

УДК 801.73:821.161.2'06-3/09 В.Стефаник  
ББК 83.3 (Укр.4)

## ПОЕТИКА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

**І. І. Московкіна**

*Харківський національний університет імені В. Каразіна;  
61022, м. Харків, пл. Свободи, 4*

*Стаття присвячена аналізу поетики новелістики Василя Стефаника, виявленню особливостей художнього мислення письменника в контексті української і світової прози кінця ХІХ- початку ХХ століття, зокрема типології експресіонізму.*

**Ключові слова:** *поетика, Стефаник, новелістика, творчий метод, експресіонізм.*

В.Стефаник належить до тієї генерації письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття, котра, подолавши етнографізм і описовість, вивела українську літературу на найвищий для того часу рівень розвитку мистецтва. Науковці вже писали про його роль у створенні нового типу малої прози – гранично лаконічної і водночас спроможної на глибокий соціально-психологічний аналіз дійсності [3; 5; 9; 10]. Своєрідність творів Стефаника справедливо пов'язували із новаторством їх жанрової форми – новелістичністю, ліризмом, музичністю тощо. При визначенні художнього методу письменника дослідники прагнули довести його власне реалістичний характер, різко відмежовуючи прозу Стефаника від сучасного йому модернізму.

У зв'язку з цим особливе місце в роздумах науковців посідала проблема імпресіонізму малої прози Стефаника, що відтворює суб'єктивну картину світу і настрої героїв. Джерела імпресіонізму Стефаника вони вбачали у творчості польських модерністів, лідерів напряму «Молода Польща» (Ст. Пшибишевського, К. Тетмайера, Я. Каспровича, Ст. Виспянського, Вл. Оркана), з якими він близько заприятелював під час навчання в Краківському університеті. Ґрунтовний огляд наукової літератури з цього питання подано в книзі В.М. Лесина [5, с.47-56]. Тут же підбито підсумки його обговорення. При всьому розмаїтті думок, яке виникло при визначенні міри впливу поезії молодопольської на Стефаника, вчені погоджувалися в одному – якщо такий вплив і був, то він обмежувався лише сферою його “учнівських” віршів у прозі і не поширювався на його суто реалістичну прозу.

Зараз є очевидною необхідність не тільки подальшої розробки, але й істотного уточнення зазначеної концепції творчості Стефаника. Передовсім слід повернутися до питання про художній метод письменника. Розв'язанню цієї проблеми може допомогти реальне вивчення епістолярної спадщини Стефаника, що містить дуже цікаві й важливі характеристики літературних течій рубежу століть. Навіть попередні спостережен-

ня на цьому терені ставлять під сумнів абсолютне неприйняття або швидко й остаточне подолання українським новелістом впливу модернізму.

При цьому просте повернення до думки про імпресіонізм Стефаніка видається мало продуктивним. Адже навіть у випадку визнання відчутного впливу на нього польських модерністів, слід враховувати наслідки нових досліджень їхньої творчості [12], які свідчать про те, що в основі художнього методу поезії молодопольської лежав не імпресіонізм, а символізм. Крім того, є підстави гадати, що природа суб'єктивного елементу, втіленого в прозі Стефаніка, характерна не так для імпресіонізму, що тяжіє до споглядальності і передачі краси світу, втіленої в гармонійних художніх формах [11, с.73; 8, с.157], як для експресіонізму з його зосередженістю на внутрішньому стані відчуженої особистості, котра гостро реагує на ворожість дисгармонійного світу, відтвореного за допомогою поетики морального шоку [1, с.79-86; 8, с.159-160].

Таким чином, головним завданням сьогоденного дослідження творчості Стефаніка є всебічне й неупереджене вивчення поетики його малої прози, яка відбила специфіку не тільки жанру, але й художнього методу, тобто принцип в відборі, узагальненні, оцінці та образного втілення життєвих фактів у світлі певного естетичного ідеалу. Саме це дозволить уточнити уявлення про природу суб'єктивного перетворюючого начала в новелістиці Стефаніка і стане підґрунтям для її порівняльного аналізу з нереалістичними літературними течіями кінця XIX – початку XX ст. При цьому далі вивчення художньої структури прози Стефаніка, вочевидь, мусить іти в двох напрямках: не тільки шляхом поглибленого дослідження “мікропоетики” окремих творів, але й “макропоетики” його художньої системи в цілому. Останнє видається особливо продуктивним, оскільки розгляд прози Стефаніка як певного метатексту виявляє істотні особливості її поетики й художнього методу, ще не відзначені науковцями.

