над людською гідністю,

порожнеча і непросвітність рутини. Мені чогось здається, що такі історії мають потрясати читальника, очищувати і оздоровлювати його [35, 39–40]. Власне бажання зображати лише щось трагічне В.Стефанік пояснював тим, що «в тій чорній смерті закладене сподівання білого народження, ще не заплямованого ні брудом, ні сволотністю» [35, 39].

До теми деградації людини внаслідок безпросвітної селянської нужди зверталися також, окрім В.Стефаніка, Марко Черемшина («Дід»); Т.Бордуляк («Мати»); А.Тесленко («Мати»); Грицько-Григоренко («Нариси») та інші. Слід зауважити, що більшість митців художнього слова розглядали подібну тему з позицій реалізму, наголошуючи на соціальних чинниках, які відіграють важливу роль у вирішенні конфлікту.

Натомість у В.Стефаніка соціальна, побутова складова лише скупено накреслюється, не умотивовуючи поведінки, зокрема в новелі «Осінь» він подає короткий, але надзвичайно виразний опис: «Мішок під боком, а чорна, тверда подушка під головами. Коло баби стояв на землі кусень хліба та й збанятко з водою. Діти, як ішли на роботу, та лишили бабі, аби мала що їсти й пити. Бідно діялося, та не було що ліпшеньшого бабі добирати. А сидіти коло слабої у гарячий час – то, Бог видів, не було як» [32, 59]. Така увага до художньої деталі увиразнює творче кредо митця, дозволяє фокусувати увагу на найтонших порухах душі героїв, слугує тлом побудови конфлікту. Письменник не подає ні опису хати, ні достатків героя. Та окремі виразні деталі є вагомим акцентом. Вони розкривають безпросвітну нужду родини, яка дійшла до складного стану, що не можна й жити.

Хронотоп історії та дійова активність персонажів оповідання «Осінь» подаються досить обмежено, для посилення фізичного відчуття безвиході та злиденності: «Митро латав жіночі чоботи. Не латав, а скріплював до купи [...]. Митриха сиділа на припічку і латала дранки» [32, 57]. У ситуації безвихідності не такими жорстокими видаються читачеві слова Митра, звернені до матері, тут криється весь трагізм бідняцького життя. «Або ліпше

собі погадайте, чим я вас буду ховати? Чекаєте тої смерті, як каня дощу, все: «Божечку, Божечку, найди мені смерть», — а то все на мою голову» [32, 57].

На єдності соціального та онтологічного доміант у творчості В.Стефаніка наголошує Д.Павличко: «Все відбувається так, ніби той, хто вмер, або той, хто ось-ось має вмерти, або той, хто чує в собі печать смерті своєї дитини чи матері, оскаржує одночасно соціальну кривду, людську слабкість і минуцність. Слова, порівняння, синтаксис – усе тут мусить бути правдиве, а мірою правди виступає життя і сама образна мова народу» [26, 263]. Проте, на нашу думку, автор статті забагато уваги приділяє саме реалістичному спрямуванню творів Стефаніка, оминаючи складні філософські дискурси, присутні у його художньому доробку.

Відзначимо, що В.Стефанік не висуває жодних зримих морально-етичних настанов, концентруючись на глибокому вираженні болісного переживання приходу смерті. Прикметною рисою поезики його новел та засобом об'єктивізації стає його неоміфологізм, на якому наголошує В.Костюк, співвідносячи героїню новели «Сама-саміська» з образом давньогрецької Сибіли, яка пророкувала майбутнє. Зокрема це Куманська Сибіла, яка, за міфом, попросила в Аполона довголіття, але забула попросити вічну молодість. Натяком на цей образ він вважає фразу у творі про велику грішницю в закритій печері.

Міфопоетичний символ вікна складає опозицію видимого та незримого, він символізує отвір, через який потрапляє смерть або нечисть. Тож можемо відзначити, що В.Стефанік у дусі літератури ХХ століття актуалізує міфологічні образи та системи мислення. Самобутня художньо-стильова манера письменника особливо виявляється в сугестії, переплетенні фантастики, видінь та реальності. У новелі «Сама-саміська» це поява шезника, перетворення мух на чортенят, червоні коні:

«Баба тихонько стала. Лиш рукою відганяла мари.

З-під печі виліз чорт із довгим хвостом та й сів коло баби. Баба з трудом обернулася від нього. Чорт сів знов наперед баби. Взяв хвіст у руки та гладив ним бабу по лиці. Баба лиш кліпала очима, затиснувши зуби.

Нараз вилетіла з печі хмара малих чортенят. Зависли над бабою, як саранча над сонцем або як турма ворон над лісом. Впали потім на бабу. Залізали у вуха, у рот, сідали на голову. Баба боронилася. Великим пальцем тикала до середнього і хотіла так донести до чола, аби перехреститися. Але малі чортики сідали всіма на руку та й не допускали хрест на собі зробити. Старий щезник намахував, аби баба пусте не робила» [32, 56].

Загальновідомо, що митці-модерністи часто вдавалися до прийому викривлення, деформації дійсності. Дослідники літератури навіть вважають, що «деформація заради загостреної передачі найсильніших людських почуттів стає основою стилю експресіоністів». Фізіологічне напруження, що є характерним для їхньої творчості, «виявляється в стилізації та ламаності художньої форми, в підкреслених контрастах..., різких зміщеннях планів» [34, 38]. Стефаникова творчість насичена такого роду прийомами, і це характеризує його як для представника «нової» літератури.

Аналізуючи творчість Василя Стефаника, Олександра Черненко зазначає: «Зневага до тіла, яке є, за словами Стефаника, «скелею» – в'язницею духа – спричинила те, що він, як, зрештою, і всі експресіоністи, зображував смерть людини в її найжорстокішому вигляді, без жадної ідеалізації. Виразно підкреслений образ огидної смерті, часто з детальним описом розкладу напухлого тіла та іншими, навіть іноді макабричними зображеннями його тління, мав на меті підкреслити марноту й несуттєвість нетривалої мертвої матерії» [39, 154].

Для підсилення екзистенційного складової своїх творів письменник звертається до залучення елементів інших художніх напрямів, зокрема звертається до поезики натуралізму. У новелі «Сама-саміська» натуралістично описано, як «мухи з розкошею лизали кров», як «позакервавлювали собі крильця» і «сідали на чорні горшки під печею та на

миски на миснику» [32, 57]. Така увага до відвертих деталей не є даниною моді, ми розглядаємо її як спробу автора передати код екзистенційної поразки своєї героїні.

