

Міністерство освіти та науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка
Філологічний факультет

Катедра української літератури
імені акад. Михайла Возняка

ПОЕТИКА ДІАЛОГУ В НОВЕЛІСТИЦІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

Магістерська робота
студентки II курсу групи ФЛУМ-21с
спеціалізації 035.01 Українська мова та література
(освітня програма “Українська мова та література”)
денної форми здобуття освіти
Михальчак Лілії Анатоліївни

Науковий керівник – д.ф.н. проф. Корнійчук В.

Львів – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗА ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА. ДІАЛОГІЧНІСТЬ ЯК МАРКЕР ІДЕНТИФІКАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ МАНЕРИ ПИСЬМЕННИКА.....	10
1.1. Василь Стефаник як представник літератури періоду «зламу століть»	10
1.2. Поєднання філософії екзистенціалізму з течією експресіонізму в творчості Василя Стефаника	17
1.3. Діалогічно-монологічне мовлення у малій прозі Василя Стефаника.....	28
РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ НОВЕЛІСТИКИ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА У ЗБІРЦІ «СИНЯ КНИЖЕЧКА».....	33
2.1. У пошуку часопросторових координат	33
2.2. Гендерний аспект: кореляція між «чоловічим» та «жіночим» началом	43
2.3. Простір дитинства і старості у збірці Василя Стефаника «Синя книжечка»	54
РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА ДІАЛОГІВ ТА ЇХ РОЛЬ У ЗМАЛЮВАННІ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОСТІ БУТТЯ У МАЛІЙ ПРОЗІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА	65
3.1. Типологія зовнішньо-діалогічного мовлення у новелах Василя Стефаника	65
3.1.1. Діалоги-допити.....	69
3.1.2. Діалоги-поєдинки.....	71
3.1.3. Діалоги-сварки.....	73
3.1.4. Діалог-сповідь	76
3.1.5. Діалоги-взаєморозуміння.....	79
3.2. Внутрішні діалоги у новелах Василя Стефаника та їх екзистенційна основа.....	87

3.2.1. Одноголосий діалог без відповідної реакції	88
3.2.2. Одноголосий діалог з використанням чужого мовлення, відтворене у свідомості персонажа завдяки спогадам, асоціаціям	98
3.2.3. Двоголосий беззвучний діалог з реальним обміном реплік.....	103
3.2.4. Двоголосий діалог з присутнім персоніфікованим партнером	104
3.2.5. Двоголосий діалог з відсутнім партнером	105
ВИСНОВКИ	107
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	113

ВСТУП

Його писемність сягає апогею, коли він пише про простий народ, про мужиків. Його трагічний мотив у творчості є вихідцем з його життям. Його стежина з медицини звернула в літературу. Його голос був «сильним і страшним» на папері. Його «тихий крик» був безмежно гучним. Його твори народжувались з глибин темноти його душі, тяжко приходили в цей світ: «Не пиши так, бо вмреш»¹ – говорив йому тесть.

Всю суть його творінь описала Леся Українка одним реченням: «Справді, темні барви у нього переважають, а при тому в сюжетах його нема нічого надзвичайного, романтичного. Він малює буденне життя сірого люду, але не тільки зверхні факти цього життя, а самий зміст його; двома, трьома раптовими рисами він малює нам надзвичайно яскраво цілу драму»²

Ідеться про майстра новели, володаря селянських душ, письменника на зламі століть – Василя Стефаника.

Селяни описані Василем Стефаником в реалістичному світі, але крізь призму бачення самого автора. На манеру письма покутянина вплинула тодішня ситуація на західноукраїнських землях, коли селянський люд через зубожіння змушений був тікати в інші країни; важке матеріальне становище породжувало конфлікти у соціумі, чи то родинному чи колективному, і людина залишалась на межі свого світосприйняття, була в бутті і поза ним водночас. І всі ці перипетії він описував декількома сторінками, бо був майстром психологічної новели. В його коротких новелах присутнє тільки «наочне, мале, просте, не

¹ Коцюбинська М. Читаючи Стефаника // Коцюбинська М. Мої обрії: В 2 т.. – Київ: Дух і літера, 2004. – Т. 1. – С. 157.

². Українка Леся. Писателі-русини на Буковині – Збір. творів у 12-ти томах. – К.: Наук, думка, 1977. – Т. 8. – С. 280-281.

підфарбоване життя»³, тому вони залишаються актуальними по сей день через свою справжність і неприкрашеність.

Актуальність дослідження. Щоби описати поетику будь-якого наративу, потрібно звернутись до епохи в якій цей наратив творився. Період зламу XIX-XX століть залишив відбиток певних змін на літературному ґрунті. Період відбиває становлення на культурному ранзі потужного руху – модернізму. Відбувається інтенсифікація у пошуку нових віянь зображення дійсності, тому на зміну типовості, звичності й буденності приходить новий погляд на життя з позиції його внутрішніх віянь і з'являються різні літературні течії на допомогу широкомасштабного способу мислення, модерністського образу світу. Вперше про динаміку змін того періоду почав говорити Іван Франко у своїй статті «З останніх десятиліть XIX віку»: «Молода генерація виступила на літературне поле з новими окликами, з новим розумінням літератури й її задач...»⁴. Модернізм як літературну віху досліджували Н. Шумило, С. Павличко, Р. Піхманець, С. Хороб, І.Денисюк. Василь Стефаник поєднав ж у своїй творчості поетику модерністської літературної течії експресіонізму з філософією екзистенціалізму.

Експресіонізм у свою чергу характеризувався спрощеністю відображення людського лику, натомість передання внутрішності особи, їх характерів; набуває чіткості розмежування контрастних понять: добра і зла, любові й ненависті, сакрального й мирського, огидного й чудового; відхід від зображення лише ідеальної картини життя, а навпаки слово експресіоніста як «скальпель хірурга, який безжалісно руйнує найпрекраснішу плоть, аби оприятити те, що під нею»⁵. Експресіонізм показує те, що переживає людина, а митці вже

³ Франко І.Я. Українсько-руська література // Василь Стефаник у критиці та спогадах; упоряд. Ф. Погребенник. Київ: Дніпро, 1970. 482 с.

⁴ Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Твори у 50 т. – т.41. – К.: Наукова думка, 1984. – С. 496.

⁵ Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму : монографія / Г. І. Яструбецька. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2013. – С. 20.

оформлюють ті переживання в одну літературну картину. Перша, хто розглянула проблеми експресіонізму у творчості Василя Стефаника була О. Черненко. Спочатку вона описала експресіонізм, який став на противагу імпресіонізму і говорила, що це два абсолютно різних напрямки і експресіонізм не зародився від імпресії, а більше від психоаналізу. Р. Піхманець ж наголошував на етногенезі Стефаникового експресіонізму. До питань експресіонізму і його проявів у новелах Василя Стефаника також звертались Г. Яструбецька, Л. Назаревич, М. Моклиця, А. Біла.

Про філософію екзистенціалізму починають говорити в 90-х роках минулого століття, бо до того ця тема була заангажованою і новою, оскільки з'явилась лише в критиці М. Гайдеггера у 20-х роках ХХ століття. У новелістиці Стефаника ця філософія наскрізно переплетена з експресіоністськими мотивами, бо так само має на меті відкрити внутрішнє єство героїв, показати неприкрашену дійсність, підняти гостро питання самотності, страху, відчаю, смерті, вибору, межового стану, граничного буття.

Попри різноманіття робіт, присвячених творчості Василя Стефаника як новеліста не зафіксовано праць, які б описували діалогічне мовлення з позиції перетину екзистенційних та експресіоністичних мотивів, тому наше дослідження оперто на візуалізації його текстів і виявлення в них психологічних рис тої доби, в яку твори були написані, враховуючи їх мовлення, вік персонажів, гендерну площину, часопростір, в якому існують герої.

Мета нашого дослідження спрямована на аналіз діалогічного мовлення текстів Василя Стефаника і завдяки цьому окреслення стильових та модерністських параметрів його новелістики.

Згідно поставленої мети наукова робота передбачає вирішення таких **завдань**:

- окреслити місце Василя Стефаника у літературному просторі періоду «зламу століть»;

- визначити особливість експресіонізму як течії модерної літератури та її спорідненість з філософією екзистенціалізму на порубіжжі століть у творчості Василя Стефаника;
- простежити границю у розмежуванні дослідниками наративного комплексу «діалог»-«монолог» у новелістиці Василя Стефаника;
- проаналізувати монологічно-діалогічну оповідь новел Василя Стефаника зі збірки «Синя книжечка», розбивши їх на площини: простір й час, гендер, вікова вісь героїв (кореляція між дорослістю дитини та дитячістю старого);
- показати експресіоністську основу часопросторових координат новел Василя Стефаника зі збірки «Синя книжечка»;
- простежити роль гендерного аспекту у парадигмі новелістики «Синьої книжечки» Василя Стефаника;
- висвітлити концепт молодості й старості та їх протилежний взаємозв'язок на прикладі новел Василя Стефаника зі збірки «Синя книжечка»;
- здійснити класифікацію зовнішнього і внутрішнього діалогічного мовлення на основі новел Василя Стефаника зі збірок «Синя книжечка», «Камінний хрест», «Земля»;
- виявити екзистенційний характер внутрішніх діалогів у новелах Василя Стефаника зі збірок «Синя книжечка», «Камінний хрест», «Земля».

Методи дослідження зумовлені поставленою метою та пов'язаними з нею завданнями. Серед загальнонаукових методів використано аналіз, синтез, індукцію та дедукцію. Завдяки аналізу виявлена типологія діалогічного мовлення персонажів і на основі цього визначено екзистенційну основу новел; аналіз авторських ремарок та мовлення персонажів дозволив виділити стеріометричні параметри у новелах В. Стефаника: часопростір, гендерний та віковий простори. Метод синтезу використано для поєднання зразків діалогів із їх типологічною структурою та подальшого створення на їх основі класифікації

з елементами кількісного аналізу, завдяки якому означено, які діалоги переважають в новелістиці В. Стефаника та визначено домінантне мовлення. На основі дедуктивного методу зроблено висновок про те, що діалоги застосовуються у творі з метою широкого розкриття характеру персонажів у період в який вони живуть, і якраз таки на основі аналізу діалогічного мовлення розкривається суть екзистенційності буття. Надалі ця теза підтверджується, коли ми аналізуємо діалоги і тому висновок вже індуктивний – від конкретних застосувань діалогів до їх реалізації в модерному просторі літературних творів. Серед методів, які орієнтовані на зв'язок твору з автором виділено біографічний метод, який виявляє, чому саме така манера письма і такі герої були присутні у творах В. Стефаника, орієнтуючись на його життєвий досвід; архетипний метод дозволив зрозуміти архетипи простору, часу, віку, гендеру у новелах митця; психоаналітичний метод дав зрозуміти логіку дій героїв у новелістиці, а також феміністичний розкрив суть жіночого начала у творах і їх роль у формуванні всієї картини новел.

Об'єкт дослідження: новелістика Василя Стефаника (*новели зі збірки «Синя книжечка»*: «Синя книжечка», «Виводили з села», «Стратився», «У корчмі», «Лесева фамілія», «Мамин синок», «Майстер», «Побожна», «Катруся», «Ангел», «Сама-самісінька», «Осінь», «Шкода», «Портрет»; *новели зі збірки «Камінний хрест»*: «Засідання», «З міста йдучи», «Камінний хрест», «Святий вечір», «Діти», «Лан», «Лист»; *новели зі збірки «Земля»*: «Вона-земля», «Марія», «Діточа пригода», «Сини»).

Предмет дослідження: діалогічне мовлення новелістики Василя Стефаника, що дозволяє розкрити характер героїв у їх екзистенційному бутті, а також завдяки ньому можна охарактеризувати стильові параметри новелістики (часопросторові, гендерні та вікові).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що було розглянуто новели В. Стефаника в площині часу, простору, гендеру та віку; виявлено роль діалогів у

змалюванні психологізму героїв, на основі характеристик якого можна зробити висновок про добу, в якій вони жили або навпаки висновок про героїв як представників того чи іншого часового відрізка; здійснено класифікацію діалогічного мовлення героїв у новелах В. Стефаника, щоби показати манеру їх спілкування та розкрити характери і зрозуміти екзистенційну основу їхнього буття.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури, що налічує 106 позицій.

РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗА ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА. ДІАЛОГІЧНІСТЬ ЯК МАРКЕР ІДЕНТИФІКАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ МАНЕРИ ПИСЬМЕННИКА

1.1. Василь Стефаник як представник літератури періоду «зламу століть»

Творчість Василя Стефаника або, як влучно підбирає епітети Степан Процюк, сторукого, стосердного, стоправдивого, припадає саме на період, коли модернізм стає на герць із реалізмом (проблема «боротьби генерацій», яку піднімає Микола Євшан)⁶, на зламі століть, епох, літературних течій. Настільки модерністська естетика була рішучою, що повністю відкинула цінності, що мали вагу для письменників-реалістів. На зміну правді життя, реальності приходить інша правда – втеча від буденності. Після ґрунтовного ознайомлення з творчістю одного із представників «покутської трійці» відкриваємо для себе світ нової літературної епохи. Отже, алгоритм наших дій – занурення у творчий світ Василя Стефаника і формулювання теоретичних засад на основі дослідницьких праць.

Василь Стефаник – неординарна постать, яка дуже добре вписується у період «зламу століть» або «fin de siecle». До речі, таке визначення переломного етапу, де одне століття стикається з наступним, згадує Марина Юр і зазначає, що з'явилося воно вперше у 1886 році у Франції, а саме в газеті «Le Decadent». Два роки потому цей вираз закріпився після постановки однойменної п'єси французьких письменників Мікара і Жювено. Як пише дослідниця, це визначення означає не просто кінець століття і початок нового, а «час кінця», що символізує період криз та амбівалентності, маргінальності та неврастенії, виснаження і песимістичної напруги⁷.

⁶ Євшан М, Боротьба Генерацій і українська література / М. Євшан // Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 45–54.

⁷ Юр М. Поліфонічний характер художнього мислення у період Fin de siecle в Україні / Художня культура. Актуальні проблеми. 2014. – Вип. 10. – С. 21.

Світлана Кирилюк говорить, що період «зламу століть» характеризується динамічністю: надання об'єктам уваги рухомості. Ця динаміка проявляється через гіперболізацію у новелах Стефаника, який цементує внутрішні образи персонажів, а саме його екзистенційні прояви: відчай, біль, безвихідь, страх, ненависть, злобу, жах, біль (все в темних тонах, але все так, як те бачив сам письменник). Вона наголошує на основних мотивах періоду порубіжжя, які подано нижче. До речі, такий термін використовує Н. Зборовська *«Порубіжжя – це ситуація випробування, коли руйнується старий світ, в індивідуальній і національній психології відбуваються радикальні зміни»*.⁸

1) Позачасовість людини, бо вона є центром витвореного автором світу;

2) «фотографії з життя» – герої зображені у справжньому освітленні та правдивому ракурсі, що не має на меті прикрасити зображуване, а навпаки подати «неприкрашувану правду», щоби читач міг сповна оцінити світ;

3) зображуване залежить не так від його реальності, як від ока автора, яке бачить ту реальність, а потім сугестує нею до читачів;

Хоча Іван Франко зазначає, що своєрідним для стефаниківського стилю стає новий спосіб «бачення світа крізь призму чуття й серця не власного авторського, а мальованих автором героїв»⁹ і нівелює позицією того, що зображуване залежить тільки від чуття автора, а наголошує на тому, що герої малюють себе самі, а автор лише втілює їх голоси. Тому показані не емоції автора, якими він хоче поділитись, а реальний світ героїв, які так чи інакше проходять через авторське «я», щоби втілити свій образ в уяві реципієнтів.

4) немає опису портрета: обличчя розмиті, але характери чіткі;

5) знак рівності між персонажами стефаниківських новел і німим кіном, бо рух і там і там здатен бути порухом мовчання. Людина є героєм у головній ролі, і тільки вона керує власним голосом; вона може мовчати, але промовляти, мовити, але не

⁸ Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ, 2006. – С. 178.

⁹ Франко І.Я. Старе й нове в сучасній українській літературі // Збір. тв.: У 50 тт. – Т. 35. — К.: Наука, 1982. – с. 109.

говорити. Проте голос може грати другорядну роль, звучати за кадром, якщо це не голос персонажа до якого прикута увага¹⁰.

На нашу думку, відмінність двох літературних течій на зламі XIX-XX століть закладена в самому процесі читання творів письменників-реалістів та модерністів. Наприклад, коли ми знайомимось із «Кайдашевою сім'єю» І. Нечуя-Левицького, то нашу увагу ворушить розвиток подій у творі, споглядання за персонажами та соціальне тло. Тобто намагаємось віднайти правду: відповідність того, про що йдеться у творі, до того, що існує в реальному світі. Отже, нас цікавлять передусім твір та його автор, конкретні віхи з біографії. Так, звернімось до типології нараторів (а не до типології нарататорів), адже після прочитання кожен читач є новим уявним оповідачем вже написаної історії. Коли основою нашого дослідження є витвір літературної доби реалізму, то читач-оповідач виступає у ролі спостерігача або гетеродієгетичного наратора, що перебуває поза дією. У нас працюють здебільшого зорові рецептори під час прочитання творів І. Нечуя-Левицького. Український реалізм вирізнявся тим, що презентував геокультурний портрет нації (особливо це відчутно в реалістичній поезії Т.Шевченка), як зауважує сучасна дослідниця Ярослава Муравецька.¹¹

Проте Василь Стефаник також зображає портрет нації та його творчість набула не тільки розголосу серед галицького люду. Про це говорить С. Процюк, коли згадує про 25-річчя виходу першої збірки «Дорога»: «Цей ювілей остаточно дав всім зрозуміти, так би мовити, екзистенційний тріумф не вузькогалицького, а національного українського письменника Василя Стефаника, чий твори вільно вплетені до контексту світової літератури»¹².

¹⁰ Кирилюк С. Людина в чорно-білому «кадрі» прози Василя Стефаника / Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2016. – Вип. 2. – С. 207–216.

¹¹ Муравецька Я. Візуальні форми зображення в реалістичній прозі (на матеріалі творчості Івана Нечуя-Левицького): дис. на здобуття наук.ступеня кандидата філ. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» – Київ, 2019. – с. 53.

¹² Процюк С. Гіркий світ, солодкий світ. – Брустурів: Дискурсус, 2021. – с. 18.

Про своєрідність та ознаки українського модернізму говорить у своїй статті Наталя Шумило: «Своєрідність українського модернізму як естетичного явища (для якого властивий новий тип нарації, новий психологізм і хронотоп, індивідуальний стиль митця, «автобіографізм душі», лірична стихія, синестезія, дифузія жанрів) слід пояснювати, з одного боку, європеїзацією української літератури, а з другого – прискореним «проявленням» органічно національних художніх явищ»¹³.

Отож коли ми читаємо модерністів (незважаючи на те, що ця епоха є «мозаїкою» різних літературних течій), то у нас одночасно задіяні всі рецептори, адже література кінця XIX-початку XX століття не стільки прагне показати нам художній світ, скільки приділяє увагу таким складникам, які б проникали глибоко в душу читача, чіпали різні струни душі. Так, недаремно письменники модернізму апелювали до різних видів мистецтва: музики, живопису. Тобто акцентували увагу тих, хто знайомиться з твором, не тільки на візуальному сприйнятті, але й зосереджувались на слухових та дотикових образах. Так, окремого розгляду потребують діалоги в новелах Василя Стефаника, проте цікаво розглянути також і образи-деталі, які автор вводить у канву твору не для естетичного зачудування чи задоволення читача, скоріше для того, щоб більше вразити адресата. Модерніст не використовує розлогих описів зовнішності, природи (наприклад, як Іван Нечуй-Левицький). По-перше, це не є характерним для лаконічного жанру новели. По-друге, це не є притаманним для самого автора, що відточував свої твори до дрібниць.

Знову повертаємось до типології нараторів. Отож у цьому випадку читач-оповідач виступає у ролі гомодієгетичного наратора, він стає учасником подій, може вступити в уявний діалог з персонажами або й із самим автором. Таке бажання читача можна пояснити з тяжінням письменників цього періоду до психологізму. Щось більше стоїть за кожним твором та автором цього твору.

¹³ Шумило Н. Український модернізм початку XX ст.: питання поетики // Слово і час. – 2017. – №3. – С.27.

Щось більше стоїть і за самим автором (під впливом різних чинників), з якого не треба робити недосяжну людину. Влучно зауважує Ростислав Чопик: «Звичайно, чинники дискурсивні теж мали значення, однак актуальний контекст літературних напрямів/течій, політичних рухів, філософських систем пояснював хіба окремі аспекти, періоди, ту чи іншу частину творчості, а не Цілість. Адже письменник – деміург, який творить власний художній світ, і все, що потрапляє до нього й відбувається в ньому, неминуче підпорядковується наскрізній авторській інтенції, свідомій чи несвідомій»¹⁴.

Коли ми читаємо твори письменників, що творили на зламі століть, зокрема новели Василя Стефаника, то є бажання не тільки розкласти на деталі художній твір, але й оголити душу автора, знайти спільне між наратором і реальною особою автора, а також ґрунтовно відповісти не лише на питання «хто?», «що?», але й «як?», тобто дізнатись більше про сам процес творення. Як все ж новели Василя Стефаника поставали на папері? На це запитання дає відповідь Роман Горак у праці «Василь Стефаник. Біографія»: «Стефаник потребує такого місця, де б він міг працювати. Не любив, коли за ним слідкують, як він пише. Того місця шукав повсюди. Згодом ті, хто бачив за роботою Василя Стефаника над своїми творами, назвуть ту роботу справжньою мукою, а майбутній тесть о. Кирило Гаморак, навіть застерігав його через доньку Ольгу, щоб він так не писав, бо помре від того. Дехто вважав, що писання Василя Стефаника нагадувало витесування невеличкої палички із цілого могутнього дуба. По закінченні писання довкола було багато паперу і одне невеличке оповідання. Це дивувало всіх. Для такого творення йому потрібне було місце».¹⁵ Саме так могла писати людина, яка пропускали крізь себе кожне слово, кожне слово якому боліло і що характерно модерністам – пропускання подій через внутрішнє ество.

¹⁴ Чопик Р. Між Франком і Сковородою: кордоцентричні засади пізнання дошевченківського періоду нового українського письменства // Українське літературознавство. 2019. – Випуск 84. – С.175.

¹⁵ Горак Р. Василь Стефаник. Біографія. – Львів : Апіорі, 2020. – с. 144.

У цьому підрозділі ми не будемо писати, як творили письменники на «зламі століть», наприкінці XIX – початку XX століття. А спробуємо порівняти та виокремити риси, що є характерними для малої прози Василя Стефаника та іншого майстра новели – Василя Портяка, про творчість якого багато може сказати його збірка із восьми новел «У снігах». Останній також є новелістом, що творив на зламі століть, але сто років потому. Богдан Пастух у хронологічній послідовності вдало прописує визначних творців психологічної новели: Стефаник – Тютюнник – Портяк¹⁶.

Спільні риси авторів, що писали на «зламі століть», вказує в листі В. Стефаник до Ольги Кобилянської від 1899 року (хоча говорить про себе, але ця цитата стосується і його послідовників): «Розповіжте єму, що якби я веселість народну сказав – то виглядала би так, як би хтось реготався і плював квітами червоної крові на публіку [...] А нарешті скажіть, що 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».¹⁷

Обидва новелісти пустили своє внутрішнє в душу народу. Про це говорить з першого погляду мовний показник, адже так говорять лише на Покутті (В.Стефаник) та на Гуцульщині (В.Портяк). Бойченко Олександр під час літературного тріалогу із Юрієм Андруховичем та Орестом Друлем говорить про значення мови у творчості В.Стефаника: «От ти мене критикуєш за надмірну літературність мови, але я тобі скажу, що Стефаник для мене не був би таким великим, якби писав «правильно». Я думаю, його випадок цікавий тим, що він зробив набагато більше, ніж сам про себе думав. Ще й страждав часом, просив редакторів, щоб поправили, зробили трохи літературніше [...]».¹⁸

¹⁶ Пастух Б. Хто приходять чистими росами... *Збруч*. 2019. 11 квіт. URL: <https://zbruc.eu/node/88480>.

