

DIALEKTYKA POJĘCIA NARODNICTWA I MODERNIZMU W CONCEPTACH IDEOWO-ESTETYCZNYCH WASYLA STEFANYKA

Natalia Golod

*Starszy wykładowca Wydziału Językoznawstwa Narodowego Uniwersytetu Medycznego
w Iwano-Frankowsku (Iwano-Frankiwsk, Ukraina)*

e-mail: lukachowych69@ukr.net

https://orcid.org/0000-0002-4754-844X

Streszczenie. Artykuł poświęcono analizie spójności dialektycznej założeń koncepcji narodnictwa i modernizmu w strukturze metody twórczej Wasyla Stefanyka. W badaniu wykorzystano metodę analizy i syntezy oraz metody literaturoznawcze: analizę kulturowo-historyczną, biograficzną, psychoanalityczną, porównawczą oraz socjologiczną. Badaniu poddano specyfikę podłoża filozoficznego i światopogląd, strukturę gatunków literackich i cechy poetyckie małej prozy pisarza. Autor opisuje uwarunkowania historyczno-kulturowe oraz indywidualne cechy autora, przyczyny tendencji Wasyla Stefanyka do poszukiwania gatunków hybrydowych w twórczości. Wyniki badań pozwalają wysnuć wnioski, że podstawę filozoficzno-swiatopoglądową metody twórczej Wasyla Stefanyka stanowiła filozofia cierpienia A. Schopenhauera. Zróżnicowanie gatunków małej prozy pisarza obejmuje nie tylko „czyste” rodzaje literackie i gatunki, ale również tak zwane formy hybrydowe (szczególnie elementy dramaturgiczne w nowelistyce). Największy wpływ na ukształtowanie metody twórczej Wasyla Stefanyka miała poetyka ekspresjonizmu. Intensywny rozwój procesów kulturowo-historycznych na przełomie wieku wymagał od nowelistyki odwołania się do zasady poetyki dramatu, przedstawiania wydarzeń „tu i teraz”, a sentyment Stefanyka do tematyki chłopskiej, jego znajomość prawdziwego chłopskiego życia, wpłynęły na poszukiwanie przez pisarza nowych zmodernizowanych form narracji zgodnych z tradycyjnym w ukraińskiej literaturze szacunkiem do ludowości i narodnictwa.

Słowa kluczowe: ekspresjonizm, założenia filozoficzne, charakterystyka stylistyczna i gatunkowa, dramaturgia, teatralność, poetyckość.

DIALECTICS OF POPULISM WITHIN VASYL STEFANYK'S IDEOLOGICAL AND AESTHETIC CONCEPT

Natalia Golod

Senior Lecturer of the Department of Linguistic

Ivano-Frankivsk National Medical University (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

e-mail: lukachowych69@ukr.net

https://orcid.org/0000-0002-4754-844X

Abstract. The article is dedicated to the study of dialectic unity of the conceptual theses of the populism and modernism in the structure of Stefanyk's artistic method. In the research the scientific methods of analysis and synthesis are used as well as the special literary studies ones: cultural and historical, biographical, partially psychanalytical, comparative and sociological. The peculiarities of the world view and philosophic ground are studied, as well as the genetic structure and poetical features of the writer's short prose. Cultural and historical as well as individual and authorial

determinants of Stefanyk's gravity towards searching the hybrid genres in artistic work are found out. The results of the research allow to make conclusions that the world view and philosophical ground for the artistic method of Vasyl Stefanyk was the "Philosophy of suffering" by A. Schopenhauer. The generics of the small prose of the writer contains not only "pure" kinds and genres, but also the so-called hybrid forms (dramaturgical elements in short stories in particular). The biggest impact on formation of the artistic method of Vasyl Stefanyk was the poetics of expressionism. The consolidated development of the cultural and historical processes between the centuries demanded from the short stories to address the dramaturgical principle of depicting action "here and now", whereas Stefanyk's sentiments towards the peasant themes, his knowledge of the true peasant life impacted the writer's search for new modernised forms in conjunction with the traditional for Ukrainian literature respect to the populist meaning.

Key words: expressionism, philosophic ground, genre and stylistic peculiarities, dramaturgy, theatre, lyricization

ДІАЛЕКТИКА НАРОДНИЦТВА І МОДЕРНІЗМУ В ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Наталія Голод

старший викладач кафедри мовознавства

Івано-Франківського національного медичного університету

(Івано-Франківськ, Україна)

e-mail: lukachovych69@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-4754-844X>

Анотація. Статтю присвячено вивченню діалектичної єдності концептуальних положень народництва і модернізму в структурі Стефаникового творчого методу. У дослідженні використано загальнонаукові методи аналізу та синтезу, а також спеціальні літературознавчі: культурно-історичний, біографічний, частково психоаналітичний, порівняльний, соціологічний методи. Вивчаються особливості світоглядно-філософського підґрунтя, структура генерики та поетикальні риси малої прози письменника. З'ясовуються культурно-історичні та індивідуально-авторські детермінанти Стефаникового тяжіння до пошуків гібридних жанрів у творчості. Результати дослідження дозволяють зробити висновки про те, що світоглядно-філософською основою творчого методу Василя Стефаника була «філософія страждання» А. Шопенгауера. Генерика малої прози письменника містить не лише «чисті» роди і жанри, а й так звані гібридні форми (зокрема й драматургійні елементи в новелістиці). Найбільший вплив на формування творчого методу Василя Стефаника мала поетика експресіонізму. Ущільнений розвиток культурно-історичних процесів «на зламі віку» вимагали від новелістики звернення до драматургійного принципу зображення подій «тут і зараз», а Стефаникові сентименти до селянської тематики, його знання справжнього селянського життя вплинули на пошук письменником нових модернізованих форм викладу у поєднанні з традиційною для української літератури повагою до народницького змісту.

Ключові слова: експресіонізм, філософська основа, жанрово-стилістичні особливості, драматургія, театральність, ліризація.

Introduction. Given the importance, even significance, of the figure of Vasyl Stefanyk in the history of Ukrainian literature, the desire of representatives of various literary concepts to "reinforce" the author's own views and beliefs becomes obvious. So it is not surprising that researchers of Stefanyk's work have not always managed to avoid categoricalness and bias in their assessments. Their conclusions sometimes impress with their diametrical antithetics, reduced to absurdity. For example, O. Chernenko rightly sees "one of the main flaws of traditional interpretations" of Pokutyanyan's work in the fact that "they do not consider Stefanyk's work against the background of the spirituality of his own, that is, contemporary European era." "Stefanyk," says the researcher, "was emotionally deeply connected with the Ukrainian village from which he came (emphasis added, - NG), but at the same time his worldview was in tune with the worldview that took over Europe at the turn of the 20th century. , that is, with the flow of expressionism. This expressionist worldview brought Stefanyk closer to the advanced literary and artistic circles of the West, but alienated him from the then Galician intelligentsia, which often found it difficult to understand his work "(Chernenko, 1989, p. 8).

On the other hand, armed with the sociological method, and, of course, without denying the thesis of the alienation of V. Stefanyk from the then Galician intelligentsia, M. Hrytsyuta complains: "But immediately" leave the city "(our emphasis - NG) Stefanyk failed. At first, the new in Stefanyk's mind, as well as in the minds of his Krakow literary environment, was associated with decadent abstract-symbolic poetics "(Hrytsyuta, 1982, pp. 30-31). In this context, the literary critic quite predictably criticizes the negative "influence of modernism" on the writer and not quite convincingly (most scholars unravel naturalism in the discourse of realistic, not modernist type of work) as proof of this influence cites the example of samiska ":" The image of the dying old woman evokes immediately, not sympathy. And this is a man of labor, a peasant, for whom the writer cared so much, fought so hard!" (Hrytsyuta, 1982, p. 39), - the researcher states somewhat confused.

It would be difficult for the average reader to try to determine the direction of the evolution of the writer's aesthetic consciousness, because, according to respected researchers, he left the village and the city at the same time and moved in opposite directions at the same time.

Therefore, the aim of our research is to objectively study the peculiarities of the writer's creative method with an emphasis on the dialectical unity of populism and modernism at the heart of his ideological and aesthetic concept.

Main part.

According to the purpose, the objectives of the study are:

- study of the ideological and philosophical basis of the creative method of Vasyl Stefanyk;
- analysis of the structure of the writer's short prose generics;
- characteristics of the poetic features of Stefanyk's short stories;
- elucidation of cultural-historical and individual-authorial determinants of the writer's attraction to the forms of so-called "hybrid genres".

Thus, the **main material** of the study is the short stories and epistolary of Vasyl Stefanyk, as well as the literary works of scholars who in one way or another touched on the declared problem. The study used general scientific methods of analysis and synthesis, as well as special literary: cultural-historical, biographical, partly psychoanalytic, comparative and sociological methods.

The results of the study allow us to identify a number of interrelated judgments.