Прагнення до циклізації, генетично закладене в новелістиці й особливо увиразнене в кінці XIX – на початку XX ст. [3, с.169; 6, с.6], повною мірою окреслилося в творчості Стефаніка. Воно характерне вже для першого його збірника – «Синя книжечка» (1899). Науковцями давно відзначено фабульний взаємозв'язок новел «Виводили з села» і «Стратився», що оповідають про трагічну долю селянського юнака, відданого в солдати, і про горе його батьків. Своєрідну діалогію, на наш погляд, утворюють і новели «У корчмі» та «Лесева фамілія», бо, незважаючи на різні імена головних героїв, використані сюжети відтворюють два етапи тієї самої фабули: спробу героя втопити своє горе у вині, а потім побиття жінкою й дітьми батька, що пропив останні гроші. Між рештою творів «Синьої книжечки», а також інших збірників, такі очевидні фабульні зчеплення відсутні, зате виявляються інші типи взаємозв'язків. Вони й дозволяють поглянути на збірники новел Стефаніка не як на об'єднання творів, близьких один до одного лише за проблематикою і жанровою формою, а як на цикли, для яких характерні дуже висока міра взаємопов'язаності всіх творів, що входять до них і утворюють певну

ідейно-художню над'єдність. Такий тип збірників творів (як прозаїчних, так і поетичних), що дістав жанрове визначення книжки, був характерний для літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст., особливо символістської [2, с.12-13]. Книжки ж Стефаніка своєю чергою з'єднуються в нову цілісність – певний метатекст, що відбиває письменникову концепцію світу і людини. Поставивши в центр дослідження «Синю книжечку» і в міру потреби залучаючи матеріал інших книжок («Камінний хрест», «Дорога», «Мое слово», «Земля»), схарактеризуємо особливості “мікро” і “макро” поезики Стефаніка, а також покладений у її основу художній метод.

«Синя книжечка», як і інші книжки Стефаніка, має складну структуру, яка обумовлює її внутрішню цілісність і завершеність. Кодуючі функції зачину в ній виконує новела, що відкриває її і дає їй назву, а також являє собою “увертюру” до всієї творчості письменника. У ній гранично лаконічно окреслене коло проблем, героїв, сюжетних ситуацій і мотивів, типи хронотопу й оповіді, які, варіюючись, будуть згодом втілені в наступних творах цієї та інших книжок.

Уже в перших двох абзацах новели «пунктиром» позначені й сконцентровані майже всі сюжетні ситуації, що дістали розвиток у решті творів: напівголодне існування селян, смерть дружини й дітей, пияцтво героя від безвиході, нарешті відхід з рідного села. У кожній з наступних новел одна з цих ситуацій (або їх комбінація) стає структуротворчою і дістає розвиток. Так, у новелі «Виводили з села» буде відтворена ситуація відходу з рідного села, в новелі «В корчмі» – спроба героя залити горе вином, у новелах «Стратився» і «Катруся» – трагедія батьків, що переживають смерть дітей, у новелах «Ангел», «Сама-саміська», «Шкода», «Портрет» – самотність і смерть старих тощо.

Варіації тих самих сюжетних ситуацій легко проступають і в усій наступній новелістиці Стефаніка: відхід із села в новелах «Камінний хрест», «Вона-земля», «Діточа пригода» та ін.; смерть матері в «Кленових листках», «Діточій пригоді»; смерть дітей – в «Лані», «Похороні», «Марії», «Синах»; болісне очікування смерті й смерть самотніх старих – у «Святому вечері», «Сконі», «Озимині» тощо.

У новелі, що відкриває «Синю книжечку», визначений і кут зору на зображуване. Багато писалося про те, що Стефанік передав слово своїм героям, відтворив їхнє світосприйняття у формі ліричного сюжету плину свідомості. Однак слід звернути увагу на те, що уникаючи прямих форм вираження свого ставлення до героїв і ситуацій, ніби самоусуваючись, письменник уже в перших своїх творах знайшов художні способи втілення авторської позиції. Основна сфера її реалізації – хронотоп, що створює контекст, необхідний для осмислення всього відтвореного на дуже високому рівні узагальнення.

Так, у новелі «Синя книжечка» дія розгортається “на толоці” [11, с.45]. Глядачами й дійовими особами подальшої трагедії стають не тільки односельці Антона, але й його хата, яка плаче і не відпускає від себе, і

ліс, що умовляє його повернутися. Розвиваючи народнопоетичні традиції, Стефанік домагається збільшення масштабу хронотопу.

У контексті такого художнього простору подія (вихід з рідного села зубожілого селянина), не втрачаючи соціальної значущості, набуває вимірів загальнолюдської трагедії, що розігрується на Землі перед лицем Природи.

Аналогічні виміри і функції художнього часу. Теперішній час ліричного сюжету, який утілює момент розлучення Антона з рідною землею, завдяки його спогадам, набуває історичної перспективи. При цьому минуле, контрастно протиставлене нестерпній сучасності, у суб'єктивному сприйнятті героя обертається міфом про «золотий вік», коли в його діда було “двадцять штири морга поля, хати на ціле село! Все мав!” [11, с.45]. Міф про життя предків потім дістане розвиток у новелі «Давнина» з книги «Дорога».

У такому контексті відхід із села, з рідної землі і самим героєм, і його односельцями, і Природою сприймається як відхід із життя, тобто як похорон. Цьому сприяють і асоціації героя, що спонукають його пригадати похорон дружини. Голосіння Антона – це плач на власному похороні. Саме тому плачуть і вікна його хати.