¹⁷ Горак Р. Василь Стефаник. Біографія... – с 161.

¹⁸ Бойченко О., Андрухович Ю., Друль О. *Ворохтаріум. Літературний тріалог з діалогом і монологами*. – К.: Pabulum, 2018. – с 103.

Роман Піхманець у статті «Василь Стефаник і становлення українського модернізму» говорить про роль національного у творчості митців, що писали на зламі століть: «Розширюючи тематичні обрії української прози кінця ХІХ - поч. ХХ ст., представники "нової генерації" рівночасно розширювали поняття української нації, сприяли розумінню її як структурованої і самоцінної величини. Отож, сталося так, що саме письменство наше – вкотре вже! – в силу певних обставин самовільно взяло на себе функції не просто оборонця знедолених і покривджених, а й могутнього націєтворчого фактора. Власне, перше покоління вітчизняних модерністів дало нове, відповідне до європейського, розуміння української нації».¹⁹

Чи існував між двома письменниками різних епох якийсь зв'язок, окрім того, що заслугою обох у розвитку жанру новели була «концентрація чуття»²⁰? Гудзенко В. у статті «Експресіоністичні первини В.Стефаника у творчості В.Портяка» зауважує, як психологічний світ новел впливає на композиційні прояви: для двох письменників психологічний аналіз грає важливу роль у змалюванні характерів героїв; самі події для них не головне, радше більше творців цікавить психологічний процес, відбитки почуттів на душах героїв, динаміка емоційності, переживань²¹.

Що ж успадкував письменник від доби модернізму? Чи можемо ми поставити знак рівності, між «Стефаник» та «модернізм», натомість не ототожнюючи письменника із поняттям «народництво»? Соломія Павличко згадує, що Леся Українка називала у своїй критиці автора «Синьої книжечки» не народником. Однак дослідниця доби модернізму зазначає, що В. Стефаника не можна віднести і до модерністського дискурсу, адже він відчуває огиду до

¹⁹ Піхманець Р. Василь Стефаник і становлення українського модернізму / Р. Піхманець // Українознавчі студії. – 2000. – № 2. – С. 103.

²⁰ Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.: монографія. – К.: Вища школа, 1981. – с. 117

²¹ Гудзенко В. Експресіоністичні первини В.Стефаника у творчості В.Портяка // Літературознавство. 2010. – Випуск 21. – С.5.

міста, але усім серцем любить село та селянина²². На нашу думку, ця перша вдала спроба модернізму мала зрушення. Письменники відмовляються від попередньої традиції (також і В.Стефаник, дебют якого припадає саме на переломну добу). Варто зазначити, що на становлення письменника-модерніста вплинула нова традиція. Необхідно брати до уваги не стільки сюжетні перипетії, скільки манеру написання, яка була відмінною від народницької, яка не базувалась на народницькому патосі, а мала психологічне підґрунтя, в основі була людина з її внутрішніми переживаннями: «Стефаник пристрасно ненавидів етнографів і різного роду збирачів народних пісень, які за фольклором не бачили реального життя»²³. Його твори є живими і завдяки мові, і завдяки персонажам, від них не віє штучністю. Безперечно, автор любить своїх персонажів, любить свій народ. А сила його новел полягає саме в намаганні показати душу героїв, а також сколихнути душу читача.

Отже, Василь Стефаник один із тих, хто по-новому відкрився наприкінці століття, хто любив свій народ, змальовував зламані душі. Василь Стефаник творив на «зламі століть», коли модерністська естетика тільки закріплювалась в українській культурі, літературі. Але вже тоді він оживив українське слово. Василь Стефаник та Василь Портяк пишуть мало, однак до їхніх творів хочеться повертатись, бо здається, що не всі деталі взято до уваги.

1.2. Поєднання філософії екзистенціалізму з течією експресіонізму в творчості Василя Стефаника

Модернізм у всіх культурних сферах є мозаїчним (поліваріантним) явищем. Його ознакою є наявність різних течій. Під однією назвою об'єдналася ціла низка напрямів: імпресіонізм, експресіонізм, символізм, авангардизм, неоромантизм, сюрреалізм. Хоча ця думка є суперечливою. Дмитро Наливайко

²² Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.:Либідь, 1999. – с 89.

²³ Там само. – с 90.

до власне модерністських напрямів включає лише імпресіонізм, символізм, неоромантизм²⁴. А всі інші, а саме: футуризм, експресіонізм, дадаїзм, конструктивізм, сюрреалізм – відносить до авангардистських. Окрім того, що існувало така різнобарвність течій, в основі кожної з яких лежить відмінна філософія, український модернізм та кожен з цих напрямів має власне «обличчя» в культурі нашої держави.

Так, влучно автори «Літературознавчого словника-довідника» виокремлюють рису, що є визначальною у становленні українського модернізму – самодостатність, не кризові явища перетину століть були основними, а, навпаки, національно-визвольне піднесення: «Сферою діяльності нашого модернізму виявилася нація, але не тільки в онтологічній та морально-етичній площинах, як у народників, а й у філософській та естетичній»²⁵.

Естетичний вимір має місце у творчості українських письменників-модерністів, як і в інших народів. Доказом цього є твір «Intermezzo» М. Коцюбинського, автор якого є прихильником української традиції сонцепоклонства (її продовжувачем у 60-ті рр. XX століття є Іван Драч). Твір, що є нанизуванням вражень автора від споглядання картини зовнішнього світу, куди не торкалась «залізна рука города» (але це зовсім відмінний вимір краси, ніж в описах природи І.Нечуя-Левицького).

Проте український модернізм не тільки увібрав у себе європейські віяння, які базувались на філософії інтуїтивізму А.Бергсона, волюнтаризму Ф.Ніцше, а також продовжував українську філософську традицію. Василь Будний у своїй статті «Предтеча українського модернізму? Пантелеймон Куліш і літературні покоління 1890-1910-х років» задає такі питання: чи можна П.Куліша вважати українським Ніцше та чи його творчість є актуальною для українських

²⁴ Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія... – С. 30.

²⁵ Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Гром'яка, Ю.Коваліва, В.Теремка. – Київ: Академія, 2007. – С. 459.

письменників, що творили на межі століть? Ми погоджуємось із дослідником, що витoki українського модернізму треба шукати відповідно в українській філософії. Так, однією з ознак творчості романтика є заглиблення у «філософію серця», кордоцентризм, яку найперше інтерпретує та презентує у власних творах Григорій Сковорода. Дмитро Чижевський звертає увагу на Кулішевий потяг до людської душі, до відмежування (межа – поняття, яке є ключовим у цьому підрозділі про екзистенціалізм та експресіонізм) внутрішнього від зовнішнього. Отже, предтеча українського модернізму, як і продовжувачі цієї традиції, орієнтується на серце, «незнане, дивне і навіть алогічне осердя людської душі, яке водночас є сильним і незнищеним, бо рідним і справжнім, унікальним і незамінним, тоді як «зовнішнє» – це неповноцінний заміник природного, поверхова і минушта його копія»²⁶.

У цьому підрозділі ми зосередимось на одній із течій модернізму – експресіонізмі, в основі якої також власна філософія – екзистенціалізм. Хрестоматійним прикладом експресіонізму в європейській культурі є картина «Крик» Едварда Мунка. Автор зображає на полотні крик, зовнішнього вираження якого не чути, але під час споглядання картини ми «чуємо» крик душі автора. Крик характерний для всіх видів мистецтв, представники яких обрали шлях експресіонізму.

Такі два поняття, як екзистенціалізм та експресіонізм тісно переплітаються, адже суть їхня полягає у зосередженні на внутрішньому світі людини, душевному стані. Вони мають багато дотичних ознак (про це згодом), проте експресіонізм – це радше вияв страждання, це той самий «крик», екзистенціалізм – це філософія цього вияву.

²⁶ Будний В. Предтеча українського модернізму? Пантелеймон Куліш і літературні покоління 1890-1910-х років // URL: [file:///C:/Users/Natasha/Downloads/46784614%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Natasha/Downloads/46784614%20(1).pdf)

М.Паньків вважає, що екзистенціалізм більш занурене явище в душі людей, аніж експресіонізм²⁷. Тобто письменник-експресіоніст показує свій талант майстра слова, що використовує вдалі засоби, діалоги, монологи задля того, щоб показати свою силу, закладену в реченнєвих конструкціях. Письменник-екзистенціаліст показує свою майстерність бути філософом, заглиблюватись у людські душі. Проте Стефаник-екзистенціаліст та Стефаник-експресіоніст не могли б існувати один без одного.

В українському літературознавстві найґрунтовнішою працею про один із напрямів модернізму є монографія Галини Яструбецької «Динаміка українського літературного експресіонізму». Так, авторка праці влучно зауважує стосовно експресіоністів-літераторів: «Слово експресіоніста – скальпель хірурга, який безжалісно руйнує найпрекраснішу плоть, аби оприятити те, що під нею. Біль і смерть мають постійний ескорт – агонію, конвульсії, кров, рани, крик, стогін, муку, навіть якщо це мука народження нового слова»²⁸.

Біль... Його проживають герої експресіоністських творів, а також і самі автори. Але біль також має свої межі і часто персонажі виходять поза них (алюзія на твір Осипа Турянського «Поза межами болю», який також написаний у дусі експресіонізму). Г. Яструбецька у вступі до монографії чітко розмежовує експресіонізм:

1. Як самодостатній напрям, відмінний від його попередника імпресіонізму.
2. Як вкраплення до інших епох та стилів²⁹.

Біль відчуватимуть експресіоністи-письменники не тільки першого десятиліття ХХ століття. Боєм просочені вірші Василя Стуса, який творив в

²⁷ Паньків М. Ключові модуси екзистенціалізму крізь призму новел Василя Стефаника // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – 2019. – №3. – С.465.

²⁸ Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія... – С. 21.

²⁹ Там само. – С. 5.

іншій часовій парадигмі: «Біль, який починається болем за Україну («... по Вітчизні довгі страсті / ряхтять, мов рани на чолі»), розростається у всебіль (планетарність, космічність, універсальність)»³⁰.

Олександра Черненко в праці «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника» згадує про початок експресіонізму. У широких колах роком його популяризації вважають 1910, пов'язують із творчістю французьких художників (Вінсент Ван Гог, Поль Сезанн, Поль Гоген) та виставкою їх картин поза межами держави. Хоча манера написання, риси, які притаманні цьому напрямку та сам термін «експресіонізм» набули поширення ще задовго до розглядання полотен у Лондоні. Рамки панування цієї течії, на думку авторки вищезгаданої праці, – 1901-1925 роки³¹.

Проте дебютні твори В.Стефаника датуються 1897 роком і ми вже в самій назві розділу наголосили, що буде йти мова про Стефаника як експресіоніста. Чи можемо ми назвати його одним із засновників цієї течії не тільки в українській, а й у європейській літературі (проте з яскраво вираженим національним обличчям)? Чи можемо ми чітко віднести письменника до представників цього напрямку? У нас виникають сумніви, адже деякі дослідники його творчості виступають *contra*(=*проти*). Так, думка Миколи Зерова цілковито заперечує наше твердження, бо він вважає, що дух стефаниківських новел натуралістичний з нотками імпресіонізму, бо той описує неприховані, інколи страшні картини людського життя, горе селянських душ з певною ритмікою та музичністю. Але він є представником одного напрямку і це експресіонізм, бо «якщо б Стефаник був дійсно еклектиком, який в одному творі накопичує мішанину напрямів, він не був би визначним письменником, бо

³⁰ Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія... — С. 208.

³¹ Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. — Нью-Йорк: «Сучасність», 1989. — С. 11.

така творчість визначається браком послідовності та відсутністю цілісності і єдності»³².

Тому, спробуємо подати риси експресіонізму, апелюючи до творчості В.Стефаника. Про ознаки цього напрямку написано в достатній мірі, однак звернемося до специфіки бароко, підтримаємо «хвилеву теорію» Дмитра Чижевського та думку Г.Яструбецької про взаємопроникнення, дифузії стилів (але не еклектизм)³³.

<i>Риси бароко/експресіонізму</i>	<i>Їх наявність у творчості В.Стефаника</i>
1. Трагічне напруження	<i>pro</i>
2. Боротьба, рух	<i>pro</i>
3. Найрішучіший «натуралізм»/	<i>pro/contra</i>
4. Відмова від ідеалів краси	<i>pro/contra</i>
5. Закохання в темі смерті	<i>pro</i>
6. Бажання сили, гіперболи	<i>pro</i>

Перші дві ознаки експресіонізму (а також доби бароко) у творчості Василя Стефаника взаємодоповнюють одна одну. Це ми побачимо більш детально під час занурення в канву текстів. Про напруження, високу точку в новелах письменника та взаємозв'язок кульмінаційних моментів з рухом, з динамікою згадує Іван Денисюк, коли порівнює схожі за сюжетом, але різні за внутрішнім наповненням твори – новелу «Злодій» В.Стефаника та «Хлопська комісія» Івана Франка. Парадоксальним для жанру новели, але таким близьким для стефаниківського стилю є зосередження на найбільш напруженому моменті та відкидання сталої структури цього жанру. Так, практично доводить цю думку дослідник. Перші речення новели «Злодій» вже дають зрозуміти читачеві, що автор не буде розгортати передісторії: ««Акція» давно почалася. Новела відкривається «зсередини». Читач нагадує тут запізнілого глядача в театрі, який,

³² Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника... – С. 238-245.

³³ Яструбецька Г. Експресіонізм – імпресіонізм: стильові опозиції чи дифузія? // Слово і Час. – 2006. – №2. – С.39.

проте, легко може домислити, уявити, що було раніше. Цим початком *ex abrupto* автор наче хоче підкреслити установку новели не на дійсність, а на своєрідну духовність і зловленого злодія, і господаря обкрадуваної комори. Таким чином, ліквідовано передісторію, зав'язку, розв'язку, описи, пейзажі, істотні події і деталі, а зі схвильованим затаєним подихом зупинився новеліст на високій напрузі»³⁴.

Отже, такі ознаки експресіонізму, як динаміка, рух та надрив, зосередженість на кульмінаційному моменті, що сколихує душу, часто трагічному за своєю суттю притаманні стефаниківським новелам.

Наступною рисою, що є сталою у вченні про експресіонізм, є заперечення ідеалів, відмова від неправдивого, завуальованого змалювання дійсності. Під час перерахування ознак цього напрямку ми застосовуємо слово «натуралізм», проте слід відмежовувати це поняття, яке може означати конкретний напрям у літературі, від стилю написання та розуміння естетики в експресіонізмі. Олександра Черненко надає огляд співвідношення гарного та бридкого у таких літературних течіях, як натуралізм, імпресіонізм та експресіонізм. Так, натуралісти повністю заперечують поняття краси, їхні твори заповнила бридота. Імпресіоністи зображають погане та те, що дає естетичне задоволення, в одній площині і часто ці діаметрально протилежні явища взаємодоповнюють чи замінюють одне одного. Погляди експресіоністів більш еволюційні у цьому плані. Для представників цього напрямку світле та бридке знаходять на різних площинах. Вони сприймають дійсність розколеною. Здебільшого експресіоністи вдаються до повного заперечення існування прекрасного, а погане, темне тріумфує у цьому світі (на практиці вбачаємо це в описах агонії, смерті)³⁵.

Чи характерна ця друга риса для творчості Василя Стефаника? На це питання маємо аргументи за і проти. Справді, письменник не прикрашає

³⁴ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст... – С. 118-119.

³⁵ Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника... – С. 242.

дійсности, він відкриває перед читачами душі персонажів такими, які вони є насправді, з огріхами, помилками. Однак, з іншого боку, зле, трагічне, погане не заповнили його твори: «Безмірна душевна чистота, творча інтуїція і не фальшива, але засвоєна з дитинства релігійність охоронили його від крайностей деякої частини прихильників цього творчого світогляду. І хоч Василь Стефаник дуже часто тяж зображував світ і життя, розбиті на протиріччя, та інтенсивно використовував бридоту для сильної, навіть динамічної експресії творчого зображення не проминаючи гідких описів агонії та смерті, він завжди умів знайти красу — протилежний фактор полярного напруження змислової дійсности»³⁶.

Отже, хоч і під час аналізу творів В.Стефаника ми вбачаємо трагізм його світобачення, відсутність ідеального, післясмак не викликає огиди (хоча у творі «Скін», «Сама-самісінька» є детальний опис людської смерті). Також у його творах є людина в межевій ситуації, яка за допомогою діалогічного, монологічного мовлення відкриває свою суть читачеві, який переживає, роздумує та, як зазначає Марія Зубрицька, очищується через слово, що сповнене болем³⁷.

Наступна ознака експресіонізму – захоплення в темі смерті. Ця риса притаманна і творчості Василя Стефаника. Необхідно звернутися до біографії письменника, поряд з яким все життя крокувала смерть. Привселюдна образа за шкільною партою ледве не коштувала майбутньому талантові життя. Крокувала ця антитеза до життя і в студентські роки, що пов'язано із здобуттям професії лікаря. Вона перетнула всі межі і підкралась близько до майстра психологічних новел. Так, переломним моментом у житті та творчості В.Стефаника є смерть найріднішої людини – мами, яка покинула світ 1900 року. Як зазначає Марія

³⁶ Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія... - С. 180.

³⁷ Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника // Незнайомі антологія української "жіночої" прози та есеїстики другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. – Л.: Літературна агенція "Піраміда", 2005. – С. 21.
[Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://nz.lviv.ua/archiv/1995-tanatos/4.pdf>.

Зубрицька, саме ця дата є народженням багатьох творів письменника, який виливав свій біль у слово³⁸. Проте вже через 2 роки своє сильне слово він замінює довгою мовчанкою, аж у цілих п'ятнадцять років. Чому так сталося? Сам Василь Стефаник згадує, що болісно переживав смерть матері, що згадував її після смерті кожного дня і знаходив у цих спогадах розраду і його праця була присвячена тільки їй, бо «[...] мої чувства і моя фантазія лишень на її послугі. Я так довго буду працювати, аж її гріб замкну у своїй голові та й тогди вона буде мати найкращу могилу»³⁹. Тому автор не стільки залюблений у тему смерті, скільки змушений зачіпати її, бо вона завжди витала у повітрі, була поряд.

Смерть у новелах Василя Стефаника часто не є кінцевою точкою, а початком чогось нового (можливо кращого). Так, донька Грицева («Новина») після смерті має бути наділена кращим – процес переродження, вихід за межі «санаторійної зони» (алюзія до твору М.Хвильового, який теж вдається до теми смерті). Частіше смерть не є у новелах письменника, як щось натуралістичне, бридке: «З одного боку, смерть передує сценам прощання, сповіді, голосінь, гарячого плину думок, тремтіння, безтямного говоріння як способу уникнення смерті, як засобу самозаспокоєння і самозбереження. А з другого боку, смерть супроводжується втихомиренням і мовчанням як засобом входження в інший світ»⁴⁰. Особливістю стефаниківського стилю є саме таке змалювання смерті, яке супроводжується полегшенням (мало хто вдається до такого із експресіоністів). Цікавою є деталь «танцю смерті» («Камінний хрест»), коли словом не можливо виразити, то персонаж постає у русі.

Щоб передати страх, жах, злість, заздрість, переживання, різний спектр емоцій для того, щоб виразити почуття, експресіоністи вдаються до гіперболізації – перебільшення. Новели В.Стефаника не є винятком.

³⁸ Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника... – с. 21.

³⁹ Стефаник В. Повне зібрання творів [Текст]: автобіографічні твори, поезії в прозі, публіцистика, незакінчені твори і переклади: у 3т. Т. II / В. Стефаник. – К., 1953. – С. 126.

⁴⁰ Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника... - С. 23.

Стефаник за своєю натурою був експресіоністом і на це вказує А. Біла, яка у праці «Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки» говорить про його характер, який сам письменник означував як депресивний, бо йому поставили діагноз «неврастенія» - стан надмірної втоми та недостатності енергії. Він постійно відчував тягар на своїй душі, пригнічення глибоко вкорінилось у його серці. Він був глибоким емпатом, адже не міг спокійно, без жалю дивитись на понівечені життя селян, йому все боліло. Можливо, така манера письма, яка фіксувалась на негативних відбитках життя і є результатом його депресивних станів⁴¹.

Тепер наведемо ознаки екзистенціалізму, що притаманні творчості одного із творців психологічної новели (за М.Паньковим):

- *Самотність;*
- *Смерть;*
- *Страждання;*
- *Вибір і свобода;*
- *Межові стани.*⁴²

На тему смерті ми вже говорили раніше (це одна із ключових рис й експресіонізму). Автор не тільки може змалювати смерть у фізичному вимірі, це поняття має своє філософське навантаження, переосмислення письменником. Ще один доказ того, що експресіонізм та екзистенціалізм взаємопов'язані. Василь Стефаник залюблений у тему смерті, а про ставлення його персонажів до неї говорить письменник так: «Я люблю мужиків за їх тисячолітню історію, за культуру, що витворила з них людей, які не бояться смерті. Є що любити і до кого прихилитися. За них буду писати і для них»⁴³. Вони не бояться смерті,

⁴¹ Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. – К.: Смолоскип, 2006. – С. 254–265.

⁴² Паньків М. Ключові модуси екзистенціалізму крізь призму новел Василя Стефаника // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – 2019. – №3. – С.466-467.

⁴³ Стефаник В. Повне зібрання творів: у 3-х т. ... – С. 265.

вони проходять крізь різні випробування, а інколи смерть стає їхнім спасінням (новела «Осінь»).

Смерть у майстра новели не є закінченням циклу, а радше етапом, який має продовження. Його твори закорінені у фольклорну традицію, де поєднується світло і темрява, життя і смерть: «З одного боку –жалога та сум у хаті, а з іншого – сміх і забава в сінях. У Стефаникових творах наявні циклічні елементи космосу: народження, розвиток, вмирання, у яких присутнє єднання світла та темряви, миттєвості й вічності, трагізму і життєрадісності. На думку М. Бахтіна, у високорозвинених суспільствах ці праобрази смерті зазнають поділу, де єдність часу розпадається. Стефаникові герої не бояться смерті, вона є буденним елементом їхнього життя»⁴⁴.

Чи самотність фігурує у творчості В.Стефаника? Його персонажі переосмислюють це поняття, можуть обирати діаметрально протилежні шляхи:

1.Шукати відповіді на запитання у собі, занурюватись у власне «я» шляхом внутрішнього монологу.

2. Прагнути поєднатись із соціумом, або навпаки, втікати від себе та інших.

Страждання є ключовою ознакою у творчості модерніста: ([...] страждають і брати Бассараби, той, який «стративси» і той, якого виводили з села, та навіть чоловік, який, здавалось би, холоднокровно топив рідну дитину («Новина»). Мабуть, і сам письменник пережив не одну хвилину невимовного внутрішнього болю душі»⁴⁵. Про те, що герої новел майстра цього жанру, заглиблені в страждання, зазначає свого часу й сучасниця письменника – Леся Українка: «Всі нариси Стефаника просякнуті тим животворним духом співчуття автора до своїх персонажів, який надає неповторний колорит художнім творам і якого не може приховати навіть

⁴⁴ Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника ... - С. 24.

⁴⁵ Паньків М. Ключові модули екзистенціалізму крізь призму новел Василя Стефаника... – С.466-467.

сама об'єктивна форма ...; герої п. Стефаника пасивні або інертні, але вони повні такого живого, захоплюючого страждання, перед яким неможливо залишатися спокійним»⁴⁶.

Такі риси, як вибір та межові стани, тісно пов'язані між собою. Василь Стефаник завжди ставить своїх персонажів перед вибором, тому вони завжди на межі, завжди перед неминучим вибором. Автор спостерігає, як і читач, на який бік стане герой, який шлях визначальний. Той, від імені чийого ведеться розповідь, ніколи не осудить, а радше стане на бік персонажів.