Новели «Виводили з села» та «Стратився» становлять диптих, у якому порушується тема рекрутчини. Перебування селянських дітей в австроцарській армії, їхня ймовірна загибель формувала в селян трагічні відчуття, передчуття загибелі дітей. У першому творі письменник зосередив особливу увагу на психологічному переживанні батька, яке передано засобами невербального вияву: «Тато впав головою на віз і трясся, як лист» [32, 30]. Підсилюється моторошність ситуації яскравим пейзажем пейзажем: «Ліс перейшов голос мамин, ніс його у поля, клав на межі, аби знало, що як весна утвориться, то Миколай на нім вже не буде орати» [32, 31]. Подібну сцену ми зустрічаємо і в новелі «Стратився», коли батько досягає піку своїх душевних переживань, Стефаник підсилює моторошною картиною: «У трупарні на великій білій плиті лежав Миколай. Гарне волосся плавало у крові. Вершок голови відпав, як лупина. На животі був хрест, бо навхрест пороли та позшивали» [32, 36]. Така художня деталь цілком узгоджується і зі «старою» натуралістичною, і з «новою» модерністською поетикою, адже епітаж значно підвищує рівень експресії у творі.

Неповторність літературного феномена В.Стефаника полягає в тому, що він, ототожнюючи себе зі своїми героями, показав їх у винятковій екстремальній ситуації (як, наприклад, , голод, злочин, перша світова війна), що безперечно є ще одним свідченням екзистенційного спрямування творчості. І навіть не тоді, коли підсвідомість проривається у свідомість і може витворитися ситуація крайнього внутрішнього дискомфорту, а у стані, як не парадоксально з погляду психології, зтяжненого психічного афекту. Ось чому дії деяких його героїв не відповідають навіть біологічним законам природи, хоча при цьому герої аж ніяк не заперечують моралі, гріха та покути.

Гриць Летючий утопив у річці свою меншеньку дівчинку, а старшенька випросилася. З цього факту, факту художньої експресії, як скаже М.Коцюбинська [15, 63], а по суті з розв'язки починається новела «Новина», що одразу шокує. В основу твору покладено подію, що відбулася в с. Трійці 1898 р. Михайло (в новелі – Гриць Летючий) не міг собі дати ради з дітьми після смерті дружини, то вирішив утопити їх. Меншу, Катрусю (в новелі – Доця), утопив, а старша, Гандзя, випросилася. Далі батько піде до поліції з новиною. Утопивши меншу доньку, батько відчуває певне полегшення, він відпускає старшу доньку, навчає її як чинити далі. Гриць, готуючись перейти річку, бо там проходила дорога до моста, «вступив вже у воду по кістки та й задеревів, змушений помолитися: – Мнєоца і сина, і світого духа, аминь. Очинаш іжи єс на-небесі і на землі... Вернувся і пішов до моста». Щоб передати важкий психологічний стан Гриця, після того як він утопив дівчинку, оповідачеві достатньо сказати лише одну фразу: «Вступив уже у воду по кістки та й задеревів» [32, 69]. У цьому творі автор занурюється у складну і заплутану психологію злочину, який межує з патологічним станом героя. Новела «Новина» є вершиною художньої досконалості і композиційної оригінальності. Гриць Летючий намагається виправдати себе: «Скажу панам, що не було ніякої ради: ані їсти що, ані в хаті затопити, ані віпрати, ані голову змити, ані ніц! Я си кари приймаю, бо-м завинив, та й на шибеницу» [32, 68]. Передумови такого вчинку батька автор не деталізує, а власне всезнання він поєднує із загальновідомими фактами: спочатку, що «ніхто за нього не знав, як він жиє, що діє, хіба найближчі сусіди. Оповідали вони...» [32, 68], а згодом, що «тепер усе село про нього заговорило» [32, 68]. Виокремлення нічим не примітної особи відбувається після подієвого вибуху, яким стало убивство дівчинки.

У новелі «Катруся» В.Стефаник зосередив особливу увагу на внутрішньому бутті хворої дівчинки, яка відчувала швидкий подих смерті, свою зайвість та непотрібність у родині через хворобу. Перебуваючи тривалий час на грані виживання, людина сприймає по-іншому. Тим-то слова

батька до помираючої Катрусі з однойменного оповідання, яка внутрішньо сподівається «не стратити ще весни», звучать швидше заспокійливо, як жорстоко: « – То, небого, нема що плакати, лиш таки, що правда! Ти собі вмреш і гадки не маєш, ніби то не однако в землі гнити?» [32, 51]. Слово «смерть», внаслідок частої повторюваності узвичаєно входить у свідомість дітей. У цьому творі Г.Клочек виділив три основні мотиви чи концепти: «1) мотив смертельної хворості Катрусі; 2) мотив жахливої безвихідної злиденності селянської родини; 3) мотив розпачливої любові батьків до своєї хворої доньки» [16, 35]. У цьому творі В. Стефанику вдається протиставити образи батька та доньки – селянин очерствів, зневірився від трагічної екзистенційної дійсності, а хвора дівчина ще має надію, що житиме, вона ще знаходить сили, аби підбадьоритись, аби протистояти смерті: «Маю в Бозі надію, що підведуся, що ще весни не стратю. Зараз-таки найду собі роботу... Боже, Боже, найди мені лік!» [32, 52]. Новітнім є характер конфлікту твору – етично-моральний, психологічний, він надав випробовуванню героїні високого трагедійного звучання, глибшого філософсько-психологічного смислу, ніж просто побутова життєва історія.

Цей твір варто розглядати у форматі типологічних збіжностей-розбіжностей із новелою М. Коцюбинського «Цвіт яблуні». П. Филипович, досліджуючи психологізм і навіть вияви морального індиферентизму у творчості письменника, атрибутував «Цвіт яблуні» як «незрівнянну психологічну студію» [34, 120]. Граничне напруження, стресова ситуація на межі роздвоєння свідомості стають тим потужним фактором, що відтворює трагізм внутрішнього конфлікту: почуття письменника-професіонала і відчай батька, що втратив дитину. У М. Коцюбинського життєподібність – це, передусім, відображення у формах внутрішнього життя, адекватність реальним процесам людської психіки. Разом із тим у його новелі майстерно передано екзистенційні світовідчуття і літературну техніку при зовнішній реалістичності, що споріднює його з новелою В. Стефаника.

Трагедія втрати батьками дітей не нова у літературі, згадаймо античну «Медею» Еврипіда. В українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. ця тема набула філософського звучання. Ціла плеяда письменників передавала у своїх творах болючі почуття батьків, які втратили своїх дітей. Герої О. Кобилянської («Юда»), Б. Грінченка («Сама, зовсім сама»), виокремившись із буденного життя, шукають відради у макрокосмосі буття.