In fact, relativism in characterizing certain features of the writer's creative method is explained not so much by the search for objective arguments in the writer's work (they are obvious and usually beyond doubt) as by the dependence of the vector of interpretation of these obvious features on the ideological point of view. interpreter. Proponents of the modernization of Ukrainian literature in the early twentieth century are convinced: "Viennese Impressionism, Polish Expressionism, Russian and French symbolism, neo-romanticism of Scandinavian literature were mostly refracted through the Ukrainian national tradition. As researchers of Ukrainian modernism rightly point out, it was formed in Ukraine in its most characteristic manifestations not at the level of a general stylistic manner or "school", but through the creative identity and evolution of individual artists of the word (*Gundorova, 1993, pp. 9-33*). This process was so in line with the immanent laws and patterns of development of the world literary process that "according to the tasks of the time, populism itself was modernized." However, "even those authors who tried to resist his pressure (a striking example is the drama of Ivan Karpenko-Kary, who actually wrote several plays on the life of the intelligentsia, or Boris Grinchenko, whose characters - often intellectuals - are looking for ways to get closer to rural commoners), could not get rid of the sense of obligation or guilt to the people, which developed in all the populist complex" (*Khorob, 1999, pp. 148-149*).

Of course, in the Soviet-style History of Ukrainian Literature, the accents were placed in diametrically opposite ways. For example: "Poetry in Stefanyk's prose should be regarded as a sincere desire to bring something fresh and original to Ukrainian literature, which was then considered the highest achievement of artistic thinking. They reflected the young writer's uncritical imitation of other people's samples, which manifested itself in the use of the creative experience of modernists, in particular their abstract-symbolic poetics" (*Stefanyk, 1968, Vol. 5, p. 228*).

That is, the very fact of the influence of Vasyl Stefanyk's creatively original personality on the process of modernization of Ukrainian literature of the early twentieth century in an oxymoronic combination with a commitment to selfishness and "slander" is not denied by adherents of any of the camps. The difference is only in the vectors of interpretation of this fact.

Despite the declared love for men, Stefanyk does not idealize the depicted peasants. On the contrary, he ostensibly begins a conversation about them in order to factually (often with naturalistic scrupulousness) record the tragic manifestations of the eternal sinfulness of mankind, which in one way or another affect the behavior of each individual of this society. The theme of punishment for the criminal nature of the world evil hidden in man was relevant at the turn of the century in the intellectual and artistic environment. Dostoevsky best showed how earthly aspirations destroy the human soul in his novel *Crime and Punishment* and Dostoevsky wanted to prove by accusations of his hero, Raskolnikov, that man is not an omnipotent "superman" who can do whatever he wants. A man who has not yet completely killed his soul has a guardian - his conscience, which does not allow him to escape from his divine roots. Such a person must voluntarily accept the deserved punishment" (*Chernenko, 1989, p. 122*), - says O. Chernenko. The vigilant observer of the peasant soul, Stefanyk, also cannot ignore the theme of the lost paradise in the earthly life of man and in the human soul. However, according to the accurate description of S. Protsyuk, "Hutsul rope of Stefanyk with the forces of evil is aimed at total catharsis in the human soul" (*Protsyuk, 1996, p. 4*). That

is why the images of men in the work of the penitent cannot be taken with naturalistic literalness as documents humains (human documents) of the imperfection of the world in us and around us. In the realities of the literary and artistic process of that time, "Stefanyk's man is by no means a typical image of a Ukrainian peasant, but an image of a man in general," but "every smallest phenomenon, whether accidental or general, but gave rise to expressive expression. fell on the painter's canvas or on the writer's paper" (*Chernenko, 1989, p. 199*). Thus, it is quite obvious that "it is inadmissible to make Vasyl Stefanyk an orthodox adherent of both social and national ideas. He was a follower of man" (*Stefanyk, 1949-1954, p. 4*). In addition, although "Stefanyk loved his people infinitely, loved his village, he was hurt by the economic wrong of the peasants, but in his work he sought to be a free man" (*Chernenko, 1989, p. 39*).

After all, Stefanyk's love for the countryside and his desire to be a free man are not such oppositional factors. Paradoxically, they, like the writer's attention to the pain and suffering of the peasantry, have a common determinant associated with the biography of Pokutyanyan, namely - his social background from the same peasant environment. It is no coincidence that O. Chernenko cites many facts from the biography (a kind of register of suffering) of Stefanyk, when he had a hard time in life, "which cost him a lot of mental stress and hard work", and concludes: "But a strong, spontaneous peasant character always won. , and Stefanyk remained faithful to the truth found in himself" (*Chernenko, 1989, pp. 40-41*). S. Protsyuk draws a similar conclusion about the writer's resistance to tragic plots of his personal life: (*Protsyuk, 1996, p. 4*).

"Leaving the village," Stefanyk really kept the healthy blood that allowed him to maintain, in the words of one of Frank's heroes, faith "in the driving force of the people." By the way, social origin - a problem that was considered decisive for characterizing the work of any writer in the discourse of Soviet literary criticism and which is unfairly completely ignored in modern literary science, seems to be a determinant of spiritual unity of two giants of Ukrainian literature - Vasyl Stefanyk and Ivan Franko. It is no coincidence that Stefanyk called himself a "small successor" Frankov, and in his autobiography he wrote that he "maintained the most friendly relations with Frank all his life" and "perhaps loved one of the great Ukrainian writers the most" (*Stefanyk, 1949-1954, vol. 2, p. 17*).

Under every word of Frank's ardent imperative ("As the son of a Ruthenian peasant, fed on black peasant bread, by the labor of hard peasant hands, I feel obliged to work all my life with the serfs who gave the peasant's hand so that I could scratch myself to a height where I can see a light where the will smells, where universal ideals shine" (*Franco, 1976-1986, vol. 31, p. 31*)) Stefanyk could sign without offending his soul. He, like Panich from Franko's poem "New Life", realized: "To believe, you need to have healthy blood in your veins." And this realization not only united him with the "whole man" Frank, but also allowed, "going to town", confidently proclaim the noisy Krakow bohemian, conditionally speaking, another relevant remark of Frank's hero-peasant: "That's it, look, I ridiculous of all pessimisms. "

Undoubtedly, the Cracow literary community had an influence on the formation of V. Stefanyk's aesthetic consciousness. F. Pogrebennyk notes about this influence: "Stefanyk was most connected with a group of Krakow writers, whose work flourished at the end of the XIX and the beginning of the XX century: V. Orkan, S. Vyspianski, J. Kasprovych, K. Tetmayer. For some time he was also on friendly terms with S. Przybyszewski, one of the leading writers and critics of Cracow's Young Poland

(*Pogrebennyk, 1976, p. 131*). We find confirmation of this statement in Stefanyk himself: "Of Polish writers and poets, I lived closest to Stanislaw Pszybyszewski and Wladyslaw Orkan. I was well acquainted with Wyspianski, Kasprowicz, and the Tetmayers and converged with them in the edition of *Życia* (*Stefanyk, 1949-1954, vol. 2, p. 17*).

However, this influence was not fatal to the original work of the Ukrainian writer. First, in addition to Krakow's literary authorities, V. Stefanyk had sympathy or, at least, interest in the work of other world-class writers. In a letter from the same Krakow to L. Bachynsky (December 4, 1893), he ironically wrote: "I myself live well. For 7 years. I sit among the dead, then I save the world with politics, ethics (Spencer, Zola, Dumas), I run around all sorts of Kółkach Literackich, I meet Nevestyuk (makes a doctorate around 15 / XII century) and I go to the coffee shop for a glass "(Stefanyk, 1949-1954, vol. 3, p. 27).

Even before Krakow, during his high school years, Stefanyk was fascinated by the work of the Russian writer Gleb Uspensky: "In the 4th grade, we spent two huge volumes of Gleb Uspensky's writings in Russian with common money. I don't know if any of my friends reread Uspensky, but two years later I did not part with him and, although it was very difficult to immediately understand the jargon of his "Rasteryaeva Street", I reread it all, and he had the greatest influence on me in high school »(Stefanyk, 1949-1954, vol. 2, p. 17). It seems that the Russian writer-naturalist had a certain influence on Stefanyk throughout his life. At least, the Pokutian even translated the works of Gleb Uspensky, in particular the novel "Destruction". In addition, speaking of "influences", it is not superfluous to mention the work of other writers, which in terms of genetic and typological indicators shows similarities with the genre and stylistic features of the prose of a prominent Ukrainian. O. Chernenko, for example, finds "some ideological similarities" of this prose with the works of Franz Kafka (1883 - 1924), artists Van Gogh, E. Munk and O. Rodin, and figurative and stylistic primarily with the famous German poet-expressionist Georg Trakl (1887 - 1914) »(Chernenko, 1989, p. 9). However, comparing the work of V. Stefanyk and S. Pszybyszewski, O. Chernenko expresses the opinion that Stefanyk in the Cracow environment of "Young Poland" "was very resistant to outside influences and sought his own organic creative expression." (*Chernenko, 1989, p. 28*).

Secondly, the Ukrainian writer was often skeptical of the conceptual foundations of Young Poland and the moral and ethical principles professed by individual members of the group. In a letter to O. Hamorak (January 1899) about the mood among Krakow artists, he wrote: "There is a lot of talk about the naked soul, even more about naked women, and most of all about nothing. Everyone wants to drive the mind beyond the tenth threshold, but the mind heard it and fled. There was a naked soul, but naked. Vapidity. I liked one Kasprowicz very much" (*Stefanyk, 1949-1954, vol. 3, p. 165*). And in another letter from Krakow (June 1899) to the same addressee informs: «I was at Przybyszewski for his invitations. We talked for five hours without a break. He is a man of heart, but he is inquisitive about the rest. I was afraid of him so that he would not have any influence on me. After that battle, he asked me if he could kiss me on the knee, because it would seem to him that he was kissing the ground. It was unpleasant. He knew very much about all the world's literary passages" (*Stefanyk, 1949-1954, vol. 3, p. 185*).

