

МОДЕРНІЗМ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА КРИЗЬ МАГІЧНИЙ КРИСТАЛ АЛЕГОРІЇ

М. В. Моклиця

*Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки;
м. Луцьк, Проспект волі, 13; тел. 0971835859*

У статті йдеться про приховану дискусійність питання причетності Стефаніка до модернізму загалом і до експресіонізму зокрема. Наголошується теза про необхідність окреслити місце реалістично-натуралістичних засобів зображення у стилі Стефаніка. Ставиться питання про роль алегорії в ієрархії художніх засобів експресіонізму. Розглядається алегорична основа прози Стефаніка, яка з'являється внаслідок об'єктивації в натуралістичних описах і портретах особистих страждань автора. Пропонується алегорична інтерпретація новели «Вістуні».

***Ключові слова:** стиль Стефаніка, алегорія, модернізм, реалізм, натуралізм, експресіонізм.*

Постановка проблеми. Питання про місце Василя Стефаніка в історії українського модернізму, здається, вже вирішене остаточно і не є предметом для дискусій: після праці Олександрі Черненко [5] про експресіонізм Стефаніка вийшло чимало досліджень, які, так чи інакше, підтвердили його роль одного з перших і водночас найбільш яскравих експресіоністів української і навіть європейської літератури. Вже ніхто не пробує доводити, що Стефанік – це реаліст, який з великою емоційною силою захищав народ від його ворогів, як незаперечно вважалось тривалий час. І все ж не все так просто й однозначно, як виглядає на перший погляд. Момент дискусійності не загострюється, а лише час від часу прозирає в окремих розвідках. Тим не менше вони варті уваги. Ось лише два штрихи, на мій погляд, показові. У статті Марти Хороб «Стефанік-модерніст й українська мала проза 90-х років ХХ ст.», поміщеній в її книзі вибраних праць 2013 року [4], нагадано про тезу відомої дослідниці модернізму Соломії Павличко (у монографії 1997 року) щодо Стефаніка: його приналежність до модернізму там різко заперечена. Інший фрагмент знаходимо у монографії Анни Білої [1], один розділ якої присвячено експресіонізму. Дослідниця досить гостро заперечує О. Черненко і наполягає на тезі, що Стефаніка можна називати лише предтечею експресіонізму, оскільки визначення “експресіоніст” не коректне в історико-літературному сенсі. Творчість Стефаніка була переважно інтуїтивною й емоційною, він мав трагічне світовідчуття і чис-

ленні проблеми психічного плану – це й зумовило його суголосність з експресіонізмом.

Чи предтеча експресіонізму, чи експресіоніст – це полеміка, за якою насправді стоїть інша не до кінця вирішена проблема, а саме про реалізм Стефаника.

Реалізм Стефаника і в радянські часи потребував непомітного виправдання – надто натуралістичний. Але інтерпретатори легко давали раду цьому доважку, не зовсім легітимному в радянському естетичному кодексі – дуже вже страшне бідкування, дуже вболіває за ці біди автор. Стефаник, як ніхто інший з реалістів, соціально орієнтований. У нього надто вузький тематичний діапазон, але він вочевидь міцно укорінений в реаліях тодішнього життя. Можливо, надто специфічно за мовленням, але ж це мова його персонажів, реальних мешканців Карпат.

Авторська гіпотеза. На моє переконання, реалізм з його природним натуралістичним додатком – це базова стилістика Стефаника. Саме на вражаючих достовірних картинах, на замальовках з природи він набивав свою руку митця. Але не менш очевидно, що Стефаник рухається від реалізму, що це лише трамплін, який він використовує з іншою метою.

Стефаник – освічена людина з певними соціально-політичними поглядами, з широким баченням процесів сучасного йому суспільства. Але жодних слідів цього бачення, навіть коли звучить у текстах пряма авторська мова, ми не знайдемо. Стефаник прикидається селянином, який бачить лише те, що з'являється в полі його зору, він прагне розчинитись в середовищі, яке переріс ще у шкільні роки, ніби спокутує вину за свою інакшість...