На помежів'ї, у часи загострення соціальних катаклізмів, спостерігається поглиблений інтерес письменства до проблеми життя/смерть. У новелі «Кленові листки» герої також перебувають у межовій ситуації – між життям і смертю. Хоча у творі всі герої ще живі, проте смерть присутня у кожному рядку. Перед смертю мати навчає старшого сина Семенка як поводити себе після її смерті: «Як віростеш, аби-сте си межи собов дуже любили, дуже, дуже! Аби-с помагав їм, аби-с не давав кривдити» [32, 144]. У новелі відтворені переживання матері за долю власних дітей, що є ознакою великої материнської любові, яка – блаженство та спокій, яку не потрібно досягати чи заслуговувати (за Е.Фромом) [45, 131]. Таку любов трактує М.Гайдеггер як екзистенційну турботу. У новелі смерть не є в уявленні дітей чимось незвичайним, з невимушеною наївністю діти кажуть важкохворій матері: «Дьидя зсукали ще свічку та й казали, що як би-сте умирали, аби вам дати в руки і засвітити. Коли я не знаю, коли давати...» [32, 144]. Передсмертна пісенька матері про кленові листочки (які виступають деталлю-символом) є своєрідним передбаченням трагічного майбутнього сиріт. Листочки символізують дітей: кожен з них матиме власний життєвий шлях, по якому вони «розвіються», розбіжаться хто куди без материнської опіки. Тут смерть виступає невід'ємним складником людського буття.

До теми еміграції В. Стефаник звертається у новелі «Камінний хрест». Прощання зі своїм селом та односельцями і сподівання на краще завтрашніх емігрантів із «Камінного хреста» супроводжується елементами ритуальної обрядовості похорону, що асоціюється з відходом в інший, потойбічний світ (танок Івана зі старою Іванихою; антропоморфічний образ плачу: «Як

входили назад до хати, то ціла хата заридала. Як би хмара плачу, що нависла над селом, прірвалася, як би горе людське дунайську загату розірвало...» [32, 75]). Межу прожитого досі й майбутнього символізує поріг, який так важко було перейти («...Іваниха обчепилася руками порога і приповідала: – Ото-сми тьи віходила, ото-сми тьи вігризла оцими ногами!» [32, 76]). Крім того, символізація порогу яскраво висвітлює присутність у новелі архетипу дому, альтернативного архетипу дороги (архетип дороги функціонує у творчості В. Стефаника у значенні доля). До речі, аналіз прози письменника, здійснений в аспекті ритуально-міфологічної обрядовості, засвідчує, попри певні розбіжності, близькість обох письменників і підставну правомірність, за якою І. Франко зарахував їх обох до нової школи прозаїків.

«Я люблю мужиків, – писав В. Стефаник у листі до О. Кобилянської, – за їх тисячлітну, тяжку історію, за культуру, що витворила з них людей, котрі смерті не бояться. За того, що вони є, хоть пройшли над ними бурі світові і повалили народи і культури. Є що любити і до кого прихилитися» [35, 153]. Саме любов'ю до мужиків зумовлюється ще одна надсуттєва особливість Стефаникової прози: здатність одиничне підносити до всезагального. Показово, що герої із села Русова за ступенем перенесених страждань прирівнюються до святих: мати почуває за собою право посилати доньку на смерть за скоєний гріх («Мати»), а батько, що втратив синів, молячись, приговорює: «А ти, мати божа, будь мойов газдинев; ти з своїм сином посередині, а коло тебе Андрій та Іван по боках...Ти дала сина одного, а я двох...» («Сини») [32, 118].

У новелі «Святий вечір» головна героїня, відчуваючи свою зайвість та непотрібність, залишившись наодинці, у відчаї б'є головою об стіну. Так старенька прагне накласти на себе руки, позбавивши себе передсмертних мук, а також знявши з дітей тягар, яким вони стали для них, в остання роки свого життя. Цей твір можемо розглядати у контексті жанру «святкового оповідання», однак у ньому не зустрінемо всіх ознак творів такого жанру, винятком є лише час дії – Різдво. Убога холодна хата лише підсилює

внутрішнє переживання старенькою часу, який видається їй безконечним статичним. Бачачи страждання матері, син «співчуває»: «Коби хоть Бог змилювався та муки вам довгої не дав та й лежі гнилої, аби вас борзо спретав» [32, 93]. Єдиний вихід для героїні це смерть. Усвідомлення того, що вона прийде, полегшує страждання..

Приєм ретроспекції (спогад баби) – втілення основної екзистенціальної ідеї – людина відповідальна за власні вчинки, а найменша її слабкість чи потурання гріху руйнують її зсередини і ззовні. Через самокартання виявляється, що баба збагнула власну провину, усвідомила сенс життя. Відчуттям «буття-до-смерті» пройняте й існування діда з новели В.Стефаніка «Діти». Зі слів старого зрозуміло, що він почувається непотрібним для своєї родини. Долю головний персонаж сприймає, як даність, а час, прожитий на землі, – як безповоротність: «Чоловік мус свої три дні на місці коротати» [32, 98]. Звідси трактується сприйняття життя як миті. Старий живе у передчутті смерті, але не знає, коли настане його час. Про втрату сенсу життя, яке майнуло, як одна мить, згадує й баба Тимчиха з новели «Ангел»: «Старого лиш озми та закопай! Шкода тої ложки страви, що з'їст, та того кута печі, що залежит. Всім великий у очах, ніхто слова не заговорить, ци бісе, ци чорте. Таки не варт старому жити та й решта!» [32, 55]. Автор, використавши прийом внутрішнього монологу, показав самотню стару жінку, болі й жалі якої нікого не цікавлять, тому в баби єдина втіха – згадувати молодість і чекати скону. Часовість людського існування підкреслює художня деталь: ангел на портреті, який завжди статичний, а баба з того часу, як купила його, постаріла, і тепер єдина її мета – померти зі свічкою у руках.

Відчуває останні хвилини свого існування і дід із твору «Озимина», який розуміє, що його перебування на землі обмежується часовими рамками. Це видно з монологу, що відтворений у формі псевдодіалогу: звертання-гримання до смерті є своєрідним запрошенням загибелі до себе.

Конденсацією страждань своїх героїв та зболеним співчуттям до них В. Стефаник розмикає художній час і художній простір. Художній простір поширюється новелістом від меж окремого села до меж усієї України. А «відкритий» час передбачає існування поряд із подієвим позатекстового історичного часу. У такий спосіб письменник не так гіперболізує, як, звертаючись до одвічних українських тем (відповідно і до світових), художньо узагальнює, виводячи проблеми мужика на рівень загальнолюдських. За такої системи художніх координат результати останніх досліджень поетики прози В. Стефаника працюють на обґрунтування ідеї органічного для української літератури модернізму. Тут слід вказати на монологічні структури, що генетично спиралися на висловлювання, яке перегукується з церковними молитовно-сповідальними формами, образи-жести душі, які О. Гнідан поділяє на три групи, – емоційно-фізіологічні (виражений мімікою біль, вияви радості, відваги, страху, презирства через погляд, позу, рух м'язів на обличчі), соціально-гуманістичні, що несуть символічне навантаження (обрядові, ритуальні) та емоційно-духовні (поетичні засоби фольклорного походження, зокрема, сигнали-натяки на фольклор, авторські образи, створені за законами поетичної творчості), антропоморфізм образів, експресивні слова-поняття на означення психічних процесів [4, 263–290. Також слід вказати на розгляд прози В. Стефаника як метатексту, над'єдності, утвореної внаслідок високої міри узагальнення [34, 75–86], на виявлену «стихію повторюваності», властиву міфологічному мисленню, та міфо-ритуальну єдність, «архетип долі», що становить загалом, на думку Р. Піхманця, основу внутрішньої форми творів В. Стефаника [29, 7–19].