Так, ми можемо зробити висновок, що в іпостасі Василя Стефаника вдало поєдналися письменник та філософ, експресіоніст та екзистенціаліст, який страшно й сильно писав, був закоханий у тему смерті, що потребує філософського потрактування та дослідження її поетики, прояву на папері. Біль, крик (зовнішній та скерований всередину), амбівалентне розуміння смерті, гіперболізація, складний вибір, душевні терзання – домінанти творчості Василя Стефаника.

1.3. Діалогічно-монологічне мовлення у малій прозі Василя Стефаника

Новелістика Василя Стефаника перенасичена монологічним та діалогічним мовленням. О. Казанова зазначає, що «діалог в образах-сценках В. Стефаника стає засобом сюжетного зображення, яка майже не позначена авторською оцінкою»⁴⁷. Це насправді так, адже у новелах майже непомітні авторські ремарки, основна увага прикута до мовлення персонажів, які відіграють ключову роль у новелах. Не так самі герої важливі, як їхні репліки. І деякі дослідники його наративу певні, що репліки, які призначені адресату, тобто слухачеві (коли відповідей не отримано від другої сторони комунікації)

⁴⁶ Українка Л. Українські письменники на Буковині // Зб. "Василь Стефаник у критиці та спогадах". – К. Дніпро, 1970. – С. 122.

⁴⁷ Казанова О. Новелістика В. Стефаника і родожанрові особливості української малої прози кінця XIX – початку XX століття. Автореферат дисертації канд. філол. наук / Казанова Ольга Валеріївна. – Одеса, 2008. – С. 5.

вважається монологом. Наприклад, В. Барчук вважає, що основною ознакою монологу є наявність адресата, але він може бути відсутнім у комунікації і не відповідати на запитання, проте звернення до нього все ж є. Він зазначає, що якраз розмова із об'єктами, які не можуть відреагувати на інтенцію мовця, а саме тварини, покійники, істоти, що не можуть виражати словесно свою відповідь є представниками монологічного мовлення. Загалом, В. Барчук не говорить лише про монологічне чи діалогічне мовлення, він виділяє проміжні різновиди такого мовлення і зазначає, що є автомонолог, де мовець виступає у першій особі однини, субмонолог – мовець виступає у другій чи третій особі однини і діамоналог, де адресат у другій особі однини, який може бути як реальним, так уявним⁴⁸. Виклад картин життя у Василя Стефаника відрізняється від інших генерацій митців, адже І.Денисюк зазначає, що «багатометражність старого оповідання замінив один сповільнений кадр, але дуже напружений»⁴⁹, тобто Василь Стефаник передає свої новели зображеннями, які можна переглядати як фільм. До речі, І. Денисюк говорить, що монологи Стефаника відносяться до «односторонніх діалогів», оскільки в більшості випадків слухачі отримують статус співрозмовника через репліки, тому не є німими⁵⁰. Ми також дотримуємось того принципу, що монологи у новелістиці покутянина все ж є односторонніми діалогами, і звертаємо увагу на ще інше визначення діалогічно-монологічного мовлення у творах автора і це – «псевдодіалог» за визначенням О. Казанової, яка зазначає, що це є улюблений стилістичний прийом Василя Стефаника і «монолог розбито на короткі абзаци», і якраз ця «реплікація монологічного мовлення виявляє інтенції його діалогізації»⁵¹. З. Лещин також прихильна того факту, що монологи у Стефаника більш схожі до діалогів, і такі

⁴⁸ Барчук В. Монолог у новелах Василя Стефаника: образно-стилістичний та структурний аспекти / В. Барчук // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – Івано-Франківськ, 2017. – Вип. 3 (39). – С. 12-13.

⁴⁹ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XXст... – С. 154-156.

⁵⁰ Там само. – С. 126.

⁵¹ Казанова О. В. Новелістика В. Стефаника і родожанрові особливості української малої прози кінця XIX – початку XX століття... – С. 5.

нарлативи, як спілкування з рослинами, тваринами, силами природи потрібно відносити до «одностороннього діалогу»⁵², натомість Ф. Бацевич додає ще «спілкування з артефактами»⁵³ і відносить таку комунікацію до зовнішнього мовлення. А. Островська бесіду з відсутнім співрозмовником називає «діатрибою» і зазначає, що між автором та героєм можна поставити знак рівності, бо вони перебувають в одній зоні контакту, а щодо новел, то вона наголошує, що ті побудовані як діалог і взагалі його творчість – це діалогічна природа людського життя⁵⁴. Тому монологічне мовлення, що спрямовується до будь-якого комуніканта, навіть якщо це уявний співбесідник, все ж має інтенцію до діалогізації. Один з дослідників творчості Василя Стефаника, який безпосередньо орієнтувався на правдивості зображення життя письменника, без ідеологічних прикрас Л. Луців також говорив, що «“Стефаникові монологи” – се в дійсності монологічні діалоги»⁵⁵. Л. Мацевко-Бекерська говорить про діалог у новелістиці митця як про «драматичне багатоголосся», де і читач бере участь у комунікації, ніби стоїть і дивиться на картини з життя персонажів і говорить з ними⁵⁶. Ці картинки з життя були трагічними, змальовували життя селянської людини так, як воно є і навіть гіперболізованіше, бо Стефаника боліло те, про що він пише. І у своєму письмі він вдавався до діалогічного мовлення, персонажі самі розкривали своє єство, автор їм не допомагав своїми ліричними відступами чи власними оцінками того чи іншого персонажа, і як

⁵² Лещишин З. Внутрішній монолог як модель комунікації / З. Лещишин // Наукові записки. Серія «Філологічна». Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 22-23 квітня 2010 року «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість». – Острог: Вид-во Національного університету «Острозька академія». – Вип. 16. – 2010. – С. 154. URL: file:///C:/Users/admin/Downloads/Nznuoaf_2010_16_27.pdf

⁵³ Бацевич Ф. С. Нариси з комунікативної лінгвістики: [монографія] / Ф. С. Бацевич. – Львів: Видавничий центр Львівського національного університету ім. І. Франка, 2003. – С. 106.

⁵⁴ Островська А. С. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця XIX – початку XX століття (на матеріалі малої прози В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Коцюбинського) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / А. С. Островська. – Дніпропетровськ, 1999. – С. 9-11.

⁵⁵ Микуш, С. Й. Вивчення поезії Василя Стефаника [Текст] : навчальний посібник для студ. вищ. навч. закл. / С. Й. Микуш. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2011. – С. 127.

⁵⁶ Мацевко-Бекерська Л. Когнітивні маркери малої прози Василя Стефаника: художній наратив «простого тексту» // Міжнародний науковий конгрес «Василь Стефаник і світова культура», 13-14 травня 2021 року, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – С. 198.

зазначає І. Денисюк, що «трагізм безвихідності рухається на хвилях діалогів-бурунів. Це не лише діалог речень, а діалектика душ, суперечність людських стосунків»⁵⁷. Справді, Василь Стефаник за допомогою діалогів показував весь трагізм людської душі і йому навіть не потрібно було вдаватись до розлогих пояснень, бо мовлення персонажів говорило саме за себе. Натомість М. Кодак наголошувала на індивідуальності творчого методу письменника, який оригінально вписувався у епоху в якій творив, і його людина перебуває у відчаї, який «...зображений у стані мимовільного монологічного виповідання своєї незгоди зі світом...»⁵⁸. Дослідниця акцентує саме на монологічному характері мовлення персонажів, яке допомагає їм пережити весь душевний біль в тій нарації. На суто монологічний характер новел Стефаника вказує М. Дем'янюк і виділяє варіанти функціонування внутрішнього діалогічного мовлення у творах в загальному: дія першого внутрішнього монологу відіграє роль градації у тексті і монологізація має напружений ланцюговий характер; монологи, які різко протиставляються один одному; первинні монологи, які набувають хибного характеру у взаємовідношенні з наступними; монолог, що створює відчуття віртуальної реальності. До першого типу вона відносить новелу Василя Стефаника «Стратився» і говорить, що батько бере на себе роль головного наратора, який посилює дію своєї першої сказаної репліки наступними і таким чином поглиблює ту ситуацію відчаю і безвиході за втраченим сином⁵⁹. О. Кузнецов про мовлення у новелах Стефаника висловлюється чітко, що воно має психологічний характер і кожна репліка насичена психологічним підтекстом⁶⁰.

⁵⁷ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст... – С. 195.

⁵⁸ Кодак М. Авторська свідомість письменника і поетика української мовилітератури кінця XIX – початку XX ст.: Дис. доктора філологічних наук: с.10.01.01; 10.01.06 / Кодак Микола Пилипович. – К., 1996. – С. 266.

⁵⁹ Дем'янюк, М. До проблеми функціонування внутрішнього монологічного мовлення у літературному тексті / Марія Дем'янюк // *Studia Methodologica* : [науковий збірник] / гол. ред. О. Лещак ; відп. ред. І. Папуша ; редкол.: О. Куца, Т. Волкова, Р. Гром'як [та ін.]. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 72.

⁶⁰ Кузнецов Ю.Б. Психологізм української прози початку XX ст. / Юрій Борисович Кузнецов // *Українська мова та література в школі*. – 1991. – № 2. – С. 34.

Л. Назаревич про добу експресіонізму говорить як епоху, де мовлення героїв у творах: внутрішні монологи, діалоги, потік свідомості грають ключову роль і постають антагоністами до шаблонної манери письма. У діалогах постає «розкріпачена мова» і передає манеру філософії екзистенціалізму, бо розкриває весь біль, відчай, страждання, страх, самотність, смерть персонажів⁶¹. М. Моклиця говорить, що персонажі у творах Стефаника є носіями справжнього страждання і воно якраз виявляється у мовленні та тілі. Як вона пише: «Найперший носій страждань, які вириваються назовні, – це мовлення, монолог людини зі скляким горлом. Яке то хрипить, то булькає, то харчить, то затинається, то проривається диким криком»⁶². Тому його потворні зображення (які мають на меті не так налякати читачів, як показати градацію між жахливим і прекрасним, щоб ті відшукали золоту середину) є виявом саме монологічного мовлення персонажів, бо діалоги часто показують реалістичне зображення світу, натомість монологи – модерністське з нотками натуралізму. Натомість М. Євшан про мовлення Стефаника говорить, що то «монологи душі людської» і якщо людина перебуває серед натовпу та говорить до юрби людей – то її голос стихає серед інших, а коли людина перебуває на самоті, то, відповідно, її голос звернений до Бога (можна означити мовлення як діалоги-сповіді)⁶³.

Через розлогі діалоги та репліки часто новелам Василя Стефаника присуджують драматичність. І ось Микола Зеров говорить про цей драматизм і згадує дві новели: «Вона – земля» та «Сини», в яких він набуває своєї пікової точки і говорить, що письменник «подає почування людини через діло, як у

⁶¹ Назаревич, Л. Екзистенційність як домінуюча риса літератури доби модернізму // *Studia Methodologica* : альманах. / гол. О. Лещак ; відп. ред. І. Папуша ; редкол.: О. Куца, Р. Гром'як, Т. Волкова [та ін.]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. Вип. 19.: Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : зб. наук. праць з нагоди 70-річчя д-ра філол. наук, проф., акад. Академії вищої школи України Романа Гром'яка. – С. 105.

⁶² Моклиця М. Модернізм Василя Стефаника крізь магічний кристал алегорії / Прикарпат. вісн. НТШ. Сер. Слово. – 2016. – № 2. – С. 140.

⁶³ Євшан М. Василь Стефаник // Євшан М. Під прапором мистецтва. – К., 1913 – С. 106–107.

драмі»⁶⁴. Репліки в діалогах, як зазначав В. Лесин є «навантажені»⁶⁵, тому не потрібно розлогих описів, щоби зрозуміти суть тексту. С. Хороб у своїй статті «Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаника: драматизація новели чи епізація драми?» говорить про те, що розрізняють два характери новел письменника і це – новели-драми та новели-сповіді. Перші – драматичні, а другі – ліричні. Тому не варто говорити про суто драматичний характер оповідної манери стефаниківської новелістики. І дослідник додає, що діалогізм, гострий конфлікт не є ознакою драми, бо щоб зарахувати новели Василя Стефаника до драми як роду літератури, потрібно щоби герої не тільки були в дії, але й читачі могли бачити виразники тої дії: треба «бачити й чути, як вона діє, веде розмову, виражає своє почуття тощо»⁶⁶.

Отже, мовлення Василя Стефаника характеризується мінімізацією авторських ремарок та присутністю діалогічно-монологічного мовлення. Науковці по-різному характеризують його стиль письма, і деякі говорять, що він суто монологічний, а інші схилиються до думки, що це діалог (односторонній, псевдодіалог, діалогізований монолог). І якраз через його діалогічність твори часто приписують до драматичних творів, але насправді вони не є драмами, просто виражають трагічний характер з присутнім підвищеним психологізмом і конфліктністю ситуації.

РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ НОВЕЛІСТИКИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА У ЗБІРЦІ «СИНЯ КНИЖЕЧКА»

2.1. У пошуку часопросторових координат

⁶⁴ Зеров М. К. Марко Черемшина й галицька проза // Твори: у 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 421–422.

⁶⁵ Лесин В. Василь Стефаник. Нарис життя і творчості. К.: Дніпро, 1981. 150 с.

⁶⁶ Хороб С. Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаника: драматизація новели чи епізація драми? Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2016. – № 2 (34). – С.408-409.

Просторові координати збірки Василя Стефаника «Синя книжечка» на перший погляд є доволі очевидними (село, хата, ліс, річка), що змушує реципієнта сприймати ці тексти як прості⁶⁷. Цей прийом повторюваних локусів з одного боку допомагає читачеві щоразу впізнавати та уявляти той чи інший простір, а з іншого боку, ця впізнаваність часто є оманливою, звичний простір доводиться піддавати сумнівам. У результаті знайомі простори формують наратив у формі переповідання подій, які трапилися в міфічному, дещо циклічному (простір часто тисне на часовий вимір) просторі впізнаваного села.

Власне саме село є тим топосом, з якого варто почати аналіз хронотопів у текстах Василя Стефаника. Село насправді є найбільш поширеним та загальним простором, де відбуваються події, про які йдеться у «Синій книжечці» зокрема. Ба більше, можна сказати, що село як простір виборює собі місце серед системи персонажів. Виглядає на те, що село – це перманентний, загуслий у часі пункт спостереження, прив'язаний до обрядів, патріархальності, працьовитості⁶⁸. Село не є ні домом, ні притулком для героїв. Однак саме село диктує певні правила поведінки та життя. Зважаючи на це, персонажі або підкорюються селу, або змушені покинути його межі, і тоді виявляється, що село – унікальний герметичний простір, який може захищати, але й нависати загрозою.

Уже згадана герметичність вимагає від села не просто суворості приписів, норм, обрядів, а й особливого часу. Час у цьому просторі – циклічний, адже село виштовхує із себе все, що суперечить його ієрархіям, уніфікованість тих, хто населяє простір, призводить до того, що мешканці села мають перед собою чіткі інструкції з того, як проживати певні життєві ситуації, сценарії, які можна обрати, щоб отримати право існувати у цьому просторі. Також видається на те, що час і простір суворо регламентують буття з метою контролю. Саме тому у

⁶⁷ Мацевко-Бекерська Л. Когнітивні маркери малої прози Василя Стефаника: художній наратив «простого тексту»... – С. 200.

⁶⁸ Жигун С. Сільський хронотоп у художньому світі неореалізму // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. – Кривий Ріг, 2014. – Вип. 3. – С. 98.

«Синій книжечці» хронотоп села перманентно існує на тлі як щось вічне і стає, що не дає можливості руху, часто новели, хоч і не позбавлені драми, однак містять обмаль дії у значенні протесту. А самі персонажі під дією контролюючого хронотопу переживають страх, непевність, безнадію, горе. Саме такі почуття навіює село у «Синій книжечці», виступаючи депресивним ландшафтом, де відбуваються трагічні події⁶⁹.

Дещо меншим, вужчим, але не менш важливим простором постає оселя, яка мала б виступати як образ спокою та навіювати на героїв відчуття захищеності. Насамперед хата мала б виступати у тексті Домом, певним якорем, який заземляє та є уособленням самої людини. Проте важливо, що лише новела «Синя книжечка» презентує досвід прив'язаності до оселі, прикметно також і те, що персонаж не може продовжувати в ній існувати, а змушений натомість покинути дім. Антін описує свою розлуку з домом, максимально персоніфікуючи сам простір, оживлюючи хату: «Віходжу я надвір – та й ні таки обмарило. Дзелений мох на хаті, треба би її пошивати. Камінь, вода – не я тебе буду, небого, пошивати. Камінь – аби камінь, та й розупук би си зі жєлю»⁷⁰. Цей простір не відпускає героя, прив'язаність до самого дому виявляється настільки міцною, що «присба не пускає, ступаю – не пускає» [с. 29].

Основний акцент новели стоїть саме на її оповідному (навіть переповідному) характері – Антін сам розповідає про свої відчуття відходу з дому, проєктуючи свої емоції на простір, адже це єдина можливість для нього відпустити дім, залишившись у ньому через довге і болісне прощання у певному метафізичному сенсі. Фокус він ставить і на дрібних елементах, які чіпляються за свого власника, тобто попри те, що Антінові доводиться йти, бо простір його виштовхує, а водночас той вимір намагається його втримати, що у свою чергу і

⁶⁹ Федорів М. Хронотоп і його функція в розкритті концепту страху в романах Р. Андріяшика // Наукові записки НаУКМА. Том 111. Філологічні науки, 2010. – С. 32.

⁷⁰ Стефаник В. Моє слово: Новели, оповід., автобіогр. та критич. матеріали, витяги з листів: Для серед. та ст. шк. віку / Упоряд., передм. та приміт. Л.С. Дем'янівської; [Обкл. В.І. Касіяна; Іл. І.І. Литвина]. — 3-тє вид. — К.: Веселка, 2001. — С. 29. (Далі цитуватимемо за цим виданням, вказуючи в дужках лише номер сторінки).

сповільнює сам текстовий час: «Іду. Лиш поступив-єм си, а вікна в плач. Заплакали, як маленькі діти. Ліс їм наповідає, а вони сльозу за сльозов просікають. Заплакала за мнов хата. Як дитина за мамов – так заплакала» [с. 29]. Мова цього простору – це мова почуттів, яка, однак, не може залишити Антіна у цьому місці, який виходить із замкненості хати у широкий світ, отримавши синю книжечку. Лідія Мацевко-Бекерська наголошує на тому, що висока міра суб'єктивності оповіді наратора викликана експресіоністичною поетикою⁷¹, яку Василь Стефаник обирає для підкреслення розпачу та безвиході, відповідно емоції знаходять вихід через яскраві картини-ретроспективи, що передають психічний стан персонажа.

Протилежно до цього варто зазначити, що хата також може виступати як простір небезпеки, насилля, горя, поневірянь. Але, на відміну від Антіна, інші персонажі не мають такого привілею, тому не можуть покинути власної оселі. Тому цей простір стає простором приреченості і циклічності, час у хаті не просто сповільнюється, він буквально застигає, складається враження, що попри динамізм дії у текстах, сам час стоїть на місці і повністю підпорядковується просторові⁷². Ідеться насамперед про новелу «Осінь», де хата – це місце постійних сварок, бідності і насилля. Саме присутність Митра робить хату загрозливим і вразливим простором, кожен з присутніх знає, що варто втекти звідти, як небезпека на деякий час відступить, однак до хати треба повсякчас повертатися, тому хату сам Митро порівнює з пеклом, де тісно і доводиться свою злість виражати силою на дітей чи дружину (подібно «працює» простір і у новелі «Побожна», де хата є місцем насилля та негараздів, з якого Семениха намагається втекти, але чоловік ловить її у сінях і продовжує бити). Тут хата не

⁷¹ Мацевко-Бекерська Л. Когнітивні маркери малої прози Василя Стефаника: художній наратив «простого тексту» ... – С. 200.

⁷² Лавринович Л. Художня інтерпретація ідеї часопростору в романі О. Токарчук «*Prawiek i inne czasy*» // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Національного університету «Острозька академія», 2012. – Вип. 28. – С. 130.

персоніфіковна, вона – пасивний простір, що не суперечить і не пручається, вона мовби спостерігає.

Однак кожен має тут відповідний власний мікропростір: Митро – біля вікна, Митриха – на припічку, матір Митра – на печі. Лише діти не мають жодної прикріпленості у цьому просторі. Вони постійно його освоюють, поки мають на це можливість або ж підіймаються до баби на піч, щоб перечекати загрозу з боку батька: «Діти бігали по хаті. Але як хто здубонів у сінях, то вони тікали на піч до баби. Тоді тварі їх робилися помучені і пригноблені. Все удавали спокійних, бо боялися, аби тато не бив. Але як до хати не входив тато, то вони знов злізали з печі, аби гирцювати по землі» [с. 63]. Симптоматичною є дихотомія «верх – низ», що у певній мірі корелює з небесним та земним. Адже матір Митра, яка лежить на печі, готуючись до смерті, є найближчою до відходу, вона перебуває у хаті над усіма сварками і негараздами, піч стає притулком як для неї, так і для онуків, які все-таки можуть повернутися на землю, а вона, вже остаточно застрягнувши на печі як у лімінальному просторі, змушена перебувати в постійному очікуванні власної смерті.

Аналогічно чіткий розподіл місць у просторі отримують діти в новелі «Новина»: «Їли хліб на печі, і дивитися на них було страшно і жаль» [с. 67]. Вони вже приречені на загибель від рук власного батька, який сидить на лаві, спостерігаючи за доньками і плануючи їхню смерть. Піч стає прихистком для них лише на певний час, а сам простір хати починає гнітити батька настільки, що він іде з дому, щоб не залишатися з дітьми наодинці і не дивитися на них. Ретельно все обміркувавши, він звертається до дітей: «Злізайте з печі, та підемо десь у гості». [с. 68]. Хата залишається для них безпечним місцем, а відкритий простір – «гості», до яких вони мають завітати є зовсім невідомий та невідворотний для їхнього буття.

Для Гриця ж цей відкритий простір стає можливістю дати собі раду з почуттями, але натомість ще більше пригнічує його: «Йшов довго лугами на

став на горі. У місячному світлі розстелилася на долині ріка, як велика струя живого срібла. Гриць здигнувся, бо блискуча річка заморозила його, а той камінь на грудях став іще тяжчий. Задихався і ледве міг нести маленьку Доцьку» [с. 68]. Важливо у цьому контексті також те, що тут знову з'являється опозиція між верхнім та нижнім світом: батько, підточений сумнівами, то опускається в гори, то спускається в долину до ріки, щоб утопити своїх дітей. Варто підкреслити і те, що у цій новелі функціонує хронотоп шляху, дороги буквальної і духовної, певної межі (знову йдеться про лімінальний простір та переступ через межі), через яку персонажеві треба перейти, щоб ствердити свої наміри.

Місцем смерті хата стає у новелі «Сама-самісінька». Простір, у якому жінка провела все своє життя, перетворюється для неї на символічну домовину, провокуючи апокаліпсис⁷³. Оселя жінки більше нагадує печеру, ніж дім: відсутність світла і нашествя мух створюють враження зараженого і навіть липкого, неприємного простору. Хата знову, як і в новелі «Осінь», перетворюється на пекло, однак тут це пекло не метафоричне, а буквальне, де піч – не спосіб порятунку і безпеки, а місце, наповнене нечистою силою, звідки вилазять чорти як передвісники смерті і як нагадування про грішність персонажа: «Нараз вилетіла з печі хмара малих чортенят. Зависли над бабою, як саранча над сонцем або як турма ворон над лісом. Впали потім на бабу. Залізали у вуха, у рот, сідали на голову, аби боронилася. Великим пальцем тикала до середнього і хотіла так донести до чола, аби перехреститися» [с. 59].

Найбільший акцент у цій новелі стоїть на контрасті реального та ірреального, що деформує простір, демонструючи трансформацію передсмертної свідомості героїні. Цей контраст простежується також на рівні «власне відчуття» і «реальна дійсність»: «Земля у хаті розпуклася, а баба в

⁷³ Жигун С. Сільський хронотоп у художньому світі неореалізму... – С. 98.