Насправді не кожна людина, яка потрапила у дуже скрутні обставини, здатна так страждати, як страждають герої Стефаника. Їхні муки по-справжньому пекельні, навіть і тоді, коли особливої біди у їхньому житті нема. Власне, ті герої, які божеволіють від страждань, – це якраз і не соціальні мученики. Страждання і прагнення до самогубства (частий варіант смертей у новелах Стефаника) – це ніби навада, інвазія, або вторгнення, кажучи термінами психоаналізу, хвиля, яка приходить невідомо звідки, невідомо коли, якій несила протистояти. “Чого стоїте? А стоїте того, що щось вас у голову дюгнуло, збоку, дуже легонько. А з голови йде до горла, а з горла в очі, в чоло. Та й вже знаєте, що десь із-за гір, із-за чистого неба, ще з-позаду сонця припливе чорна хмара. Ви не годні сказати, відки ви знаєте, що вона прийде, але зо три дні ви наслухаєте її шуму, як вона залопотить попід небо” («Басараби») [3, с. 161]. Ось такого типу страждання, божевілля від внутрішніх незбагнених мук – це той досвід, який не можна вигадати, змодельювати за допомогою бурхливої уяви, це треба пережити. Просто не існує іншої мотивації знову і знову занурюватись у цей пекельний світ. Вигадати можна модель для роману жахів, але це буде штучний механізм, який можна застосувати

багато разів і який, зрештою, не дуже й лякає, а стає просто грою в залякування. Коли ж людина надміру страждає від вродженої чутливості до несправедного світу, вона шукає способу викинути цей негатив, аби не збожеволіти, аби вижити.

Стефанік став експресіоністом раніше, ніж експресіонізм оформився, – це так. Але не забуваймо, що оформлення, маніфестація, об'єднання – це не початок, а наслідок, етап усвідомлення процесів, які спершу тривають в емоційно-інтуїтивній сфері. Вже у другій половині XIX століття матрицю майбутнього експресіонізму створив Фрідріх Ніцше, найпалкіший божевільний страждалець європейської культури. Усі наслідувачі Ніцше в мистецтві – це вже експресіоністи, при умові, що вони усвідомили кілька важливих речей. Але й без Ніцше цей процес рухався б так само: експресіоністів покликala цивілізація, і сталося це не напередодні Першої світової війни, а мінімум на два десятиліття раніше.

Я називаю алегорію магічним кристалом не з любові прикрасити науковий стиль метафорою, а заради акценту на тій ролі, яку я приписую алегорії внаслідок уважного її розглядання. Алегорія – це невичерпний і навіть безкінечний дискурс культури, початок якого губиться у темряві правіків. Алегорія виконувала у культурі безліч різних ролей, і ефектних, і скромних, працювала на різних теренах, далеко не завжди в красному письменстві, не цуралась жодної роботи. Про алегорію можна сказати словами Ортеги-і-Гасета про метафору: це інструмент Творця, випадково (чи не-випадково) залишений людству в мові. Алегорія легко стає безвідмовним критерієм оцінювання багатьох культурних феноменів. Вона конденсує в собі ті процеси художньої мови, які здатні перерости в художнє мовлення. На кожній сходинці розвитку європейської культури алегорія за щось відповідальна. Ще в античні часи почався її тріумфальний хід великого моралізатора, завдяки поширенню байки. Пам'ятаючи про це надто добре (часто алегорія лише з байкою й асоціюється), ми забуваємо, що насправді мораль у байці висловлюється прямо, а тішить нас байка не так мораллю, як грою і маскарадом. У Середньовіччі алегорія увійшла в культурну свідомість в інших шатах – як божественне повчання, закодоване в біблійному мовленні. Герменевтика не лише виявила повсюдність алегорії у мові Біблії, а й розтлумачила численні алегорії, таким чином напрацювавши алегоричний спосіб інтерпретації тексту, універсальний спосіб, якого й по сьогодні не змогли цілком замінити всі новітні методи вивчення літератури. У добу Ренесансу алегорія вийшла на театральні підмостки, на авансцену культури, сформувала заново два важливі жанри – утопію й сатиру. Головне ж, алегорія змогла повернути у християнську культуру античний світ з усім його язичництвом. Усі боги/кумири, в яких християнство бачило загрозу, але не змогло здолати за півтори тисячі років, за допомогою алегорії перетворились на мудрих вчителів. Алегоричний Зевс, Прометей, Афродіта, Аполлон та інші знамениті персонажі давніх часів стали