Локалізацію подій у творах В. Стефаника спостерігаємо у сегменті село – сім'я. У новелах про селян переважає модерністська манера письма, з деякими ознаками впливу філософії екзистенціалізму. Це, зокрема, психологізм, що поступово стає визначальним у творчій манері письменниці. Для мотивації настрою героїв автор вдається до різних видів психологічного

аналізу, найчастіше – це внутрішній монолог, спогади («Сама-саміська», «Осінь»), аналіз героями власних почуттів, думок, які розгортаються водночас із перебігом реальних подій («Синя книжечка»), відтворення насторюю шляхом зіставлення із манерою розмовляти, жестикулювати («Сини»).

Світоглядна позиція В. Стефаника є самотньою та зчаста суперечною. У творчості митця тісно переплітаються екзистенційні та національні характеристики особистості – національне обумовлює екзистенційне в людині, визначаючи її сутність (екзистенцію). Загалом вони утворюють філософський дискурс, що людина рано чи пізно в пошуках сенсу життя стає перед вибором – для чого і як жити. І лише внутрішня свобода та свобода вибору дають їй змогу реалізуватися і надати сенс своєму існуванню. В епістолярії та щоденникових записах письменника виразно лунає екзистенційний підхід до міркувань про сенс цивілізації. Пошуки шляхів до щастя, аналіз перепон (суспільних, моральних) спостерігаються у творах В. Стефаника. За Фройдом, нещастя, тобто зовнішні невдачі, помітно сприяють посиленню сумління в Над-Я. «Доки в людини усе гаразд, її сумління також терпляче і багато чого їй пробачає; коли ж її спіткало нещастя, людина заглиблюється в себе, усвідомлює свою гріховність, посилює вимоги свого сумління, накладає на себе утримання і карає себе покаєнням» [45, 99].

У новелі Стефаника «Похорон» на початку з ніжністю змальовано милий образ хлопчика:

«– Як був здоровий, то грався цілий день коло моєї будки... Курятко без квочки, ну, кажу вам, як курятко... Як він красно їв! Ручки такі маленькі, а він ними щипав мацінькі крішки та в ротик, у ротик. Най бог запише мені лише ті булки, що я йому надавала...» [32, 134].

А далі – жахливий контраст:

«– Осінь, осінь його доконала, сирий люфт і студінь... А я приходила до него і свіженькі булки приносила, але він вже не їв. Водиці йому треба було раз по

раз. Лежав, як рибка, і все ротик роззявляв. Потім посинів геть, а пашіло від него вогнем! Як би хто під ним вогонь розіклав, а його кісточки, як полінця, накидав, аби горіли...» [32, 135]. Філософські ідеї письменника засвідчують гуманістичний зміст його творчої спадщини. Екзистенціально-філософські питання є головними для нього. Є підстави твердити, що у його творах використані мотиви екзистенціалізму та абсурду, і цей факт робить їх дотичними до літературних праць А. Камю і Ж.-П. Сартра та ін. У новелах, завдяки заглибленню в селянську душу, В. Стефанік розкрив психологію народу. Він уважно й чутливо вислуховував у ній те, що було найістотнішим і найбільш вражаючим. Твір «Дорога» В. Стефаніка як і «Моє слово», це плач за загубленим життям, молитва до Бога, що дає сили жити далі («Боже, ти подаруй мені решту моєї дороги, бо я не годен вже йти!») [33, 82]. Одним з принципів творення національного тут є глибокий символізм, абстрактність, узагальненість образів, ритмізація оповіді. Образ дороги, що символізує життя, є типовим для народної традиції. Головного героя письменник зобразив за канонами усної народної творчості («буйний волос», «веселі очі», «ясне чоло» – це усталені словосполучення фольклорного портретування).

Екзистенційна напруженість передається шляхом порівняння очей із джерельцем: «Очі його помутніли, а чоло його подобало на скаламучену керничку при дорозі» [33, 82]. Зображуючи людей, яких зустрічає на своєму шляху поет, автор обирає найвиразніші деталі: чорні долоні, її піт на чолі як символ тяжкої праці, страшні від страждання обличчя, що створює особливу емоційну напругу внутрішнього світу героя та розгортання художньої оповіді загалом. Прочитується гайдегерівська концепція – життя людини визначається як буття-до-смерті.

Н. Шумило, аналізуючи творчість В. Стефаніка, зазначає, що «неповторність літературного феномена В. Стефаніка полягає в тому, що він, ототожнюючи себе із своїми героями, виявив людину села не лише у винятковій, екстремальній, ситуації (як, наприклад, перша імперіалістична

війна), а й у хронічній (в ситуації хронічного соціального зубожіння), максимально розкриваючи при цьому зболену душу мужика, що вже тривалий час перебував на межі життя і смерті. І навіть не тоді, коли підсвідомість проривається у свідомість і може витворитися відчуття крайнього внутрішнього дискомфорту, а й у стані, як не парадоксально з точки зору психології, зтяжненого психічного афекту. Ось чому дії деяких його героїв порушують природу навіть біологічних законів, хоча при цьому аж ніяк не заперечуються ними мораль, гріх і покута» [48, 36]. Прикладом такого письма можуть слугувати новели «Новина», «Камінний хрест», «Мати» тощо.

Змальовуючи своїх героїв, В. Стефаник переживав на собі весь той спектр почуттів і переживань, якими наділяв їх: «Більше описати не можу, бо руки трясуться і кров мозок заливає. Приступити ще ближче до вас – значить спалити себе...» [35, 167].

Письменник малює своїх персонажів у критичних ситуаціях, завдяки чому розкривав душу кожної людини. Художньому мисленню Стефаника характерна сповідальна манера, що тісно переплетено з філософією екзистенціалізму, для якої «сповідальність» є визначальною рисою. Художній манері письменника властиво зображати індивідуумів-мучеників із докорами сумління за колишні злі вчинки. Так в новелі «Гріх» («Вдова Марта давно хора») письменник показав глибоку пробуджену мораль старої жінки, яка перед смертю хотіла висповідатись передовсім перед людьми, а потім перед Богом за скоєний колись гріх – підпал села. Страх смерті, трансцендентності штовхає Марту до такого вибору. Стара жінка перед кончиною піднеслася до усвідомлення моральних підвалин людського існування: «О, то як сумління заговорить, то такі слова палючі в кожній жилці, що ті слова скалу розсиплють на дрібен порох. Найстрашніше то слово від сумління» [33, 232].

Подібну тематику подибуємо і в новелі «Палій», де, вдаючись до прийому ретроспекції, автор змалював глибокий трагізм долі головного героя

– селянина Федора. Події теперішнього та минулого тісно переплетені, минуле постає у непривабливому світі: у дитинстві Федір утік із села, через непорозуміння з батьком, потім працював у пана, який знущався з нього, згодом одружився, але за роботою не відчув сімейного щастя. Трагедію приземленого життя людини видно зі спогаду про смерть дружини: «Люди, люди, я до неї ніколи слова не заговорив, я за роботом за нею забув та й за бесіду. Прости мені, Катеринко, приятелю мій добрий!» [33, 132].