Міфологічно-щасливе минуле предків, нестерпно-болюче теперішнє і відсутність іншого майбутнього, крім смерті – такі часові координати художнього світу «Синьої книжечки», які стали основою моделі світу Стефаніка в цілому. У такому просторово-часовому контексті відразу ж визначився ракурс зображення селянина як представника роду людського, а соціальних колізій як фрагментів його буття.

Ситуація відходу з села, що здобула символічне значення відходу з життя в першій же новелі, дістала розвиток у наступній («Виводили з села»), а потім, як уже мовилося, лейтмотивом пройшла через усю творчість Стефаніка. Перші фрази новели «Виводили з села», котрі відтворюють художній час і простір як координати розгортання дії, ще більше ніж у попередній, налаштовує читача на сприйняття цілком буденної події (проводів селянського юнака в солдати) у більш масштабному і трагічному контексті: “Над заходом червона хмара закаменіла. Довколо неї заря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Їз-за тої голови промикалися промені сонця” [11, с.48].

Образи “червоної хмари” і “закервавленої голови святого” набувають символічного значення і, забарвлюючи всі події в лиховісний колір, пророкують трагічний фінал діалогії – закривавлену голову усміхненого мертвого Миколая («Стратився»). Тому, як і в новелі «Синя книжечка», поведінка односельців відповідає ритуалові похорону: “На подвір’ї стояла гурма людей... З хорім іще сипалося багато народу. Як від умерлого – такі смутні виходили” [11, с.48].

За своєю структурою образи-символи Стефаніка гротескові й динамічні. Вони складаються з деталей, узятих з різних, почасти далеких

одна від одної сфер дійсності. У цьому процесі важливу роль відіграють асоціації, до яких автор підводить читача.

Так, гротесково сполучаються колір і обриси хмари з ликом святого на іконі, а вони, своєю чергою, з портретом Миколая, голова котрого у промінні заходу теж здавалась закривавленою. У підсумку це видовище породжує ще одне видиво: момент падіння стриженої голови героя “з пліч – десь далеко на цісарську дорогу. В чужих краях, десь аж під сонцем, впаде на дорогу та буде валятися” [11, с.48].

Символічного значення набуває й образ дороги. Він такий же важливий для Стефаніка, як і образ закривавленого неба. Дорога через ліс, по якій лежить шлях Миколая, укрита “мідяним” листям і теж скидається на залиту кров’ю. Створюється враження, що весь світ – і небо, і земля – залитий кров’ю. У підсумку виникає уявлення про Людину, що йде під лиховісно-кривавим небом дорогою своєї долі (див. ліричну мініатюру «Дорога»), приречена рано чи пізно скласти голову на землю. Це враження посилюється у фіналі новели, котру вінчає плач матері Миколая: “Тої ночі сиділа на подвір’ї стара мама та захриплим голосом заводила:

– Відки тебе візирати, де тебе шукати?! Доньки, як зозулі, до неї говорили.

Над ними розстелилося осіннє склепіння небесне. Звізди мерехтіли, як золоті чічки на гладкім залізнім тоці” [11, с.34].

Перед читачем постає картина Плачу Матері за Сином. Народно-поетична образність такого фіналу ще більш підкреслює національний зміст трагедії, а космічний хронотоп – образ нічного зоряного неба в літературі традиційно символізував Світобудову, – збільшував масштаб трагедії до загальнолюдського, всесвітнього рівня.

Говорячи про підсумкову авторську позицію, виражену в цьому творі, слід враховувати значення гротесково-символічних образів. Адже зоряна ніч і навіть кривавий захід не лише байдужі, але й прекрасні, як прекрасний і мертвий юнак, що лежить на смертному ложі в фіналі новели «Стратився»: “Такий годен та гарний парубок у павах! Лежав на студеній мармуровій плиті та гейби усміхався до свого тата” [11, с.54]. Суміщення несумісного – краси й жорстокої байдужості, краси й смерті – підкреслює трагізм і абсурдність ситуацій.

Подібний ракурс зображення селянської трагедії характерний і для другої новели, що входить у дилогію. Перша ж фраза – “Коля летіла у світи” – надає хронотопові всесвітнього масштабу. Контрастний за звучанням наступний рядок: “У кутку на лавці сидів мужик та плакав” – різко звужує художній простір до меж внутрішнього світу конкретного селянина, Людини, цінність особистості котрої визначається й утверджується Стефаніком на тлі Всесвіту. Оскільки в цих локальних межах розігрується трагедія загальнолюдського масштабу, міра її концентрації виявляється величезною, що, своєю чергою, надає оповіді високого ступеня експресивності.

Знайомий з першої новели “образ дороги”, що символізує долю людини, постає тут як залізниця, образ котрої в літературі кінця XIX ст. став стійким символом антигуманності “залізного віку” буржуазної цивілізації. Обидва значення гротесково поєднуються, надаючи образіві дороги трагічного колориту, символізуючи ворожість епохи, стану світу долі людській. Не випадково ритм руху поїзда сприймається героєм як удари молота, що боляче б’є по його знівеченій душі.