розколібину сточувалася падала удолину. Летіла все упід та успід. Десь усподі чорт ймив її, завдавав на себе иа й почав летіти з нею, як вітер. Баба рвонулася та й головою грянула до стола» [с. 60]. Прикментно також і те, що тут відсутня опозиція між верхнім та нижнім, стара жінка падає лише донизу. Не маючи можливості перехреститися і потрапити до світу верхнього, вона, переможена чортами, все ж потрапляє до пекла. Тут можемо говорити про простір, зав'язаний на міфологічності, що потрапляє у тісний зв'язок із часом, в результаті чого простір стає темпоральним⁷⁴, виштовхуючи героїню з часопросторових координат буття.

Ще одним важливим простором для героїв «Синьої книжечки» стає корчма, де герої, зазвичай чоловіки, отримують можливість бути вразливими, стати оповідачами історій, що то стає для них доволі терапевтичним процесом та спробою подолання нелегкого повсякденного існування. Насамперед варто згадати новелу «У корчмі», де Іван оповідає товаришеві про своє нелегке сімейне життя. Фокус стоїть аж ніяк не на основній функції корчми – випити, а на тому, що сама атмосфера сприяє активній бесіді. Персонажі не просто сидять за столом і вживають алкоголь, вони наративізують дійсність: «Котили по столі завзяті слова і, схилившись, слухали, що стіл говорить. Нарікали та й пили» [с. 36]. У цьому випадку корчма виступає як абсолютно безпечний простір, де свідомість героя цілком змінюється, час стає плинним і текучим, що сприяє перевітленню героя, але, вийшовши на ширший простір, він усвідомлює, що змінити власне життя у нього не вийде. Тому виглядає на те, що корчма – це місце, в яке героям доводиться повертатися знову і знову, щоб прожити інше життя, більш приємне та більш яскраве, змоделювати собі натомість нове буття, відмінну дійсність ніж та, в якій вони живуть.

⁷⁴ Лавринович Л. Художня інтерпретація ідеї часопростору в романі О. Токарчук «Prawiek i inne czasy» ... – С. 132.

У новелі «Майстер» корчма також виступає простором нарації та спогаду, формуючи асбсолютно особливий хронотоп оповідача⁷⁵. Саме завдяки цьому простору модифікується структура тексту. Маємо тут «текст у тексті»⁷⁶, наратора другого порядку, який мовби запаковує одну історію в іншу, справляючи сильне враження на тих, хто слухає його: «Ті, що його слухали, дивилися на нього якимось смутно, але мовчали. Іван завойовував своєю бесідою. Робив із коршми церкву» [с. 46].

Надзвичайно важливим тут є акцент на тому, як простір, абсолютно профанний та приземлений, навіть гріховний, в одну мить перетворюється на сакральний саме завдяки процесові нарації. Важливо тут також і те, що сам персонаж – майстер з будівництва храмів, тобто він сам має безпосередній зв'язок із простором, формуючи його декорації та ландшафти. Майстер розповідає історію про зведення церкви, залучаючи до своєї оповіді також й оніричний простір, сон стає для нього втечею від дійсності, де він не може поділитися важкими роздумами ні з дружиною, ні з дітьми: «А мені сниться, що я десь у вишневім саду лежу та на сопівку граю. Але десь коло того саду вчинилася церква, я її десь вже поклав, а вона коло саду вчинилася» [с. 47]. Згадана церква як душевний тягар, що тисне на героя, обвалюється на свого будівничого, який лежить на її завалах. Таким способом рамування тексту через численні вставні елементи завершується обрамленням: персонаж знову опиняється у корчмі, у просторі, який він не зчитує як загрозливий, як власне місце для того, щоб поділитися своїм досвідом та переживаннями вже після того, як подія сталася.

Крім того, корчма – це місце забуття. Ідеться про те, що саме в корчмі герой новели «Лесева фамілія» знаходить свій порятунок, пропиваючи родинні

⁷⁵ Коркішко В. Часопростір як формотворча категорія тексту // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст – Бердянськ : БДПУ, 2010. – Вип. XXIII: Лінгвістика і літературознавство. – Ч. I. – С. 391.

⁷⁶ Стогній О. Художній експеримент як структурний елемент прози Сильвестра Яричевського // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки (літературознавство), Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2016. – № 1 (17), травень. – С. 255.

гроші, прирікаючи власну сім'ю на злиденність. Однак це доволі ненадійний простір: з одного боку, він дає гарантію чогось кращого і нереального, а з іншого – цими надіями затуманює ясний розум і призводить до трагедій. Біля корчми, куди Лесь ніс вкрадений ячмінь у власної дружини, на чоловіка чекає його ж родина, яка, втомившись від того, що чоловік все пропиває, вирішує помститися йому за всі поневіряння. Корчма тут – основна причина негараздів родини, тут вона непорушно стоїть на тлі і спостерігає за тим, як Леся б'ють його ж діти. Цей простір, який обіцяв персонажеві спокій і турботу, а натомість обдурих його, більше не рятує героя, а виступає як пряма загроза. Менше з тим, Лесь все одно не відмовляється від цього місця, ба більше, він, під дією корчми, вирішує піти на кримінал, відплатити родині за привселюдну ганьбу.

Варто також окремо підкреслити, наскільки велику роль відіграє рух у «Синій книжечці». Хронотоп дороги Василь Стефаник використовує як засіб творення трагедійного, намагаючись розширити хронотоп для проведення аналогії «Відхід з дому» – «Смерть»⁷⁷. Ніколи у новелах дорога не буває насажена позитивною семантикою, завжди радше йдеться про вимушений від'їзд та розлуку з домом. Про це йдеться зокрема у тексті «Виводили з села». По-перше, вже згаданий й аналізований простір села виступає тут як метонімія всіх соціальних зв'язків і прив'язаностей, які мусить покинути герой, щоб піти до війська. А по-друге, село проводить хлопця, залишаючись присутнім при його від'їзді у всіх просторах, мовби не даючи йому достатньо свободи та можливості на індивідуальне переживання за межами сільської точки спостереження.

Сам проводи у новелі мають процесуальний характер, навіть перформативний, дія спрямована на оплакування героя і відбувається у всіх знайомих йому просторах, час натомість рухається динамічно. Голос ширшого

⁷⁷ Ботнаренко Н. Мотив "Шляху / Виходу" В творчості В. Стефаника і А. Чехова // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Серія "Філологічна". – Луцьк: Вид-во Східноєвропейського національного університету, 2010. – Вип. 12. – С. 6.

простору набуває людських ознак, гуманізується, долучаючись до колективної жалоби за рекрутом: «Листя встелило дорогу. Позагиналося у мідяні човенця, аби з водою осінньою поплисти у ту дорогу за рекрутом. Ліс переймав голос мамин, ніс його у поле, клав на межі, аби знало, що як весна утвориться, то Миколай на нім вже не буде орати» [с. 31].

Новела «Стратився» продовжує цю ж лінію хронотопу, тільки тією дорогою, якою виряджали Миколая, тепер їде його батько до загиблого сина, тут картина не візуальна, а психологічна⁷⁸: невелика кількість деталей формують простір та самотню фігуру батька у ньому. Для самого батька ця поїздка стає можливістю для рефлексій та спогадів, разом з подоланням шляху, він також згадує дитинство свого сина, жалкує за втраченим життям. Відтак сама дорога як простір та відстань відходить на другий план, час пришвидшується, а пам'ять стає визначальним чинником у процесі горювання та спробі подолати дистанцію між батьком та сином, а водночас і стерти рамки між теперішнім та минулим, яким відтепер буде жити батько. Аляйда Ассман стверджує, що пам'ять про померлих формує антропологічне ядро культурної пам'яті⁷⁹, але також тут ідеться про те, що не лише батько буде пам'ятати про Миколая, а й саме село як спільнота пам'ятатиме про померлого хлопця, пов'язуючи його постать із власною ідентичністю, адже він був одним з них.

В останню путь вирушає також і героїня однойменної новели «Катруся». Перше, що варто підкреслити, так це те, що героїня, перебуваючи в хаті, готується до приходу смерті, позбавляючись певної суб'єктності через хворобу. Зрештою, потрапивши на відкритий простір, вона має вирушити до лікаря, який мав би зарадити її хворобі, натомість на возі розігрується картина, де матір споряджає Катурсю в дорогу так, наче звідти вона вже не повернеться: «Катурсю поклали на віз, аби везти до лікаря. Мама плачучи підкладала

⁷⁸ Мацевко-Бекерська Л. Когнітивні маркери малої прози Василя Стефаника: художній наратив «простого тексту»... – С. 203.

⁷⁹ Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. – Київ: Ніка-Центр, 2014. – С. 40.

подушки під голови» [с. 52]. Проте сама дівчинка сподівається на краще, тому, маючи таку можливість, мимохідь окидає оком те, що змінилося у просторі за її відсутності, що й відволікає героїню від тяжких думок, навіть плануючи майбутнє. Однак саме ця дорога дає розуміння Катрусі, що їй не варто чекати на одужання, вона приречена на смерть, яку вона розповсюджує навколо себе хворобою на весь простір: «Катруся заходилася від плачу і кашляла на все поле» [с. 53].

Отже, можна говорити про те, що у збірці Василя Стефаника «Синя книжечка» простір домінує над часом, він у певній мірі впливає на те, як протікає час у новелах, зважаючи на те, що сам «хронометраж» новел текстів доволі короткий. Найширшим простором є локус села як герметичної спільноти, яка виконує функцію спостереження та нагляду. До мікропросторів можна також зарахувати хату і корчму як простори, де героям бракує безпеки (в оселі, що часто провокує відхід з Дому, втечу, мотив бездомності) та простори, де вони почуваються вільно, щоб здійснити ревізію власного життя (в корчмі під дією алкоголю та бажання оповісти історію). Також важливим є хронотоп дороги, яким герої рухаються, щоб переступити певну межу, яка приводить їх до усвідомлення власної смертності чи трагедії загалом.

2.2. Гендерний аспект: кореляція між «чоловічим» та «жіночим» началом

Питання гендерних рамок, стандартів та параметрів у ключі дослідження текстів Василя Стефаника постає особливо гостро. Адже ідеться не про звичну конвенційність, гендерну нормативність. «Синя книжечка» пропонує натомість переглянути звичні поняття «чоловічого» або «жіночого», але очевидно, що Стефаник лише фіксує, налаштовуючи своє письмо на пильне спостереження. Тож чоловіки та жінки з'являються перед читачем через певну оптику, і ця оптика не позбавлена співчуття чи співпереживання. Автор-спостерігач відсутній у тексті, він не дає оцінок чи моральних настанов своїм героям. Проте

сама манера оповіді свідчить про те, що як «чоловіче», так і «жіноче» підпадає під процес «перетоплювання» дійсності у текстовий вимір⁸⁰.

Загалом, говорячи про маскулінність у творчості Василя Стефаника, у «Синій книжечці» зокрема, варто підкреслити, що персонажі не є носіями культивованої патріархальним суспільством токсичної маскулінності. Вони якраз-таки переживають її брак та кризу. У цій ситуації «перша стаття» почувається непевно та слабко, відповідно м'яка маскулінність не знаходить адекватного виходу у світ, щодо рідних чи щодо дружини. Тому ця м'яка маскулінність перетворюється у трагічну, на якій і будується цілком уся ідентичність героя.

Перше, що відрізняє стефаникових чоловіків від традиційного маскулінного образу, так це те, як вони виявляють свої почуття. Герої не намагаються придушити чи приховати лють, образу, горе, відразу, страх. Чоловічі персонажі проживають ці емоції доволі повно, не боячись того, що їх за це хтось може засудити або вказати на їхню неповноцінність. Можна припустити, що така воля в емоціях для чоловіків у «Синій книжечці» дозволена як єдиний вияв хоча б якоїсь свободи, адже вони самі свідомі власного невтішного становища. Крім того, вони цілком розуміють і навіть приймають свою неповноцінність, яка часто компенсується девіантною поведінкою.

Девіаційна, дещо пошкоджена маскулінність виявляється через деструктив. І цей деструктив стосується насамперед самого ж чоловіка. До прикладу, в низці новел дія відбувається у корчмі, у просторі, де можна почуватися безпечно, де під дією алкоголю можна дозволити собі більше говорити, більше відчувати. Тоді чоловіки самі беруть у руки символічний мікрофон і стають оповідачами (часто власних) історій. Новела «У корчмі»

⁸⁰ Рудницький М. Василь Стефаник // Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке "Молода муза?" – Дрогобич: Видавнича фірма "Відродження", 2009. – С. 192.

ілюструє наведену вище тезу. Проця б'є жінка, у цьому полягає його криза маскулінності, адже в традиційному розумінні жінка не володіє силою, жінка постає у ролі жертви, а чоловік — як актор насилля. Такий суспільний погляд був поширений і доволі звичний, однак, якщо йдеться про дзеркальну ситуацію, коли жінка чинить акт насилля над чоловіком, це сприймається як щось ненормальне, вивернуте, неправильне. Більш резонно тут говорити не так про кризу маскулінності, як про кризу ідентичності загалом⁸¹.

Тому Іван як репрезентант токсичної маскулінності за чаркою намагається навчити Проця, як варто поводитися із жінкою: *«Припри свою жінку, най вона до тебе руки не протєгає. Мой, таже ти сміхом став по селу, жінка б'є та духу наслухає, а ти таздов мусиш бути?»* [с. 37]. Можна помітити, що мовиться не про те, що ненормально застосовувати силу загалом, суспільством засуджується випадок, де чоловік потерпає від насилля. Разом із його фізичною силою підважується також статус господаря, а це і є, по суті, ключові характеристики чоловіка на селі. Іван виступає голосом суспільства, він реагує на неї абсолютним подивуванням. Це виходить за його межі уявлення про норму, тому він шукає роз'яснень серед авторитетів, законів: *«Як цісар такий параграф написав, най я знаю. Бо як цісар таке право відав, то най моя також мене б'є. Руки складу навхрест, а вона най бучкує. Як право цісарське, то має бути цісарське»* [с. 37].

Сам же Проць не заперечує і не захищає жінку. Він поводить як типова жертва — перебуває у страху, але вийти за межі циклу насилля не може. Набравшись мужності у корчмі, він повертається додому, твердо постановивши змінити ситуацію, фізично помститися дружині. Однак що ближче він підходить до хати, то слабшою стає його рішучість, а голос тихшає. З одного боку, цю новелу можна цілком потрактувати як гумористичну, але з іншого

⁸¹ Ochsner. A. Who Is That Man? Lad Trouble in "High Fidelity", "The Best a Man Can Get", and "White City Blue // Constructions of Masculinity in British Literature from the Middle Ages to the Present. New York, Palgrave Macmillan, 2011. P. 254

боку, варто чітко усвідомлювати, що становище Проця, хоч і не є чимось звичним, але все ж трагічне для нього самого.

Аналогічний досвід переживає герой новели «Лесева фамілія». Саму назву теж можна зчитати як іронічну, адже йдеться про сім'ю, яка нівелює усталені уявлення про родину як мінімум тим, що діти б'ють батька, що в основі своїй не є гумористичним явищем, тут радше ідеться про гірку усмішку крізь сльози. Однак ситуація Лесья відрізняється від Прочя тим, що Лесь переважно більшість часу мовчить, знову ж таки перебуваючи у стані алкогольного сп'яніння. У цьому тексті цілком очевидно, чому чоловік став жертвою дружини та дітей: це їхня помста за злидні, які спричинив батько своєю залежністю. Сам же Лесь покійно приймає удари, буквально як належне, те, на що він заслужив, а його дружина підштовхує дітей до порушення заповідей та суспільних норм. Саме економічне становище, на думку Івана Франка, спричиняється до жіночої неволі, до того, що жінка потрапляє у позицію жертви та потерпає від насилля з боку чоловіка, який у свою чергу теж є жертвою цього ж таки становища⁸².

Лесь є жертвою лише на перший погляд, він дозволяє дітям отримати над собою силу на певний момент. Але це аж ніяк не означає, що таке привселюдне приниження стане для нього точкою усвідомлення власної ницості або неправильної поведінки. Цей самосуд працює інакше, Лесь погрожує своїй родині: *«Але піду до кременалу, на вічний кременал піду. Раз! Такого ніхто не чув та й не буде чути. Таке вістрою, що земля здрігнесь!»* [с. 42]. Очевидно, що чоловік повертає собі силу, повертає собі люті, а також право помсти за завдану йому кривду. Саме повернення до ієрархії через приниження стає для героя в певній мірі можливістю реабілітуватися, продемонструвати свою могутність на слабших.

⁸² Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних // Твори: в 50 т. – Т. 26: Літературно-критичні праці (1876-1885). – Київ: Наукова думка, 1980. – С. 247.

Найбільш поширеним сценарієм, яким слідує маскулінність у Стефаника є чоловік, який чітко розставляє власні межі: можливо, не надто впевнено та твердо, усвідомлюючи при цьому власне пригнічене становище. Разом із цим варто зауважити, що становище поневоленості не дозволяє чоловікам повнокровно втілювати модель токсичної маскулінності, оскільки, як зауважує Агнешка Матусяк, маскулінний дискурс можна назвати послабленим «на фоні зовнішнього маскуліного імперського дискурсу, де українська мужність мала фемінізований характер»⁸³. Прояв фізичної сили щодо дружини або дітей допомагає пережити зовнішні негаразди, а втім, зовсім не допомагає склеїти зсередини розбите та вразливе «я». Важливо також і те, що чоловік у текстах Василя Стефаника неодмінно включений в родинне коло: він батько, однак його батьківство є чисто номінальним, адже зовсім не йдеться про виховання дітей, а йдеться про їхню травматизацію, позбавлення волі й голосу, для самих дітей фігура батька завжди має вигляд агресивної та загрозливої.

Митро з новели «Осінь» використовує насилля над дітьми як спосіб перекинути свою злість та образи на ту дитину, яка опиниться у нього під рукою: *«Мой, ти, шибенику, чого ти чіпаєшси грєдок, хочеш горшки побити? Та коби-с вже зачепивси навіки. . .»* [с. 62]. Чоловік потерпає від бідності, професія шевця не може забезпечити комфортного життя, тому почуття несправедливості та втома перетворюються на активну лють. За дітьми свою порцію побоїв отримує дружина, яка стала на захист сина: *«Підняв чобіт з-під лави і почав ним жінку бити»* [с. 63]. Абсолютно клінічна картина родини розгортається на тлі осіннього пейзажу, який лише підкреслює стагнацію сім'ї Митра, в якій існує лише дві мови – крик та удар. Дослідники маскуліного дискурсу часто наголошують на тому, що часто насилля є індикатором кризи

⁸³ Матусяк А. Маскулінний дискурс в українській літературі XX-XXI століть // Перехресні стежки українського маскуліного дискурсу: Культура й література XIX - XX століть. – Київ: Laurus, 2014. – С. 13.

певної системи, а також засобом, за допомогою якого вона намагається відновити себе, повернутися до нормального стану⁸⁴.

Сам герой, десь глибоко розуміючи усю аномальність ситуації, тікає з дому, знаючи, що не зможе контролювати ситуацію, а крім того, осінь – це пора, коли вся сім'я змушена перебувати в одному замкненому просторі постійно, проте хата не дає того спокою і безпеки, як це мало б бути. Тому Митро тікає, повертаючись до звичного пригніченого стану, своєї самотньої вразливості за межами родини, де він не може відкрито поділитися своїми турботами та переживаннями, яке буквально сприймає як пекло.

Новела «Побожна» вкотре знімає завісу з інституту сім'ї. Подружжя перебуває у стані постійних сварок та нарікань. З обідом Семен та Семениха (важливо, що жінки іменуються за приналежністю до чоловіків⁸⁵, мовби не маючи власних імен чи власних фігур, які могли б бути самостійними суб'єктами у текстах) проводять квазі-комунікацію, яка полягає в тому, щоб обмінятися якомога більшою кількістю образ та навіть підколювань. У результаті «чоловіче» начало у тексті змальоване в образі злості, нестримної агресії та прокльонів.

Важливо, що і жінка у цьому діалозі не втрачає можливості взяти на кпини свого чоловіка, дошкулити йому та вказати на недоліки. Семенова маскулінність – це маскулінність жалю до себе, що саме йому доводиться жити з такою партнеркою, яку називає відьмою, яка його принижує і ставить під сумнів його статут господаря. Проте можливість висловлення не триває довго: словесна перепалка неодмінно має закінчитися не просто вибухом гніву чоловіка, а й вказуванням жінці на її місце жертви, яку треба приручити:

⁸⁴ Edley. N. Men and Masculinity. The Basics. New York: Routledge, 2017. P.149.

⁸⁵ Брус М. Відображення категорії жіночості в художній мові Василя Стефаника // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. — Івано-Франківськ, 2011. — №2(14). — С.53.

«Семениха втікала надвір, але чоловік їмив у сінях і бив. Мусив бити» [с. 50]. Промовисто, що Семен повинен був бити дружину, виховувати її, бо начебто інакше не можна, це буквально його обов'язок. Крім того, фізичне насилля також можна сприймати як черговий прояв влади та домінування над тілом жінки⁸⁶.

Однак необхідно сказати, що крім цих очевидних вимушених агресивних типів маскуліностей є персонажі, які репрезентують інший тип чоловічих персонажів, які знаходять вихід власним почуттям не через агресію, а проживають емоцію і поведуться дещо незвично як для патріархального суспільства. Насамперед тут варто згадати про новелу *«Синя книжечка»*, де герой доволі детально описує свій стан, відкрито артикулюючи власні почуття іншим: *«Знаєте, туск такий пішов, що раз туск»* [с. 28].

Персонаж змушений покинути дім. Цей локус, який мав бути якорем, доводиться покинути, адже простір не обіцяє йому нічого, окрім невдач. Проте пояснень того, чому чоловікове життя не складається, відсутнє: *«Отой Антін, що одне п'яний викрикує на толоці, був все якийсь нещасливий. Все йшло йому з рук, а ніщо в руки»* [с. 28]. Саме алкоголь вкотре перетворює чоловіка не просто на щирого товариша, а й сприяє тому, щоб Антіна сприймали мало не як божевільного, якому нічого не вдається, тому з горя він п'є, кричить і покидає свою хату. Активне проживання горя і плач зрештою доводять персонажа до того, що він починає відчувати ностальгію за місцем, яке він ще не встиг покинути, проте для нього піти з дому означає у певній мірі загибель.

Право на чуттєвість з боку чоловіків також можна простежити у текстах, які вписують чоловічу фігуру в контекст родини. Ідеться не лише про позицію сили, в якій батько повинен перебувати, щоб засвідчити свою владу, буквально наглядати і карати родину, а й про вияв співчуття до своїх дітей. Герой новели

⁸⁶ Купцова Т., Колієва І. Гендерна репрезентація архетипного образу відьми крізь призми української літератури // Проблеми гуманітарних наук: зб. наук. пр. Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія». 2019. Вип. 44. – С.35.

«Стратився» якраз демонструє таку позицію. Однак не варто забувати і про те, що йдеться про старшого чоловіка, який у культурі сприймається вже не через параметри маскулінного, тому сприймати старого чоловіка набагато легше, ніж домашнього тирана, який б'є, бо «мусить». Тут батько проживає втрату сина, який у війську наклав на себе руки.

У цій новелі бачимо, як, по суті, материнську функцію оплакування тіла померлої дитини бере на себе батько, ігноруючи стереотипне «чоловіче» начало, надаючи перевагу батьківському, ба навіть людському: *«Тато припав на коліна у ногах Миколая та молився. Цілував ноги сина, бив головою у плиту»* [с. 33]. Батько опікується вже померлим сином, ладнає йому вбрання, наче на весілля, здійснюючи цілий обряд, а також розуміючи, що його рід перервався, це кінець життя не лише життя його сина, а й загалом сім'ї: *«Сльози падали на трупа та на білу студену плиту. Плачучи, убирвав сина на смерть. У біленьку мережану сорочку, у пояс вишиваний та в капелюх із павами його убрав. Писану тайстру поклав під голови, в головах поклав свічку, аби горіла за страчену душу»* [с. 34]. А сам син, що помер, виступає у тексті як мученик. Він – жертва, яку його батьки мали заплатити за те, що він – носій ідентичності, яка зобов'язана постійно себе засвідчувати через мужність⁸⁷.