In our opinion, the comparative characteristics of the creative methods of V. Stefanyk and S. Pshybyshesky, proposed by O. Chernenko, are noticeable in the aspect of elucidating the limits of "influences": "And despite the fact that they were both expressionists and each of them his tried to portray the so-called. "Naked soul", Stefanyk remained a lyricist with high moral principles all his life, while Pszybyszewski

soon departed from the lyricism of his early work and repeatedly delved into the depiction of macabre situations and sex, shocking Catholic circles of Polish society" (*Chernenko, 1989, pp. 65*).

So, no matter how contemptuously the newest representatives of the cult of "pure beauty" did not accuse Stefanyk or Franko of selfishness, idiocy or non-modernism, in fact it was this "selfishness" that became the guarantee that "Stefanyk's modernism (as, incidentally, Frank's - N G.), preserving its organic Ukrainian-national character, was at the same time combined with the world direction that defined the epoch of that time" (*Chernenko, 1989, p. 73*). O. Chernenko is right when he notes: "The greatness of Stefanyk's work lies in the fact that he managed to create a synthesis of the national first with the universal, therefore, to combine love for the Ukrainian man with a modern worldview and modern means of artistic influence. More precisely: he instilled expressionism on Ukrainian soil, embodied it in Ukrainian folk themes, and also inspired it with the charm of Ukrainian nature and folklore" (*Chernenko, 1989, p. 8*).

This combination of piety to the people and the desire to find modern forms of realization of this piety became a core element of the entire Ukrainian literary process for several decades in the early twentieth century. Unlike the same Poles, Ukrainian writers could not afford to neglect the populist ideological basis of creativity, and this shows a clear logic: "... There was never a need to consider the Polish peasant the ultimate savior of the national organism. Instead, the Ukrainian peasant masses, still completely oppressed by serfdom, retained their native language, which had already been abolished in lower and higher schools and in the city administration, and became native speakers. Also, for those reasons, it was very difficult for Ukrainian literature, along with the influence of romantic thinking, to get rid of the idealization of the peasants and the exaggerated sentiment towards them." At the same time, "it was all the more difficult to instill on Ukrainian soil new currents of modernism, which sharply condemned the utilitarian nature of art" (*Chernenko, 1989, p. 32*).

According to Franko, a new generation of writers tried to "depict the originality of the life of the Ukrainian people in a completely modern European way" (Franko, 1976-1986, vol. 33, p. 142). This tendency, in particular, manifested itself in drama: "Ukrainian drama of the late nineteenth and early twentieth centuries, in contrast to its previous periods, developed in very specific conditions. First of all, its notable feature is, on the one hand, the awareness of drama and theater as a certain national and historical types of art, and hence the emphasis on their links with tradition (for example, plays by M. Kropyvnytsky, M. Starytsky, I. Karpenko -Kary, B. Hrinchenko, G. Khotkevych, S. Vasylychenko), on the other hand, its important characteristic is a radical reappraisal, the choice of tradition itself, the struggle of different, often mutually exclusive tendencies due to the latest, especially Western European literary and aesthetic context (say, dramatic works by Lesya Ukrainka, O. Oles, V. Vynnychenko, V. Pachovsky, S. Cherkasenko, M. Kulish)" (*Khorob, 2018, p. 93*). Therefore, it is natural that "at the beginning of the twentieth century, Western Ukrainian drama, synthesizing the creative traditions of Ivan Franko, Olga Kobylyanska, Vasyl Stefanyk with the tendencies of modern literature of the Young Muse, carried certain artistic impulses in its development" (*Khorob, 1999, p. 3*). According to S. Khorob, at the turn of the 1920s and 1930s, "Western Ukrainian drama began to develop in completely different ways than before the war." Its creators sought to Europeanize the content and form, the very essence of drama as an original aesthetic phenomenon, and translating or promoting the

latest models of plays - the achievements of Western European modernist drama, thus acquainting the general public with real works of art. At the same time, it was mainly a question of combining lasting national traditions with innovative European tendencies" (*Khorob, 1999, pp. 3-4*).

The role of drama in the general renewal, modernization of the national cultural process is difficult to overestimate, because it was drama and theater in the early twentieth century were the arts that most vividly and objectively responded to the "anger of the day", all the evolutionary and revolutionary changes that often accompanied increased expressiveness, drama and even tragedy. In addition, "the interaction of verbal and verbal art in modern culture is characterized by the active influence of theater aesthetics on literature (as, of course, the influence of literature on theatrical aesthetics)", and "the process of transporting theatrical semantics and vocabulary into literature can be called verbalization means of theatrical expression, or theatricalization of literature" (Fedotova, 2013, p. 9). M. Fedotova in this regard notes: "Theatricalization of literature is possible due to the" assimilation "nature of verbal art. A literary work, in particular, a novel as a dominant form of modern poetry, is able to assimilate and process "elements of the artistic content of any art": this ability is rooted in the very nature of the art of speech" (Fedotova, 2013, p. 9).

O. Casanova, analyzing the literary works of O. Walzel, Otto Ludwig, R. Pech, F. Spielhagen on the poetics of hybrid texts, namely - the functions of "stage" narrative as an objective depiction of events in the form of direct speech of the characters, concludes, "that one of the important and, at the same time, little-studied factors of genre dynamics in the literature of the late XIX - early XX centuries. there is a process of interpenetration of generic features of epic and drama" (*Casanova, 2008, p. 7*).

The tendency to theatricalize literature in Western Europe appeared in the nineteenth century. According to M. Fedotova, "an indication of the theatricality of French literature and Western European literature in general of the nineteenth century is a common place without which few studies of prose of this century do." At the same time, the researcher considers the work of O. de Balzac as a "bright and representative example of theatricality as a characteristic feature of the literature of the century". The literary critic is convinced that since the XIX century as a historical and cultural epoch is marked by pronounced theatricality of life and art. and the theater acquires an important role in the cultural life of nineteenth-century France, it could not but affect the importance of the scenes, one way or another related to the theater, in the "Human Comedy", which claims to be epic, to the widest possible coverage of all aspects of French reality" (*Fedotova, 2013, p. 3*).

The cultural and historical realities of Galicia, where Vasyl Sefanyk lived and worked, are also marked by the unprecedented flourishing of theatrical and stage art: as the New Lviv Theater, ZUNR Theater, National Theater in Lviv under the artistic direction of Oleksandr Zakharov and Yosyp Stadnyk... theater under the direction of Mykola Pevny, - says S. Khorob. - At the same time, director and actor Volodymyr Blavatsky returned to Galicia from the Naddniprianshchyna. powerful acting and directing cast. Along with Ukrainian classical drama, they exhibit plays by contemporary Galician authors, stage prose works by Western Ukrainian writers, for example, Vasyl Stefanyk's short stories *Zemlya*, Bohdan Lepky's novel *Baturyn*, and others (*Khorob, 1999, p. 5*). In addition, "From 1933 until 1940, the" Drama Section of the Bukovynian Kobzar Society "had a stationary theater, which often toured in nearby

towns and villages, despite the ban of local authorities and police obstacles" (*Khorob, 1999, p. 6*).

All this riot of theatrical life, of course, did not pass Stefanik. With special excitement, the writer experienced the staging of his own works on the stage of the theater. "I was afraid that I would lose the small audience that I had until now, and I was most worried about the Pokut dialect" (*Stefanyk, 1949-1954, vol. 2, p. 83*), - describes his own condition "under the impression of the play" Earth "" pokutyaniin. The experience did not leave the writer's vulnerable soul for a long time: "After the play, on my way home, other heroes of my stories stood in front of me, especially Ivan Didukh from The Stone Cross." And also - Ivan from "Maple Leaves", who "blurred everything in my imagination, I could not remember his face"; old Fedor from "Palia", Tom Basarab from "Basarab". "I could no longer remind myself of my characters, because, apparently, they were caught from everywhere, and I forgot about them" (*Stefanyk, 1949-1954, vol. 2, pp. 84-85*).

Therefore, the theatrical context of the work of V. Stefanyk and O. de Balzac is largely similar. For our research, from a methodological point of view, it is important to pay attention to M. Fedotova's reasoning on the specifics of dramaturgy in the prose of O. de Balzac, as this criterion shows clear analogies between the works of French and Ukrainian writers. So let us turn to another judgment of the researcher of O. de Balzac's work: "Theater and drama are embodied not in Balzac's drama, but in the novel. Balzac's literary search for a "new form, a new genre" was realized, which would become an action, a drama, in which he would be likened and surpass life. These searches, combined with Balzac's unrealized theatricality in drama, as well as with the active theatrical life of the epoch against which "Human Comedy" is born, explain the exceptional theatricality of Balzac's novels, novels that have become original performances" (*Fedotova, 2013, p. 10*). 11).