Передчуття неминучості трагедії втілюється в сні героя, у якому він побачив сина на дні глибокого колодязя (читай – могили). Неминучість трагічного фіналу підтверджує й образ міста, що набуває завдяки своїй гротескно-символічній природі великого узагальнюючого значення. У сприйнятті вбитого горем батька воно постає як фантастичне уособлення ворожих, згубних для людини, диявольських сил – як пекло. В основі цього образу лежить принцип контрасту, відтворення боротьби пільми й світла: “Мури, мури, аж мурами дороги, а дорогами тисячі світил в один шнур понасилувані. Світло у пільмі патопало, дрожало. Ось-ось впаде, і чорне пекло зробиться, але світила пускали коріння у пільму і не падали” [11, с.52].

Подібне зображення міста було надзвичайно характерне як для символістської поезії і прози кінця XIX – початку XX ст., так і для експресіонізму, що саме зароджувався тоді (пор. з новелою Л. Андрєєва «Місто», картиною Е. Мунка «Крик» та ін.). Про типологічну подібність образної системи новели Стефаніка з експресіонізмом свідчать принципи гротеску, контрасту, гіперболізації, покликані посилити експресивно-емоційний вплив на читача. Так, гіперболічним є зображення сліз батька як дощу, котре, варіюючись, лейтмотивом проходить через весь твір і врешті перетворюється на справжній дощ. Гіперболічне відчуття болю від ударів коліс потяга об рейки, образ “тисяч світил” у місті. Контраст, як уже відзначалося, лежить в основі образу міста. Контрастні й символічні барви, котрими намальовано портрет сина-небіжчика: білий колір мармурової плити, на якій лежить труп у морзі, і його білої смертної сорочки різко контрастує з яскраво-червоною вишивкою і кров’ю, у якій плаває його волосся. Остання картина навмисне антиестетична, що також характерне для експресіонізму.

Емоційно-експресивний вплив на читача, як і в попередніх новелах, посилюється також завдяки фінальному плачу Батька над небіжчиком-Сином. Трагедія зберегла свій національний колорит, а сприйняття цієї трагедії оповідачем вивело її на загальнолюдський рівень. Всупереч існуючим уявленням [10, с.264] вплив фольклору на прозу Стефаніка виявляється не тільки в сфері її художньої мови, але й жанрової структури. Більшість творів із «Синьої книжечки» та інших книжок Стефаніка теж являють собою синтез жанрів новели плину свідомості й голосіння.

У цілому два невеликі твори діалогії вмістили й картину внутрішнього світу героїв, розглянуту ніби під збільшувальним склом, і зображення їх долі, осмисленої оповідачем на найвищому морально-філософському рівні, Стефанік відтворював не всю історію життя геро-

їв, а лише її фрагмент, але робив це так, що в ньому виразно розкривався рух потоку буття людського. Це не тільки не знімало відчуття трагізму життя, відображеного у фрагменті, але й поширювалося на залишене за кадром буття. Недарма Стефаник вважав, що його новели можуть називатися маленькими селянськими трагедіями.

Та оскільки трагедія, відтворюючи боротьбу людини з долею, смертю, здатна підносити й очищати душі героїв і глядачів, що переживають катарсис, перед Стефаником відкривалася можливість у межах фрагменту виявляти зсуви в світовідчутті персонажів, горе котрих народжувало не тільки відчай, але й будило самосвідомість, олюднювало. От чому його селяни так природно розмірковують над проблемами змісту життя, цінності людської особистості і т.п. філософськими питаннями. Інша річ, що висновки, до яких вони приходили, були далеко не втішними.

Окремо слід сказати про новелістичність прози Стефаника. На думку науковців, у нього немає новел у традиційному розумінні цього терміну. Його «Новина» є принциповою антиновелою, у якій з самого початку інтерес з незвичайного, виняткового (убивство дочки) переключачеться на дослідження соціально-психологічних причин і обставин вчинку героя. Інші твори Стефаника не містять таких виняткових ситуацій, вони буденні – розорення і відхід із села селян, смерть старих і т.п. Фінал цих ситуацій не несподіваний, а закономірний. Традиційний переломний момент в сюжеті відсутній.

І все-таки несподіваність у творах Стефаника є, але вона, вочевидь, закорінена в глибших площинах їхньої жанрової структури. Вона виникає в момент переключення сприйняття колізій селянського життя з соціально-побутового на морально-психологічний і навіть морально-філософський рівень, загальнонаціональний і загальнолюдський. Цей ідейно-композиційний зламний момент примушує по-новому поглянути на описані історії і побачити їх із зовсім нової, досі не відомої точки зору.

Щодо зовнішньої жанрової структури творів Стефаника, то вона ближча до оповідання (оповідання-монологу чи оповідання-сценки), у яких монолог чи діалог відіграють важливу жанротворчу роль. Така установка на розповідання пов'язана з типом героя з демократичних низів, як наприклад, у І. Франка. Однак призма, крізь яку Стефаник розглядає такого героя, інша, ніж у його попередника, котрого цікавили переважно соціальні аспекти процесу його самоусвідомлення [3, с.58-67].