Аналогічно у певному сенсі поводитьися і Гриць Летючий у «Новині», оплакуючи дітей, яких планує втопити, аби порятувати від бідності. Найголовніше тут саме те, наскільки гуманно та емпатійно він мислить про своїх дітей, але навіть не намагається якось зарадити їхньому нещастю: *«Гриць глянув на них із лави і погадав: “Мерці”, – і так напудився так, що аж його нім обсипав. Чогось йому так стало, як коли би йому хто тяжкий камінь поклав на груди»* [с. 67]. Відчуття важкості думки спричиняється до того, що єдиною його дією як людини, цілком позбавленої діяльнісної функції стає рішення вбити доньок.

⁸⁷ Рош А. Перша стаття. Зміни та криза чоловічої ідентичності. Київ, Основи, 2018. — С.60.

Текст деталізовано описує відчуття чоловіка, а також його зовнішні реакції на думки та виношування цієї ідеї. На цей крок його штовхає аж ніяк не бідність, а насамперед страх. Гриць боїться, і цей екзистенцій страх викликає таку палітру емоцій, однак від цього чоловік не ціпеніє, а тільки стає більш переконаним у правильності власних задумів. Одразу після того, як він кидає дівчат до води, цей тягар зникає, йому стає легше, його камінь на грудях у вигляді доньок, одразу зникає. Це можна простежити також і на рівні темпу його мовлення, якщо до вбивства дітей, він ледь рухався і протяжно вимовляв слова, переважну більшість часу мовчав, то тепер *«йому стало легше, і він заговорив скоро»* [с. 68].

Якщо спробувати проаналізувати жіночі образи у збірці Василя Стефаника «Синя книжечка», то, на відміну від чоловічих образів, тут варто аналізувати не фемінність як явище, адже усі жінки у новелах в тій чи тій мірі доволі фемінні, а саму репрезентацію жіночої постаті у збірці, яка є, до слова, доволі периферійним. Важливо зазначити, що жінка постає тут у двох образах — в демонізованому уявленні про злу дружину, а також в образі милосердної матері, що вкладається в патріархальну парадигму уявлень про те, якою має бути це так зване «жіноче» начало⁸⁸.

Перший тип жіночих персонажів, який мовно можна звати образом злої жінки можна простежити у новелах «У корчмі», «Побожна» і «Лесева фамілія». Кожен із цих текстів описує жінку як негативного персонажа. «У корчмі» сама жіноча постать не з'являється, про дружину Проць лише розповідає іншим. Її відсутність робить фігуру жінки ще більш загрозливою, адже очевидно, що її сила над чоловіком є перебільшено, а те, що вона б'є Проця, лише підкреслює образ жінки як незвичного зла, що з пригніченої позиції вирішило показати власну силу, таким способом «вийшовши з горища», тобто отримавши своє

⁸⁸ Купцова Т., Колієва І. Гендерна репрезентація архетипного образу відьми крізь призми української літератури... — С. 32.

втілення, не ховаючись в тіні чоловіка. Однак це право жінки на злість доводиться до крайньої межі, коли вона готова «дзеркалити» чоловічу поведінку і брати на себе функцію месниці⁸⁹.

Натомість у «Побожній» жінка, яка є підкреслено неприємною, нахабною та балакучою, зрештою отримує по заслугах, так би мовити. За те, що вона, мовляв, дратує чи провокує чоловіка, Семениха має поплатитися. Відтак тут жінка повертається до позиції жертви, з якої вона вийшла, отримавши можливість словесно поплатитися за образи. Мотив помсти, яка отримає у відповідь ще більшу помсту, можна також простежити і в новелі «Лесева фамілія», у якій жінка, втомившись від свого жалюгідного становища, вирішує помститися чоловікові руками дітей. У результаті Лесь погрожує не лише побиттям, а й вбивством. Ці жіночі образи часто у «Синій книжечці» виступають у трагікомічному свілі («Побожна») на нартивному рівні або ж на рівні називання самих текстів («Лесева фамілія», «Побожна»).

Натомість другий тип жіночих образів є очевидно більш конвенційним: жінка, яка готова на самопожертву, любов, прощення, здатна терпіти. Саме такими є основні характеристики цих жінок. У цьому контексті також варто згадати новелу «Осінь», де Митриха, змальована як тиха жінка, яка *«води́ла сивою ниткою довкола латок, і думала над сірим життям своїм»* [с. 61]. Переважну більшість часу вона мовчить, навіть тоді, коли Митро піднімає на неї руку, жінка сприймає це як належне, як щось звичне і нормальне⁹⁰. Єдине, що вона може відповісти чоловікові на кривду, це відмова від еміграції до Канади, про яку той думає і планує переїзд у пошуках кращого життя. Її ж життя буде сірим як удома, так і за кордоном, адже її буття зводиться до домашніх обов'язків та злиднів, що позбавляє її можливості вирватися за межі такого існування.

⁸⁹ Там само. – С. 32.

⁹⁰ Матусяк А. Маскулінний дискурс в українській літературі XX-XXI століть ... – С. 13.

Новели «Виводили з села» та «Катруся» більше акцентують увагу на материнстві. Саме у цих текстах жінка прописана як любляча і турботлива матір, що переймається за долю своїх дітей, які перебувають у лімінальних просторах: син іде до війська та донька, що помирає. Обидві свідомі того, що їхні діти приречені, тому намагаються компенсувати їхнє невідворотно тяжке майбутнє турботою та любов'ю. А окрім того, через стан власних дітей матері відчують також і свою смертність⁹¹. Ці жінки виявляють себе через емоції менше, ніж через слова: «Сльози мамині капали на Катрусине волосся і пропадали, як вода у піску» [с. 51]. Важливою для цих жінок є постать Бога, адже оскільки чоловікам важко із артикулюванням власних думок та почуттів, то Бог — це єдиний їхній співрозмовник і слухач, а їхні молитви — єдині розмови, ступінь інтимності яких їх може втішити та задовольнити: *«Ти так страшно гориш та так кашляєш, що най Бог сохраниць. Ані дранку натєгнути на тебе, ані розчесати, ані вмити. Боже, Боже, як ми гіренько мучимоси. Просю Бога, аби-м половину тої муки на себе перебрала, та й не можу допросити»* [с. 51]. І вже не так важливо, чи Бог дасть відповідь, це принаймні той, до кого можна звернутися, той, хто зможе вислухати.

Новели «Виводили з села» та «Мамин синок» натомість демонструють взаємини між матір'ю та сином. У першому випадку йдеться про материнство, яке переживає горе та неможливість відпустити дорослого сина, важкі передчуття (детальніше про образ жінки у старості див. у параграфі 2.3), а другий образ материнства — це розмови з дитиною, думки про майбутнє малого Андрійка. Прикметно, що матір з першої новели звертається до сина, згадуючи про його дитинство: «Я тебе так гірко пістувала, дула-м на ті, як на рану. . .» [с. 30]. Це апелювання минулого важливе для жінки, бо це і було те хороше, що складало її спогади про власне «я» у минулом, відтепер їй цим часом і

⁹¹ Гаєвська Н. Особливості жіночого образу в новелах В. Стефаніка // Василь Стефанік і українська культура: тези в 2 ч. / Ін-т літ-ри АН України, Івано-Франківський педінститут. — Івано-Франківськ, 1991. — Ч. I. — С. 23.

доведеться жити, уже без своєї дитини. Натомість Михайлиха з новели «Мамин синок» (сама назва тексту доволі промовиста) перебуває у часі, який згодом стане її щасливими спогадами, дивується розуму своєї дитини, доглядає за сином, проявляє свою любов, допоки їй це ще дозволено: *«Тихонько, тихонько, мама так файно віміє, віміє! Личко бде, як папірчек, а волоссе таке, як лен. Над усі хлопці будеш найкращий»* [с. 43].

Отже, кореляція між маскулінним та фемінним у збірці «Синя книжечка» Василя Стефаника відбувається через пригнічену, дещо фемінну модель колоніальної маскулінності, що виявляється через насилля та екзистенційний страх. Жіночі персонажки репрезентовані як фонові, такі, що обирають материнський сценарій або ж виступають у демонізованій формі, такі, що відвойовують собі право на власну позицію сили та набуття специфічної маскулінності. Загалом це співвідношення начал можна охарактеризувати як хаотичну насильницьку комунікацію, спричинену соціально-економічними умовами, що підточують як першу, так і другу статть.

2.3. Простір дитинства і старості у збірці Василя Стефаника «Синя книжечка»

Образ дитини у текстах Василя Стефаника посідає парадоксальне місце: з одного боку, ідеться про прописування незрілого персонажа з ніжністю та жалем, а з іншого боку, ці персонажі перебувають на певній дистанції від світу, відчуючи проте усі його подразники. Ідеться насамперед про те, що дитяча фігура знаходиться мовби обабіч дорослого трагічного світу, тому мала б перебувати в абсолютно інших координатах, ніж знедолені дорослі. Культура зазвичай зображає дитинство як щасливий період життя людини, проте постає питання: наскільки дитячими є дитячі герої Василя Стефаника. Лідія Ковалець

підкреслює, що світ дітей у новелах Стефаника є лише умовно дитячим⁹², насправді вони проживають доросле життя ще з народження, потрапивши в екзистенційну ситуацію боротьби за власне існування

У збірці «Синя книжечка» можна простежити чітку кореляцію між дитинством та старістю як періодами повної безпорадності перед життям, коли персонажі втрачають власну суб'єктність, потрапляють у своєрідний стан анабіозу. Варто розуміти, що подібне заціпеніння викликане зовнішніми умовами, що чинять тиск на несформовану свідомість, спричиняючи численні психологічні травми. Діти, розуміючи та усвідомлюючи власну приреченість⁹³, змушені ментально ставати дорослими, не проживши численні почуття для того, аби подорослішати насправді, а не з примусу. Василь Стефаник не подає цілісної картини дорослішання дітей, бо цього плавного етапу фактично не відбувається⁹⁴. Тому, коли говоримо про мудрість дитячих персонажів у «Синій книжечці», потрібно розуміти, що ця дорослість є не привілеєм і не вродженою рисою того чи того персонажа, а вимушеним кроком: щоб вижити у дорослому світі необхідно стати дорослим. Відповідно необхідний компонент дитячого буття «гра як пізнавання дійсності» стає очевидно не грою, а необхідністю. Гра в дорослих виявляється для героїв настільки реалістичною, страшною і трагічною, адже виявляється, що припинити її неможливо.

Однією з найбільш оптимістичних новел у збірці є «Мамин синок», де ігрова комунікація між батьками та сином Андрійком відбувається у формі питань-відповідей, що вповні демонструють методи виховання, ставлення дитини до дорослих, а також поширені сценарії, якими може рухатися життя дитини. Важливо також і те, що образ дитини тут відкривається через

⁹² Ковалець Л. Трагедія дитини у творчості В. Стефаника // Василь Стефаник і українська культура: тези в 2 ч. / Ін-т літ-ри АН України, Івано-Франківський педінститут. – Івано-Франківськ, 1991. – Ч. I. – С. 42.

⁹³ Ковалець Л. Трагедія дитини у творчості В. Стефаника... — С.43.

⁹⁴ Єсипенко Д. Психологія мудрої дитини у творчості Василя Стефаника [Електронний ресурс]. URL: <http://litmisto.org.ua/?p=25753>

гумористичну складову⁹⁵. Батьки провадять бесіду із сином, наче із дорослою людиною, проте не забуваючи, що Андрійко насамперед дитина. Найбільше матір дивує, що її син виявляє глибокі знання як на свій вік, що контрастує з його дитячою поведінкою: *“Коби здоров ріс та чемний. Має три роки та й геть очинашу береси. Такий старогрецький, а такий пустек, що хату догори ногами здоймає”* [с. 44]. Саме ця кмітливість і допитливість Андрійка можуть забезпечити йому щасливе майбутнє, однак що прикметно, так це те, що це щасливе майбутнє неможливе вдома. Він сам говорить про еміграцію до Канади, скоріш за все просто повторюючи розмови дорослих про його ж перспективи, адже *“... Який бахур мудрий, геть все знає!”* [с. 44], тому знання гарантує йому цілковиту відмінність від інших, що населяють простір і просто репродукують долю своїх батьків.

Суто на наративному рівні дитячі персонажі не отримують власного голосу, замість них промовляє оповідач, що виводить особливий стан межової ситуації не зсередини, а із зовнішніх проявів дитячих емоцій страху, беззахисності, тривожності, заціплення. Діти у Стефаникових новелах переважно більшість текстового часу мовчать, не знаючи, як можна артикулювати сильні переживання, які їм доводиться проживати. У новелі «Лесева фамілія» діти не промовляють жодного слова, перебуваючи у тіні матері, що наказує їм бити власного батька: *«Андрійку, синку, лиш по ногах, най вам хлібець по жидах не розносить! Так бийте, аби-сте ноги поломили. Давай!»* [с. 41]. Діти ж натомість покійно виконують материн наказ, мовчки і без спротиву. Сама ж Лесиха не долучається до цього процесу, спостерігаючи за тим, як її діти б'ють її чоловіка. Діти стають тією тихою силою, яка може помститися чоловікові за всі кривди, а крім того, ще й принизити його публічно, бо за цим побиттям спостерігає все село.

⁹⁵ Кукула С. Засоби інтимізації при створенні образів дітей у новелах В. Стефаника // Василь Стефаник і українська культура: тези в 2 ч. / Ін-т літ-ри АН України, Івано-Франківський педінститут. – Івано-Франківськ, 1991. – Ч. I. – С. 50.

Сам процес побиття для дітей стає грою: *«Хлопці вже зважилися і підбігали, як щенюки, і били по ногах, і відбігали, і знов били. Майже бавилися, майже сміялися»* [с. 41]. Ця гра, очевидно, буде мати незворотні наслідки для них, але момент гри є для них більш цінним, ніж раціональне усвідомлення, що їхнє насилля викликане безвихіддю, зрештою буде придушене, а вони отримають від батька-пияка більш жорстоку відповідь. Побиття стає також абсолютно нездоровою спробою комунікації, адже неможливість словесного порозуміння спричинило клінічну картину родини, в якій не суб'єктні дитячі персонажі перебувають в позиції сили, а зрештою все ж повертаються до звичного становища жертви.

Дитяча фігура у збірці «Синя книжечка» часто перебуває у лімінальних просторах, буквально на перетині життя та смерті, супроводжуючи дорослих у кризових ситуаціях⁹⁶. У новелі «Катруся» героїня переживає хворобу як підготовку до смерті, кольористика тексту наближається до холодних відтінків, зокрема до синього. Цей прийом своєрідного затемнення ландшафту трапляється доволі часто у літературі та кінематографі. Ідеться, до прикладу, про роман Еріка-Емманюеля Шмітта «Оскар і рожева пані», де від початку тексту хворий хлопчик переживає погіршення стану здоров'я, а барви довколо нього тьмянішають.

Катруся, на відміну від багатьох дитячих персонажів, оточена турботою від батьків, проте мотив дорослості простежується навіть у тому, як про доньку говорить її матір: *«Така-с була годна, така робітниця, що на все село!»* [с. 51]. Тобто цінність дитини вкотре вимірюється за параметрами працьовитості та витривалості, а хвороба стає ударом щодо господарства, а не самої родини насамперед через важкі умови життя в селі. Крім того, батько злиться на доньку саме з фінансових міркувань. Він знову ж таки наголошує на тому, наскільки

⁹⁶ Стаднійчук Р. Проблеми дитячої долі у творчості В. Стефаника // Василь Стефаник і українська культура: тези в 2 ч. / Ін-т літ-ри АН України, Івано-Франківський педінститут. – Івано-Франківськ, 1991. – Ч. I. – С. 98.

донька була помічною як працівниця: *«Я за тебе маю маю у людей честь, як за хлопця, бо-с робітниця на все село»* [с. 53]. Сама ж Катруся реагує на ремствування батьків сльозами і кашлем, не наважуючись заперечити, вкотре залишаючись мовчазною і покірною дитиною. Наразі літературознавці говорять про те, що література, зокрема дитяча, залучає до тем для обговорення концепт смерті, щоб діти сприймали її як природне явище, а не табуйоване⁹⁷. Прописування дитячої смерті у Стефаника є доволі спокійним, але різниця полягає у тому, що стефаникові діти просто не знають, що можна інакше, їм доводиться прийняти такі умови гри.

Своєрідним продовженням-контрастом «Катрусі» є новела «Портрет», що продовжує лінію дитячої смерті. У цьому тексті батько, сидячи у фотелі (що вже вказує на його заможність), згадує свою доньку. Тут також присутній синій колір як колір не лише хвороби, а й *ins Blau*, колір неба, що не має вже такої тривожної передвісницької конотації, як у «Катрусі», а містить більш спокійну семантику повернення у спогадах до щасливих спогадів. «Портрет» вирізняється тим, що герой пригадує, і наче крізь скло бачить свою покійну доньку, репліки з діалогу з якою виринають як те, що відбувається у режимі реального часу: *«Я, татку, буду на нім грати, як з львом бавитися. Доведу його до встеклості, і люди будуть умирати зі страху. Зимний ніт їм на чолі виступить»* [с. 70]. Важливо також і те, що самого портрету в тексті немає, тобто візуальний образ дитини відсутній, її портрет зображається через звуковий компонент – голос та музику.

У результаті бачимо жаль батька за донькою, слова якої звучать як дитячі мрії, проєкції на майбутнє. Тож саме ця дитина спромоглася отримати голос, однак як бідний батько в «Катрусі», так і заможний у «Портреті» не змогли врятувати своїх доньок, тому видається на те, що Василь Стефаник прописує

⁹⁷ Romero, C. Children, Death, and Literature. *Language Arts*, vol. 53, no. 6, 1976, p.674.

невідворотність долі, яку його герої сприймають як фатум, від якого неможливо було врятуватися.

Проте з іншого боку, новела «Новина» подає читачам варіант втечі від фатуму, спробу переписати власну долю, але знову ж таки, це стає можливим лише за тієї умови, коли дитина видобувається на власне звучання в тексті. Усі доньки Гриця Летючого не просто обирають мовчанку, вони обирають не чути того, про що їм говорить батько: *«Дівчата не слухали татової бесіди, бо таке було щоднини і щогодини, і вони привикли»*[с. 67]. Їм уже не доводиться бути дорослими, вони виснажені настільки, що поступово зі стану вже згаданого анабіозу, поступово починають переступати межу між життям і смертю, сам батько сприймає їх уже як мерців, тому рішення втопити власних дітей для нього є цілком послідовним: він позбавить їх страждань. І саме мала Гандзуня змогла вимолити в батька можливість вижити, повторюючи його манеру мовлення: *“Дедик, не топіть мене, не топіть, не топіть!”* [с. 68]. Вона наче народжується знову, але друге народження не дає їй знову ж таки жодних гарантій, а батько пророкує тяжку долю, але сама дівчинка більше не промовляє до нього і йде, від чого трагізм її образу стає більш виразнішим, адже тепер вона, по суті, сирота, а екзистенційна загроза все одно нависає над нею. Зрештою дитяча оптика вкотре замінюється дорослою⁹⁸, насильне дорослішання матиме свої наслідки у подальшому житті, про що Стефаник не пише, а лише натякає, надаючи сценарії, якими може рухатися дитина надалі.

Микола Євшан, аналізуючи творчу спадщину Василя Стефаника, наголошував, що письменник *«не пише про життя, – він подає нам саму драму»*⁹⁹. І саме згаданий драматизм лежить в основі змалювання не лише трагічної дитячої екзистенції, а й персонажів літнього віку. Акцент на цих

⁹⁸ Ботнаренко Н. Мотив трагічного дитинства та дитячого світосприйняття і новелі В. Стефаника “Клинові листки” та оповіданні А. Чехова “Ванька” // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди. Сер. : Літературознавство. — 2013. — Вип. 3(2). — С. 45.

⁹⁹ Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. Київ: Основи, 1998. — С. 213.

вразливих групах є важливим, адже якраз діти та старі почуваються недоречними та невписаними у контекст, у якому перебувають. І тому діти змушені пришвидшено дорослішати, а старі — помирати. Галерея образів старих персонажів представлена у збірці «Синя книжечка» доволі широко, Стефаник робить їх видимими, мовби виокремлюючи на загальному тлі. Тут також важить і те, що образ села – це збірний образ, який складають люди літнього віку. Однак важливо підкреслити, що картина села у «Синій книжечці» – зовсім не ідилічна, адже йдеться про те, що письмо виходить за межі естетики етнографічного опису¹⁰⁰. Тому старі персонажі не потрапляють під народницькі рамки, чільним стає не зовнішнє, а їхнє внутрішнє гостре самопочуття у світі, сповненому загроз, світі, що їх виштовхує.

Насамперед ідеться про те, що старість у збірці можна умовно диференціювати за параметрами належності до родинної сфери або самотності. У першому випадку можна простежити стару людину в образі своєрідного баласту для всієї сім'ї, яка навіть не намагається чіплятися за життя, однак цей персонаж однаково оточений рідними. У другому ж випадку прописується самотня смерть старої людини, і ця особливо критична ситуація загострюється порожнім простором, тишею, заляклістю як героя, так і обстановки довкола нього. Ростислав Чопик наголошує, що більшість героїв Стефаника – самогубці¹⁰¹, що не варто сприймати буквально, бо зовсім не обов'язково йдеться про власне самогубство. Старість теж можна потрактувати як символічну смерть, як демонстрацію, «що бажалося жити ліпше, не так»¹⁰².

Якщо говорити про перший підхід, де старість циркулює виключно в родинному колі, варто згадати новелу «Виводили з села», де образ старої матері є цілком маргінальним. Головна функція матері — горювати за сином, який

¹⁰⁰ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі... — С. 38.

¹⁰¹ Чопик Р. Переступний вік (Українське письменство на зламі XIX — XX ст.). Львів — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — С. 23.

¹⁰² Там само. — С.24.

іде до війська: *«А мама була головою до одвірка»* [с. 30]. Фігуру матері у цьому випадку можна інтерпретувати як перформативну, ритуальну, тобто націлену перш за все на те, щоб виконати обряд прощання на очах в людей, що оточують її та сина, перекреслюючи будь-який контакт поза поглядом суспільства. Про своє горе стара жінка говорить через призму вагомого простору оселі, а вона сама не дочекається сина: *«Миколайку, та не йди-бо! Та заки ти обернешся, то пороги в хаті поскривлюються, то вугли погнють. Мене не застанеш уже і, відай, сам не прийдеш»* [с. 30]. Зрештою матір залишається не у замкненому просторі хати, яка мала б репрезентувати безпеку та захист, а під нічним небом. Тому відкритий простір стає постійною небезпекою для матері, як і для її сина, що виходить з комфортного закритого сільського середовища у невідомий світ¹⁰³.

Подібна трагічна картина з аналогічною темою присутня в новелі «Стратився», де син у війську накладає на себе руки, а старий батько стає тим персонажем, який замість матері має проживати горе буквальної втрати. Проте важливою відмінністю цього тексту є те, що герої перебувають відмінних ситуаціях. Якщо «Виводили з села» демонструє початок служби, то «Стратився» змальовує перспективи, які чекають на молодого хлопця, є продовженням попередньої новели (у збірці вони розташовані поруч як одна історія про службу в армії, героїв-рекрутів звати Микола, що дає підстави говорити про ці тексти як про одне ціле).

«Стратився» доводить градус безсилля старих батьків до стану, коли їхній від горя вік починає скорочуватися: горе провокує поводитися дитинно, сентиментально. Василь Стефаник змальовує старечий біль як дитячий прояв слабкості: *«Старий схлинав, як мала дитина. Плач і колія підкидали сивою головою, як гарбузом. Сльози пили, як вода з нори. Мужикові причувся голос його старої, як вона біжить боса та просить, аби взяв її з собою. Але він коні*

¹⁰³ Гаєвська Н. Особливості жіночого образу в новелах В. Стефаника... — С. 24.