уособленням тих чи інших людських рис, особливостей психіки і поведінки. Алегорія почала свій тріумфальний хід вже як вчитель психології. Саме в цій ролі вона добре послужила добі Бароко, першій правдиво психологічній епосі європейської культури, коли внутрішня людина стала прямим об'єктом зацікавлення і митців, і науковців. Бароковий театр роз'яснив спільноті, яка складна і внутрішньо суперечлива істота – людина. У добу Класицизму і Просвітництва алегорія особливо активно працювала як популяризатор і культрегер, проповідник, трибун, народний вчитель. Саме через це романтики спробували відлучити алегорію від поезії, потрактувавши її дидактичні можливості як недолік. Справді, в естетику романтизму алегорія ніби не дуже вписується, на відміну від символу та інших поетичних засобів. Тому алегорія, майже цілком зійшовши з естетичного поля реалістів (довершуючи свій просвітницький шлях у риторично-дидактичній поезії народників), тріумфально повернула свою роль головної героїні словесного мистецтва в експресіонізмі.

Про зв'язок алегорії з експресіонізмом чомусь майже не пишуть усі наші шановані дослідники експресіонізму, хоча, здається, в цій поетиці ні дрібки не лишилось поза увагою. Тим часом роль алегорії засаднича. Можливо, її недооцінюють через те, що чимало її функцій віддається гіперболі.

Сучасні дослідники віднайшли у Стефаніка повний і навіть переповнений набір експресіоністських засобів. Але не варто забувати, що всі ці засоби віднайшлися не на початку ХХ століття, вони існували в літературі задовго до експресіонізму і час від часу, у таких надміру емоційних авторів, як Данте, Мільтон, романтики, як Лермонтов чи Шевченко, збиралися у щось надто подібне на експресіонізм – тоді дослідникам доводиться вести мову про геніальне передбачення чи предтечу.

Митець кінця ХІХ ст. може рухатися до модернізму від романтизму, від реалізму чи класицизму: перший шлях частіший в поезії, другий – у прозі, третій – у драматургії. Але всі три шляхи спочатку ведуть через одну вершину – через поворот естетичної свідомості до суб'єктивізму. Романтик, який активно використовує символи, але не розбудовує власну індивідуальність, не перетвориться на символіста, так само палкий захисник селян не стане експресіоністом тільки через емоційну натуру. Алегорія з'являється на тому етапі формування стилю, коли всі накопичені складники експресивного мовлення треба склеїти у щось цілісне.

На перший погляд роль алегорії у прозі Стефаніка досить скромна: кілька новел притчового чи маніфестового характеру: вірші у прозі, вступні новели до збірок. Але при більш уважному сприйнятті проступають на поверхню деякі парадокси, які неможливо пояснити без залучення алегорії. Найперше йдеться саме про натуралізм, особливо часто застосовуваний Стефаніком при портретуванні персонажів. Загалом надто багато старих людей, забагато описів смерті, хвороб і нужди. Забагато, якщо зіставляти дійсність і її відображення у Стефаніка. Все,

що описує письменник, він пише з натури, але... Надто часто, навіть як для дуже критичного реаліста, його фокус зображення зупиняється на потворному. “Крізь шибки падало світло сонячне. Краски веселки грали по зморщеним лиці. Страшно було глянути на бабу у таким освітленні. Мухи зумкотіли, ріжнобарвні світла волочилися разом із мухами по бабі, а вона мляскала губами та білий язик показувала” («Сама-саміська») [3, с. 57].