З погляду специфіки новелістичності творів Стефаника характерні «Ангел» і «Сама-саміська». Як завжди, письменник, за його власними словами, так міцно натягує й настроює струни душі селянина, щоб із нього виходила велика музика Бетговена [10, с.262].

У новелі «Ангел» конкретні роздуми старої про її стосунки з небіжчиком-чоловіком і дітьми, про гроші і вміст скрині природно обертаються роздумами про зміст прожитого життя. Трагедія її старечої самоти освітлюється відкриттям бабою смислу життя, який вона вбачає в підтриманні вічної зміни поколінь і в причетності до вічної краси, і те й ін-

ше вона намагається протиставити руйнівній смерті. У той же час героїня приходиться до невтішного висновку про нетривалість людської пам'яті.

У новелі «Сама-саміська» подібні проблеми виникають у свідомості смертельно хворої баби, за якою нікому доглянути в гарячу пору польових робіт. Оповідач створює й об'єктивну перспективу, у котрій слід сприймати жажливі видіння старої, і відтворює плин її свідомості, у котрому переважають підсвідомі імпульси і складні асоціативні зв'язки. Передсмертні муки звичайної селянки у викладі оповідача постають як пекельні муки великої грішниці: “Подобала хатина на якусь заклиту пещеру великою грішницею, що каялася від початку світа та до суду-віку каратися буде” [11, с.88]. Таке розширення хронотопу, як і в попередніх новелах, виводило конкретну ситуацію на загальнолюдський філософський рівень її осмислення, завдяки чому доля жінки і її боротьба зі смертю оберталась одвічною людською трагедією.

Конкретна історія життя баби не розказана, але в контексті передньої новели і книги в цілому вона легко домальовується самим читачем. Героїня не піднімається до усвідомлення і протесту проти законів світобудови, що прирікають її, як і всяку людину, на вічні муки і смерть. Але цей протест за допомогою оповідача народжується в душах читачів. Мухи, які “всюди розносили бабину кров” [11, с.90], так само, як і в попередніх новелах, створюють враження залитої кров'ю людською Землі і закликають до помсти.

Якщо жанрова структура розглянутих творів виявила синтез новели плину свідомості, голосіння й трагедії, то їхній художній метод поєднує принципи зображення, властиві реалізму, символізму й експресіонізму. Як показує аналіз поетики новел «Ангел» і «Сама-саміська», важливу структуротворчу роль у них відіграють образи-символи (свічки, ангелочка, великої грішниці, диявола), принцип контрасту (побуту й духовності: у руках баба тримає гроші, а думає про ангелочка; барви: червоної крові й чорних глечиків), гіперболізація (земні страждання селянки уподібнені до пекельних мук), гротесково-фантастичне перетворення дійсності суб'єктивним сприйняттям героїв, антитетизм видовища смерті.

Ситуація смерті та покладена в її основу трагічна колізія боротьби життя і смерті, варіюючись, стає структуротворчою в більшості новел «Синьої книжечки». У новелах «Шкода» і «Портрет» оповідається про боротьбу зі смертю й підведення життєвих підсумків самотніми дідами, а в «Катрусі» й «Новині» – про передчуття смерті дітьми й страждання їхніх батьків. В останньому випадку парадоксально-гротесково поєднується, здавалося б, несумісне – дитинство й смерть. Однак, за Стефаником, світобудова така, що вони дуже часто фатально нерозлучні.

На такому тлі чудесним винятком постає картина щасливого дитинства в новелі «Мамин синок». У контексті книги вона, з одного боку, ще більше підкреслює трагізм контрастних їй картин передчасного згасання і загибелі дітей, з другого ж, породжує в читача неясну тривогу і передчуття неминучої трагедії і для цієї родини, щастя якої швидше за



все при загальному стані буде недовговічним. Усі спроби героїв побудувати “храм” своєї долі («Майстер») руйнуються протилежними, таємничо-незрозумілими, ворожими силами. При цьому не таке вже й важливе соціальне становище героя. У новелі «Портрет», що завершує «Синю книжечку», герой не належить до демократичних низів, однак його доля мало чим відрізняється від долі решти самотніх дідів – персонажів попередніх творів.

Дослідження “мікропоетики” новел першої книжки Стефаника та “макропоетики”, а також їх співвіднесеність із наступними творами дозволяє уточнити уявлення про його художній метод. Злободенність проблематики новел Стефаника (проблеми розорення селян, їх примусовий відхід у місто чи на еміграцію тощо), переважання героїв з демократичних низів, глибокий психологічний аналіз і т.п. обумовили висновок науковців про суто реалістичну природу його художнього методу. Цьому сприяла, очевидно, загальновідома громадсько-демократична позиція Стефаника, яку він займав у суспільно-політичному житті. Крім того, ідеологічні шаблони вимагали від літературознавців протиставлення його творчості модернізму.