батогом та батогом. Лиш зойк чути по полю, але далеко» [с. 32]. Відповідно тут маємо справу з осиротінням батьків, які стають дітьми, втративши точку опори, фігуру, яка мала б про них турбуватися.

У згаданих новелах старі люди були наділені голосами, але позбавлені імен. Цей цикл безіменності перериває стара героїня з новели «Осінь». Однак важливо підкреслити, що повноцінного імені вона не отримує. Вона – матір Митра, яка постійно ладнається померти в оточенні онуків, але ніяк не може: *“Коло баби сиділи діти. Як баба синіла і заходилася від кашлю, то вони всі дивилися на бабу цікавими очима і все показували пальцями на бабу та говорили: “Аді, аді, баба вже умирають”. А як баба відкашлялася, то все говорила до них: “Де, де, дітоньки, моя смерть забула за мене”»* [с. 62]. У результаті старість цієї героїні, помирання як процес виступає для молодших поколінь у вигляді явища, за яким цікаво спостерігати. Страждання і помирання привертає увагу дітей, бо це щось моторошне і нове, досвід, який наразі для них закритий.

У свою чергу постать матері Митра теж поступово переживає метамофози: вона зменшується на тлі великого простору і руху довкола неї, редукуючись до дитячого тіла: *«Дрібка жінка — завбільшки десятилітньої дитини»* [с. 62]. Син сприймає стару матір як предмет побуту, річ, що перебуває поруч завжди, але не має права заговорити і висловитися. Тож коли у хаті відбуваються сварки, стара жінка не включена в контекст, вона – на печі, вона має постійно помирати, але щоразу не може померти до кінця. Тому її смерть можна назвати циклічною, незавершеною, як і сімейні негаразди.

Цілком трилерну смерть Василь Стефаник подає у новелі «Сама-самісінька», де стару жінку нікому доглядати, тому вона помирає на самоті. Картина її смерті абсолютно жаска, оточена мухами, порожньою хатою та

чортами, жінка відчуває прихід смерті як кінець світу¹⁰⁴. Прикметно також і те, наскільки контрастно працює світло в описі цієї смерті: *«Крізь шибки падало світло сонячне. Краски веселки грали по зморщеним лиці. Страшно було глянути на бабу у таким освітленні. Мухи зумкотіли, різнобарвні світла волочилися разом із мухами по бабі, а вона мляскала губами та білий язик показувала»* [с. 59]. Це, по суті, боротьба між світлом і темрявою, добром і злом, а демонічне помирання супроводжується жахом жінки, яка має переступити межу між життям та смертю, відтак перемогти чортів, які не дають їй спокійно покинути тіло. Зрештою, нечисть (смерть) перемагає, жінка помирає, проливши власну кров, залишившись у власній хаті як у печері та могилі в оточенні мух, як зіпсований продукт харчування, повністю дегуманізувавшись.

Натомість якщо аналізувати новели про самотню старість, де немає жодної згадки про родинне коло, то виявиться, що старим героїням набагато легше вдається померти, сама смерть підбирається до них впритул, і нема дітей, які спостерігали чи були певними якорями, за які вона могла б триматися, щоб вижити¹⁰⁵. Ідеться насамперед про новелу «Ангел», у якій стара жінка самотужки намагається впоратися із самотністю, що насувається на неї разом зі смертю. Після смерті чоловіка героїня почала ретельно готуватися до власного відходу з життя. Відтак тут маємо справу з доволі спокійним сприйняттям смерті як біологічного факту, мало не повсякденного явища, до якого необхідно ретельно підбати. Відсутність дітей поруч підштовхує жінку до діалогів-спогадів, спрямованих до них, а заразом слугують своєрідним підбиванням підсумків власного життя.

Ця новела також прирівнює старість до дитячого віку, сама героїня підкреслює: *«Недурно якийсь вігадав, що в старого дитинячий розум»* [с. 56]. Стара жінка все ж залишається доволі раціональною у своїх роздумах, проте

¹⁰⁴ Жигун С. Сільський хронотоп у художньому світі неореалізму... – С. 98.

¹⁰⁵ Мовчан М. Лабіринти страху старості: проблеми і перспективи // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії : зб. наук. пр. Вип. 53. – Запоріжжя : Вид-во ЗДІА, 2013. – С. 84.

важливою деталлю, до якої вона спрямовує свої слова, думки, переживання стає скульптура ангела. Він не старіє, йому не потрібно готуватися до смерті, він вічно молодий і застиглий у просторі, іграшка її дітей, яка стала іграшкою і для самої жінки. Зрештою саме цей ангел стає символом цінної пам'яті героїні, і ці спогади не стають для неї тягарем, навіть більше, вони допомагають їй відпустити минуле у формі своєрідної накопичувальної пам'яті¹⁰⁶. Річ стає для неї можливістю відпустити минуле, але все ж залишитися в ньому цією ж такою пам'яттю, хоча б у скульптурі, яка могла б нагадувати про неї дітям та онукам.

Точкою найбільшої напруги старість у збірці «Синя книжечка» стає новела «Шкода». По-перше, ідеться про те, що тут є чітка вказівка на ім'я героїні, а по-друге, проводить ризик між цілим дискурсом самотньої старості у текстах збірки. Романиха пильнує не своє життя чи смерть, вона прив'язана до життя корови, на яку тяжко гарувала. До корови жінка звертається не просто як до живої дитини, а як до власної дитини, у формі ласкаво-пестливих форм, як до близької і рідної істоти. Жінка говорить про корову з іншими так, ніби розповідає про довгождану дитину, життя без якої їй уявляється неможливим: *«...Але як її не буде, та й мене не треба. Я цілий вік змарнувала, аби коровки дочекались. Від чоловіка лишила-м си, син умер у ваську, а я крївала та робила і ніч і день»* [с. 65].

Героїня вважає, що хвороба корови – це покарання за її гріхи¹⁰⁷, тому недугу худоби оплакує, голосить, намагається лікувати, обіймати, розважати її. Знову ж таки, що важливо, коли промені світла падають на корову, вона проживає останні миті свого життя. Її ж господарка, відчуваючи кінець, проживає величезну кризу і втрату, по суті, сенсу свого існування, те, у що вона вкладалася. І разом з коровою помирає сама баба Романиха: *«Потім корова зарикала голосно і почала бити ногами. Романисі зробилося гаряче, жовто в*

¹⁰⁶ Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті... – С. 151.

¹⁰⁷ Жигун С. Сільський хронотоп у художньому світі неореалізму... – С. 99.

очах, і, закервлена, впала. Корова біла ногами і роздирала бабу на кавалки. Обі боролися зі смертю» [с. 66]. Відтак фокус зі смерті героїні змістився на смерть її годувальниці та своєрідної дитини, яка при житті рятувала жінку, а з настанням смерті її й убиває. Тож якщо корова помирає голосно, намагаючись справді боротися за життя, то Романиха помирає мовчки, зустрівши нарешті власну смерть, до якої вона так ретельно готувалася, але виявилася зовсім до неї не готовою.

Підсумовуючи, варто зауважити, що вікові осі у збірці Василя Стефаника «Синя книжечка» коливаються від дитинства до старості як до аналогічно вразливих періодів життя. Новели наголошують на трагізмі цих персонажів, їхній замкненості в просторі та персональному часі, за цих умов діти змушені дорослішати, а старі персонажі поволі відходити зі світу, приймаючи своє життя, підводячи під ним ризик.

РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА ДІАЛОГІВ ТА ЇХ РОЛЬ У ЗМАЛЮВАННІ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОСТІ БУТТЯ У МАЛІЙ ПРОЗІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

3.1. Типологія зовнішньо-діалогічного мовлення у новелах Василя Стефаника

Домінуючим для стефаниківських новел є не авторські монологи, пейзажі, а саме діалогічне мовлення персонажів. « [...] Стефаник ніде не скаже зайвого слова; з делікатністю, гідною всякої похвали, він знає, де зупинитись, яку деталь висунути на ясне сонячне світло, а яку лишити в тіні [...] » – говорив про манеру письма Стефаника Каменяр¹⁰⁸. Було проаналізовано новели зі збірок «Синя книжечка», «Камінний хрест», «Земля» і виявлено такі типи діалогів за характером комунікативної взаємодії між партнерами як: діалог-допит, діалог-сварка та поєдинок, протилежний за характером до сварки діалог повного

¹⁰⁸ Франко І.Я. З останніх десятиліть XIX віку... – С. 256.

взаєморозуміння між учасниками розмови і діалог-сповідь. Це безпосередньо різновиди зовнішнього діалогічного мовлення, а значить мають двосторонній зв'язок: між адресантом, який є ініціатором діалогу та адресатом, який сприймає його репліки і відповідно реагує на них, є особою, що надалі задає напрям руху ідеї в тексті. Висловлювання у діалозі є єдиним тематичним цілим завдяки взаємозв'язку між репліками, які несуть в собі логічний смисл і відповідні стимулюючі та реактивні властивості: «запитання – відповідь», «повідомлення – позитивна чи негативна оцінка повідомлюваного, додавання своєї інформації, заперечення сказаного, погодження з висловлюваним».

Діалог-допит вдалось виявити лише у новелі *«Марія»*. Властивості реплік у діалозі-допиті типові «запитання – відповідь». Відповідь отримуємо здебільшого від учасника (учасників) розмови під психологічним тиском, атмосфера невимушеності в розмові змінюється на напружений передконфлікт, але до самого конфлікту ситуація не доходить, бо вирішується завдяки відповідям реципієнтів. Якщо відповіді задовольняють адресата, то діалог перетворюється у звичну бесіду, якщо ж ні – то діалог може перерости у поєдинок або сварку. Щодо реплік, які дає учасник розмови у відповідь, то вони більші та поширеніші, ніж репліки-запитання.

Діалоги-поєдинки здебільшого використовуються у ситуаціях, де одна людина хоче бути домінантом і підпорядковувати собі слабшу натуру, коли бачить перевагу над нею. Діалоги-поєдинки можуть переростати у діалоги-сварки, коли адресат нівелює позицією адресанта і кожна сторона прагне нав'язати своє бачення ситуації, і все це відбувається завдяки включенню в розмову експресивно-емоційної лексики, яка забарвлена негативною конотацією з лайливим ефектом. Вони додають діалогам контрасту, викривають головні відмінності у поглядах та життєвій філософії персонажів.

Щодо діалогів-сварок, то в мовознавстві є цікавий термін на позначення такого мовлення – і це *«непорозуміння»*. Н.Печко вивчає таку категорію

мовлення як «непорозуміння» в англомовних діалогах і визначає, які є різновиди непорозумінь та передумови, що сприяють їх виникненню, а також вказує на помилки інтерпретації сказаного¹⁰⁹.

Нами було виділено причини, які є рушіями розвитку конфліктних ситуацій у новелах Стефаника і це:

1) міжособистісні взаємини (сімейне життя, родинні відносини, ставлення до жінки; усе, що стосується особистих стосунків);

2) соціальне становище (походження як один із факторів впливу на життя людини і її реалізацію);

У діалогах-сварках Стефаник висвітлює конфронтації переконань різних соціальних класів, які змушують читача зайняти одну із сторін. Відмінність точок зору є основним рушієм діалогу-сварки. Репліки у таких діалогах логічно завершені, емоційні, що виражаються за допомогою знаків оклику. Для Стефаника авторські ремарки нехарактерні, а особливо в діалогах-конфліктах вони навіть недоречні, бо автор так соковито і колоритно передає ту сварку, що читач немовби підглядає за персонажами і безпосередньо є глядачем їхнього конфлікту, ситуація здається дуже близькою читачеві, бо Василь Стефаник надзвичайно правдоподібно передає цю атмосферу.

Е. Левінас говорить про ідентифікаційний діалог, що має на меті заперечувати твердження один одного, тому такий вид діалогу може перерости у сварку. Також він згадує про інтеграційний вид діалогу, що нівелює позицією іншого співрозмовника, тому одна із задоволених сторін залишається в плюсі від такого діалогу, інша — ні. Синтетичний діалог є найбільш гуманним і толерантним, бо шукає засоби для примирення обох сторін шляхом знаходження спільної ідеї — істини¹¹⁰.

¹⁰⁹ Печко Н. М. Лінгвокогнітивні та дискурсні аспекти непорозуміння як типу інтерпретації (на матеріалі англійського діалогічного мовлення): дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Н.Печко. — Львів, 2011. — 246 с.

¹¹⁰ Левінас Е. Між нами: Дослідження. Думки про Іншого / Е. Левінас. — К.: Дух і Літера, 1999. — С. 160.

І діалоги-допити, і діалоги-сварки, і діалоги-поєдинки є специфікою драматичних творів. То чи варто називати новели Стефаника драмами? Відповідь на це питання дає Н.Гаєвська, яка говорить, що епічний конфлікт у творах новеліста переростає у драматичний, але той конфлікт ґрунтується на епічних обставинах та діях з участю наратора, яким є автор. І не варто зараховувати новели Стефаника до п'єс¹¹¹. Хоч Н. Жук говорить, що новели Стефаника дуже подібні за своєю структурою до невеличких драм, де «сюжет викладається за допомогою діалогу, а авторські відступи і пояснення дуже нагадують ремарки в п'єсі, навіть коли в новелі є всього лиш один персонаж, то і тоді вона побудована за цим же принципом – авторська ремарка, що розповідає про місце дії, далі монолог героя»¹¹².

На противагу діалогам-поєдинкам та сваркам з'являються діалоги повного взаєморозуміння між персонажами твору. Вони налаштовані на доброзичливий, приємний, успішний контакт, де учасники діалогу розуміють один одного, адекватно реагують на репліки, вміють поспівчувати та дати пораду, гармонічно та плавно розвивають ідею діалогу, доповнюють думки один одного завдяки взаєморозумінню та позитивному налаштуванню. Атмосфера у творах, де є діалоги-взаєморозуміння невимушена і ненапружена, що дозволяє читачеві розслабитись і спокійно спостерігати за розвитком подальших подій. В таких діалогах один учасник приймає «іншість» другого і навпаки, тобто обоє розуміють, що кожен має свій погляд на певну ситуацію і світогляд, тому комунікація завершується або підтримкою, порадою або ж розв'язанням певного конфлікту на фоні доброзичливої мотивації мовців. За О. Яшенковою діалоги-взаєморозуміння можна зарахувати до кооперативного спілкування, де

¹¹¹ Гаєвська Н. Функції конфлікту в новелах Василя Стефаника // Стефаниківські читання. – Вип. 1. – Івано-Франківськ 1990. – С. 28–30.

¹¹² Жук Н. Й. Василь Стефаник [Текст] : літературний портрет / Н. Й. Жук. – К. : Держлітвидав, 1960. – С. 30.

кожен має налагоджені стосунки один з одним і діалог відбувається відкрито з доброзичливою тональністю¹¹³.

Такий вид діалогу, як діалог-сповідь показує внутрішні думки та переживання героїв в найнапруженіший момент їхнього життя. Сповідь – це ніби об'єктивне ставлення до власного «Я» у стадії його розщеплення, чесність з самим собою. Діалоги-сповіді найчастіше виникають у новелах Стефаника на підставі розуміння героями своєї душевної кризи. Цей вид діалогу представлений у новелах як сповідь перед самим собою, а також як сповідь перед оточенням і читачем.

Михайло Возняк новели Стефаника відносив до великих трагедійних творів чи драм, оскільки у них включено ряд факторів, які характерні саме для драматичного письменства: сюжетна напруженість, драматизм та присутність психологічного конфлікту¹¹⁴. Натомість Франко акцентував увагу на тому, що все ж твори Стефаника мають ліричний характер: « [...] Всі його новели насичені глибоким, зворушливим ліризмом, який розбуджує найпотаємніші струни людського серця [...] Його новели – якнайкращі народні пісні»¹¹⁵. Тому С. Хороб відносить новели Василя Стефаника, які пройняті ліризмом до новел зі сповідальним характером¹¹⁶. Відповідно можна зробити висновок, що новели, які насичені діалогами-сповідями відносяться до новел більше ліричного, ніж драматичного характеру.

3.1.1. Діалоги-допити

¹¹³ Яшенкова О. В. Основи теорії мовної комунікації : [навч. посіб.] / О. В. Яшенкова. – К. : Академія, 2010. – С. 161.

¹¹⁴ Возняк М. С. Слово про Василя Стефаника / М. С. Возняк; Упоряд., вступ.ст. та приміт. Федір Петрович Погребенник // Василь Стефаник у критиці та спогадах: статті, висловлювання, мемуари. (Збірник). – К.: Дніпро, 1970. – С. 224-226.

¹¹⁵ Франко І. Я. Із статті «Українська (руська) література / І. Я. Франко; Упоряд., вступ. ст. та приміт. Федір Петрович Погребенник // Василь Стефаник у критиці та спогадах: статті, висловлювання, мемуари. Збірник. – К.: Дніпро, 1970. – С. 51

¹¹⁶ Хороб С. Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаника: драматизація новели чи епізація драми?... –С. 406.

Діалог-допит можна зустріти у новелі Василя Стефаника *«Марія»*, що розгортається в той момент, коли до її хати прийшли козаки із Наддніпрянської України, а вона думала, що це ворожа сторона, тому була розлючена: *«А, вже йдете, рабівники!»* [с. 187]. Але козаки одразу з повагою звертаються до жінки, називаючи її матусею, і всіляко демонструючи, що вони *«наші люди»*. Спершу вони взяли портрет Шевченка і Марія одразу зрозуміла, що то вороги, бо хочуть знову відібрати символи українскости і кричала: *« Можете мене отут зарізати, а образа не дам»* [с.187]. До речі, не дивно, що у цій новелі згаданий Шевченко, бо ще Федір Погребенник у біографії про Стефаника говорить, як той заслонював всі вікна, коли разом з гімназистами збиралися на вечір, присв'ячений пам'яті Тараса Григоровича.¹¹⁷ Вже тоді Кобзар був табуований. Отож, щоб показати неворожу позицію молодий козак почав цілувати їй руку і промовляти, що за того портрета він сидів у тюрмі. І їй стало цікаво, чого то вони відбирають в неї образ, що хочуть з ним зробити. Вона допитувала їх: *«А хто ж ви є? Що за одні? Відкіля приходите?»*[с.188].І вони одразу продемонстрували свою українськість, прикрашаючи портрет Шевченка козацькою китайкою, які їм дали їх жінки, матері *«щоби було чим голову вкрити в полі»* [с.188]. Одразу діалог-допит і вороже, лихе налаштування Марії змінилось на материнську ласку, коли та віддала вишиту сорочку свого сина козаку: *«Вбирайте, це з мого сина»* [с. 188]. Цю градацію почуттів Марії від непривітності, ворожості до трепетного ставлення до козаків як до синів описує Степан Микуш: *« Якщо б зобразити графіком почуття, – це була б якась неймовірна кардіограма. Отой мотив серця – зболеного, зраненого, обпеченого повторюється тут удвічі: то серце Маріїне прирівнюється до вогню у печі*

¹¹⁷ Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника – К. : Дніпро, 1980. – С. 14.

локомотива, то «Попід мурами мами держали серця в долонях і дули на них, аби не боліли»¹¹⁸.

Степан Микуш також зазначає, що образ Марії зазнає змін впродовж твору: від звичайної матері до свідомої жінки, матері не тільки своїх синів-героїв, але й всієї України. Національна свідомість у неї стоїть вище материнської¹¹⁹. Але так було не завжди, бо спочатку у новелі вона постала як мати-годувальниця, тому хотіла вберегти синів від біди. Коли всі її соколики йшли боротися за Україну, вона не могла це пережити, хотіла залишити хоч наймолодшого біля себе, тому голосила: « [...] *Найменший, Дмитро, найлишиється, а ні, то закопаю зараз у себе ніж*» [с.186]. А потім розуміє, що вони це зробили задля збереження своєї держави. І за словами Т. Бикової, Марія постає в образі Матері борців за волю України, і жертвує себе так само, як Христос пожертвував себе людству¹²⁰.

3.1.2. Діалоги-поєдинки

Діалог-поєдинок, де один персонаж хоче переважати над іншим представлений у новелі «Мамин синок»:

«— [...] *Ходи, Андрійку, до хати, та дам яблуко таке червоне, що аж!*

— *Не йди, дурний, бо мама бреше, мама хоче чєсати, та й гулить тебе, - сказав і зареготав Михайло.*

— *Цей чоловік, бігме, вістарів розум! Таже дитина отут замерзне коло тебе. Не слухай, Андрійку, дєді, бо дєдя дурний, але ходи до хати, а я тебе зчешу та й дам булку та й яблуко. Ая!»* [с.43].

¹¹⁸ Микуш С. Українство Василя Стефаника // Українське літературознавство. – 2011. – Вип. 73. – С. 132–133. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/UI_2011_73_12.

¹¹⁹ Там само. – с. 133.

¹²⁰ Бикова Т. Від місцевого до універсального: парадигма величі жінки-матері («Марія» Т. Шевченка і «Марія» В. Стефаника) // Шевченкознавчі студії: збірник наукових праць. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. – С.153.

Бачимо, як мати у своїх репліках хоче вмовити сина піти викупатись, щоби гарним завтра бути у церкві, а батько в гумористичній формі перетягує увагу сина на себе і нівелює позицією матері:

«— [...] *Йди, Андрійку, до мамі.— Коли я не хочу.— А ти чий — дедів чи мамин? — питає Михайло.— Дедів [...].— А кого меш бити?— Маму.— А ти, підвіяний, та я тобі яблука та булки даю, а ти мене бити!— Дедя тобі купить багато яблук, бо ти дедів. — Ой, ци ни не дедя тобі купить? Ти би ніколи не видів нічого»* [с. 45].

Цей діалог в максимально лаконічній формі відобразив атмосферу, яка панує у родині. Син в таких молодечих літах вже вміє показати свій характер, силу маніпуляції, знаходити підхід до кожного з батьків. Михайлиха відзначає, що Андрійко *«такий мудрий, як старий [...] Вікапаний Михайло»* [с. 44]. Варто додати, що хлопчик в свої три роки *«тай геть отчинашу береси»* (про «дорослу дитину» див. підрозділ 2.3) [с. 44].

Цей діалог-поєдинок не є гостроконфліктним і не розвиває напруженого психологічного поєдинку між учасниками, скоріше це побутовий діалог в гумористичній формі, який не несе за собою негативу. Проте з цього двобою впливає той факт, що батьки борються за увагу малої дитини і не надто поважають один одного, при цьому не плекаючи поваги сина до них самих. Це показано навіть у лексичному вимірі, де батько до сина говорить *«дурний»*, а мати *«не біси»*, *«підвіяний»* або вияв ставлення жінки до чоловіка: *«не слухай деді, бо дедя дурний»* [с. 43], *«зійшов, старигане, на діточий розум»* [с. 45], *«цес чоловік, бігме, вістарів розум!»* [с. 44]. Але це мовлення додає лише певної родзинки новелі і аж ніяк не якогось там глузливого чи недобррозичливого характеру. Показується тодішня атмосфера в родині, де чоловік хотів переважати над жінкою, але фемінність все ж перемогла під тиском неповаги до свого чоловіка як «голови» сім'ї.

3.1.3. Діалоги-сварки

У новелі «Лесева фамілія» зображений класичний діалог-сварка між чоловіком та жінкою. Передумовою до сварки слугувала крадіжка Лесем ячменю з дому, щоби понести його до корчми і пропити. Завдяки реплікам-стимулам та реплікам-реакціям у діалозі довідуємось як персонажі характеризують один одного та колоритно передають реальну картину свого життя:

«— Ой не тікай, ой не біжи, не розноси мою працю з межі дітний!

— А ти, мерзо, знов хочеш робити веймір на всі люди! Лице би-с мала!

— Лиця я із-за такого газди не мал, та й не буду мати! Давай мішок та пропадай. А ні, то будем ті бити з дітьми насеред села! Най буде покаянє на увесь світ! Давай!

— Ти, стара лєрво, та ци ти здуріла? Та я тебе і бахурів твоїх повішаю!»
[с. 41].