V. Stefanyk's prose also had a tendency to "become like and surpass life." All those dramatic and tragic scenes from reality, stories, which "so much is happening in the villages that they, like resistance, drink blood" (*Stefanyk, 1949-1954, vol. 3, p. 161*), asked for the pages of a kind of Stefanikova epic peasant life. And although, as M. Hrytsyuta notes, "Stefanyk did not have a premeditated intention to comprehensively depict the tragedy of his contemporary village and peasant family, to present something like the peasant" Human Comedy "or the Galician" Rugon-McCarthy "" (*Hrytsyuta, 1982, p. 66*), yet "the great humanist wrote when he could not help writing, when the pain for man became so strong that it had to be poured out, when it was necessary to tell the world those stories" (*Gritsyuta, 1982, p. 66*). In a letter from Cracow to O. Kobylyanska (April 1899) V. Stefanyk wrote: "I let my soul into the soul of the people and there I turned black with rage and I have no words to say everything, because it is terrible for myself, and I still want a little life" (*Stefanyk, 1949-1954, vol. 3, p. 179*). That is, the dramatic stories of peasant life, the writer passed through his own soul. Besides, all these tragedies, pains and dramas, were only conditionally peasant. In fact, they served the writer as a kind of guide to the eternal, timeless and extraterrestrial absolute suffering and pain that doomed the earthly existence of sinful man. It is not for the first time that Ivan Franko drew attention to this feature of Stefanyk's work, who, arguing with S. Rusova, noted: "Mrs. Rusova's condemnation that Stefanyk is a painter of the terrible economic needs of peasants" is just as incorrect; "No, the tragedies and dramas that Stefanyk paints have little to do with economic need; these are tragedies of

the soul, conflicts and dramas that can repeat mutatis mutandis in the soul of every man, and, in fact, therein lies their great suggestive power, their tremendous influence on the soul of the reader" (*Franco, 1976-1986, v.35, p. 109*). Therefore, those scholars are right who claim: "The life of the peasants was only the background on which the writer showed the life of all mankind, and the theme was only an excuse, because the essence of his work was philosophy" (*Chernenko, 1989, p. 64*).

Obviously, this philosophy of Vasyl Stefanyk can be defined not so much as a "philosophy of life" as a "philosophy of life", a philosophy seen, spied on, illuminated, snatched from the real life of real living peasants of flesh and blood. And from this the philosophical system of Stefanyk acquires a supra-universal character, because it does not simply set itself the goal of "becoming like and surpassing life." It presents life in the forms of life itself, and therefore it presents truth in the forms of truth itself.

No epic panorama will suffice to embody this universal philosophy of human existence in the timeless and extraspatial dimensions of the universe. No descriptive is able to know the essence of self-contained things, without its (essence) distortion of the author's point of view. Therefore, if the canonical epic forms show their inability, then there is nothing left but to decanonize, deform, modernize them. This tendency in the development of the literary process is observed not only in Stefanyk. The new cultural and historical situation prompted the search for new art forms of progressive ptsmenstvo around the world.

Discussion of the peculiarities of the writer's creative method, his attraction, on the one hand, to the search for the latest modernized forms of presentation (including tendencies to dramatize the epic), and, on the other hand, respect for traditional in Ukrainian literature populist ideological content. For example, having analyzed the theoretical and practical explorations devoted to general literary tendencies of "dramatization" of utterances in the Ukrainian literature of the end of XIX - the beginning. XX century (I. Denisyuk, I. Lipnytska, A. Muzychka, S. Panchenko, V. Siruk, M. Tkachuk, V. Fashchenko, S. Khorob, A. Yurynyak)" (*Casanova, 2008, p. 7*), O. Casanova concludes that "the most noticeable factors in modifying the genres of short prose are the processes of dramatization and lyricization of epic texts, which were associated not only with changes in ideological and artistic orientations, conflict and plot development, but also in changes in the structural and compositional level of the text. specifics of the story, ways of expressing the author's consciousness and functions of the characters" (*Casanova, 2008, p. 2*). Moreover, the "specificity of the" dramatized "narrative", in which "the synthesis of epic and dramatic features of poetics is revealed", consists in the peculiarities of linguistics and pragmatics of dialogues, means of characterization of characters, ways of plot arrangement of events, localization of space-time" (*Casanova, 2008, p. 7 -8*). Using all these tools of artistic influence on the reader, the author does not impose his own views on the world, but tries to help him see this world with his own eyes and react to what he sees with his own emotions. V. Lesyn is right about that: "Stefanyk's short stories are imbued with deep lyricism. But this lyricism is hidden: the author fundamentally avoids revealing in a direct form the assessments of the portrayed, his likes and dislikes... The experiences of the character and the writer literally merge" (*Lesin, 1981, p. 97*). In this way, the writer showed a kind of respect for the reader: he placed him next to him, so that on an equal footing with him, from one observation deck or from one point of view on the ground floor of a large theater of life to jointly observe the action unfolding on the stage of the writer's works.

At the same time, Stefanyk commented on his tendency to minimalism in his descriptions as follows: "In longer stories, it is necessary to use a lot of effort to pull the reader further. I don't like to be served like that very much, and I will try to reduce "lacquering" to a minimum" (*Stefanyk, 1949-1954, vol. 3, p. 206*).

And when V. Stefanyk's desire to "let see" (and not "let read"!) Is manifested in the search for forms of a hybrid combination of epic and drama, the desire to "let go" encourages the synthesis of epic and lyrical literary genres. Recent trends have determined the spread of such genres as poetry in prose, lyrical autobiographies, sketches, samples (landscape drawings), short stories-reflections, short stories-visions, which are also observed in the works of other writers of this time, but have a unique poetics, style, receptive features of the text, etc. " (*Casanova, 2008, p. 17*). After all, this tendency did not concern exclusively the work of the Pokutian, but was objectively conditioned by the immanent laws of development of the national literary process. It is no coincidence that S. Khorob draws attention to the fact that "representatives of other types of literature had a certain influence on the modernization of Ukrainian drama and theater, in particular poetic lyrics presented by" young musicians "and" Khatyans "" (*Khorob, 1999, p. 149*).

For such "lyrical works", according to O. Casanova, "is characterized by the dynamics of time shifts, the movement of the plot from the statement of the current state of the lyrical narrator to the philosophical generalization of the past." The researcher believes that in the structure of V. Stefanyk's lyrical prose there are "genre intentions of elegy (" The Magician ", " I dedicate to Olga "), poetry-visions (" Night ", " Evening ", short story-vision " Whistlers "). Moreover, "the formation of new genre varieties of short prose by V. Stefanyk is due to the synthesis of generic features or functional reorientation of ways of expression, which becomes one of the characteristic features of renewal and development of literature at the turn of the century" (*Casanova, 2008, p. 18*).

The problem of lyricizing Stefanyk's prose is no less important for understanding the "secrets" of the writer's poetic skill than the problem of dramaturgy in his short stories, so we consider it promising for future research. As for the dramaturgy of Pokutyian's prose, we agree with the correct opinion of M. Fedotova: speech characteristics of the characters" (*Fedotova, 2013, pp. 7-8*). Therefore, the operational field for future research on the generics of Stefanyk's work still continues to amaze us with its breadth, prospects for testing new methodologies and fruitfulness for new discoveries and achievements.

Conclusions.

The results of the study allow us to conclude that the philosophical basis of Vasyl Stefanyk's creative method was primarily A. Schopenhauer's "philosophy of suffering", although there is no doubt about the typological similarity of certain conceptual principles of Stefanyk's worldview with those formulated later in the history of world philosophy. existentialist doctrine. The generics of the writer's short prose contain not only "pure" genera and genres, but also so-called hybrid forms (including dramatic elements in his short stories). The poetics of expressionism had the greatest influence on the formation of Vasyl Stefanyk's creative method. The condensed development of cultural and historical processes at the turn of the century required the novelist to turn to the dramatic principle of depicting events "here and now", and Stefanyk's sentiments to peasant themes, his knowledge of real peasant life influenced the writer's search for new modernized forms of presentation. literature respect for populist content.

References:

1. Vasil Stefanik (1968) Istoriya ukraïnskoï literaturi: U 8 t. K., 1968. T. 5. S.223 – 258.
2. Gritsyuta M. S. Khudozhnii svit V. Stefanika K. (1982): «Naukova dumka», 1982. 200 s.
3. Gundorova T. Pochatok KhKh st (1993): Zagalni tendentsii khudozhnogo rozvitku. Istoriya ukraïnskoï literaturi KhKh stolittya: U 2-kh kn.: Kniga persha. K., 1993. S.9 – 33.
4. Kazanova O. V. Novelistika V. (2008) Stefanika i rodo-zhanrovi osoblivosti ukraïnskoï maloï prozi kintsya XIX – pochatku XX stolittya. Avtoreferat disertatsii na zdobuttya naukovoogo stupenya kandidata filologichnikh nauk. Kazanova Olga Valeriïvna. – Odesa, 2008. – 22 s.
5. Lesin V. M. (1981). Vasil Stefanik. Zhittya i tvorchist. K.: Dnipro, 1981. 150 s.
6. Pogrebennik F. P. (1976). Vasil Stefanik u slov'yanskikh literaturakh. K.: «Naukova dumka», 1976. 294 s.
7. Protsyuk S. (1996). Smertyu smert podolav. Literaturna Ukraïna. 16 travnya, 1996. S. 4.
8. Stefanik V. (1949). Povne zibrannya tvoriv: V 3 t. K., 1949 – 1954.
9. Fedotova M. V. (2013). Teatralnost i dramaturgichnost kak osnova poetiki «Chelovecheskoy komedii» O. de Balzaka. avtoreferat dissertatsii. Samara, 2013. 21 s.
10. Franko I. (1976). Zibrannya tvoriv: u 50 t. Ivan Franko. – K.: Nauk. dumka, 1976. 1986.
11. Khorob S. (2018). Storinki istorii ukraïnskoï dramaturgii kintsya KhIKh – pochatku KhKh stolittya. Ivano-Frankivsk: Misto N.V., 2018. 236 s.
12. Khorob S. (1999). Ukraïnska dramaturgiya: kriz vimiri chasu. Zb. statey. Ivano-Frankivsk: Lileya-NV, 1999. 200 s.
13. Chernenko O. (1989). Yekspresionizm u tvorchosti Vasilya Stefanika. Yedmonton: «Suchasnist», 1989. 280 s.