Однак, як засвідчив аналіз, створені Стефаником образи світу й людини – символіко-багатозначні. Соціально-історичний аспект у них є, але він не переважає. Важливішу роль у художній системі Стефаника відіграють національний і загальнолюдський рівні осмислення героїв і подій. Персонажі його новел були піднесені на рівень надтипів, співвідносних із подібними героями світової літератури і навіть античної трагедії. Останнє відзначали вже деякі сучасні Стефаникові критики [3, с.122-123]. Однак усупереч існуючим уявленням герої Стефаника не наділені оригінальними характеристиками, оскільки майже не відрізняються один від одного ні особливостями світосприйняття, ні долями. По суті, у Стефаника один герой, узятий в різні періоди свого життя. Його новели утворюють єдине ліро-епічне полотно, яке можна було б назвати «Життя Людини». Якщо бути точним, то його персонажі – це члени сім’ї, роду людського – Батько, Мати, Син, Дочка, Сестра, Брат та їхні односельці. Сюжетні ситуації, на яких засновані новели Стефаника, відтворюють основні етапи життєвого шляху його героя: народження («Кленові листки», «Пістунка» і т.п.), дитинство («Мамин синок», «Катруся», «Осінь», «Новина», «Лан», «Діточа пригода» та ін.), весілля («Суд»), проводи в армію («Виводили з села»), виснажлива праця (більшість новел), самотня старість («Ангел», «Сама-саміська», «Шкода», «Портрет», «Святий вечір», «Скін» тощо). Усі ці життєві етапи в новелах Стефаника супроводжує смерть. Вона гротесково сполучена з моментом народження дитини, внаслідок чого або помирає мати («Кленові листки»), або смерть загрожує немовляті («Пістунка»). Тому і весілля обертається звірячим убивством гостей і самосудом над злочинцями («Суд»). Смерть супроводить свята («Святий вечір», «Лист»). Праця на землі-годувальниці висмоктує з людини останні життєві сили («Камінний хрест» і більшість

новел). Смерть супроводжує дитинство і юність («Похорон», «Катруся», «Діточа пригода»), а смерть старих болісна і жахлива.

У всіх цих випадках героям протистоять не соціальні антагоністи, а світопорядок, що прирікає їх на вічну боротьбу зі смертю. Більш виразно соціальна природа джерел людських страждань виявлена у другій книзі Стефаніка – «Камінний хрест» (1900). Мотиви соціальної несправедливості світобудови звучать у заголовній однойменній новелі, а також у «Засіданні» і «З міста йдучи». Але й тут ворожі соціальні сили лише окреслені в найзагальнішому вигляді – “пан”, “ксьондз”, “жид” [11; с.117,137], а не організують художній конфлікт творів. У переважній більшості новел Стефаніка соціальний конфлікт відсутній. У них немає зіткнень селян з ворожими соціальними силами в зовнішньому, епічному сюжеті, який завжди гранично редукований і грає допоміжну роль у жанровій структурі. Якщо ж епічний сюжет відтворює зовнішній конфлікт, то протиборствующі сторони найчастіше виявляються соціально однорідними, і його осмислення здійснюється в морально-філософській сфері. Таке, наприклад, зіткнення двох незаможників, один з яких злодій («Злодій»), чи українців з їхніми співбратами («Марія»). І навіть помста бідняків більш заможним сусідам і ними самими і “суддями” осмислюється й засуджується з погляду моральних, загальнолюдських орієнтирів («Суд», «Палій»).

В основі ліричних сюжетів, що відтворюють плин свідомості героїв, теж лежать морально-психологічні конфлікти, розвиток яких здійснюється поза соціальним контекстом. Персонажі мислять переважно моральними категоріями совісті, любові, гріха і т.п. Найвищими моральними орієнтирами для них є Христос, Бог, Мати Божа. Це зазвичай можна пояснити низьким рівнем соціальної самосвідомості героїв демократичних низів епохи зламу століть, точно відтвореного письменником-реалістом. Але в цьому можна і, очевидно, потрібно бачити і своєрідність його власного художнього мислення і специфіки літератури цього періоду.

У західноєвропейській і російській літературах на рубежі століть сталася кардинальна зміна типу художнього конфлікту. Конфлікт між різними характерами – типовими представниками відмінних соціально-історичних груп – поступився конфліктові між кожним персонажем і ворожою йому дійсністю. Причому він не так відтворювався епічно, як відображався у свідомості героїв, вимагаючи ліричного способу побудови.

Саме такий тип конфлікту лежить в основі прози Стефаніка. Герої його новел ставляться в такі умови, які спонукають їх замислитися над своєю Долею. Тому за всієї побутовості й буденності, здавалося б, антиновелістичних сюжетних ситуацій, його герої насправді завжди на порубіжжі зі смертю. Це не так загострює їхнє почуття життя [3, с.122], як виконує зовсім іншу роль. Щоб зрозуміти, яку саме, слід сказати про другий бік конфлікту – про світобудову.

