

ЛЮДИНА В ЧОРНО-БІЛОМУ “КАДРІ” ПРОЗИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

С. Д. Кирилюк

*Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича;
кафедра журналістики; 58012, м. Чернівці, вул. Т. Коцюбинського, 2*

*У статті звертається увага на особливості прози Василя Стефаника, що вписані в загальний культурний контекст часу. Важлива роль відводиться людині в чорно-білому “кадрі” української прози *fin de siècle*, її жестам, міміці, погляду, через які автор передає характер. Об’єктом уваги обрано новелістику Василя Стефаника. Дослідження базується на принципах аналітичної антропології, теорії та історії розвитку кіно.*

Ключові слова: *аналітична антропологія, статичність / рухливість, наближення, кадр, німе кіно, жест, Василь Стефаник.*

Світлій пам’яті Валентини Єрмак

На самому “вершечку” кульмінаційного переходу з одного століття (XIX-го) в наступне (XX-те) в українській прозі триває процес закономірних змін, пов’язаних з жанрово-стильовим оновленням, пошуком нових форм і тем. Це, за словами Наталі Шумило, “був початок нової культурно-історичної епохи, прикметні ознаки якої – поєднання художнього досвіду романтизму та реалізму на ґрунті глибокого переосмислення діапазону бачення людини, пізнання її внутрішньої сутності, психобіологічних можливостей, її причетності до “нескінченності” (за М. Метерлінком), а також спроба осягнення символічного бачення світу, сутності людини в її духовному сходженні до Абсолюту – через індивідуалізм до універсалізму завдяки самопізнанню себе в Духові, Любові, Світлі” [16, с. 60]. Це був час пошуку в різних мистецьких сферах, коли найхарактернішою рисою творчості багатьох мистців ставав синкретизм. Крім того, цей культурний час набув нової потужної сили – здатності “оживлювати”, надавати руху тому, на чому сфокусована увага. Маємо на увазі народження мистецтва кіно – “німого кіно”, яке прийшло на зміну фотографії. Та центральною репрезентативною постаттю все ж залишається *людина* – людина-митець і людина-персонаж. Новий час по-новому випробовує їх на здатність шукати себе в нових цивілізаційних умовах, у рухові прогресу й у пере(про)живанні самих себе. Сьогодні про період раннього модернізму в українській літературі – від часу появи праць С. Павличко, Т. Гундорової, Н. Шумило, Я. Поліщука, М. Моклиці, С. Хороба, В. Агеєвої та ін. – написано чимало наукових

досліджень. Водночас залишаються незаповнені сторінки літературної історії, пов'язані головно з неапробованістю тих чи тих інтерпретаційних практик щодо художніх текстів цього часу або ж активно зужитих, але не використаних уповні.

Саме з огляду на це хочеться привернути увагу до одного важливого моменту в історії національного письменства – лише одного, на перший погляд, незначного збігу, здатного потвердити як потенційні можливості стильових пошуків, так і закономірність “руху” цих пошуків у напрямку запровадження й увиразнення технічних “експериментів”, з одного боку, а з другого – побачити *людину* початку ХХ ст. як об’єкт репрезентацій у рамках цих “експериментів”. Згаданий момент пов’язаний із творчістю видатного новеліста Василя Стефаника. Саме злам ХІХ-ХХ століть означений його увиходженням у літературу (1899 р. побачила світ його «Синя книжечка», 1900-го – збірка «Камінний хрест», а наступного 1901-го – збірка «Дорога»). У цей період його колега по перу Ольга Кобилянська, на той час авторка «Людини», «Царівни», «Некультурної», «Битви» й «Природи», пише повість «Земля» – твір, у центрі якого образи селян (завершена була в 1901-му) і який відкривав нову сторінку її творчості, та новели «Під голим небом» (1900) і «За готар» (1902). Це суто зовнішня “хронологічна” паралель, що здатна відігравати роль певного “тла”. Власне, постає закономірне запитання: що слугує підставою для певних аналогій чи спроб проводити певні паралелі? Зрештою, чи не першим кроком стала стаття Лесі Українки «Малорусские писатели на Буковине». До того ж О. Кобилянську В. Стефаник вважав своєю “першою” приятелькою, між ними існувало глибоке й дуже рідкісне порозуміння (“Скажіть – що робити аби скам’яніти, аби вбити душу свою, заморозити чувство своє – і стати людиною, розумною, котра має що їсти і пити і котрій не слід нічого більше? Розумієте? Мені страшно хочеться плакати перед Вами, і якби Ви були тут в моїй хаті, я б позачиняла всі двері, позатикала б всі шпари, так, щоб крім Вас і мене, нікого більше мій жаль не досягнув, і страшно би-м плакала. [...] Мені голосу Вашої душі треба”, – звиряється йому О. Кобилянська в листі від 12 липня 1901 р. [4, т. 5, с. 486]).