Прочитавши ці репліки з діалогу створюється враження у читачів підсуханої сварки через відсутність авторських коментарів і докладність мовлення персонажів з своєю особливою специфікою, в тому числі використання неповторних покутсько-буковинських діалектизмів. Розмова йшла чітко, неначе кадр з фільму і реципієнт постав тут активним діячем, який не тільки сприймає прочитаний матеріал, але й домислює себе у ньому.

Репліки-стимули Лесихи спрямовані на наказову прагматику, що дозволяє виявити психологічну напругу новели у своїй піковій точці, коли герої починають додавати до свого мовлення експресивні висловлювання негативного характеру: звертання — «мерзо», «стара лєрво», «пїяк»; прокльони — «най тебе, чоловіче, бог піб`є», накази — «увалїть му ноги, як псові, аби тєгав за собов!», «бийте по голові дєдю, у розум, у тімнє [...]» [с. 41- 43].

Новела «Побожна» відкриває для читачів діалог-сварку, ремарки в якому градаційно змінюються з перебігом подій, змін емоційного фону в героїв та

поступовим збільшенням драматичної напруги. На початку новели більше реплік видає Семениха, оскільки чоловік не хоче вступати в цю беззмістовну суперечку і продовжує трапезу. Конфлікт стрімко розвивається через те, що Семениха нарікає на свого чоловіка, бо він *«пускає слиною, як піском в очі»* [с. 49]. Семен спочатку гідно тримається і терпить нарікання своєї дружини, але вона не зупиняє потік свого негативу і *«гризе»* його за те, що той неправильно слухає молитву в церкві, бо *«стоїть як баран недорізаний»* [с. 49], потім, що *«насадився та лігає, як колода»* [с. 50] у святковий неробочий день. Семениха при цьому не звертається за іменем до чоловіка, а зневажливо у третій особі. Діалог розвивається досить динамічно, за реплікою-стимулом йде репліка-реакція, яка щораз додає новелі драматизму та грає на контрастах емоцій у читачів, бо конфлікт поступово наростає до пікової точки. І діалог-сварка підходить до логічного завершення, своєї кульмінаційної точки, коли все ж чоловік перебирає на себе роль маскулінного тирана і починає лущувати свою дружину, бо вважає це нормою стосунків у сім'ї і жінка повинна слухати свого чоловіка (*про гендерну площину див. підрозділ 2.2*).

Досить цікаве спостереження виявили, коли розглядали репліки у цій новелі, що адресовані не безпосередньо співрозмовнику, а людині з іншої кагорти (звернення до інших героїв з твору або безпосередньо читачів). Наприклад, коли Семениха бідкалася на свою долю, то зверталася до матері, яка їй споганила життя, бо дала вийти за Семена заміж: *«Мамко, мамко, то-с ні дала за кальвіна, тото-с ми світ зав'єзала! Аді, в неділю береси бити!»* [с. 50] (*апелює до неприсутнього партнера в часопросторі розмови*). Або коли Семен нарікає на надто сильну побожність його дружини та її колежанок з братства: *«Аді, які міні побожні, лиш фоста на заді хибує!»* [с.50] (*апелює до інших осіб*), і дарує можливість читачам самотійно замислитись над святістю його жінки, запитуючи їх: *«Та міркуйте собі, що це за побожна?»* [с.50] (*апелює до читачів*).

Іншого характеру набуває діалог-сварка у новелі «Засідання». Причиною сварки є соціальна несправедливість, роздвоєння думок учасників конфлікту. Здебільшого у невелих Стефаника переважають сімейні конфлікти, але тут сварка розгортається на фоні протистояння добра і зла, або за словами Є. Барана «правди мужицької» і «кривди багацької»¹²¹.

«— [...] Щось він мені там белендів тай каже, що коби, каже, у вашім селі менше люди тих казетів на пошті спроваджували. То, каже, ошуканство [...] Такий панок, каже, все сам понаписує, тумана пустить, замастить, загладить, а мужики дурні, каже, читають та аж облизуютси, що панцьке поле на люди перейде.

— А ви, пане, стояли та потакували? – питає молодий радний Петро Антонів.

— Ні, брав-єм з ним за барки за якогось там латюгу, що туманить людей! [...] Я лиш не люблю, як мені хто під ніс підкидає. Ніби я громаду продав або зрадив? Ніби пхаюси у вибір? Вибирате, кого хочете, а я стою на боці.

— Ви би си пхали, але ми кличемо: ацю! Ви би ще й дітем ковбаси принесли додому, – говорив Петро Антонів.

— Мовч, – закричав війт, – мовч, бо ті скажу закувати, ти, шмаркачу! Ти дивітьси, газди, ци я з ним свині пас?» [с.84].

Гострий конфлікт у вигляді сварки розгортається між звичайним селянином Петром Антонівим та війтом села. Завдяки відповідним реплікам, я б їх назвала «наростаюча агресія» з боку Петра народжується конфлікт. Він динамічно просувається до пікової точки, коли «сварка починала вже ставати бійкою»[с.84], але старий селянин Іван втихомирює заворушення, звернувшись до Петра з словами: «таже знаєш, що молодий мусить старшому змовчєти» [с.84] і грає роль посередника у ідентифікаційному діалозі, де один герой

¹²¹ Баран Є. Молюся, чолом буду молитву по камінні писати, твою молитву...// Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – 2019. – № 55. – С. 503.

протиставляє думку іншого і на фоні цього породжується конфлікт. Мовлення героїв відображає їх особистісне начало: Петро – імпульсивний, емоційний селянин, для якого справедливість не пустий звук, а вїйт – хитра особа, яка намагається маніпулювати бідними селянами і заради грошей, становища може піти на хитрість, обман і не є борцем правди. Останній показує свою ворожість до Петра за допомогою провокативного звертання «шмаркачу» і нервово-експресивним вигуком, що вказує на абсолютне вивищення вїйтом себе перед селянином « [...] *ци я з ними свині пас*» [с.84]. Через репліки-стимули та репліки-реакції чітко відтворена картина суперечки між людьми, що відрізняються своїм характером, поглядами на життя, ну і зрештою своїм соціальним становищем, яке теж має вплив на особистість.

У новелах Василя Стефаника переважають три сили: Бог, Людина і Земля, зокрема дві останні нерозривно пов'язані між собою. І конфлікт здебільшого відбувається у творі через панування добра і зла на тій землі: не обов'язково через людей, а саме через ці сакральні субстанції¹²². Експресіонізму якраз характерні співвідношення між поняттями-антагоністами: добром і злом, які мають чітке розмежування і не переплетені одне з одним, бо в експресіоністів все відповідає своєму значенню.

3.1.4. Діалог-сповідь

Приклад відверто сповідального діалогу з самим собою можна знайти у новелі «Новина»:

«Скажу панам, що не було ніякої ради: ані їсти що, ані в хаті затопити, ані віпрати, ані голову змити, ані ніч! Я си кари приймаю, бо-м завинив, та й на шибеницу!» [с.68].

Гриць Летючий усвідомлює свій тяжкий злочин, але не картає себе, бо думає, що позбавити життя доньку є кращим виходом, аніж щоби вона

¹²² Баран Є. Молюся, чолом буду молитву по камінні писати, твою молитву... – С. 501–503.

проживала таке життя і тяжко бідувала. У цьому діалозі він звертається до самого себе і до читачів, щоби своє «Я» оголити перед «Ви», розповідаючи про свій намір бути покараним за свій вчинок. Він розуміє, що скоїв злочин, але таким чином він скинув з себе тягар, який його мучив. Для нього цей злочин є не покаранням, а більше заспокоєнням своєї душі, тому він гідно визнає свій гріх, але не шкодує за ним, бо впевнений у правильності свого рішення. Упродовж новели бачимо, що йому було погано на душі *«як коли би йому хто тяжкий камінь поклав на груди»* [с.67]. Цей камінь – то його гнітючі думки про своїх дітей, які були *«живими мерцями»* [с.67], і тому герой хотів урівноважити той онтологічний баланс, позбавивши доньок важкого існування. І врешті він наважився втопити свою молодшу доньку і *«йому стало легше»* [с.68] після цього. Такий вчинок Гриця Летючого скоріше за Степаном Микушом не дітовбивство як злочин, а *«Gnadenstoß — смертельний удар ласки»*¹²³. Сам Гриць був переконаний, що доньці, яку він утопив, буде легше, ніж тій, яку залишив і її доля прописана наперед – довічне наймитування. І важкий камінь, що давив Гриця Летючого вже не був тягарем, бо він *«умертвив дітей (одну доньку, а одну відпустив у наймитування), щоби виправити страшну неприродність і не бути батьком живих трупів»*¹²⁴. Конфуцій говорив: *«Якщо ви все ще не зрозуміли життя, то як ви збираєтесь зрозуміти смерть?»*¹²⁵ (переклад мій. – Л.М.). Якщо герої Стефаника розуміють суть буття як приреченість, то для них не страшна смерть, адже вони усвідомлюють той факт, що лиш вона може стати рятівним кругом від важкої буденності. Вони зрозуміли життя, тому не бояться смерті.

¹²³ Микуш С. Поетика новели Василя Стефаника // „Покутська трійця” в загальноукраїнському процесі кінця XIX - початку XX ст. – Івано-Франківськ, 2006. С. 130. [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://shron2.chtyvo.org.ua/Zbirnyk_statei/Pokutska_triitsia_v_zahalnoukrainskomu_literaturnomu_protsezi_kintsia_XIX_pochatku_XX_stolittia.pdf?PHPSESSID=ut0u7p2qt54ntinfotae9jkc62

¹²⁴ Там само. – с. 129.

¹²⁵ Freedman, Russell. *Confucius: The golden rule.* Scholastic Inc., 2002.URL: <https://archive.org/details/confuciusgoldenr00free>

Сповідается перед односельчанами і Антін із *«Синьої книжечки»*. П'яний чоловік на толоці оголює свою душу перед селом, розповідає про своє важке існування і як тепер живе, коли у нього все забрали: *«Не моє – та й решта! Не мо-о-є! Ей, коби дід мій та підвівся із гроба! Моспане, штири воли – як слимузи, двацят штири морги поля, хати на ціле село! Все мав. А онука, аді!»* [с.28]. Тут герой вже розуміє і картає себе за те, що довів своє життя до такої пікової точки, коли нема куди діватись, тому його мовлення приречене на жалість, він хоче почути слова підтримки від односельчан, бо вони є останнім якорем, щоби хоч якось втихомирити свою зболену душу.

Діалоги головного героя містять чітку екзистенційну проблему – самотність. Тут можна згадати про спорідненість однієї людської екзистенції з іншою, яка проявляється якраз у спілкуванні. Коли ж не відбувається справжньої інтимізації у діалозі з іншими людьми, вони не розуміють співрозмовника і не намагаються зрозуміти – то в такому разі ініціатор діалогу відчуває самотність (він не сам, але немає нікого, бо немає з ким розділити свої думки). Наше життя ототожнюють з самотністю, коли ми не здатні знайти притулок для своєї душі в іншій душі, коли наше серце б'ється сам на сам зі своєю бідною. Коли людина має підтримку від інших, то хоч в якій біді вона б не була – все ж знаходить вихід, а якщо в людини незначні проблеми, але вона сама – то приречена на безвихідь.

Назіл Хамітов розрізняє поняття *«самоти»* та *«самотності»* і говорить, що вони не є абсолютними синонімами. Самота означає перебування *«віч-на-віч із Долею під тиском зовнішніх обставин»*¹²⁶ і є ситуацією, якої хочеться позбутись, втекти від неї. Так Антін перебуває на самоті з причин зовнішніх обставин: через смерть дружини та дітей головний герой новели залишається наодинці зі своїм горем та починає у відчаї хилитись до чарки і все пропиває,

¹²⁶ Хамітов Н.В. Самотність як феномен людського буття: автореф. дис. ...докт. філос. наук: 09. 00. 04 / Н.Хамітов. – Київ, 1998. – С.19 [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/15873?show=full>

що нажили його діди і він сам. Антін перебуває у скрутному становищі і «кричить» громаді в селі про свою біду, але громада звично спостерігає за зубожінням колись заможного господаря і всім абсолютно байдуже, крім війтової жінки, яка хоча б винесла йому на прощання шматочок хліба. Поняття «самоти» чітко переходить в усталений спосіб буття Антіна – самотність, тобто «буття-людини-самої-по-собі, яке наповнене стражданням в результаті відчуження від себе та роду, втрати та пошуку самототожності»¹²⁷. Він загубився у цьому бутті, говорячи, що *«темний світ навперед мене»* [с.67]. Ця самотність є нічим іншим, як *«станом трагічної викинутості з людського буття»* [с.15]. Загалом в діалогічному мовленні Антіна в цій новелі присутній модус екзистенційної самотності, яка є наслідком глибоких потрясінь в житті героя і в цій самотності він не знаходить, а навпаки губить себе самого.

3.1.5. Діалоги-взаєморозуміння

Структура діалогів стефаниківської новели *«Катруся»* здебільшого побудовані на діалогах без відповідної реакції. В першому розділі мати промовляє до своєї хворої дитини, але та не відказує, бо немає сили на діалог, лише киває або плаче. В другому розділі представлений діалог-порозуміння з батьком, де обидві сторони розуміють приреченість ситуації і приймають її. З останнього розділу складається враження ніби Катрусі вже немає серед живих, адже про неї говорять, ніби вона померла (нарація ведеться у минулому часі).

Звернімось до діалогу батька з донькою Катрусею у другій частині новели, в якій описується приреченість ситуації:

«— Скажи ти мені, дівко, що я маю з тобов робити? Лежиш та лежиш, та й ні життя, ні смерті. Я гроший набираю та набираю, та й все задурно!»

¹²⁷ Хамітов Н.В. Самотність як феномен людського буття... – С. 20.

Коби-м знав, де тобі лік, то би-м шукав, а так що я знаю? Коби-м вже або суда, або туда. І тобі ліпше, і нам ліпше [...]

Катруся плакала.

— То, небого, нема що плакати, лиш таки, що правда! Ти собі вмреш і гадки не маєш, нібито не однако в землі гнити? [...] Ех, коби-м знав, що не буде тобі ліку, та й бих зараз звертавси додому. Добро що то лишило би собі на погріб.

Катруся заходилася від плачу і кашляла на все поле» [с.52].

Суб'єктами діалогу взаєморозуміння тут виступає батько і його донька Катруся. Хоч ми не бачимо відповідної словесної реакції згоди у репліках Катрусі, проте присутній екстралінгвістичний засіб невербального спілкування – плач. Катруся використовує таку поведінкову форму не як засіб реалізації неповаги до батька, а як засіб жалю і несловесної згоди з його словами, і це надає діалогічному мовленню посиленого психологічного характеру. І. Ковалинська відносить плач до екстралінгвістичної системи – «включення в мову пауз, а також різного роду психофізичних проявів людини»¹²⁸. Засоби екстралінгвістичної системи, в нашому випадку плач, дозволяють розпізнати емоційний стан людини в момент діалогічного мовлення, коли слова зайві. І якщо говорити тут про інтрасуб'єктний чинник, який вплинув на відповідну реакцію героїні (несловесну) впродовж діалогу – то це фізичний стан, виснажений хворобою і ситуативно-психологічний стан, який виявляється у зміні настрою Катрусі через безвихідне становище – знову ж таки важку хворобу, якій вона не в силах зарадити.

Додаткової експресивності діалогу додають повторювані слова у репліках батька, відчувається у розмові певна напруженість: *«Лежиш та лежиш, та й ні життя, ні смерті. Я гроший **набираю** та **набираю**, та й все задурно! Коби-м знав, де тобі лік, то би-м шукав, а так що я знаю? Коби-м вже або суда, або*

¹²⁸ Ковалинська І. В. Невербальна комунікація –К.: Видавництво «Освіта України», 2014. – С. 59.

туда. *І тобі ліпше, і нам ліпше [...]*» [с.52]. Така двофазність слів говорить про напругу, яка все більше і більше посилюється в цьому діалозі. Хоч це не діалог-конфлікт, але взаєморозуміння тут дві сторони доходять через напруженість атмосфери, неспокійний клімат, бо дві сторони на грані своїх переживань (Катруся думає про хворобу, батько ж не знає, як її вилікувати). Приреченість ситуації втихомирює почуття кожного і здається, що герої перебувають на містку «емоційного вигоряння», бо ніхто не знає, що його чекає далі і як діяти в умовах приреченості ситуації.

Батько в новелі зображений як «*маленька людина*» того часу, оскільки сам являється заручником обставин. Він може у розпачі вигукнути дочці та матері: «*Коби-сте поздихали, то би-м раз поховав та й збувси!*» [с.52]. Але він це робить не зі зла, просто безгрошів'я та безвихідь деформують моральні цінності чоловіка. Як чітко зазначає Д. Павличко, що твори письменника – «це монологи з прикметами голосінь і все відбувається так, ніби той, хто вмер, або той, хто чує печать смерті своєї дитини чи матері, оскаржує одночасно соціальну кривду, людську слабкість і минуцність»¹²⁹.

Зустрічається момент в новелі, де батько із непритаманною йому ніжністю подає Катрусі яблуко і сам розуміє, що причиною його жорстоких висловлювань в бік доньки є важке селянське становище початку ХХ століття (зубожіння селян: батько навіть не може вилікувати свою доньку через брак майна): «*Не плач, небого, я тобі не воріг. Я лиш кажу, аби задурно гроші не віднести, аби себе не скалічити та й аби тобі допомгло. Таже ти сама, дитинко, видиш, що нема відки. Я би тобі мізинного пальця врубав та й би-м не жалував*» [с.53]. Чоловік готовий піти на самопожертву заради доньки, але зневірився у всьому, бо до яких би лікарів не відвіз – ніхто не допомагає, лише відказують аби: «*[...] багато молока пила та мнеса якогось легкого аби поїдала, аби трунок собі вілагодила*» [с.53]. Тобто відчай і стає рушійною силою

¹²⁹ Павличко Д. Слово про Василя Стефаника // Співець знедоленого селянства. – К.: Дніпро, 1974. – С. 42.

вищезгаданих негативних батьківських реплік в бік доньки і, відповідно, словесного невираження своїх емоцій Катрусею. Тому батько не постає у цьому творі тираном, як думає більшість дослідників, а навпаки люблячою людиною, яка замкнена в клітці непримиренних обставин.

У новелі *«Камінний хрест»* представлені діалоги-взаєморозуміння між Іваном Дідухом та його жінкою. Всі новели Стефаника пронизані розколом Жіночого та Чоловічого, коли сімейні пари перебувають у дисгармонії, лише Іван та Іваниха є прикладом рівносильних стосунків і виявом Божого, єдиного: *«Видиш, стара, наш хрестик? Там є відбито і твоє намено»* [с.67].

Чому у цієї пари гармонійні стосунки, відповідно і діалог типовий для інших сімейних пар із вкрапленням конфлікту змінюється на розуміюче ставлення один до одного. Та тому що чоловік як голова сім'ї постає порядним і уособлює за М. Грицютю *«Прометей, який все своє життя мучився, але гідно ніс свій тягар»*¹³⁰. Іван Дідух не перебуває у «межовій ситуації», як більшість стефаниківських героїв, навпаки є прикладом стійкої людини, яка свої труднощі вважає нагородою від Бога. У такому випадку можна провести паралель між Іваном Дідухом та міфологічним образом Сізіфа, який кожного разу на вершину викочував камінь і досягнувши фінальної точки камінь скочувався вниз, тобто він здійснював безкінечну і зовсім безглузду роботу, яка не приносила користі. Так само Іван Дідух ціле життя працював на своєму горбі, а на старість діти дали зрозуміти, що його робота була безглуздою і потрібно все залишати, щоби шукати кращого життя в Канаді. Але якщо спробувати глянути на ситуацію з Сізіфом під іншим кутом, то можна побачити за аргументацією Альберта Камю не нещасного Сізіфа, як більшості видається. Можна припустити той факт, що Сізіф не усвідомлює всієї абсурдності ситуації і просто викотити на гору камінь для нього є досягненням: *«Ця ясність бачення, яка повинна бути його мукою,*

¹³⁰ Грицютя М.С. Художній світ В. Стефаника / М.С. Грицютя. – Київ, 1982. – С. 89. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.twirpx.com/file/3386247/>

перетворюється в його перемогу»¹³¹. Так само й Іван з *«Камінного хреста»* попри тяжку працю цілий вік вважає своє життя наділене метою. І хоча для його дітей таке коротання своїх днів неприйнятне, тому вони хочуть виїхати в Канаду, для Дідуха – це його рідне життя і він та особа, яка безглуздість свого існування, як і Сізіф, перетворила у сенс буття: *«[...] я собі на своїм горбі хресток камінний поклав. Гірко-м го віз і гірко-м го на верх вісаджував, але-м поклав. Такий тежкий, що горб го не скине, мусить го на собі тримати так, як мене тримав»* [с.77]. Так сізіфова праця у цьому творі розкривається зовсім з іншої сторони, адже герой не розуміє безглуздості всього того, що він робить, бо свято вірить у те, що так необхідно жити, щоби вижити. Він націлений жити з Богом, своїм горбом, хрестом, не прагне до кращого життя, бо його існування впродовж років цілком його влаштовує, бо живе чесно і на совість. Люди, які не відчують провини у житті, безгріховно існують, мають легкість на душі і їх існування, навіть не в надто приємних умовах, видається для них єдино правильним шляхом у своєму бутті.

На початку новели *«Святий вечір»* змальований діалог-бесіда або взаєморозуміння сина з матір'ю, яка хворіє. До слова, діалоги-бесіди за Л. Якубинським – це *«діалоги, що пртиставляються діалогам-колізіям і виявляють взаємний сповідувальний характер думок»*¹³². Становище діалогу визначається важкістю існування обох персонажів: матері, яка вбачає смерть як ключ до звільнення від свого гнітючого і безвихідного становища: *« [...] я так тої смерті, як мами рідної, чекаю. Вночи то в кожний кут пролупаю очі, ци де з кута не привидитси [...]»* [с.93]; а також сина, який більше не буде обтяжений хворобою матері: *«Та смерть прийде, але коли [...]»* [с.93]. Діалоги мають одну тему, в основному розмова йде тільки про неможливість старої витерпіти свій стан і мрія про смерть, як позбавлення страждань. Репліки відзначаються

¹³¹ Камю А. Міф про Сізіфа / Альбер Камю. – Київ: Портфель, 2015. – С. 90.

¹³² Цит за вид.: Яшенкова О. В. Основи теорії мовної комунікації : [навч. посіб.] / О. В. Яшенкова. – К. : Академія, 2010. – С. 168.

чіткістю своєї структури: за реплікою-запитанням йде репліка-відповідь, реплікою-згодою – репліка-підтвердження. До речі, ми зауважили, що репліки одного окремого персонажа може доповнюватись впродовж розмови, щоби нарешті почувся «тихий крик» про допомогу. Наприклад, мамині репліки: « [...] *То аж в самих кістках я мороз чую [...]— Ноги, синку, як коновки, набриніли [...]* »[с.93]. Щодо екстралінгвальних чинників, які впливають на тип розмови, то можна виділити звичайну розмову матері з сином напередодні різдвяних свят (типовість комунікативної ситуації), але лексика забарвлена песимістичною конотацією. Проте діалог виражає взаєморозуміння між комунікантами, радше погодження з їх сталою позицією (момент, коли мати бідкається, що їй зле, а син ж не може заперечити її важкого стану в репліках, бо розуміє незмінність ситуації).