ДІАЛЕКТИКА НАРОДНИЦТВА І МОДЕРНІЗМУ В ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

Вступ. Зважаючи на важливість, навіть знаковість, постаті Василя Стефаніка в історії української літератури, стає очевидним бажання представників різних літературознавчих концепцій «підкріпити» авторитетом письменника власні погляди і переконання. Тож не дивно, що дослідникам Стефанікової творчості не завжди вдавалося уникати категоричності й тенденційності у своїх оцінках. Їхні висновки часом вражають своєю діаметральною антитестичністю, доведеною до абсурду. Скажімо, О. Черненко «одну з головних вад традиційних інтерпретацій» творчості покутянина справедливо вбачає в тому, що «вони не розглядають дорібку Стефаніка на тлі духовності його власної, себто сучасної йому європейської доби». «Стефанік, – вважає дослідниця, – був емоційно глибоко зв'язаний з українським селом, з якого він вийшов, (підкреслення наше, – Н. Г.) але водночас його світогляд був співзвучний з тим світоглядом, що оволодів Європою на переломі 20 сторіччя, себто з течією експресіонізму. Цей експресіоністичний світогляд наближував Стефаніка до передових літературних і мистецьких кіл Заходу, але відчувував його від тодішньої галицької інтелігенції, якій часто було важко зрозуміти його творчість» (Черненко, 1989, с. 8).

З іншого боку, озброївшись соціологічною методою, і, звісно ж, не заперечуючи тезу про відчуження В. Стефаніка від тодішньої галицької інтелігенції, М. Грицюта нарікає: «Але одразу «вийти з міста» (підкреслення наше, – Н. Г.) Стефанікові не вдалося. На перших порах нове в свідомості Стефаніка, як і у свідомості його краківського літературного оточення, пов'язувалося з декадентською абстрактно-символічною поетикою» (Грицюта, 1982, с. 30-31). У цьому контексті літературознавець цілком прогнозовано

критикує негативний «вплив модернізму» на письменника і не зовсім переконливо (більшість науковців розглядає натуралізм у дискурсі реалістичного, а не модерністського типу творчості) як доказ цього впливу наводить приклад із «нагнітанням відштовхуюче натуралістичних образів» у новелі «Сама саміська»: «Образ конаючої старої викликає відразу, а не співчуття. А це ж людина праці, селянка, за яких так вболівав, так побивався письменник!» (Грицюта, 1982, с. 39), – дещо розгублено констатує дослідник.

Пересічному читачеві, який би намагався визначити напрям еволюції естетичної свідомості письменника, було б важко це зробити, оскільки, за версією шановних дослідників, він вийшов водночас і з села, і з міста і рухався одночасно у протилежних напрямках.

Тож **метою** нашого дослідження є об'єктивне вивчення особливостей творчого методу письменника з акцентуванням на діалектичній єдності народництва і модернізму в основі його ідейно-естетичної концепції.

Основна частина.

Відповідно до мети, **завданнями** дослідження є:

- вивчення світоглядно-філософського підґрунтя творчого методу Василя Стефаника;

- аналіз структури генерики малої прози письменника;

- характеристика поетикальних рис Стефаникової новелістики;

- з'ясування культурно-історичних та індивідуально-авторських детермінант тяжіння письменника до форм так званих «гібридних жанрів».

Відтак, основним **матеріалом дослідження** є новелістика та епістолярій Василя Стефаника, а також літературознавчі праці науковців, які так чи інакше торкалися задекларованої проблеми. При цьому в дослідженні використано загальнонаукові **методи** аналізу та синтезу, а також спеціальні літературознавчі: культурно-історичний, біографічний, частково психоаналітичний, порівняльний і соціологічний методи.

Результати дослідження дозволяють оприятити низку взаємопов'язаних між собою суджень.

Насправді релятивізм у характеристиці тих чи тих особливостей творчого методу письменника пояснюється не так пошуком об'єктивних аргументів у творчості письменника (вони очевидні й сумніву, зазвичай, не підлягають), як залежністю вектору тлумачення цих очевидних особливостей від ідеологічної точки зору, яку щодо них займає інтерпретатор. Бо прихильники модернізації української літератури початку ХХ століття переконані: «Віденський імпресіонізм, польський експресіонізм, російський і французький символізм, неоромантизм скандинавських літератур здебільшого переломлювалися через українську національну традицію. Як справедливо зауважують дослідники українського модернізму, він формувався в Україні у своїх найхарактерніших виявах не на рівні загальної стильової манери або «школи», а через творчу самобутність та еволюцію окремих художників слова» (Гундорова, 1993, с. 9-33)». Цей процес настільки відповідав іманентним законам і закономірностям розвитку світового літературного процесу, що «відповідно до завдань часу модернізувалося саме народництво». Однак «навіть ті автори, які намагалися протистояти його тискові (яскравим прикладом тут може слугувати драматургія Івана Карпенка-Карого, який написав власне тоді кілька п'єс з життя інтелігенції, чи Бориса Грінченка, герої якого – найчастіше інтелігенти – всіляко

вишукують шляхів зближення з сільським простолюдом), не могли позбутися почуття зобов'язаності або вини перед народом, яке розвивав у всіх народницький комплекс» (Хороб, 1999, с. 148-149).

Звісно, що в «Історії української літератури» радянського зразка акценти було розставлено діаметрально протилежним чином. Наприклад: «Поезії в прозі Стефаніка слід розцінювати як щире бажання внести в українську літературу щось свіже, оригінальне, що вважалося тоді вищим досягненням художнього мислення. У них відбилась некритичне наслідування молодим письменником чужих зразків, що виявилось у використанні творчого досвіду модерністів, зокрема їх абстрактно-символічної поетики» (Стефанік, 1968, Т. 5, с. 228).

Тобто сам факт впливу творчо самобутньої особистості Василя Стефаніка на процес модернізації української літератури початку ХХ століття в оксюморонному поєднанні з прихильністю до селописності та «хлопоманії» не заперечують адепти жодного з таборів. Різниця полягає лише у векторах інтерпретації цього факту.

Попри задекларовану любов до мужиків, Стефанік не ідеалізує зображуваних селян. Навпаки, позірно він починає розмову про них, аби фактографічно (часто з натуралістичною скрупульозністю) зафіксувати трагічні прояви вічної гріховності людства, що так чи так впливають на поведінку кожного окремого індивідуума цього соціуму. Тема покарання за злочинну сутність прихованого в людині світового зла була актуальною на зламі століть в інтелектуально-мистецькому середовищі. «Як земні прагнення нищать душу людини, найкраще показав Достоевський у своєму романі «Злочин і кара»... Достоевський хотів довести шляхом закидів сумління свого героя, Раскольнікова, що людина, це не всемогутня «надлюдина», яка може робити, що тільки забажає. Людина, яка ще не цілком умертвила свою душу, має сторожа – свою совість, що не дозволяє їй втекти від свого божественного коріння. Така людина мусить добровільно прийняти на себе заслужену кару» (Черненко, 1989, с. 122), – зазначає О. Черненко. Пильний обсерватор мужицької душі Стефанік теж не може оминати тему втраченого раю в земному житті людини й у людській душі. Однак, за влучною характеристикою С. Процюка, «Гуцульський аркан Стефаніка із силами зла спрямований на тотальний катарсис у людській душі» (Процюк, 1996, с. 4). Тому-то й образи мужиків у творчості покутянина не можна сприймати з натуралістичною буквальною як *documents humains* (людські документи) недосконалої світу в нас і довкола нас. У реаліях тогочасного літературно-мистецького процесу «людина Стефаніка не є жадною мірою типовим образом українського селянина, натомість зображенням людини взагалі», а «кожне найдрібніше явище, незалежно від того, чи воно було випадкове чи загально типове, але давало нагоду для експресивного виразу, потрапляло на полотно живописця або на папір письменника» (Черненко, 1989, с. 199). Відтак цілком очевидно, що «із Василя Стефаніка неприпустимо робити ортодоксального адепта як соціальної, так і національної ідеї. Він був адептом людини» (Стефанік, 1949-1954, с. 4). До того ж, хоч «Стефанік любив безмежно свій народ, любив своє село, болів економічною кривдою селян, проте у своїй творчості він прагнув бути вільною людиною» (Черненко, 1989, с. 39).