Митець творить трагедію свого героя, який втратив свій життєвий шанс, адже час пройшов повз Федора, зруйнував його молодість, забрав дружину. Це стало переломним моментом життя: він зрозумів свою самотність та непотрібність. Внутрішній монолог допомагає письменникові передати переживання старого з приводу того, що донька стала покриткою, усвідомлення того, що робота була сенсом усього його життя, однак не дала йому сподіваного щастя. Такий екскурс допомагає авторові підвести читача до усвідомлення злочину Федора – підпал стодоли пана Курочки, який є помстою за вкрадений час, за змарновану молодість. Наскрізно у творі є тема відповідальності за скоєні гріхи.

Екзистенційне спрямування знаходимо і в новелі «Скін», де акцентується увага на абсурдність людського життя, висловлений бунт проти кончини, страх перед небуттям, приреченість людини, відповідальність за гріхи. До головного героя Леся прийшла смерть, передчуття якої є мукою. Автор увиразнює духовні колізії селянина яскравою деталлю – каганець як мірило життя – гасне світло, гасне й людське життя, вмираючи, персонаж твору тримався каганця, «в'язався очима, держався і все мав страх, що повіки запруться, а він стрімголов у невидінний світ звалиться» [33, 114].

Екзистенційну природу своїх новел письменник усвідомлював. Після смерті матері (1 січня 1900 р.), він переживав депресію: «Я тепер нічого не роблю, цілий день і половину ночі я пригадую маму. Я знаходжу у цих спогадах стільки гарного і пречудного, стільки великого і глибокого, що мені

ні науки, ні людей, ані цілого світу не треба. Бо до кінця мого життя є чим жити. Наробилася коло мене, набідилася. А тепер я для неї працюю. Мої чувства і моя фантазія лишень на її послугі. Я так довго буду працювати, аж її гріб замкну у своїй голові та й тогди вона буде мати найкращу могилу» [35, 216].

Психологізм, драматизм, трагізм людської екзистенції у художньому світі новел В. Стефаніка складно сприймається читачем, У творах письменника вагоме місце відведено екзистенційним проблемам, таким як смерть, голод, приниження та злидні. Тут письменник гостро об'єднує трагічність подій дійсності майстерність художнього вираження.

Новели В. Стефаніка можна згрупувати за такими темами:

- про рекрутство («Виводили з села», «Стратився»);
- про міграцію українського народу та збідніле село («Камінний хрест», «Мамин синок», «Осінь», «Сон» та ін.);
- про сімейні трагедії та екзистенційну кризу («Сама самісінька», «Кленові листки», «Скін», «Катруся», «Новина» тощо);

Варто відзначити, що відповідно до екзистенційного спрямування, усі герої новел митця по різному сприймають смерть. Автор зображає два типи, перший – ті, хто помирає, відчуває прихід, готується до неї, другий – ті, хто спостерігає за людиною, яка помирає та віддає душу Богу.

В. Стефанік у новелах не використовує прямолінійність та часову послідовність. Новела може бути розпочатим з кульмінації або зачину, розв'язки. Це ми можемо спостерігати до прикладу в новелі «Новина».

У новелах «Ангел», «Осінь», «Діти», «Святий вечір», «Вістуні», «Озимина», «Сама-саміська» та ін. зображена екзистенційну поразку старих людей, які не можуть вже працювати. У його творах смерть, з одного боку, пов'язана зі сценами голосіння, сповіді, прощання, гарячкового плину думок, тремтіння, безтямного говоріння як способу уникнення смерті, як засобу самозаспокоєння і самозбереження. А з іншого боку, смерть супроводжується втихомиренням і мовчанням як засобом входження в інший

світ. За М.Зубрицькою, у новелах Стефаника смерть часто накладає печать мовчання на уста вмираючих («Катруся», «Кленові листочки», «Гріх»). У творі «Гріх» автор дає таку характеристику цієї тиші: «Жінки мовчали. Від цієї тиші оглух би навіки дзвін» [33, 231]. Ця тиша, це мовчання криє в собі незбагненну таємницю, секрет якої безпосередньо виявляється тільки у феномені смерті. Мовчання можна трактувати як мову потойбічного, незнаного або цілковито іншого, яке не підлягає параметрам буденного слова. Можна водночас трактувати як німий біль і невимовне страждання, що треба покидати світ, якого герої Стефаника не змогли змінити. «У межовій ситуації смерті спостерігаємо цікаву опозицію: сповідь/мовчання. Сповідуються ті, хто не хоче померти у гріхові, і мовчать ті, у кого чисте сумління» [10, 213].

Окрему сторінку творчої біографії В. Стефаника посідають твори другого періоду його діяльності. Відомо, що однією з причин повернення письменника до літературної праці стала Перша світова війна, яка кривавим смерчем пронеслася галицькими селами й містами. У другому періоді творчості (1916–1933) В. Стефаником написано небагато – всього дванадцять новел, які склали збірку «Земля» (1926) і увійшли до книги «Твори» (1933). Стан «вічного вмирання, не вмираючи» (С.К'єркегор), який переживають у кривавій бійні війни ті, хто залишилися ще живими, часто веде до вивільнення темних і жахливих інстинктів, що страшніші від самої смерті. Українська література початку ХХ століття розкривала екзистенційну проблему маленької людини за соціальних катаклізмів, зверталася до відображення воєнних подій. Оновлення тематики творчості В. Стефаника, було підпорядковане вимогам мистецького відтворення нової національно-народної дійсності, синхронно представлене прозою І. Франка, М. Кононенка, Олени Пчілки, Б. Грінченка, М. Чернявського та ін.

Екзистенційний підхід до відтворення кризового стану людини в межових, виняткових ситуаціях простежуємо в новелі «Марія». Лейтмотивне «провидіння» апокаліпсису в цьому творі монтується за

градаційним принципом, емануючи від заданої на початку твору асоціативності емоційного змісту («жовтувато-руді хмари порожнечі» дають поштовх у рецепції читача до підсвідомих інтенцій із пекельним ландшафтом) до вражаючого своєю монументальністю й передчуттями лиха. Сюжет цієї новели тримається на конфігураціях описових частин та контрасті (або паралелізмі) їх емоційного змісту. Кульмінаційним твором збірки «Земля», що вся є, по суті, сходинковою епіфанією смерті й моторошною ілюстрацією до шпенглерівської тези, стала новела «Пістунка». Показ смерті тут особливо вражає містичною жорстокістю, стає ритуалом жертвоприношення, що нагадує надзавдання міфічного плану, однак веде не до відродження, як у логіці міфу, а до остаточного морального переродження його учасників, втрати ними людського обличчя. У сюжет новели вплетена гра дітей у похоронні голосіння, що ще більше загострює відчуття трагізму, розкриває дитячу психіку, відтворює стосунки дітей і батьків. Чоловік, повернувшись з війни, у розпачі наказав жінці вбити незаконнонароджену дитину, а донька Параска підслухала цю розмову батьків і розповіла її одноліткам. Діти обрали соціальні ролі дорослих, імітуючи похорон. Яскравою художньою деталлю у творі є діалог дітей, у якому виражені екзистенційні потуги конфлікту: «Малий Максим, якого гусари вже дуже інтересували, викинув свою дитину з подолка та почав докладно розглядати гусарську дитину. Він говорить: Це така дитина, як кожда, а твій тато якийсь дурний. / Але як тато гадає душити цю дитину? / А то штука таке мале душити? Задушить, та й поховають. / Ото твоя мама буде голосити, ай-ай! / Голосім, але самі дівчата! Хлопці мовчять, бо ви не голосите. / Дівчата голосять по звичаю жінок, вигін заливається похоронним співом» [33, 194].