Натуралізм легко поєднується з реалізмом, власне, впливає з нього, є завершенням саме міметичної настанови у мистецтві. Ніби все просто: там, де надмір натуралізму – вже буде експресіонізм. Але у мистецтві критерій ідентифікації стилю не може бути таким хистким, адже завжди можна поставити питання: чому це надмір, а не норма? І тоді все вирішує суб’єктивне відчуття: мені особисто здається, що тут надмір натуралізму, тому я думаю, що це експресіонізм. Звісно, є й інші засоби, але, знову-таки, жоден з них не є винятково експресіоністським. Важливо зібрати засоби у певну ієрархію, аби той самий натуралізм, гіперболізм, калейдоскопізм чи фрагментарність почали працювати на експресіоністську мету. Яку ж мету можна вважати винятково експресіоністською? Чи є загалом така мета? Очевидно, є, інакше б не сформувалось настільки потужне явище мистецтва. Думаю, цю мету можна сформулювати так: змусити реципієнта хвилюватись з приводу далеких і надто загальних проблем. Така мета не могла з’явитися раніше, ніж з’явилися загальнолюдські загрози, раніше, ніж надто різні мешканці планети усвідомили важливість поняття “людство”. А сталося це лише тоді, коли сформувалась науково-технічна цивілізація, яка підпорядкувала всі процеси на землі. Окремий фрагмент цивілізації завжди привабливий, бо обіцяє поліпшення, полегшення чи вирішення проблем. Збагнути загрози, які криються за покращенням якості життя, може не кожен і не відразу. Люди з загостреним відчуттям природи відчували техніку як загрозу раніше багатьох інших. Технічний прогрес на очах став перетворюватись на соціальні катаклізми і завершився Світовою війною. Тоді й оформилась естетика експресіонізму: з усвідомлення того, що відтепер існують світові процеси, і що вони зачіпають кожного. Рівень “людство” – це узагальнення надто великого масштабу. Це та абстракція, яка звичайній людині нічого не промовляє.

Експресіонізм – це найперше новий як для попередніх естетик спосіб узагальнення. Коли культура сягнула рівня цивілізації, а отже й глобалізації, у митців з’явилась потреба підводити під один знаменник те, що далеко перевершує особистий досвід, – ціле людство. Цивілізація ущільнює життя людства, але водночас і розпорошує на мільйони світів, непідвладних для охоплення однією свідомістю. Навіть якщо хтось кричить найжахливішим криком про апокаліпсис, абстракція не перетворюється на досвід. Крик з приводу можливої загибелі людства, – це, з точки зору пересічної людини, – крик божевільного, який не варто надто

брати до серця, а то й до уваги. Нарощувати децибелами у такій справі – досягати зворотного ефекту. Тому гіпербола не зарадить, вона перестає бути ефективним засобом, шойно ми помічаємо її присутність. А от укупі з алегорією гіпербола легко досягає цілі – пускає мурашки по спині чи холод у жили, як страшна потвора із темряви у дитячому півсні. Власне, алегорія значно більш ефективна в ролі не парадного опікуна мистецтва чи правосуддя, а в ролі монстра із підполу.

Існує єдиний спосіб змусити когось перейматись тим, що його не стосується і не може стосуватись, бо воно надто далеке і надто узагальнене: налякати. Нема людини, яка б не мала страхів. Є багато способів ці страхи викликати, спровокувати і скерувати у необхідне річище. Але ніхто не вигадав кращого, аніж відомий кожному з власного досвіду внутрішнього життя: це образи кошмарних сновидінь. Монстри, якими від початків так багата культура людства, це персоніфіковані страхи, закладені природою в кожному живу істоту як інстинкт самозбереження. Але разом зі шляхом у культуру на простих дитячих страхах нашаровуються численні страхи соціального походження і обмежують більшість людських поривань. Об'єктивований страх – це страховище, яке раптом з'являється і змушує кожного відсахнутись. Цей монстр завжди є утіленням нашого страху. І тому це завжди алегорія. Монстри завжди химеричні, фантастичні чи гротескні – бо вони мають лякати. Є три найбільш відомі групи алегоричних образів: тварини, які утілюють людські якості, персонажі міфів, за якими закріпилась певна соціальна роль, і олюднені сили природи. Чомусь не потрапляють в перелік алегорій соціальні маски. Монстри – звичні для всіх персонажі, вони густо населяють міфи, казки і сучасну масову культуру, але не завжди усвідомлюються як алегорії. Тимчасом найбільш популярна поміж них істота в балахоні та з косою – це таки алегорія, алегорія смерті. Чому лише смерть з косою – алегорія? Усі монстри будять страх перед смертельною загрозою, це дуже дієвий засіб налякати. На цьому засобі базується естетика жаху, починаючи з містичних історій Середньовіччя. Саме такі монстри приходять до героїв Стефаніка у стані сну чи півзабуття: новели «З міста йдучи», «Сон», «Скін», «Палій», «Басараби».