Зрештою, Стефанікова любов до села і прагнення бути вільною людиною – не такі вже й опозиційні чинники. Як не парадоксально, вони, як і увага

письменника до болю і страждань селянства, мають спільну детермінанту, пов'язану з біографією покутянина, а саме – його соціальним походженням із того-таки селянського середовища. Не випадково О. Черненко наводить багато фактів із біографії (своєрідний реєстр страждань) Стефаніка, коли йому було важко в житті, «що коштувало йому великого психічного напруження і тяжкої праці», і робить висновок: «Але сильна, стихійно тверда селянська вдача завжди перемагала, і Стефанік залишився вірним віднайденій в собі правді» (*Черненко, 1989, с. 40-41*). Подібний висновок щодо відірності письменника на трагедійні сюжети особистого життя робить і С. Процюк: «Од відчуття життєвого програшу Стефаніка утримувала все ж здорова селянська кров, ясне вроджене духовне начало, хоча вітаїстичні концепції творів письменника часто утверджуються крізь призму трагічного, вінцем якого виступає смерть» (*Процюк, 1996, с. 4*).

«Виходячи з села», Стефанік справді зберіг ту здорову кров, яка дозволяла йому зберігати, словами одного з Франкових героїв, віру «в движучу міць народа». До речі, соціальне походження – проблема, яка вважалася визначальною для характеристики творчості будь-якого письменника в дискурсі радянського літературознавства і яка несправедливо абсолютно ігнорується в сучасній науці про літературу, видається детермінантою духовної єдності двох велетнів української літератури – Василя Стефаніка та Івана Франка. Не випадково Стефанік називав себе «малим наслідником» Франковим, а в автобіографії писав, що з Франком «удержував ціле життя найдружніші взаємини» і, «може єдиного з українських великих письменників найбільше любив» (*Стефанік, 1949-1954, т. 2, с. 17*).

Під кожним словом палкого імперативу Франка («Як син селянина русина, вигодований чорним селянським хлібом, працею твердих селянських рук, почуваю обов'язок панщиною всього життя відробити ті шеляги, які видала селянська рука на те, щоб я міг видряпатись на висоту, де видно світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали» (Франко, 1976-1986, т. 31, с. 31)) міг би, абсолютно не кривлячи душею, підписатися Стефанік. Він, як і Панич з Франкової поеми «Нове життя», усвідомлював: «Щоб вірити, треба кров здорову мати в жилах». І це усвідомлення не тільки єднало його з «цілим чоловіком» Франком, а й дозволило, «в місто йдучи», впевнено проголосити галасливій краківській богемі, умовно кажучи, ще одну актуальну репліку Франкового героя-селянина: «Отим-то, бач, мені з всіх песимізмів смішно».

Безперечно, краківська літературна громада мала вплив на формування естетичної свідомості В. Стефаніка. Ф. Погребенник щодо цього впливу зазначає: «Найбільше зв'язаний був Стефанік з групою краківських письменників, розквіт творчості яких припадає на кінець XIX початок XX століття: В. Орканом, С. Виспянським, Я. Каспровичем, К. Тетмаєром. У приятельських взаєминах певний час він був також із С. Пшибишевським – одним з провідних письменників і критиків краківської «Молодої Польщі»» (*Погребенник, 1976, с. 131*). Підтвердження цього твердження знаходимо у самого Стефаніка: «З польських письменників і поетів я найближче жив з Станіславом Пшибишевським і Владиславом Орканом. З Виспянським, Каспровичем, з Тетмайєрами я був добре знайомий і сходився з ними в редакції «*Życia*»» (Стефанік, 1949-1954, т.2, с. 17).

Однак цей вплив не виявився фатальним щодо оригінальної творчості українського письменника. По-перше, крім краківських літературних авторитетів, В. Стефанік мав симпатії чи, принаймні, зацікавлення і до творчості інших

літераторів світового рівня. У листі із того-таки Кракова до Л. Бачинського (04. 12. 1893) він іронічно пише: «Я сам жию добре. По 7 год. сижу між мерцями, потім спасаю мир політикою, етикою (Спенсера, Золя, Дюма), бігаю по всяких Kółkach Literackich, схожуся з Невестюком (робит коло 15/XII. с. р. докторат) і йду до кофейні на шклянчину» (Стефанік, 1949-1954, т.3, с. 27).

Ще до Кракова, в гімназійні роки Стефанік захопився творчістю російського письменника Гліба Успенського: «В 4 класі ми на спільні гроші спровадили два величезні томи писань Гліба Успенського по-російськи. Не знаю, чи хто з моїх товаришів перечитав Успенського, але я через два роки з ним не розлучався і, хоч дуже тяжко було зразу розуміти жаргон його «Растрєяевой улицы», то все я його перечитав, і він мав на мене в гімназії найбільший вплив» (Стефанік, 1949-1954, т.2, с. 17). Схоже, що російський письменник-натураліст мав таки певний вплив на Стефаніка упродовж усього життя. Принаймні, покутянин навіть перекладав твори Гліба Успенського, зокрема повість «Разорение». Крім того, ведучи мову про «впливи», не зайвим буде згадати і про творчість інших письменників, що за генетико-типологічними показниками виявляє схожість із жанрово-стилістичними особливостями прози видатного українця. О. Черненко, наприклад, знаходить «деякі світоглядіві подібності» цієї прози з «творчістю Франца Кафки (1883 – 1924), мистцями Ван Гогом, Е. Мунком і О. Роденом, а образно-стилістичні передусім з відомим німецьким поетом-експресіоністом Георгом Траклем (1887 – 1914)» (Черненко, 1989, с. 9). Щоправда, порівнюючи творчість В. Стефаніка і С. Пшибишевського, О. Черненко висловлює думку, що Стефанік у краківському середовищі «Молодої Польщі» «був дуже відпорний на сторонні впливи і шукав свого власного органічного творчого вияву». (Черненко, 1989, с. 28).

По-друге, український письменник справді нерідко скептично ставився до концептуальних засад «Молодої Польщі» та морально-етичних принципів, що їх сповідували окремі учасники угруповання. У листі до О. Гаморак (січень 1899) про настрої в середовищі краківських артистів він пише: «Говориться багато о голій душі, ще радше о голих жінках, а найрадше о нічм. Всі хотять вигонити розум за десятій поріг, але розум то почув і сам утік. Лишилася гола душа, але гола. Скука. Один Kasprowicz подобався мені дуже» (Стефанік, 1949-1954, т.3, с. 165). А в іншому листі із Кракова (червень 1899) тій самій адресатці повідомляє: «Був-єм у Пшибишевского на его запросини. Говорили п'ять годин без перерви. Чоловік він сердечний, але до решти запитий. Я его все боявся, аби він на мене не мав якогось впливу. По тій битві він питався мене, чи може мене в коліно поцюлювати, бо здавало би ся ему, що землю цілює. Неприємно було. У него пізнав-єм дуже багато всяких світових пройдох літературних» (Стефанік, 1949-1954, т.3, с. 185).

Прикметними в аспекті з'ясування меж «впливів» є, на наш погляд, компаративні характеристики творчих методів В. Стефаніка та С. Пшибишевського, які пропонує О. Черненко: «І не зважаючи на те, що вони обоє були експресіоністами і кожний по-своєму старався зобразити т. зв. «голу душу» людини, Стефанік залишився все своє життя ліриком з високоморальними принципами, в той час коли Пшибишевський відійшов дуже скоро від ліризму своєї ранньої творчості і неодноразово заглиблювався в зображення макабричних ситуацій і сексу, шокуючи католицькі кола польського суспільства» (Черненко, 1989, с. 65).

Тож, хоч би як зневажливо новітні представники культу «чистої краси» не звинувачували Стефаника чи Франка у селописності, хлопоманії чи недомодернізмові, насправді саме ця «селописність» стала запорукою того, що «модернізм Стефаника (Як, між іншим, і Франка, – Н. Г.), зберігаючи свій органічний українсько-національний характер, був водночас поєднаний з тим світовим напрямом, що визначав тогочасну епоху» (Черненко, 1989, с. 73). О. Черненко має рацію, коли зазначає: «Велич творчости Стефаника саме в тому, що він зумів створити синтезу національного первня з уселюдським, отже, поєднати любов до української людини з модерним світоглядом та з модерними на той час засобами мистецького впливу. Точніше: він прищепив експресіонізм на український ґрунт, втілив його в українську народну тематику, до того ж надихав його чаром української природи та фольклору» (Черненко, 1989, с. 8).

Це поєднання пієтету до народу і бажання знайти модерні форми реалізації цього пієтету стало стрижневим елементом всього українського літературного процесу на кілька десятиліть на початку ХХ століття. На відміну від тих самих поляків, українські письменники не могли собі дозволити знехтувати народницькою ідеологічною основою творчості, і в цьому проглядається чітка логіка: «...Ніколи не було потреби вважати польського селянина остаточним рятівником національного організму. Натомість українські селянські маси, цілком ще пригнічені панщиною, зберігали рідну мову, ліквідовану вже в нижчих і вищих школах та в міській адміністрації, і ставали носіями національності. Також з тих причин дуже важко було українській літературі поруч із впливом романтичного мислення позбутися ідеалізації селян і перебільшеного сентименту до них». Водночас «тим важче було прищепити на український ґрунт нові течії модернізму, який гостро засуджував утилітарність мистецтва» (Черненко, 1989, с. 32).