Ще одна деталь, пов’язана з характерним для періоду *fin de siècle* поривом “*ins Blau*”. Якщо для О. Кобилянської це була виразно задекларована “точка відліку”, то щодо В. Стефаника вона увиразнилася завдяки глибокому текстологічному аналізу його ранніх творів, який здійснила Валентина Єрмак у дисертаційній праці «Творча історія поезій у прозі Василя Стефаника» [2, с. 15]. Та найважливішим є те, що в текстах обох письменників стикаємося з тим особливим типом відчуження своєї епохи – насамперед у плані естетичних пошуків та їхньої реалізації, в особливому ставленні до *людини* як *центру* світу, зображеного автором, хоча кожен із авторів пропонував свій варіант відчуження і репрезентації реальності. Герої їхніх мають у собі те, що не завжди на-

дається до буквального відчитування, а їхні характери, вчинки, зрештою, світ, у якому перебувають, – мовби поза реальним часом (у творчості О. Кобилянської саме період зламу століть, а також 20-30-ті рр. ХХ ст. характеризуються згаданою “позачасовістю”, незважаючи навіть на ту чи ту вказівку топосу або ж означені часові рамки). Ця “позачасовість” досить умовна, та все ж вона існує й виявляє себе через образ *людини* як *центру* витвореного автором світу. Впізнаваність існує на рівні зовнішніх чинників факторів, які завжди відходять на другий план при спробі їх розкриття, хоча дослідникам радянського часу таки вдавалося і в О. Кобилянської, й у В. Стефаніка відчитувати соціальне тло як ключову позицію у їхньому доробкові, зокрема саме в текстах, написаних на зламі століть. Або, як це маємо у випадку з О. Кобилянською та її новелою «Під голим небом», наголошувалося на “незрозумілості” тексту тощо (С. Єфремов назвав це “затемненням найпростіших речей”). Натомість у творчості в цілому та в текстах творів зокрема на першому плані маємо те, що не на “поверхні”, що залишається мовби “закритим” (не випадково в ювілейний для О. Кобилянської рік М. Рудницький писатиме про “закрите обличчя Кобилянської”, а набагато пізніше І. Костецький цю “закритість” як закритість національної літератури від зовнішнього світу відчитає в іншому – у світліні, де вона зафіксована в чорному вбранні поряд з Лесею Українкою).

Власне, це те, що є, за словами В. Стефаніка, не “заокругленим” (згадаймо, що в листі до О. Маковея В. Стефанік писав, що не буде “давати їх (свої твори. – С.К.) заокругленими” [12, с. 401]), зовсім не те, чому надано “голос” для декларування певних сентенцій (“Чи доконечно тут голоса автора або опису тих ротів, що балакають?” – запитував і водночас відповідав на закиди О. Маковея В. Стефанік [12, с. 400]). Саме це мала на увазі й О. Кобилянська, коли в листі до О. Маковея від 15 грудня 1902 р. писала про критику С. Єфремова: “Коли описую в «Землі» братовбивство, що як той грім спало на нещасних родичів і зревольтувало село, що *донині* ніхто докладно розв’язати не годен, виходить – воно “неправда”, бо занадто вже несподівано наспіло! А, власне, та страшна несподіванка становить трагедію, та несподіванка потягнула за собою кривавий біль і безіменне горе. Бо хто б був зворушений, якби один брат другому був вимахував два роки вперед кулаком і грозив смертю? Хто б був дав себе як собаку застрелити, якби знав, що його жде?” [4, т. 5, с. 523]. Тут стикаємося з несвідомим “замиканням” голосу – насамперед автора, а вже потім – і персонажів (чи не найвиразніше такий авторський крок представлено в новелі О. Кобилянської «Під голим небом» – “замкнувши” своїм персонажам уста, письменниця дає можливість відчитати їхні думки і вчинки з облич). Тогочасних критиків тривожила ця деталь – зафіксовані “кадри” тексту вимагали (о)*про(и)явленя*. “Проявлення” “кадрів” – це й процес репрезентації нових, на перший погляд, не очевидних змістів, врешті – постійне відкривання ново-

го, яке здатне виявляти себе при кожному новому прочитанні (“проявленні”).