Лише одна героїня робить спробу зупинити цю недитячу гру:

«А баба Дмитрика кричить із-за воріт:

– Що ви? Подуріли, дівки, з своїм голосінням? Гріх голосити, як нема вмерлого» [33, 194].

Відомо, що жанр новели передбачає наявність у композиційному вирішенні твору різкого ситуативного повороту. На нашу думку, в експресіоністичній новелі «Пістунка» поява смерті може бути заміщеною з епіфанією як несподіваним «явленням».

Образи смерті, мотиви катарсису проймають усю творчість В. Стефаника; його не обходили настрої загибелі, мучеництва, проте навіть у текстах, де екзистенційні уподобання вели його в глибини потаємного, загрозливого, небезпечного для життя, він знаходив сили пом'якшити зображення трагедії людського існування. Скажімо, у новелі «Нитка» авторська оповідь про жіночу долю непомітно переходить у внутрішній монолог героїні: «Образи на стінах і велика радість, що вона любить і її люблять» [33, 178]. Авторська згадка про образі дає змогу повернутися до християнської ідеї всепрощення й милосердя з посиленням на Матір Божу: «Але прийшла на поміч Матір Божа з образів. Та не хотіла довго помагати. Одної ночі прийшла та й сказала: «Більше тобі помагати не буду. Ходи зі мною» [33, 179]. Проте перехід з одного екзистенційного стану в інший – це не просто вільний вибір героїні. Та межова ситуація, яку не раз переживала вона, зумовлена не внутрішніми, а зовнішніми, передусім суспільними, чинниками, світом кривди, бруду і насилля, в якому опиняється молода жінка.

Зображення смерті як природного, звичного явища, до приходу якого готують себе Стефаникові герої, часом з жалем за минулим життям, а часом і з чеканням її як визволення від страждань, – це й філософське кредо самого наратора з його не стільки фаталістичним, скільки концептуальним поглядом на світ. Можна погодитися з думкою, що архетипне уявлення про *долю* подвигало Стефаника на такі думки [47, 231-235]. Однак ці мотиви невідворотності смерті водночас долаються через визначення вічного життя, його трагічних, сумних і непереборних реалій. Значне місце у художньому доробку письменника посідають антивоєнні новели. Тут В. Стефанику

вдалося акумулювати весь складний комплекс екзистенційних переживань і вражень.

У новелі «Дитяча пригода» митець показав страшні події війни, очима дітей. Свідком смерті матері став маленький хлопчик Василько, що з маленькою сестрою опинився біля фронту, біля мертвої мами. Трагізм ситуації увиразнюється тим, що ці діти усвідомлюють код своєї екзистенційної поразки. Рецепція через рецепцію – комунікативний принцип аналізованої новели, заповненої інтертекстуальними фрагментами. Оповідь ведеться від імені головного героя, читач ототожнює себе з ним і потрапляє у його реальність, а відтак переймає дитячі уявлення, породжені сприйманням обстрілів. Війна подається не тільки в сприйнятті дитячої свідомості Василька, а й у його оцінках: «А може, куля вже і дедю убила на війні, а може, ще до ранку і мене вбє, і Настю, та й би не було нікого, нікого» [33, 196]. Щось моторошно-жахливе є в тому, що діти не усвідомлюють ні свого становища, ні смерті матері, ані самої війни. Адже війна для них, як страшно це не звучить, пригода, забавка, однак за такою дитячою пригодою автор простежує соціально-психологічні закономірності воєнного часу, цим самим підсилюючи трагізм знедоленості дітей, їхньої приреченості на життя, сповнене тривоги і горя. Василь Стефаник інтерпретував усвідомлення смерті дітьми, використовуючи різні образи та засоби, поглиблюючи в такий спосіб екзистенціальне звучання творів. Митець робив акцент на невідповідності дитячого розуміння смерті, що трансформувало різнотипні моделі сприйняття, які в дітей завжди більш загострені, ніж у дорослих.

Також антивоєнна тематика є визначальною для таких творів як «Марія», «Сини», «Вона-земля», «Пістунка». У новелі «Марія» митець відтворює широкий спектр думок і переживань головної героїні, подає сприйняття війни очима жінки-матері. Твір В. Стефаник присвятив пам'яті Івана Франка. У новелі «Марія» виведено образ селянки, трьох синів якої забрала кривава хуртовина. Думи жінки зосереджені навколо своїх дітей – міцних і здорових

від народження, дітей, що були її невимовним материнським щастям. Мати пригадує їхнє дитинство, коли з чоловіком брали їх на ніч у поле, коли, повертаючись ранком додому, «гралася ними, як дівка биндами». Уява переносить Марію у часи юності хлопців, коли їй довелося їздити до Львова визволяти їх з-під арешту й була щасливою: відчувала себе рівною з іншими матерями, сини яких боролися проти кривди.

Марія пишається синами, в гості до яких приїжджали приятелі, і хата наче б ширшала від молодечого гомону. «Співали, розмовляли, читали книжки, ласкаві до простого народу», і люди до них горнулися. Під впливом синів та їхніх друзів жінка духовно зростає. Та ось прийшла війна, яка стала тяжким випробуванням для Марії.

Письменник зображує в новелі «Марія» стан людей, які панічно тікають від ворога: «...цілий світ здурів: люди і худоба.

Тікало все, що жило. Ще недавно нікому доріг не ставало. Діти за ними несли здобуток, одні одних стручували в провалля, ночами ревіли корови, бляєли вівці, коні розбивали людей і самих себе.

За цими здурілими людьми горів світ, немов на те, щоби їм до пекла дорогу показувати...» [33, 284].

Апокаліпсис місткістю свого модерного образу охоплює абсурдну реальність, в якій немає місця для життя. І все ж фінал новели, коли Марія заснула під спів «козаків» – солдатів-українців, показовий мисленням молодої Катерини, яка теж прислухалася до співів: «...Наблизилася Катерина козакові майже до вуха і шептала:

– Ваші пісні такі самі, як Маріїних синів. Тому не будіть її, най їй здаєси, що це її сини співають...» [33, 291].