Як показує дослідження, образ світу «Синьої книжечки» варіювався, збагачувався, урізноманітнювався, але за сутністю своєю не мінявся в

наступних книгах. Образ світобудови у художній системі Стефаніка завжди відзначався багатозначністю й масштабністю. Як і в структурі його персонажів, тут присутній конкретно історичний аспект зображення. Але він гранично зредукований, оскільки письменник розраховував на контекст попередньої реалістичної літератури, у якій обставини життя селян були художньо досліджені і відтворені достатньо всебічно. У новелах Стефаніка цей соціум легко впізнається за нечисленними, але точними й символічно об'єднаними деталями [3; 5; 9; 10]. Однак, усупереч думкам дослідників, Стефанік, свідомо зосереджуючи увагу на трагічних аспектах селянського життя, доводив концентрацію трагедійності до такого ступеня, який переводив оповідь у нову якість. Це не тільки приголомшувало читача, але й натякало на існування якихось інших, окрім соціальних, джерел трагедійності, що лежать поза сферою людських взаємин. Стефанік не касував художню картину світу, створену реалістами, а прагнув, розвинувши, виявити ці глибинні, ворожі людині властивості – дисгармонійність, жорстокість, абсурдність.

Трагічно-абсурдний світ прирікає людину на парадоксальні реакції: батьки, прагнучи полегшити страждання дітей, змушені бажати їм смерті («Новина», «Осінь», «Катруся» і т.п.); діти, захищаючи себе від голодної смерті, б'ють до крові батька («Лесева фамілія») або кидають самотніх старих («Сама-саміська» і т.п.); один нещасний бідак змушений убивати іншого, примножуючи тим самим міру загального горя й нещастя («Злодій», «Марія») і т.п. У підсумку історично точне зображення соціальної дійсності (більшість новел Стефаніка мають документальну основу) обертається жажливою фантазмагорією, що виявляє певні глибини, онтологічні закономірності буття людини.

Досягненню такого ефекту сприяє також “вписування” схарактеризованої картини світу в іще більше художнє полотно, що відбило світ Природи й Космосу, сприйнятий очима героїв Стефаніка. Образ Світобудови в його новелах має систему координат, характерну для народно-поетичних і релігійно-філософських уявлень – його полюси займають образи Отця небесного та господаря пекла. Однак, на відміну від традиції, у душі сучасної письменнику декадентсько-символістської літератури, образ Бога тлумачиться як образ злого і жорстокого Отця небесного, що прирік своїх дітей на невимовні страждання. Усі спроби героїв знайти вихід із замкнутого кола земних страждань за межами свого дому й села («Синя книжечка», «Новина», «Вона-земля» і т.п.), міста («Стратився») або в чужих землях («Камінний хрест») виявляються безрезультатними, бо з нього є тільки один-єдиний вихід – смерть.

Тому її чекають як визволительку: “Ой, синку, я так тої смерті, як мами рідної, чекаю. Вночі то в кожний кут пролупляю очи, ци де з кута не привидиться...” [11, с.139]. Тому герої гніваються, коли вона затримується: “Свариться зі своєю смертю. – Мені тебе не треба, – пищить він до сонця, – не зашкірюйся до мене, бо задурно. Мені треба дічі та штири дощі... мені пішли її, бо забула, сука, за діда” [11, с.241].

Земне існування нестерпне не тільки для людини, але й для всього живого, – чи то корова («Шкода»), чи кінь («Камінний хрест»), тому земля вже не може “кільки біди витримати” [11, с.112], і от-от настане кінець світу, коли “не буде нікого, нікого” [11, с.295]. Багато героїв Стефаника з цим врешті змирюються, але є й такі, які підводяться до богоборчого бунту. Такий Лесь («Лесева фамілія»), що замислив страшну помсту: “Таке вістрою, що земля здрігнесь!” [11, с.62], та Іван («Кленові листки»), котрий дорікає Богові за те, що той людину “пускає на світ як голе терня... Пустить на землю, талану в руки не дасть, манни із неба не спустить” [11, с.213]. Богохулить Максим («Сини»): “Образи на стінах почорніли, а світі дивляться на пусту хату, як голодні пси... хоть їх багато, а всі вони до нічого” [11, с.297], бо не змогли зберегти ні жони, яка все життя “обтикала їх барвінком та васильком”, ні дітей, що полягли на безглуздій війні. Він дорікає Богові за те, що той прирік його на самотність (“Із-за его волі я лишився сам на всій землі” [11, с.300], викриває його брехню (“Господи, брешуть золоті книги по церквах, що ти мав сина, брешуть, що-с мав!”) [11, с.301] і зрештою проклинає його (“Най тобі оця синя баня так потріскає, як моє серце...”) [11, с.301]. По суті в основах цих і багатьох інших новел Стефаника лежить конфлікт між Людиною і Отцем небесним, що було властивим для творів декадентів.

Але на відміну від декадентів, герої Стефаника і сам автор все-таки не втрачають віри в надособистісні цінності. Такими, незважаючи ні на що, для них лишаються Любов і Краса, уособленням котрих стає Мати Божа. Саме до неї з блюзнірською парадоксальною молитвою звертається Максим: “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” [11, с.304]. Любов і самопожертва піднімає людину до Бога, зрівнюючи полеглих від рук співбратів синів земних з Сином Божим, зрадженим його ближніми, а земну жінку («Марія»), що втратила в братовбивчій війні трьох синів, з її святою тезкою – Богоматір’ю. Такі жіночі образи, втілюючи саможертвну материнську любов («Мамин синок», «Катруся», «Кленові листки», «Діточа пригода» та ін.), особливо виразно виявляють відмінність концепції особистості Стефаника від декадентської.