Варто звернутися до одного епізоду, про який говорить Михайлина Коцюбинська у дослідженні «Читаючи Стефаника». Після публікації на сторінках «Літературно-наукового вісника» образків В. Стефаника з підзаголовком “фотографії з життя” Антін Крушельницький зреагував однозначно: “...вельми артистичних нарисів, кинених на папір ніжною рукою артиста, не слід ніяким чином компрометувати назвою фотографій” [...]. М. Коцюбинська зауважує: “Проте з огляду на сучасний розвиток фотографії і на те місце, яке вона виборює собі у світі сучасного мистецтва, це жанрове визначення в наш час несподівано набуває іншого, ніскільки не принизливого сенсу. Так, справді, “фотографії з життя”. Далі дослідниця уточнює: “Це означає обрати об’єкт максимально виразний, де сходяться істотні зв’язки і мотивації в потрібному ракурсі, в найвигіднішому освітленні, за допомогою відповідного ефекту світла й тіні виділити ту чи ту деталь, збільшити її, наблизивши до неї об’єктів, зосередившись на важливому, відкинувши “в тінь” несуттєве. Тобто вже у самому відборі об’єкта, в ракурсі і мірі наближення до нього, присутнє мистецьке узагальнення, ті необхідні для образу “рамці” [6, с. 161]. Але ж за умови пошуку згадуваного “ракурсу” та “наближенні” до об’єкта якраз відбувається (оприсутнюється) те *щось*, що змушує реципієнта тривожитися, а “рамці” – розсуватися. Цей “рух” майже невольний, однак він засвідчує стан “переходу” від статичності (зафіксованості як такої) до іншої форми вираження, приманної вже новому часові (зафіксованості, що не втримується у своїй первинній заданості, бо все залежить від якогось одного, на перший погляд, незначного штриха, деталі, зрештою, поруху того, хто керує процесом “фіксації” тут-і-тепер). Цей “рух” залежить і від зображуваного об’єкта (його експресивних можливостей), і від самого “руху” апарата (його здатності о(с)хопити). Хоча, як стверджує Сьюзен Зонтаг, “фотоапарат, що відтворює дійсність, неодмінно більше приховує, ніж розкриває” [3, с. 29]. Саме оце “приховування” здатне ставати “рухом”, що набуває переважаючої сили й диктує власні вимоги, які фотографія вже не може задовольнити. Якщо на початках виникнення мистецтва фотографії акцент робився на красі (людина завжди прагне виглядати гарною, тобто кращою, аніж є насправді – “фотографії творять красу”), то згодом “пильні спостерігачі помітили, що інколи фотографія мимохіть відображує неприкрашену правду, навіть якщо фотограф і не збирався її виказувати” [3, с. 84-85]. До того ж, “фотографії – свідчення не тільки того, що на них зображене, а й того, що бачить індивід, це не реєстрація, а оцінка світу” [3, с. 86]. Такий підхід уписаний в рамки аналітичної антропології – бачити те, що не на “поверхні”, що замовчане, не оприявлене автором.