Низка воєнних новел викриває антигуманізм війни, втрату людиною Бога в своєму серці («Вона – земля», «Діточа пригода», «Воєнні шкоди» та ін.).

До непростой теми війни та її наслідків звертається письменник у новелі «Сини». Старий селянин Максим втратив на війні обох синів, дружина, не витримавши втрати дітей, помирає, чоловік залишається сам. Діалог-спогад батька конкретизує трагічну ситуацію: «– Послідній раз пройшов Андрій: він був у мене вчений. Тату, – каже, – тепер ідемо воювати за Україну. – За яку Україну? А він підоймив шаблев груду землі та й каже: Оце Україна, а тут, – і справив шаблев у груди, – отут її кров; землю нашу ідем від ворога відбирати. Дайте мені, – каже, – білу сорочку, дайте чистої води, аби-м обмивси, та й бувайте здорові. Як та єго шабля блиснула та й мене засліпила. Сину, – кажу, – та є ще в мене менший від тебе, Іван, бери і єго на це діло; він дужий, най вас обох закопаю у цу нашу землю, аби воріг з цего коріння її не відторгав у свій бік. – Добре, – каже, тату, підемо оба. Та як це стара вчула, то я зараз видів, що смерть обвилася коло неї білим рантухом. Я подавси до порога, бо-м чув, що її очі віпали і покотилиси, як мертве каміння по землі» [33, 303]. Характерний діалог розкриває велетенську глибину горя покутського народу.

Також новели письменника засвідчують його підвищену увагу до ідеї самогубства як категорії втрати людської свідомості, психологічного стану, зрештою, як вияву хворобливої психіки. Відомо, що письменник час від часу повертався гадкою до можливості покінчити з собою. В «Автобіографії» Стефаник писав: «По школі я поволікся на квартиру і постановив покінчити собою. Вже тепер скажу, що у родині Стефаників є багато випадків самогубств (самовбійств). Мій нарис «Басараби» – то є правдива історія фамілійна» [35, 134].

Тому смерть у Стефаника постає «в різних іпостасях – то жахливовражаюча, безглузда, випадкова (новели «Лан», «Катруся», «Кленові листки», «Стратився»), то спокійна, недовга, як природне завершення існування людини на цьому світі («Скін», «Портрет»), то як несподівано перерваний життєвий шлях («Новина», «Шкода», «Діточа пригода», «Нитка», «Вечірня година», «Давнина»), то як болюча, нестерпна мука

(«Межа», «Сама-саміська», «Мати», «Святий вечір» – «Ой, синку, я так тої смерти, як мами рідної чикаю!»), то як непомітне зникнення («Похорон»).

Отже, Стефаник прагне наблизитися до персонажів своїх творів, предати найтонші порухи душі, але письменник-аналітик, оповідач-художник перемагає, і його герої, самостійні у своїх діях і вчинках, зрештою, стають виразниками його ідеологем, його світовідчуття. Проблема становлення новітньої української літератури пов'язана з численними варіантами та модифікаціями філософського дискурсу. Поряд з окресленням нових тематичних горизонтів, з персоніфікацією актуальних психологічних типів розширюються оповідні можливості тексту.

## ВИСНОВКИ

1. Наприкінці XIX – на початку XX ст. значний вплив на розвиток мистецтва та літератури зокрема має філософія екзистенціалізму, предметом дослідження якої є сутність людського буття, сенс існування, боротьба за виживання та їх реалізацію.
2. У працях філософів Сьорена К'єркегора (1813–1855), Едмунда Гуссерля (1859–1938) сформульовано поняття «екзистенція», – «внутрішнє» буття, що поступово переходить у зовнішнє. Ці погляди мали реалізацію в загальноєвропейському літературному контексті. Основними проблемами екзистенціалізму стали: людина як унікальна істота, філософія буття, гуманізм, історія західноєвропейської цивілізації, проблема свободи та відповідальності, смерті як найпотемнішої суті людського існування, проблема часу як характеристики людського буття.
3. В умовах складних політичних, економічних, національних і культурних катаклізмів, якими відзначається доба помежів'я XIX – XX ст., екзистенціалізм мав суттєвий вплив на творчу спадщину, мистецький процес української літератури.
4. На рубежі XIX–XX століть в українському письменстві завдяки зусиллям завперше представників «нової генерації» сталися суттєві переміни в підходах до зображення дійсності і в системі художньо-творчих методів.
  - «нервова» емоційність;
  - художнє відтворення суворих, сповнених гіркотою гострих відчуттів несправедливості та нелюдяності світу;
  - поєднання у творах протилежних явищ, зокрема буденщини, побутовості та ліризму, високого пафосу;
  - увага до простих характерів;

- намагання відшукати природну гармонію у найскладніших поворотах долі;
- стриманість, суворість, аскетичність у художній передачі глибокого людського змісту;
- ліризм у відтворенні трагедії страждання людини;
- дослідження митцями сенсу страждання людини, сенсу її життя;
- зображення смерті, що перетворюється на життя, бо це щоразу новий початок вічного становлення.

5. Творчість В. Стефаника впродовж тривалого періоду є об'єктом пильної уваги з боку літературознавців. Дослідження багатогранної творчості письменника пройшло кілька етапів: починаючи з 90-х років ХІХ ст., власне, з моменту виходу у світ перших творів В. Стефаника, потім – періоду ідеологізації та цензурування літературної критики та літературознавства в радянський час, і, нарешті – епохи системного вивчення й аналізу спадщини письменника як складової української та світової культури в сучасний період.
6. В. Стефаник був добре обізнаний із літературно-мистецьким життям європейських країн, тому в його творчому арсеналі спостерігаємо впливи європейського літературного дискурсу, зокрема поширення і прищеплення на ґрунт національного писемства ідей модернізму.
7. Твори письменника, передусім новели, виразно позначені впливом ідей філософії екзистенціалізму. Автор засобами внутрішнього мовлення персонажів, використанням речових деталей зобразив суперечливий духовний світ звичайних людей: батька, що топить доньку («Новина»); митця, котрий втратив сенс буття через пиятику («Майстер»); жінки-страдниці, для якої Україна понад усе («Марія»); старого чоловіка, який свариться із болячками («Озимина»); дитей-сиріт, що ще не усвідомили власної трагедії («Кленові листки»); старої жінки, котра помирає сама-саміська у зачиненій хаті («Сама-саміська») та ін