Водночас, як свідчить аналіз, між творчістю Стефаника й декадентами є набагато більше спільного, ніж це прийнято вважати. Важко погодитись з науковцями, котрі вважають, що новели Стефаника трагічні “за ситуацією, а не за приреченістю героя, фатальністю його долі” [3, с.122]. Новеліст, подібно до декадентів, підкреслює безсилля людини перед Долею (кожен змушений нести свій «камінний хрест»), її підвладність підсвідомим імпульсам, що провокують на жорстокість і навіть кровожерність («Суд», «Злодій», «Палій»), породжують страх і апатію («Майстер»), спричиняють згубне пияцтво і т.п. Однак, незважаючи на все це, а також на антиестетичність портретів багатьох його героїв, покалічених життям (дідів з тремтячими руками, дрижачою головою, рухомими губами («Портрет»), “синіх як пуп” від холоду, “посеред купи

дрантя”, що б’ються головою об стінку («Святий вечір»), з “синіми і блискучими, як скляні бервена” ногами, знесилених, згорблених тощо) і дітей, від голоду більше схожих на мерців («Осінь», «Новина», «Кленові листки» та ін.), його персонажі, на відміну від героїв декадентів, викликають не відразу, а щемливу жалість, співчуття і, зрештою, гнів проти світопорядку.

“І все, що я писав, мені боліло”, – зізнався Стефаник. А для вираження цього болю і гніву письменник знайшов суто художні форми, що справляють на читача дуже сильний естетичний вплив. Такими художніми форми стали гіпербола, контраст, гротеск, символ, ліричний сюжет плинину свідомості, голосіння, молитва. За їхньою допомогою Стефаник зафіксував трагічний абсурд життя сучасної людини і людства, що впригол наблизилося до останньої межі. У порівняно малочисельних і гранично лаконічних творах художньо відображені людські страждання досягли такої міри концентрації і набули такої сили впливу на читача, яка засвідчує народження в надрах художньої системи письменника експресіонізму, а також типологічної спільності багатьох його принципів зображення з символізмом.

Художній досвід модернізму, з яким Стефаник був добре знайомий [10, с.246], він поєднав з національними фольклорними й літературними традиціями. Як наслідок, народжувались оригінальні жанрові форми, що синтезували новелу плинину свідомості з жанрами голосіння, молитви, трагедії, соціально-психологічного реалістичного оповідання. Вони дозволяли письменнику ставити й розв’язувати найбільш злободенні проблеми свого часу на високому морально-філософському рівні. Художній метод Стефаника являв собою поєднання принципів зображення, характерних для реалізму, символізму й експресіонізму. Однак такий синтез не був наслідком нерозбірливого запозичення різних художніх форм, створених поетами «Молодої Польщі» або іншими сучасними йому митцями-модерністами. Думається, що джерела дисгармонії стереоскопічності художнього світу Стефаника – у його світовідчутті, що воно, як засвідчило дослідження, було набагато складнішим і трагічнішим, аніж це прийнято вважати до цього часу.

### *Література*

1. Боров Ю.Б. Художественные направления в искусстве XX века / Ю.Б.Боров. – К., 1986.
2. Дарвин М.И. Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории / М.И.Дарвин. – Красноярск, 1988.
3. Денисюк. І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І.О.Денисюк. – К., 1981.
4. Каньо З. Заметки к вопросу о начале текста в литературном повествовании / З.Каньо // Семиотика и художественное творчество. – М., 1977. – С. 229-252.
5. Лесин В.М. Василь Стефаник і українська проза кінця XIX ст. / В.М.Лесин. – Чернівці, 1965.

6. Метлинский Е.М. Историческая поэтика новеллы / Е.М.Метлинский. – М., 1990.
7. Миронець І. Творчість Василя Стефаника / І.Миронець. – Харків, 1929.
8. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили / Д.С.Наливайко. – К., 1985.
9. Погребенник Ф. Василь Стефаник і слов'янські літератури / Ф.Погребенник. – К., 1976.
10. Россельс Вл. В верховьях потока мышления: проза В.Стефаника / Вл.Россельс // Стефаник В. Новеллы. – М., 1983. – С. 240-265.
11. Стефаник В. Твори / В.Стефаник. – К., 1971.
12. Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i Symbolika w poezji Młodej Polski: Teoria i praktyka / M.Podraza-Kwiatkowska. – Kraków, 1975.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 22.04.2011 р.*

*Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Гнідан О.Д.*

## POETICS OF V. STEFANYK

**I. I. Moskovkina**

*Kharkiv National University by V. Karazin;  
61022, Kharkiv, Freedom square, 4*

*Article is devoted to on the poetics novelistic V. Stefanyka, determination of creative thinking in the context of Ukrainian writer of prose and the late nineteenth and early twentieth century, in particular typology expressionism.*

**Key words:** *poetry, Stefanyk, novelistic, creative method expressionism.*