Варто сказати, що О. Кобилянська свою новелу «Під голим небом» називала “нарисом чи властиво малюнком”, який “писала чорно-

білими красками...”. Такою (писаною чорними фарбами) бачилася творчість В. Стефаніка М. Рудницькому. Він зауважував: “Від першого свого нарису до останнього Стефанік не змінив традиційної теми нашого письменства: маємо ще раз село, ще раз його трагедії, без жодного ясного промінчика. Та ось щораз виразніше враження, таке, якби автор від темних фарб своїх попередників перейшов до одної чорної, як китайська туш у графіці” [10, с. 186]. Власне, на цьому моменті можна було б зупинитися й докладніше – про Єдину Ризку Кисті, пов’язану з давньокитайським світоспогляданням, про створений митцем порядок речей як включення людського в космічний лад, здобування місця з-поміж усіх можливих і неможливих образів існування говорить філософ Валерій Подорога у праці «Метафізика ландшафту»: “Зап’ястя – щось на кшталт містка, який дозволяє художнику переходити, одухотворяючись, із зримого в незримий вимір зображуваного. Зрима з’являється як знак того, що “перехід” відбувся” [9, с. 13]. Тут варто згадати, як працював над своїми новелами В. Стефанік, надаючи ваги й білому аркушу паперу, й почеркові, переписуючи текст начисто, аби злитися (зростися) з ним, зрештою, *дихати* в одному ритмі. Покликаючись на Ю. Гаморака (“Пишучи свої новелі, він гарячкував. Він глибоко переживав дії своїх героїв і зливався з ними до того ступеня, що писав не про них, а про себе”), Ростислав Чопик зауважує: “Автор перемішався зі своїм героєм в одній ролі. Втрачено обриси розпізнавання. Де мужик, де Стефанік? Питання для нас риторичні нині, коли аксіомно: персонажі письменника – він сам. Але тоді, у кінці минулого віку, до цього слід було прийти, здолавши традицію натуралістичного “збокустояння”, “фотографування”, обсервування, режисерування, критики й суду. Стефанік здолав її своєю месіаністичною настановою, що покликана “засісти” в душах своїх героїв і впливала з любові” [15, с. 21]. Очевидно, варто говорити про застосування інших “технічних” засобів, пошук інших способів реалізації чи моделюючих критеріїв. Спробуємо відстежити, як це відбувалося в українській літературі.

Одним із своєрідних протиставлень позицій можна вважати відому реакцію Івана Франка на статтю Софії Русової «Старе й нове в сучасній українській літературі» (“Не очі у вас, а якісь мікроскопи, бачать те, чого звичайні очі не можуть добачити”, – іронізував критик), у якій він здійснює аналіз літературної ситуації на початку нового століття. І. Франко робить наголос на таких моментах: “нове” полягає “не в темах, а в способі трактування тих тем, у літературній манері”, у відсутності “руки автора”, його “голосу” тощо. Акцентуючи на “людській душі” як “центрові” уваги “нових письменників”, він говорить про “її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення”. Вони “відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення...” [13, с. 352]. Ось тут і виявляється вже згадуваний перехід від “старого” до

“нового” – І. Франко, аналізуючи українську прозу зламу віків, мимоволі розкрив і перспективні можливості тогочасного “німого кіно”, котрі поступово згодом втілювалися у життя. Ключовим чинником, на наш погляд, є *статичність/рухомість* авторського погляду (камери) на об’єкт, збереження дистанції. Якщо говорити про реалістичну прозу кінця ХІХ ст., то тут стикаємося з незмінним кутом зору, зображуване тло залежить від авторського “ока”, роль якого переважаюча, а подія власлива послідовність та авторське дистанціювання від об’єкта уваги (ці риси притаманні багатьом раннім творам М. Коцюбинського, В. Винниченка, Н. Кобринської, Є. Ярошинської та ін.).

Але повернемося до згадуваної М. Коцюбинською фотографії. Показово, що в іншій своїй праці «Безлично голі образки і біле світло Абсолюту» дослідниця, мовби продовжуючи розмову про авторську “фіксованість” на важливому, говорить про “чорно-білу графіку” Василя Стефаника, центр якої становить людина (“біла цятка”): “В інтенсивній чорно-білій графіці Стефаника завжди є біла цятка, хай хоч цятка, на чорному тлі. Те тло не суцільне. Завжди дає відчуття спалахи людського, в яких випромінює затуркана, придушена умовами людська сутність” [5, с. 210]. Так само про людину як центральну вісь у творчості В. Стефаника згадує і Олександра Черненко, незважаючи на те, що обирає за конкретний предмет уваги чи колір (у ряді, де синій, червоний, срібний та золотий, на першому місці не випадково білий і чорний), чи, наприклад, таку рису прози, як “кубічність” (“Тому можна сміливо говорити про кубічність образности творів Стефаника, де різні площини сполучаються і розходяться. Вони нашаровуються вертикально і горизонтально в одну цілісність, яка наново, залежно від точки споглядання на неї, розпадається на окремі частини” [14, с. 218]). І тут з’ясовуємо одну з ключових позицій – “кубічність”, на відміну від планіметричності фотографії чи графічного малюнка, вимагає просторового поширення, без якого стереометричність неможлива як така. Не випадково В. Стефанік наголошував на потребі в цій поширеній просторовості, в пошукові об’ємів і рельєфного тла («Буду свій світ різьбити»).