8. У новелістиці В. Стефанік створює низку картин, у яких розкривається людська екзистенція через відтворення трагічної атмосфери. У своєму розумінні трагічного він постає наслідувачем к'єркегорівської моделі світосприйняття: його естетика спрямована на розкриття глибинних порухів людської душі, нерідко гіперболізованих проявів підсвідомості, надламаної психіки, надмірної душевної чутливості. Автор вдається до такої манери викладу, аби наблизити читача до проникнення у глибинні пласти буття, змусити його замислитися над власним життям, самому знайти відповіді на одвічні питання.
9. Проаналізувавши малу прозу Стефаніка, робимо висновок, що для нього центральним об'єктом рефлексій постає людина, її буття у світі, її почуття, переживання, ставлення до навколишнього середовища, прийняття або неприйняття тих чи інших форм існування. Здебільшого злидні, покинутість, самотність ставали причиною розчарувань персонажів, що призводило до загострення екзистенційного світосприйняття. Художня література уможливила глибше розуміння філософії екзистенціалізму.
10. Вплив філософських течій на художній світ літератури залишається однією з нагальних проблем сучасної філологічної науки, тому перспективним є, на нашу думку, подальше дослідження означеної проблеми.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.: [монографія]. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, 340 с.
2. Василь Стефаник у критиці та спогадах/ упоряд., вступна стаття та прим. Ф. П. Погребенника. К.: Дніпро, 1970.
3. Возняк М. Слово про Василя Стефаника // Василь Стефаник у критиці та спогадах К., 1970. С. 224–226.
4. Гнідан О. Василь Стефаник. Життя і творчість. К., 1991, 196 с.
5. Гончар О. Т. Письменницькі роздуми: літературно-критичні статті, К.: Дніпро, 1980, 314 с.
6. Донцов Д. Поет твердої душі // Літературна есеїстика. ВФ «Відродження», 2010. С. 178-187.
7. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. Львів : Академічний експрес, 1999, 280 с.
8. Жук Н. Василь Стефаник. Літературний портрет. К.: Державне видавництво художньої літератури, 1960. 96 с.
9. Зеров М. К. Марко Черемшина й галицька проза // Твори: у 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 401–435.
- 10.Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника // Незнайома: Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. Львів: Піраміда, 2005. С. 208–214.
- 11.Євшан М. Куди ми прийшли? (Річ про українську літературу 1910 року) // Критика; літературознавство. К.: Основи, 1998. С. 247–274.
- 12.Іванишин П. В. Основні аспекти національно-духовної диференціації. «Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століття (До 130- річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича): матеріали наук. конф. (Дрогобич, 14–15 травня 2001 року). Дрогобич: Відродження, 2001. С. 126–150.

- 13.Ільницький М. У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. Спогади. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2005, 552 с.
- 14.Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993, 383 с.
- 15.Коцюбинська М. Читаючи Стефаника // Мої обрії. К.: Дух і літера, 2004. Т. 1. С. 157–190.
- 16.Клочек Г. Текст «під мікроскопом»: фрагмент новели Василя Стефаника «Катруся» // Енергія художнього слова: зб. статей Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського держ. пед. ун-ту ім. Володимира Винниченка, 2007. С. 33–53.
- 17.Козоріс М. Соціяльні моменти в творчості В. Стефаника // Західня Україна. 1931. № 4–5. С. 140–172.
- 18.Костащук В. Володар дум селянських. Л.: Книжково-журнальне видавництво, 1959, 184 с.
- 19.Костюк В. Фрагмент у творчості В. Стефаника («Сама саміська») // Слово і час. 2000. № 6. С. 62–66.
- 20.Крижанівський С. Василь Стефаник. Критико-біографічний нарис. К., 1946, 314 с.
- 21.Лесин В. Василь Стефаник – майстер новели. К., 1970. С. 66;
- 22.Лепкий Б Начерк з історії української літератри К.: Академія, 2006, 182 с.
- 23.Луців Л. Василь Стефаник – співець української землі. Нью-Йорк; Джерсі-Сіті: Свобода, 1971, 485 с.
- 24.Наєнко М. Художня література України: Від міфів до модерної реальності. К.: Просвіта, 2008, 1064 с.
- 25.Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили К.: Мистецтво, 1985, 365 с.
- 26.Павличко Д. Слово про Василя Стефаника // Літературознавство. Критика. Українська література. К., 2007. Т. 1. С. 173-187.

- 27.Піхманець Р. Іван Франко і Василь Стефаник: Взаємини на тлі доби Львів, 2009, 218 с.
- 28.Піхманець Р. «У своїм царстві...». Снятин: ПрутПринт, 2010, 252 с.
- 29.Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника К.: Дніпро, 1980, 362 с.
- 30.Погребенник Ф. З Україною в серці: нариси-дослідження про творчість письменників-прикарпатців у діаспорі К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 1995, 80 с.
- 31.Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? Дрогобич: ВФ «Відродження», 2009, 502 с.
- 32.Стефаник В. Моє слово: Новели, опов., автобіоґр. та критич. матеріали, витяги з листів [упоряд., передм. та приміт. Л. С. Дем'янівської]. 2-ге вид., доп. К. : Веселка, 2000, 319 с.
- 33.Стефаник В. Серце. Стефаник В. Вибране. Ужгород, 1979, 345 с.
- 34.Стефаник – художник слова: монографія / ред. кол.: В. Грещук, В. Кононенко, С. Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 1996, 272 с.
- 35.Стефаник В. Повне зібрання творів: у 3 т. К.: Вид-во АН УРСР, 1954. Т. 3: Листи, 328 с.
- 36.Сартр Ж-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології. / Пер. з французької Віталій Лях, Петро Таращук. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001, 855 с.
- 37.Ткачук Т.О. Станіслав Пшибишевський і українська література кінця XIX-початку XX століття: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05 Тернопіль, 2011, 21 с.
- 38.Українка Леся. Зібрання творів: в 12 томах. Ред.кол.: Є.С. Шабліовський, М.Д. Бернштейн, Н.О. Вишнеvsька. К.: Наук. думка, 1975 – Т.11: Листи (1898-1902) / Ред. С.Д. Зубков. 1978, 142 с.
- 39.Черненко О. Експресіонізм і поетика творчості Василя Стефаника. Мюнхен, 1989, 280 с.

40. Франко І. Із секретів поетичної творчості. // Зібрання творів: у 50 т. К., 1982. Т. 31, 420 с.
41. Франко І. З останніх десятиліть 19 віку // Зібрання творів: у 50 т. К. : Наукова думка, 1984. Т. 41. С. 471–529.
42. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі. // Зібрання творів: у 50 т. К.: Наукова думка, 1982. Т. 35. С. 91–112.
43. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури // Зібрання творів: у 50 т. К.: Наук. думка, 1984. Т. 41. С. 194–470.
44. Фрейд З. Неудобства культури. С. Пб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. С. 5–128.
45. Хороб С. Апокаліптичні ремінісценції в новелістиці В. Стефаніка // Стефаніківські читання. Івано-Франківськ, 1993. Вип. 2. С. 38–39.
46. Хороб С. І. Драма в новелі: проза Василя Стефаніка крізь призму драматичних категорій (конфлікт, драматизм, сценічність). // Літературно-мистецькі знаки життя: літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика. Івано-Франківськ, 2009. С. 229–267.
47. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст. К.: Задруга, 2003, 354 с.
48. Юнг. Л.-Г. Архетипи і колективне несвідоме. К.: Астролябія, 2013, 468с.
49. Яременко В. Любив свою дорогу // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. К., 1994. Кн. 1. С. 184–195.