За Франком, нова генерація письменників намагалася «цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу» (Франко, 1976-1986, т.33, с. 142). Ця тенденція, зокрема, проявилася й у драматургії: «Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття, на відміну від своїх попередніх періодів, розвивалася в цілковито специфічних умовах. Насамперед її прикметною рисою стає, з одного боку, усвідомлення драми і театру як певного національного та історичного типів художньої творчості, а отже, акцентування їх зв'язків із традицією (приміром, п'єси М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка, Г. Хоткевича, С. Васильченка), з іншого боку, її важливою характеристикою є радикальна переоцінка, вибір самої традиції, боротьба різних, нерідко взаємовиключаючих тенденцій, зумовлених новітнім, передовсім західноєвропейським літературно-естетичним контекстом (скажімо, драматургічні твори Лесі Українки, О. Олеса, В. Винниченка, В. Пачовського, С. Черкасенка, М. Куліша)» (Хороб, 2018, с. 93). Тож закономірно, що «на початку ХХ століття західноукраїнська драматургія, синтезуючи творчі традиції Івана Франка, Ольги Кобилянської, Василя Стефаника з тенденціями модерної літератури «Молодої музи», несла в своєму розвитку певні художні імпульси» (Хороб, 1999, с. 3). На думку С. Хороба, на межі 20-30-х років «західноукраїнська драматургія почала розвиватися зовсім іншими шляхами, як довоєнна». Її творці всіляко прагнули європеїзувати зміст і форму, саму сутність драми як оригінального естетичного явища, а перекладаючи або ж пропагуючи найвищі новітні зразки п'єс – досягнень західноєвропейської

модерністської драматургії, знайомити в такий спосіб широкий загал із справжніми мистецькими витворами. При цьому йшлося в основному про поєднання тривких національних традицій з новаторськими європейськими тенденціями» (Хороб, 1999, с. 3-4).

Роль драматургії в загальному оновленні, модернізації національного культурного процесу важко переоцінити, оскільки саме драматургія і театр виявилися на початку ХХ століття видами мистецтва, які найбільш жваво й об'єктивно реагували на «злобу дня», на всі еволюційні й революційні зміни, що нерідко супроводжувалися підвищеною експресивністю, драматизмом і навіть трагедійністю. До того ж, «взаємодія театру і словесного мистецтва в культурі Нового часу характеризується активним впливом естетики театру на літературу (як, звісно ж, і впливом літератури на театральну естетику)», а «процес транспортування театральної семантики і лексики у сферу літератури можна назвати вербалізацією засобів театральної виразності, або театралізацією літератури» (Федотова, 2013, с. 9). М. Федотова у зв'язку з цим зазначає: «Театралізація літератури можлива завдяки «асиміляційному» характеру словесного мистецтва. Літературний твір, зокрема, роман як домінуюча форма поезики Нового часу, здатний засвоювати і переробляти «елементи художнього змісту будь-якого мистецтва»: ця здатність закоріненна в самій природі мистецтва слова» (Федотова, 2013, с. 9).

О. Казанова, аналізуючи літературознавчі праці О. Вальцеля, Оттона Людвіга, Р. Печа, Ф. Шпільгагена щодо поезики гібридних текстів, а саме – функцій «сценічної» оповіді як об'єктивного зображення подій у формі прямого мовлення персонажів, робить висновок, «що одним із важливих і, водночас, малодосліджених чинників жанрової динаміки в літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. стає процес взаємопроникнення родових ознак епосу та драми» (Казанова, 2008, с. 7).

Тенденція до театралізації літератури в Західній Європі проявилася ще в ХІХ столітті. За М. Федотовою, «вказівка на театральність французької літератури і в цілому західноєвропейської літератури ХІХ віку – загальне місце, без якого обходиться мало яке дослідження прози цього століття». При цьому як «яскравий і репрезентативний зразок прояву театральності як характерної риси літератури століття» дослідниця розглядає творчість О. де Бальзака [9, 3] Літературознавиця переконана, що оскільки «ХІХ вік як історико-культурна епоха позначений яскраво вираженою театральністю життя і мистецтва», а театр здобуває важливу роль у культурному житті Франції ХІХ віку, то «ще не могло не позначитися на тому значенні, яке мають сцени, так чи так пов'язані з театром, у «Людській комедії», що претендує на епічність, на максимально широке охоплення всіх боків французької дійсності» (Федотова, 2013, с. 3).

Культурно-історичні реалії Галичини, в яких жив і творив Василь Сефаник, теж позначені небувалим розквітом театральності мистецтва: «Своєрідним мистецьким імпульсом до створення західноукраїнськими авторами нових драматичних творів також слугували сформовані наприкінці 20-х – початку 30-х років такі сценічні колективи, як Новий Львівський театр, театр ЗУНР, Національний театр у Львові під художнім керівництвом Олександра Захарова і Йосипа Стадника... Протягом 1920 – 1924 років у Луцьку при Драматичній секції «Просвіти» існував театральний гурток, актори й режисери якого пізніше влилися до колективу Волинського Постійного українського театру під орудою Миколи

Певного, – зазначає С.Хороб. – Тоді ж із Наддніпрянщини в Галичину повертається режисер й актор Володимир Блавацький, який, натхненний реформаторськими ідеями Леся Курбаса, організує одну за одною сценічні трупи, котрі згодом, протягом 1928 – 1929 років, переростають у Станіславський театр імені Тобілевича і театр «Заграва» з потужним акторським і режисерським складом. Поряд із українською класичною драматургією вони виставляють п'єси сучасних галицьких авторів, здійснюють інсценізації прозових творів західноукраїнських письменників, приміром, новел Василя Стефаника «Земля», роману Богдана Лепкого «Батурич» та інших» (Хороб, 1999, с. 5). Крім того, «Починаючи з 1933 аж до 1940 року, при «Драматичній Секції Товариства Буковинський Кобзар» існував стаціонарний театр, який нерідко гастролював у довколишніх містечках і селах, незважаючи на заборону місцевої влади і перепони поліції» (Хороб, 1999, с. 6).

Усе це буяння театрального життя, звичайно ж, не обминуло Стефаника. З особливим хвилюванням письменник переживав постановку на сцені театру власних творів. «Я боявся, що страчу і ту невеличку публіку, яку дотепер мав, а найбільше непокоїв мене покуцький діалект» (Стефаник, 1949-1954, т.2, с. 83), – описує власний стан «під вражінням вистави «Землі»» покутянин. Переживання ще довго не полишали вразливу душу письменника: «По виставі, їдучи додому, вставали переді мною інші герої моїх оповідань, особливо Іван Дідух з «Камінного хреста». А ще – Івана з «Кленових листків», який «розпливався все по моїй уяві, я не міг нагадати собі його обличчя»; старого Федора з «Палія», Тому Басараба з «Басарабів». «Більше я не міг нагадати собі моїх персонажів, тому що, мабуть, вони нахапані зі всіх усюдів, а я вже забув про них» (Стефаник, 1949-1954, т.2, с. 84-85).

Тож театральний контекст творчості В. Стефаника й О. де Бальзака проявляє значною мірою схожість. Для нашого дослідження з методологічної точки зору важливо звернути увагу на міркування М. Федотової щодо специфіки драматургійності у прозі О. де Бальзака, оскільки щодо цього критерію проглядаються чіткі аналогії між творчістю французького й українського письменників. Тож звернімося до ще одного судження дослідниці творчості О. де Бальзака: «Театр і драма отримують своє втілення не в драматургії Бальзака, а в романі. У Бальзака реалізуються письменницькі пошуки «нової форми, нового жанру», котрий став би дією, драмою, у чому уподібнився би і перевершив би життя. Ці пошуки у поєднанні з нереалізованою в драматургії театральністю Бальзака, а також із активним театральним життям епохи, на тлі якої народжується «Людська комедія», пояснюють виняткову театральність романів Бальзака, романів, які стали своєрідними спектаклями» (Федотова, 2013, с. 10-11).

Тенденцію «уподібнитися і перевершити життя» мала й проза В. Стефаника. Всі ті драматичні й трагічні сцени з реальної дійсності, історії, яких «так багато дієся по селах, що вони, як опирі, кров випивають» (Стефаник, 1949-1954, т.3, с. 161), просилися на сторінки своєрідної Стефаникової епопеї селянського життя. І хоч, як зазначає М. Грицюта, «Стефаник не мав заздалегідь обдуманого наміру всебічно малювати трагедію сучасного йому села і селянської сім'ї, подати щось на кшталт мужицької «Людської комедії» чи галицьких «Ругон-Маккарів»» (Грицюта, 1982, с. 66), все ж «великий гуманіст писав тоді, коли не міг не писати, коли біль за людину ставав таким сильним, що його треба було вилити, коли треба

було повідати світові ті історії» (Грицюта, 1982, с. 66). У листі із Кракова до О. Кобилянської (квітень 1899 р.) В. Стефаник пише: «Я свою душу пустив у душу народу і там я почорнів з розпуки і слів не маю, аби-м все міг сказати, бо страшно за себе, а я ще трошки хочу жити» (Стефаник, 1949-1954, т.3, с. 179). Тобто драматичні історії селянського життя письменник пропускав крізь власну душу. До того ж, усі ці трагедії, болі і драми, були тільки умовно селянськими. Насправді вони служили письменникові своєрідними провідниками до вічного, позачасового і позাপросторового абсолютного страждання і болю, що на них приречене земне існування грішної людини. Чи не вперше на цю особливість Стефаникової творчості звернув увагу Іван Франко, який, полемізуючи з С. Русовою, зазначає: «Так само невірний осуд пані Русової, що Стефаник – маляр страшної економічної нужди селян»; «ні, ті трагедії й драми, які малює Стефаник, мають небагато спільного з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutatis mutandis* повторитися в душі кожного чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестійна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача» (Франко, 1976-1986, т.35, с. 109). Тож мають рацію ті науковці, які стверджують: «Життя селян було тільки тло, на якому письменник показав життя всього людства, а тема була тільки приводом, бо суттю його творчості була філософія» (Черненко, 1989, с. 64)).