М. Коцюбинська, услід за О. Черненко, все ж по-особливому наголошує на паралелі між словесним описом, представленим у творі В. Стефаника «Дорога», та скульптурною групою на кшталт «Громадян Кале» Родена, а також на між новелою «Лан» та картиною Мунка «Мадонна» (“Так само як на малюнках Мунка немає докладно виписаних облич, так і в Стефаника не знаходимо докладної зовнішньої характеристики” [14, с. 206], акцентуючи водночас на ролі жестів, міміки і навіть пантоміми (“Поєднання міміки і пантоміми з дереалізацією – завдяки цьому досягається особлива виразність цілісного, багатовимірного, не плаского образу” [14, с. 207]). До слова, про “скульптурність” Гриця Летючого у новелі «Новина» говорить і Степан Микуш [7, с. 129]. Та повернемося до Стефанікового “різьблення”, надто точна й тонка тех-

ніка якого вимагає великої уваги, точності штриха й непомильності. Чи не ця внутрішня націленість на “різьбу” й спонука митця до лаконізму. Вдивляючись у авторське “різьблення”, глядач (читач) сприймає витвір мовби на віддалі, поступово вглядаючись в деталі, штрихи, виокремлюючи найменші нюанси. Не випадково, аналізуючи новелу Стефаніка «Лан» Микола Степанчук (С. Микуш) наголошує на “авторській просторовій точці зору”: “Новеліст мовби працює з біноклем чи телескопом. Спочатку наводить він свій оптичний прилад на долину, на безмежжя. В об’єктиві – лан, який через своє безмежжя втратив на горизонті контури, злився з небом у своїх гіперболізованих, майже космічних вимірах...” [11, с. 161]. Дослідник говорить спочатку про макрокадр, поступово переходячи до характеристики мікрокадру (“Автор неначе наставляє свій апарат на коротку дистанцію, звужує просторове коло майже до цяточки. Такий рух променя зору у просторі. Далі – мікрокадр з своєю мистецькою композицією. Десь на задньому плані “зісохле бадилля картоплі шелестить” [11, с. 162]). Отже, “кадр” за “кадром” В. Стефанік різьбить світ і людину в ньому. В кадр потрібно вдивлятися, зміна кадрів залежить від того, хто влаштовує їх у тому чи тому порядку, надає “руху”.

За рахунок чого це відбувається? Насамперед, завдяки використанню (за О. Черненко) так званої “динамічної гіперболізації” з метою “зацементувати” образ внутрішнього психічного стану людини, як наприклад: жах, страх, заздрість, злоба, ненависть, радість, любов, біль, екстаза тощо, “сягаючи у найглибші надри духового життя людини та всієї невидимої світобудови” [14, с. 213] (як-от: “люди, вбиті по коліна в землю” [12, с. 8], чи в новелі «Скін» вмираючий Лесь очима, поглядом “ловився маленького каганця”: “Він держався каганця всією моцею і не давався смерті” [12, с. 86]). Навіть крик набуває предметності, певної матеріалізованої сутності, його “рух”, “дія” набувають “кадровості” і стають центральним епізодом, поряд з іншими, де маємо темне тло у відблисках світла каганця (“... крик крізь горло не міг продертися, лиш гарячою смолою по тілі розходився. Вивалив чорний язик, запхав пальці в рот, аби голос з горла вивести. Але зуби клацнули і заціпилися і пальці затисли. Повіки впали з громом” [12, с. 87]). Власне, говоримо про умовність згадуваної “динамічної гіперболізації”, намагаючись побачити прозу В. Стефаніка крізь призму механізмів творення “німого кіно”. “Німе кіно” – це насамперед “мовчання”, “мовчання”, яке здатне оживати і “промовляти”. Продукування звуку відбувається за межею “кадру”, “голос” народжується з руху, що, на перший погляд, приховується за рухом “кадрів”. Саме цьому голосу підвладна людина у прозі В. Стефаніка. Зрештою, завдяки їй він (“голос”) народжується навіть тоді, коли персонажем нічого не озвучується. Наприклад, як це маємо в новелі «Сон» (“Голос його йшов з вітром до ліса і бився довго од одного дерева до другого”) або ж у творі «Палій» (“Стайня стогнала, позивала зі сну,