Посеред натуралістичних картин Стефаніка привертає увагу потворна зовнішність персонажів, переважно старих або скалічених. “Діти, що вівці гнали, люди, що плугами попри нього дзвонили, з ляку не поздоровляли його. Замазаний грязюкою, обдертий, кривий, він неначе западався в землю” («Сини») [3, с. 216]. При чому, на відміну від романтиків, які потворністю загострюють визначальну роль внутрішніх чеснот (класичний приклад – Квазімодо Гюґо), на відміну від реалістів, де спотворення є маркером негативності чи деградації, у Стефаніка спотворені хворобами чи старістю персонажі – це переважно позитивні герої. Стефанік фактично не розбудовує, на відміну від реалістів, внутрішній світ персонажів, але вміє з надзвичайною силою передати їхні

страждання. Найперший носій страждань, які вириваються назовні, – це мовлення, монолог людини зі скляким горлом, яке то хрипить, то булькає, то харчить, то затинається, то проривається диким криком. А другий носій страждань – це тіло. Воно корчиться, вигинається, тіпається у конвульсіях, стає потворним від голоду, хвороби, старості. Коли біль всередині, коли його терплять, ніхто про нього не знає. Коли ж біль виходить назовні і перетворює тіло, він стає досяжним для споглядання. Людина стає страховищем, яке лякає. Потворна зовнішність у Стефаніка – це алегорія людських страждань. Людина (будь-яка, будь-де) приречена мучитись, бо світ страшний і несправедливий, він мордує людину.

Алегоризм новел Стефаніка – ледь помітний, він служить меті вираження найсильніших емоцій, він ніколи не стає дидактичним, не виходить на перший план. Але наскрізна притчевість малої прози Стефаніка виростає саме з глибинного алегоризму. Світ конкретних людських доль, яким видається на перший погляд світ Стефаніка, – це насправді світ суцільних загальників. При всій конкретиці, конкретна людина у Стефаніка зникає, непомітно перетворюється на маску соціального зла. Пекельне життя соціуму – це вивернуте назовні пекельне внутрішнє життя автора.

За яскравий приклад глибинного алегоризму стилю Стефаніка можна взяти новелу «Вістуни». Парадокс цієї послідовно міметичної, навіть стовідсотково реалістичної за засобами зображення оповіді впадає в око: реалізм картини дисонує з майбутнім часом. Оповідь загалом тяжіє до минулого часу, навіть та, що віднесена у майбутнє фантастикою, – це завжди історія того, що вже сталося. Реалізм як естетика схоплювання злочинності, максимально наближається до теперішнього часу, зовсім не випадково більшість реалістичних творів – це зображення сучасності. Чим більш деталізована оповідь, тим щільніше минуле наближене до теперішнього, тут розпочинається процес драматизації, винесення події на сцену, фільмування, документування тощо. Такі дрібні деталі, якими насичена новела «Вістуни», можна описати тільки з натури, тобто тоді, коли вони відбуваються на наших очах, перетворюючись на минуле. Події як такої нема, новелістичного сюжету і відповідного завершення теж, весь текст – це розповідь про те, як міські жебраки йдуть пізньої осені на поля після зібраного з них урожаю, аби пожитись залишеними колосками чи загубленими речами. Такий собі словесний документальний фільм про щось повсякденне, із реального життя, дію, яка навіть не сягає рівня події. Але чарівне перетворення усього життєвого дріб'язку настає через надто простий і, здається, цілком технічний прийом: замість описувати все в теперішньому чи минулому часі, автор подає усі дієслова у часі майбутньому. Назва твору підкреслює цю настанову: описується не те, що зараз є, але те, що буде. Що міняється у читацькому сприйнятті? Жалісна побутова сценка стає мало не героїчним епосом: звучать акорди всеохопності, повноти, усталеності.