Очевидно, що цю філософію Василя Стефаника можна дефініціювати не так «філософією життя», як «життєвою філософією», філософією, побаченою, підглянутою, висвітленою, вихопленою з реального життя реальних живих селян із плоті і крові. І від цього філософська система Стефаника набирає надуніверсального характеру, бо вона не просто ставить собі за мету «уподібнитися і перевершити життя». Вона подає життя у формах самого життя, а отже й істину подає у формах самої істини.

Щоби втілити цю універсальну філософію екзистенції людини у позачасових і позাপросторових вимірах всесвіту, жодної епічної панорамності не вистачить. Ніяка описовість не здатна пізнати сутність замкнутих в собі речей, без її (сутності) спотворення авторською точкою зору. Відтак, якщо канонічні епічні форми виявляють свою неспроможність, то не залишається нічого іншого, як деканонізувати, деформувати, модернізувати їх. Цю тенденцію в розвитку літературного процесу спостерігаємо не лише у Стефаника. Нова культурно-історична ситуація спонукала до пошуків нових художніх форм прогресивне птьсьменство у всьому світі.

Обговорення особливостей творчого методу письменника, його тяжіння, з одного боку, до пошуку новітніх модернізованих форм викладу (зокрема тенденцій до драматизації епосу), а, з іншого боку, повага до традиційного в українській літературі народницького ідейно-змістового наповнення триває віддавна. Скажімо, проаналізувавши «теоретично-практичні розвідки, присвячені загальнолітературним тенденціям «драматизації» висловлювання в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. (І. Денисюка, І. Ліпницької, А. Музички, С. Панченко, В. Сірук, М. Ткачука, В. Фащенко, С. Хороба, А. Юриняка)» (Казанова, 2008, с. 7), О. Казанова робить висновок, що «найпомітнішими чинниками модифікації жанрів малої прози стають процеси драматизації та ліризації епічних текстів, які були пов'язані не лише зі зміною ідейно-художніх орієнтирів, конфліктного та сюжетного розвитку, а також виявились у видозмінах структурно-композиційного

рівня тексту, специфіки оповіді, способах вираження авторської свідомості та функцій персонажів» (Казанова, 2008, с. 2). Причому «специфіка «драматизованої» оповіді», в якій «виявляється синтез епічних і драматичних ознак поезики», полягає в особливостях «лінгвостилістики й прагматики діалогів, засобів характеристики персонажів, способів сюжетного впорядкування подій, локалізації часопростору» (Казанова, 2008, с. 7-8). Використовуючи весь цей інструментарій художнього впливу на читача, автор не нав'язує йому власних поглядів на світ, а намагається допомогти цей світ побачити своїми власними очима і відреагувати на побачене власними емоціями. Тим-то має рацію В. Лесин: «Стефаникові новели пройняті глибоким ліризмом. Але цей ліризм прихований: автор принципово уникає виявлення у прямій формі оцінок зображуваного, своїх симпатій і антипатій... Переживання персонажа і письменника буквально зливаються» (Лесин, 1981, с. 97). Таким чином письменник виявляв своєрідну повагу до читача: він ставив його поряд із собою, аби на одному рівні з ним, з одного оглядового майданчика чи з однієї точки зору в партері великого життєвого театру спостерігати за дією, що розгортається на сцені художніх творів письменника. При цьому своє тяжіння до мінімалізму в описах Стефанік коментував так: «При довгих оповіданнях треба багато зуживати сили на то, аби читача тягнути далі. Отак вислугуватися я дуже не люблю, і буду старатися «льокайство» зредувати до minimum» (Стефанік, 1949-1954, т.3, с. 206).

І коли бажання «дати побачити» (а не «дати прочитати»!) у В. Стефаніка проявляється у пошуку форм гібридного поєднання епосу та драми, то бажання «дати пережити» спонукає до синтезу епічного та ліричного літературних родів. Останні тенденції детермінували «поширення таких жанрових різновидів, як: поезії в прозі, ліричні автобіографії, етюди, образки (пейзажні малюнки), новели-рефлексії, новели-візії, які також спостерігаються у творчості інших письменників цього часу, але мають своєрідну поезику, стиль, рецептивні ознаки тексту тощо» (Казанова, 2008, с. 17). Зрештою, і ця тенденція стосувалася не винятково творчості покутянина, а була об'єктивно зумовлена іманентними закономірностями розвитку національного літературного процесу. Не випадково С. Хороб звертає увагу на те, що «певний вплив на модернізацію української драми і театру мали представники інших родів літератури, зокрема поетичної лірики, що презентувалася «молодомузівцями» та «хатянами»» (Хороб, 1999, с. 149).

Для таких «ліризованих творів», на думку О. Казанової, «характерною є динаміка часових зміщень, рух сюжету від констатації нинішнього стану ліричного оповідача до філософського узагальнення минулого». Дослідниця вважає, що в структурі ліричної прози В. Стефаніка присутні «жанрові інтенції елегії («Чарівник», «Ользі присвячую»), поезій-візій («Вночі», «Вечір», новела-візія «Вістуні»)». Причому «формування нових жанрових різновидів малої прози В. Стефаніка зумовлене синтезуванням родових ознак або функціональною переорієнтацією способів висловлювання, що стає однією з характерних рис оновлення та розвитку літератури зламу століть» (Казанова, 2008, с. 18).

Проблема ліризації Стефанікової прози не менш важлива для усвідомлення «секретів» поетикальної майстерності письменника, ніж проблема драматургійності в його новелістиці, тому вважаємо її перспективною для майбутніх досліджень. А щодо драматургійності прози покутянина погодимося зі слушною думкою М. Федотової: «Театральність і драматургійність проявляються

по-різному на різних рівнях художнього тексту, включно з побудовою окремих образів і системою образів твору, його композицією, сюжетом, просторовою і темпоральною організаціями, способами репрезентації та мовленнєвої характеристики персонажів» (Федотова, 2013, с. 7-8). Тож оперативне поле для майбутніх досліджень генерики Стефаникової творчості усе ще не перестає нас дивувати своєю широтою, перспективністю для апробації нових методологій і плідністю на нові відкриття та здобутки.

Висновки.

Результати дослідження дозволяють зробити висновки про те, що світоглядно-філософською основою творчого методу Василя Стефаника була передусім «філософія страждання» А. Шопенгауера, хоч не викликає сумніву також типологічна схожість окремих концептуальних засад Стефаникового світогляду зі сформульованими дещо пізніше в історії розвитку світової філософської думки положеннями екзистенціалістської доктрини. Генерика малої прози письменника містить не лише «чисті» роди і жанри, а й так звані гібридні форми (зокрема й драматургійні елементи в його новелістиці). Найбільший вплив на формування творчого методу Василя Стефаника мала поетика експресіонізму. Ущільнений розвиток культурно-історичних процесів на зламі віку вимагали від новелістики звернення до драматургійного принципу зображення подій «тут і зараз», а Стефаникові сентименти до селянської тематики, його знання справжнього селянського життя вплинули на пошук письменником нових модернізованих форм викладу у поєднанні з традиційною для української літератури повагою до народницького змісту.

Список використаних джерел:

1. Василь Стефаник (1968). Історія української літератури: У 8 т. К., 1968. Т. 5. С.223 – 258.
2. Грицота М С. (1982) Художній світ В. Стефаника. К.: «Наукова думка», 1982. 200 с.
3. Гундорова Т. (1993) Початок ХХ ст.: Загальні тенденції художнього розвитку. Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн.: Книга перша. К., 1993. С.9 – 33.
4. Казанова О. В. (2008). Новелістика В. Стефаника і родо-жанрові особливості української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Казанова Ольга Валеріївна. Одеса, 2008. 22 с.
5. Лесин В. М. (1981). Василь Стефаник. Життя і творчість. К.: Дніпро, 1981. 150 с.
6. Погребенник Ф. П. (1976). Василь Стефаник у слов'янських літературах. К.: «Наукова думка», 1976. 294 с.
7. Процьок С. (1996). Смертю смерть подолав. Літературна Україна. 16 травня, 1996. С. 4.
8. Стефаник В. (1949). Повне зібрання творів: В 3 т. К., 1949 – 1954.
9. Федотова М. В. (2013). Театральность и драматургичность как основа поэтики «Человеческой комедии» О. де Бальзака. автореферат диссертации. Самара, 2013. 21 с.
10. Франко І. (1976). Зібрання творів: у 50 т. Іван Франко. – К.: Наук. думка, 1976 – 1986.
11. Хороб С. (2018). Сторінки історії української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2018. 236 с.
12. Хороб С. (1999). Українська драматургія: крізь виміри часу. 36. статей. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. 200 с.
13. Черненко О. (1989). Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Едмонтон: «Сучасність», 1989. 280 с.