говорила. Так тяжко дихала, якби десь глибоко в землі душилися тисячі людей [...]”, і далі: “Звізди падали на землю. Ліс скам’янів, а десь з-під землі добувалися скажені голоси і зараз пропадали...” [12, с. 112]).

Таким чином можемо простежити внутрішній “рух” у набуванні нових – передовсім стильових – ознак та виражальних засобів. “Точка зору” художника на об’єкт нагадує “точку зору” (позицію) камери, коли заодно схоплюються й інші деталі, предмети, на які не націлено спеціально увагу. Тому завжди існуватиме спокуса зазирнути “вглиб” кадру, “поза” передній його план. У прозовому творі ця роль відводиться авторові, хоча він, здійснюючи часто подібні “виходи” поза межі “кадру”, несвідомо оприявнює й інші смислові й символічні пласти тексту. Роман Піхманець небезпідставно акцентує на природі художніх символів та “динаміці естетичних структур” у творчості В. Стефаніка. Наприклад, аналізуючи новелу «Стратився», дослідник мовби зводить воєдино “кадри” Стефанікового тексту, “розкадрованого” самим автором. “Фрагменти життя” набувають цілісності, коли з’являється *людина*. Власне, вона “оживлює” увесь простір. Саме персонаж, “якимось внутрішнім світлом [...] здатний опритомнити весь той шнур ліхтарів. І сам одночасно постає іншим у тому світлі” [8, с. 171]. Тут маємо “німе кіно” з цілком іншим – протилежним – ефектом, коли персонаж говорить, розкриваючи страшну трагедію, але його голос мовби не має значення, він звучить за “кадром”, натомість колія, що “летить у світі”, стає центральною віссю “руху” всієї картини.

“Німе кіно” – це різнопланово апробований на зламі століть “початок”, у якому закумульовано комплекс репрезентацій, покликаних змінити уявлення людини про світ, змусити подивитися на нього по-іншому, з одного боку, а з другого – побачити людину в рамках цього світу, тому спроба проаналізувати принаймні найвідоміші прозові зразки в контексті народжуваного на зламі XIX-XX століть виду мистецтва цілком закономірна й небезпідставна, на наш погляд. До того ж, вона вписана в розріз інших явищ, що репрезентують злам століть у європейській науці – говоримо про праці А. Бергсона «Історія ідеї часу» (1902-1903 рр.), де він порівнює механізм концептуального мислення з механізмом кінематографа, та відому «Творчу еволюцію» (1907), в якій повертається до розв’язуваних у попередньому дослідженні проблем (розділ четвертий має назву “Кінематографічний механізм думки та механістична ілюзія. Погляд на історію системи. Реальне становлення і хибний еволюціоналізм”). А. Бергсон вдається до порівняння “майстерності” нашого пізнання з майстерністю кінематографа: “Ми схоплюємо майже миттєво відбитки з реальності, що проминає, й оскільки ці відбитки характерні для даної реальності, то нам достатньо нанизувати їх уздовж абстрактного одноманітного, невидимого становлення, що перебуває всередині апарата пізнання, аби наслідувати те, що є характерним у цьому становленні. Сприйняття, мислення, мова діють, загалом, так само.

Чи йдеться про те, щоб мислити становлення, чи виражати його, чи навіть щоб сприймати, ми запускаємо своєрідний внутрішній кінематограф. Підсумовуючи сказане вище, можна висловитись таким чином: *механізм нашого звичайного пізнання має кінематографічну природу*” [1, с. 236]. Але попри “кінематографічність” нашого сприйняття як апріорної можливості, людина здатна вибудовувати власні ряди “картин”, тобто завдання мистця полягає у вихопленні з потоку відбитків реальності саме тих відбитків, які можуть *щось* сказати (можуть “промовляти”), які надають *іншого* бачення тому, що доступне зору багатьох.