Кажучи словами Вальтера Беньяміна, “алегорична проникливість одним махом перетворює речі і творіння на хвилюючі письмена” [2, с. 183]. Інтонацію урочистої епічності посилює кільце. “То будуть старі бідні вдови, або їх внуки, або старі діди, що коло своїх дітей і туляться, і чують щодня, який вони тягар у хаті, або то будуть молоді жінки з малими дітьми, що їх чоловіки покинули і десь у великім місті за них забули” [3, с. 121]: початок новели. “В селі вони всі подибаються – і бідні вдови, і їх унуки, і діди, і молоді жінки, що їх чоловіки покинули, – всі з ковінками і зі сніпками колосся. Вони вістують, що осінь приходить” [3, с.124] – останні акорди оповіді. Все буде неодмінно, і буде саме так. І це не пригнічує, а навпаки, вселяє надію. Життя в цьому епізоді нужденне і важке, але піднесене. Це легка прогулянка осінніми полями, це вихід у світ природи міських мешканців, які за своєю нуждою забувають про інший світ. А цей світ досяжний, він поряд, він припрошує, він навіть у такому залишковому вигляді спроможний надати допомогу, якусь поживу. Жебраки вістують про завершення теплої пори, про настання особливо тяжкого для всіх бідняків зимового часу. Але це ще не трагедія, а легкий сум. Цей похід на збирання залишків врожаю – своєрідний ритуал повернення. Так було, так є і так буде завжди – ось про що віщують збирачі колосків. Можна з глибини тексту витягнути конфлікт місто/село, такий важливий для Стефаніка. Але головне тут інше: притча про живучість людини, про її незнищенну природність. Ціла новела – це алегорія збирання як людського способу виживання.

Подібним чином будуються новели «Виводили з села», «Стратився», «Портрет», «Камінний хрест», «З міста йдучи», «Скін», «Сон», «Басараби» та інші. Картинки з натури, дуже достовірні, переважно натуралістичні, але водночас ніби завмерлі на якомусь величному тлі: портрети із застиглими на обличчях виразами болю і страждання. Усі разом вони відображають біль і страждання людини або людства. І на винуватців фокус зображення майже ніколи не переходить. Загалом автор до винуватців, здається, цілком байдужий, принаймні, він їх не шукає і не викриває, на відміну від реалістів чи навіть і романтиків.

Висновки. Стефанік має мрійливу романтичну душу, але відгородитись від світу і стати неоромантиком йому не дає вразлива до зовнішніх подразників натура – він надто переймається бідами людськими. Та ж вразлива натура не пускає його в ряди борців, тільки природне у всіх сенсах життя може його рятувати, життя в соціумі для нього не тільки нестерпне, а й смертельно небезпечне. Отож лишається єдине – свій власний біль, своє безкінечне і невичерпне страждання віддавати ближнім. Стефанік надто суб’єктивний, аби бути реалістом. Він зміг знайти спосіб вираження свого болю, зміг стати тим, хто промовляє від імені численних страждених душ, які не вміють втілити у слові своє зболене серце. І алегорія стала одним із ефективних способів мовлення одного від імені багатьох.

Література

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: монографія / А. Біла. – К.: Смолоскип, 2006. – 464 с.
2. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / Вальтер Беньямин; пер. с нем. – М.: Аграф, 2002. – 282 с.
3. Стефаник С. «І чого ти, серце моє...». Вибране / Василь Стефаник. – К.: ВЦ «Академія», 2015. – 272 с.
4. Хороб М. Стефаник-модерніст і українська мала проза 90-х років ХХ ст. / Марта Хороб / Грані художнього буття: нариси з української літератури ХХ ст. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. – С. 35-52.
5. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / О. Черненко. – Нью-Йорк: Сучасність, 1989. – 280 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.05.2016 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Мафтин Н.В.*

**MODERNISM OF VASYL STEFANYK THROUGH THE MAGIC
CRYSTAL OF ALLEGORY****M. V. Moklytsia**

*Lesya Ukrainka Eastern European National University;
43025, Lutsk, Prospekt Voli Ave., 13; ph. (097) 183-58-59*

The article tells about the hidden controversy of the issue of belonging Stefanyk to modernism in general and expressionism in particular. It emphasizes the need to define the place of realistic and naturalistic means of Stefanyk's image style. The question of the role of allegory in the hierarchy of artistic means of expressionism is put. It considers the allegorical basis of Stefanyk's prose, which appears as a result of objectification in naturalistic descriptions and portraits of the author's personal suffering. It proposes an allegorical interpretation of the novella «Vistuny».

Key words: *style of Stefanyk, allegory, modernism, realism, naturalism, expressionism.*