Відшукуючи “точки дотику”, “зіткнення”, що давали поштовх до подальшого “руху” – як літератури, так і кіно – й пропонували іншу реальність, митці кардинально змістили “центр” ваги: важливо не *що* знято (написано), а *як* знято (зафіксовано на папері), які зображальні засоби використано, аби створити нову, *іншу* реальність. Звідси – спроби загальмувати в художньому тексті “рух” зовнішній, переводячи центр його ваги в інші площини – в площину “нутра”, захищеного за “різьбою” характерних контурів, міміки, виразу очей, скупістю рухів як таких тощо. Такі тексти відносимо до так званого пласту творів “німого кіно” в українській прозі цього періоду. Їхня “мова” – це по суті мова “німого кіно”, народження якого співпадає в часі з переходом української літератури на якісно інший “виток”, з появою нової техніки й залученням нових стильових механізмів у розкритті людини насамперед.

Література

1. Бергсон А. Творча еволюція / Анрі Бергсон; Пер. з фр. Р. Осадчука. – К.: Вид-во Жупанського, 2010. – 318 с.
2. Єрмак В. Творча історія поезій у прозі Василя Стефаника. Автореф. дисертації..... канд. філол. наук / Валентина Єрмак. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2013. – 20 с.
3. Зонтаг С. Про фотографію / Сьюзен Зонтаг; Перекл. з англ. та ред. Петра Таращука. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 189 с.
4. Кобилянська О. Твори: В 5 т. / Ольга Кобилянська. – К.: Держлітвидав України, 1962-1963. – Т. 1-5.
5. Коцюбинська М. “Безлично голі образки” і біле світло Абсолюту / М. Коцюбинська // Мої обрії: В 2 т. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2004. – Т. 1. – С. 191-212.
6. Коцюбинська М. Читаючи Стефаника / Михайлина Коцюбинська // Мої обрії: В 2 т. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2004. – Т.1. – С. 157-190.
7. Микуш С. Поетика новели Василя Стефаника / С. Микуш // “Покутська трійця” в загальноукраїнському культурному процесі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Збірник наук. праць. – Івано-Франк., 2006. – С. 126-137.
8. Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: Монографія / Роман Піхманець. – К.: Темпора, 2012. – 580 с.

9. Подорога В.А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XX-XXI веков / Валерий Подорога. – М.: Канон+, РООИ “Реабилитация”, 2013. – 552 с.
10. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке “Молода Муза”? / Михайло Рудницький. – Дрогобич: Відродження, 2009.
11. Степанчук М. (С. Микуш) Інтерпретація Стефаникових образків / Микола Степанчук // “Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наук. праць. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 154-174.
12. Стефаник В. Камінний хрест / Василь Стефаник. – Харків: Фоліо, 2010. – 571 с.
13. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / Іван Франко // Вибрані твори: У 3 т. – Дрогобич: Коло, 2004. – Т. 3. – С. 336-354.
14. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / Олександр Черненко. – Сучасність, 1989. – 280 с.
15. Чопик Р. Диптих про “Покутську трійцю” / Ростислав Чопик // Переступний вік: Українське письменство на зламі XIX – XX ст.. – Львів, Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – С. 12-55.
16. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. / Н. Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 15.05.2016 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Піхманцем Р.В.*

THE MAN IN THE BLACK-AND-WHITE «FRAME» OF VASYL STEFANYK'S PROSE

S. D. Kyrylyuk

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University;

Department of Ukrainian literature;

58012, Chernivtsi, M. Kotsiubynskyi Str., 2

The article pays attention to peculiarities of Vasyl Stefanyk's prose written in the general cultural context of time. Important role is given to the person in the black and white “frame” of the Ukrainian prose in the period fin de siècle, their gestures, facial expression, glance through which the author depicts the character. The object of attention is Vasyl Stefanyk's novellas. The research is based on the principles of analytical anthropology, theory and history of development of cinema.

Key words: *analytical anthropology, stasis / mobility, closeness, frame, silent film, gesture, Vasyl Stefanyk.*