Новела «Вона-земля» наповнена діалогами класичної структури, де розмова проходить рівномірно, без конфліктів. Діалог селян Семена та Данила розвивається на взаємній згоді та емпатії з боку Семена до Данила, який змушений був втікати від війни. Хоча ми помітили, що ця емпатія корелюється з певними порадами Семена, в деякій мірі занадто гострими. Спершу він говорить до сім'ї біженців, що вони «*птахи, що летять не знати куди*» [с.182], потім що «*старий птах най гнізда старого не покидає, бо нове збудувати вже не годен*» [с.182] або «*наше діло з землею; пустиш її, то пропадеши*» [с.182] і навіть застергіє, бо «*як увідете у чужий язик, у великі студені мури, то доля розфурєє вас по каміню, і лиш снитиси вам буде наша красна земля*» [с.182]. Семен у новелі виступає мудрим чоловіком, який дає зрозуміти, що без рідної землі людина втрачає саму себе. Г. Лужницький говорив, що у творах різних письменників земля зображена по-різному: в когось вона є базою для злочинів, у когось є центром жадоби, а ось у Василя Стефаника земля постає цінністю,

святиною, бо *«ти з неї живеш»*¹³³. Навіть жінка Данила Марія поїхавши від власного дому не могла промовити ні слова, зацімів, і пояснення цьому дає Стефанія Андрусів, яка зазначає, що мова *«є мовою тільки в Домі, поза ним вона не має сенсу, помирає»*¹³⁴. Такої думки дотримується і М.Зубрицька, яка говорить про мовчання, яке характерне тільки в тому випадку, коли людина відходить в інший вимір¹³⁵. Але якщо глянути на ситуацію з Марією, то втрата землі – це і є смерть, не фізіологічна, але духовна. І коли Семен все ж переконав Данила вертатись в рідні краї, нічого не боятись, бо на своїй землі *«буде вас бог благословити і на шибениці [...]»* [с.182], то Марія враз заговорила, почала обіймати обох мужиків та співати пісень. Тобто жінка переживає певний невротичний стан (неможливість говорити), коли розуміє, що від'єднана від своєї землі, а рідна земля для стефаніківських героїв – то основа буття.

Діалог-взаєморозуміння постає тут основою двох мудрих господарів: одного біженця *«старого птаха, та без гнізда»* [с.183], який *«розум і гнів лишив на своїм подвір'ї»* [с.183] (тому і не може бути носієм конфлікту), і другого чоловіка Семена, який прийняв у свою домівку того біженця та поставився до нього з розумінням і емпатизмом. Семен дає настанови та поради Данилу і його сім'ї щодо їхньої ситуації, говорить аби трималися своєї землі незважаючи ні на що, а Данило підтримує його слова і це видно в одній з реплік діалогу: *«Правда, Семене, правда, за це слово я вам дякую [...]»* [с.183], *«За ваше слово, Семене, най вам бог дасть усе найліпше [...]»* [с.183]. До речі, В. Лесин говорить, що ця новела має в основі реальний факт *«розмова мого батька Семена з людьми, утікачами з Буковини»*¹³⁶.

¹³³ Лужницький Г. Син землі. Альманах «Провидіння». – Філадельфія, 1971. – С. 178.

¹³⁴ Андрусів С. Міфологічний код новели Василя Стефаника «Вона –земля» // Шевченко. Франко. Стефаник: матер. міжнар. наук. конф. / Прикарпатський ун-т; [ред.кол.: Кононенко В.І., Грещук В.В., Салига Т.Ю., Хороб С.І.]. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 22.

¹³⁵ Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника... - С. 23.

¹³⁶ Лесин В. М. Василь Стефаник – майстер новели / В. М. Лесин. – К.: Дніпро, 1970. – С. 237.

Отже, було здійснено класифікацію зовнішнього діалогічного мовлення на основі новел Василя Стефаника «Синя книжечка», «Лесева фамілія», «Мамин синок», «Побожна», «Катруся», «Новина», «Камінний хрест», «Засідання», «Святий вечір», «Марія», «Вона – земля». Виділено п'ять типів діалогічного мовлення: діалоги-допити, діалоги-поєдинки, діалоги-сварки, діалоги повного взаєморозуміння, діалоги-сповіді, які показують кореляцію між учасниками бесіди і їх налаштування один на одного. Діалоги вказують на характер доби, в якій живуть герої. Діалог-допит ми виявили у антивоєнній новелі «Марія», де жінка стикається з козаками, але не знає, чи вони не прийшли її вбивати і грабувати, тому цілком логічно є застосування допиту, щоби зрозуміти, хто перед нею. Діалоги-поєдинки та сварки відрізняються один від одного ступенем своєї налаштованості на розмову: в першому випадку один учасник розмови хоче переважати над іншим в плані інтелектуальності, вивищити себе перед іншим, а в другому – показати своє негативне ставлення до того чи іншого співрозмовника і свою ворожу позицію. Сварки часто виникали у сім'ях, де хтось був у безвихідній ситуації або щоби показати свою вищість і першість (здебільшого жінки сварили на чоловіків, які пропивають останнє, що у них було або просто хотіли показати свою фемінність). Також вдалось виявити діалог-сварку соціального характеру у новелі «Засідання», де показано, як вищі владні субстанції хочуть переважати над нижчими (війт проти простого мужика). Найбільше вдалось виявити діалогів-взаєморозумінь, які говорять про те, що попри важкість ситуації на порубіжжі століть люди знаходили один в одному підтримку або просто добровільно погоджувались з ситуацією, яка їх спіткала. Діалоги-сповіді характеризувались звільненням душі від мук совісті і були зверненні або до власного «Я» або до колективу, здебільшого односельчан (Антін з «Синьої книжечки»).

3.2. Внутрішні діалоги у новелах Василя Стефаника та їх екзистенційна основа

С. Микуш говорить про манеру наративу Василя Стефаника: *«Стефаник надто скупий на пейзажі, на описи інтер'єру, він уникає докладності у зображенні просторового оточення, дає дві-три деталі, але вони завжди є опорними точками роздумів, мрій героя, символізують і поглиблюють ті крайчики життя. Митець змальовує лише скупі сценки, акцентує увагу тільки на двох-трьох предметах, що є домінантами образів, які потребують домислів, уяви глядача»*¹³⁷. Саме такі діалоги внутрішнього мовлення, в результаті прочитання яких читач домислює у своїй голові певні події, характери, емоції з тексту, виокремлені нами, а саме: одноголосі діалоги, при якому адресант звертаючись до певного адресата не отримує від нього відповіді-реакції через ряд факторів (незацікавленість другого в комунікації, уявлюваність іншого комунікатора адресантом, відсутність персонажа через смерть або звичайна неprisутність в просторі, де відбувається діалог; імітація в площині спілкування людини, яка може там знаходитись, але в момент діалогу її немає) та двоголосі, у яких в тексті наявні репліки як адресанта так і адресата. Але ці діалоги цікаві тим, що не є дійсними в реальному часі, а здебільшого присутні у спогадах чи асоціаціях наявного у творі персонажа або ж відбуваються в реальний момент з персоніфікованими партнерами.

Саме читачі сприймаючи такі діалоги виявляють у себе здатність до уяви певних фактів, які залишились недосказаними у тексті через відсутність авторських ремарок і неординарне мовлення. М. Бахтін враховує той факт, що у діалозі присутні не тільки адресант та адресат, але ще й «незримо присутній

¹³⁷ Микуш, С. Й. Вивчення поетики Василя Стефаника [Текст] : навчальний посібник для студ. вищ. навч. закл. – С. 137.

третій», тобто читач. І говорить про словесну триєдність, як присутність того, хто говорить, того, хто слухає і того, хто інтерпретує сказані голоси¹³⁸.

Такі діалоги досить чітко передають екзистенційну площину малої прози Василя Стефаника, а саме: смерті, відчаю, загубленості у власній душі, приречення, безвиході, байдужості, самотності, закиненості, відстороненості, страху, провини, життєнеобхідного вибору. Ми скористались класифікацією Тетяни Ткаченко, щоби виділити у текстах екзистенційний відгомін, тому описували в діалогах онтологічні процеси посиляючись на такі фактори як: *буття-у-світі*, що показує внутрішній світ героя з позиції зіставлення свого єства з єством іншої сторони світу – природою, соціальним середовищем, родиною; *межова ситуація* – критична ситуація свідомості персонажа, виснаженої через перебування у дискомфортних умовах і, відповідно, психологічній напрузі. І звісно ж *граничне буття*, де герой постає на порозі вибору за умов внутрішнього тиску та зовнішнього конфлікту, але попри це відповідальний за свої дії та вчинки і здатен еволюціонувати¹³⁹. Також було задіяно класифікацію Г. Яструбецької щодо манери писання Василя Стефаника, а саме такі фактори як: трагічне напруження у новелах, динаміка, гіперболізація ситуації, відмова від ідеалів краси, показ теми смерті як звільнення від бід, натуралістичне зображення життя і здебільшого картин смерті¹⁴⁰.

3.2.1. Одноголосий діалог без відповідної реакції

Цей тип діалогу зустрічаємо у новелі «*Стратився*». Коли батько побачив свого сина в трупарні, то питав вже мертвого: «*Скажи ж мені, кілька служеб наймати, кілька на бідні роздати, аби тобі бог гріха не писав?* [...]» [с. 33].

¹³⁸ Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 406-410.

¹³⁹ Ткаченко Т. Онтологічно-екзистенційні основи української малої прози кінця XIX–XX століть: дисерт. ... докт. філол. наук: 10.01.01 / Т. Ткаченко. – Київ, 2018. – С. 34-35.

¹⁴⁰ Яструбецька Г. Експресіонізм – імпресіонізм: стильові опозиція чи дифузія? // Слово і Час. – 2006. – №2. – С.39.

Відповідно, реакції-відповіді не було в діалозі, так як син вже не міг промовити ні слова. Батько провадив діалог вже з мертвим сином, то його репліки можна охарактеризувати, як «мовлення в пустоту». Таке діалогічне мовлення, яке присутнє в цій новелі можна безсумнівно трактувати як крик болю людини і асоціювати з експресіоністським полотном «Зойк» норвезького художника Едварда Мунка.

Проаналізувавши діалоги всієї новели «*Стратився*» можу сказати одне: діалоги переважно одноголосі. Двоголосий діалог з реальним обміном реплік зустрічаємо тільки в епізоді, коли надійшов поліцейський, щоби вгамувати вбитого лихом батька, а той вже запитав у реальної, присутньої в творі особи:

«—Пані вояк, а то тутечки умер Николай Чорний? – Він повісився у вільхах за містом. Тепер лежить у трупарні. Йдіт цев вулицев вдолину, а там хтос вам покаже» [с. 33].

У лексиці батька немає нарікань на сина, негативного ставлення, прокльонів, навпаки мова лагідна і водночас дуже журлива. Батько використовує пестливі звертання: «*Миколайку*», «*синку*», «*дитинко*».

Степан Хороб писав, що у «*прозі Василя Стефаника чимало мотивів та образів, тісно сполучених з катастрофізмом*»¹⁴¹, тому діалоги цієї новели не є винятковими. Смерть виступає тут як основа екзистенції, обірваності життя, яке так чи інакше закінчується (або природньою смертю, або зведенням рахунків з життям), але герої традиційно ведуть себе в таких ситуаціях: оплакують померлого, шкодують за втраченим часом, не уявляють життя без нього: «*най би-м гнили разом, як вкупі не можемо жити*» [с. 32]. М. Зубрицький вважає, що герої стефаниківських новел діляться на два типи: «*ті, хто безпосередньо зазнає впливу смерті, відчуває її наближення, і ті, хто спостерігає за процесом*

¹⁴¹ Хороб С. Слово, образ, форми: у пошуках художності – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – С. 30.

вмирання»¹⁴². Батько якраз виступає головним спостерігачем, який не вірить в те, що син покінчив життя самогубством. Також варто наголосити на тому, що у Стефаника *«при змалюванні тайнства і жаху смерті не знайдемо епатажу та позерства, котрі зустрічаються у представників модерної поезії чи прози того часу»*¹⁴³. У цьому творі смерть традиційна: син здійснює самогубство – батько переймає на себе роль оплакувальника.

Одноголосий звучний діалог виявили у новелі *«Осінь»*, і у ньому фігурує мати Митра, яку змучила хвороба, і вона вже не в силах її терпіти, тому звертається до Бога, просячи смерті. Але з тексту невідомо, чи діалог однозначно є звучним, але читач здогадується, що стара жінка промовляла його вголос, бо наступна репліка після її діалогу вказує на те, що та *«розпукалася від кашлю»*, а значить перед тим голосила і взивала до Бога:

«— Божечку, Божечку, найди мені смерті, най я так гіренько не валєюси! Вже-м, відай, спокутувала усі гріхи, що-м нагрішила [...] Десь умирають такі, що лиш би їм бути, покидають добро і маєтки, а я як отот твердий камінь, що го ніхто не годен роздавити. Боже, Боже, ба за що ні так тєжко караєш? [с.62]

Бачимо, що обставини життя змушують героїню накликати собі смерть, оскільки лише так можна позбутись того тягара, який кожна людина несе протягом життя. Героїню так обезсилила хвороба, що вона просить у Бога, щоб пошвидше її забрав. І теперішнє власне становище в її розумінні – це небесна кара, бо промовляє: *«Боже, Боже, ба за що ні так тєжко караєш? [с.62]* І старенька терпить, щоби дождати того моменту смерті в глибокому переконанні того, що вона її заслуговує, бо *«спокутувала усі гріхи» [с.62]*.

Марія Зубрицька говорить про терпіння як про екзистенційну категорію, і наголошує, що це стан, коли людина самотійно неможе вийти з тенет зла і

¹⁴² Зубрицький М. Психологізм соціальних новел Василя Стефаника. / М. Зубрицький // Проблеми гуманітарних наук. Філологія. 2013. – № 32. – С. 172.

¹⁴³ Процюк С. Смертю смерть подолав // Літературна Україна. 16.05.1996. С. 4.

гріховності, тому смерть стає єдиним виходом для полегшення своїх земних мук. Взагалі, стефаниківські персонажі не здатні розв'язувати свої життєві проблеми, але намагаються з ними боротися і ця виснажлива боротьба триває ціле життя, аж до самої смерті¹⁴⁴.

У новелі *«Лесева фамілія»* зустрічаємо приклад одноголосого звучного діалогу без відповідної реакції, коли мати промовляє до своїх діточок: *«Діти, діти, що мемо робити? Тото-м вам постелила сьогодні на увесь вік! І пімрете, та слави не збудетеси! Не годна я цього за вас відмолити [...]»* [с. 42].

Це заключне діалогічне мовлення в цій новелі, яке змальовує стражденний образ жінки та матері, яка не лише бореться за те, щоб нагодувати своїх дітей, але й захистити від батька-п'яниці, який після бійки налякав своє сімейство: *«Але піду до кременалу, на вічний кременал піду. Раз! Такого ніхто не чув та й не буде чути. Таке вістрою, що земля здрігнесь!»* [с. 42]. Бачимо, що письменник гіперболізує картину того, що хоче зробити Лесь після свого привселюдного приниження дітьми і жінкою. Спочатку ми бачимо градацію в діалозі, коли Лесиха свариться з чоловіком, роздає накази своїм дітям, а чоловік постає у ролі терпеливої і мовчазної постаті, але потім автор підводить нас до напруження дійства і у ображеного чоловіка прорізається сила й голос, і він починає погрожувати дітям і жінці.

Якщо розглядати ітрасуб'єктний психологічний фактор, що впливає на формування діалогу в цій новелі, то варто виділити неспівпадіння інтересів жінки, яка хоче вигодувати дітей у мирі та спокої, і чоловіка, який перебуває у межовій ситуації, в яку потрапляє через нужду, злидні і тодішнє соціальне становище, які ламають його і він починає випивати.

Вся новела *«Синя книжечка»* просякнута одноголосими діалогами Антіна, який звертався до селян, але вони просто слухали його п'яні теревені і не взаємодіяли з ним словесно. Його репліки – це своєрідне голосіння, плач над

¹⁴⁴ Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника... – С. 21-24.

власним життям. Навіть його пуста хата, яку він залишає, плаче за ним: *«Лиш поступив єм-си, а вікна в плач. Заплакали як маленькі діти [...] Заплакала за мнов хата. Як дитина за мамов – так заплакала»* [с.29] *«Темний світ навперед мене»* – говорить Антін, розбурхуючи у новелі екзистенційну проблему – страху, відчаю та відходу від своєї зони комфорту. Комфортним для селян у малій прозі Стефаника звісно ж є село і єдиною можливістю існування для них є життя саме в селі, яким би важким воно не було. Антін отримує *«синю книжечку»* – документ позбавленої власності людини, що має найматись до когось на роботу аби якось вижити, тому лише *«синя книжечка»* є метою його життя, бо село ж його прогнало: *«Оце моя хата, і моє поле, і мої городи. Іду собі з нею на край світа!»* [с.29] С. Кримський у своїй праці *«Архетипи української ментальності»* доречно вводить концепт *«Дім – Поле – Храм»* і наголошує на тому, що така триєдність понять є екзистенційною основою національного буття¹⁴⁵. Тому і Антін дотримується цього принципу життєприв'язаності до свого місця, а щось поза ним означає як *«чуже»*. А. Біла згадує про самого В. Стефаника, який місто вважав чужим часопростором і згадував, як приїхав до Кракова і все його гнітило, велике місто на нього тиснуло, урбанізованість його вбивала, тому він почав адаптуватись до міста розважаючись по шинках, і це було його єдиним виходом заглушити свою тугу. Йому не подобалось місто, бо все було якимось інакшим: *«люди моляться у сто церквах»*, все машинізовано, нема *«ні воріт, ні плота»*¹⁴⁶.

У своїх діалогах Антін показує свою приреченість і подавленість, бо *«п'ю та ще буду»* [с.29], *«аби так моїм ворогам конати, як мені було із своєї хати відступати»* [с.29] і *«таки гину [...] Сиджу я та реву, так реву, як би з ні хто паси дер»* [с.29]. Герой перебуває на межі і не може зрозуміти, що йому діяти в такій ситуації, тому його діалоги до селян, які залишаються без відповіді,

¹⁴⁵ Кримський С. Архетипи української ментальності // Проблеми теорії ментальності / відпов. редактор М.В. Попович. — Київ : Наукова думка, 2006. — С. 273.

¹⁴⁶ Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки... — С. 254–258.

стають для нього основним моментом виговоритись і вилити весь свій біль, нужду, яку він терпить.

Новела «*Святий вечір*» наскрізь просякнута монологічним мовленням, але на початку твору бачимо коротку частину, де син спілкується з хворою матір'ю і діалог представлений в класичному вигляді, що має двобічний характер. Але майже в кінці твору ми натрапили на цікавий одноголосий діалог старої жінки, звернений до померлого чоловіка, який звісно залишається без реакції щодо особи до якої адресовані ці репліки: « — *Видиш, старий, а я собі без тебе п'ю, та гуляю, та й колідую [...]* Я собі без тебе раду дала, я собі торби пошила та й межі люди пішла [...] *Отаку-с таздиню лишив після себе [...]* — *А тепер мене, чоловіче, пси з усіх селів знають, а я їх твоєв паличков відгоню [...]*» [с.95]. Безпорадність та безвихідь головної героїні провокує її самотньо-беззвільний стан. Жінка хоч у спогадах, але хоче поговорити зі своїм чоловіком, щоби позбутися тієї екзистенційної самоти, в якій вона перебуває. А можливо вона вже готувалась до розмови з чоловіком наяву, але в іншому вимірі, бо дуже жаждала смерті. Пізнання для екзистенціалістів проявляється у любові, а вона видно любила чоловіка, тому зверталась до нього навіть тоді, коли його фізичної присутності не було.

З контексту видно, що жінку так обезсилило її становище, а саме хвороба та самотність, що вона випивала плящину, яку їй приніс син на Різдво, і в той момент починала говорити, як не до померлого чоловіка, так до персоніфікованих нею речей, наприклад, грушки: « — *Колідуй мені, грушечко, колідуй, бо ніхто мені цього вечера не заколідує, такого великого вечера, лиш ти бабі колідуєш*» [с.95].

Коротко, сильно і страшно – це про новелу «*Лан*». Вже з самого початку вона видається нетиповою як для стефаниківської манери письма, адже не пронизана наскрізно діалогічним мовленням. Весь початок твору просякнутий описом пейзажу, місця трагічної події. Лише в кінці помітили, як мати

виголошує сама до себе: *«Ото я! Коло роботи спати!»* [с.103]. Жінка навіть незрозуміла, що її короткий сон згубив її дитя і з легкістю промовляє знову слова в простір: *«Добре, що спить. Така мука, така мука йому та й мені з ним. А заробити треба, бо взимі ніхто не дасть [...]*» [с.103]. Сон в онтологічному вимірі постає для матері відпочинком від важкої роботи, втечею від приреченої на бідування реальності, а для її дитини сон стає вічним. До речі, фразеологізм *«заснути вічним сном»* трансліює сон як прибічник смерті. І ця фразема стала відомою нам завдяки міфу про Ендіміона, якого Зевс за кохання до Гери скарав вічним сном¹⁴⁷. Сон для жінки стає відпочинком з негативним характером, адже, по-перше вона заснула від важкої роботи і цей стан забуття тривав недовго, вона не відпочила від важкості свого буття, а по-друге саме сон відібрав у неї її дитя. Іван Денисюк писав: *«Як жорстоко, могутньо і страшно змальовано втому і трагедію матері! Скульптура цього образу камінного сну, з якого не збудить матері навіть крик конаючої дитини, інстинкт материнства, можна б виконати з чавуну або брили неотесаного каменю»*¹⁴⁸. Через важку працю жінка не те, що задовільнитись життям не може, вона втрачає статус матері як опікунки та берегині для своїх дітей. Автор порушив тут такі екзистенційні проблеми, як самотність *«бо взимі ніхто не дасть»*[с.103], тому героїня повинна бути *«прив'язана чорним волоссям до чорної землі»* [с.103], щоб виростити дитину і мати що поїсти; смерть, яка набуває раптового характеру, адже ще на початку твору нічого не віщує біди, бо просто *«дитина плаче за шелестом бадилля»* [с.103]; втома матері, яка через непробудний сон відпускає своє дитя у вічність: *«Сонце радо би цілу міць свою на лиці її покласти, але не може її підвести та й за хмару заходить»* [с.103].

У новелі *«Діточа пригода»* ми зауважили скупість Василя Стефаника на авторську мову, оскільки лише одним реченням автор вкінці твору подає щось

¹⁴⁷ Словник античної міфології / Уклад. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів. – 2-ге вид. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 98.

¹⁴⁸ Денисюк І.О. Розвиток української малої прози кінця XIX – поч. XX ст... – с. 120.

від себе. А так, то вся новела просякнута однобічним діалогом Василька. Тобто домінантними тут є лише його репліки, бо репліка померлої мами, яку забрала війна, лише одна і то у вступі твору, як і його сестри Насті, яка один раз лише промовила: *«Їсти хочу, богу дякувати [...] Най мама дають (їсти)!»* [с.193]. Чому автор саме так бачив мовлення цієї новели? Тому що не було співрозмовників: очевидно мала сестра попри свій вік не могла критично мислити і взагалі відповідати на репліки брата. Вона могла виголошувати тільки однослівні фрази, а ось Василь власне постав у творі як приклад «дорослої дитини». Якщо розглядати екзистенційну проблематику, то тут знову ж таки постає тема смерті, але вона не є центральною у творі. Основою є страх і деформація дійсності героєм твору. Малий Василько постає безстрашним хлопцем для якого війна як гра: *«А диви, як за Ністром жовніри кулями вогневими підкидають, шпурюють, але високо, високо, а куля горить, горить, а потім гасне. Граються ними [...]»* [с.192]. Війна – це щось феєричне, вибухове для Василька, хоч вона вбила його маму, але він до кінця не усвідомлює того факту, що виною є ті кулі, гармати і все те, що його так вражає: *«Ти дивиси на войну, яка вона файна»* [24, с.193].

Л. Дем'янівська вважала, що: *«Дуже хвилювала В. Стефаника доля дітей. Чисті й ніжні, сповнені добра їхні душі життя нівечило особливо жорстоко. Тема знівеченого дитинства проходить крізь усі збірки письменника, проймаючи серця читачів пекучим болем»*¹⁴⁹. Василько попри свій недитячий розум безпосередньо бачить у війні лише яскраві враження, сприймає все виваженим раціональним розумом, але з дитячою наївністю. Його одноголосі діалоги без відповідної реакції з боку сестри є основним наповненням цієї новели.

Новела *«Сини»* наскрізь просякнута розмовою старого Максима до самого себе, до неживих предметів, тварин, померлих синів чи взивання до Господа і

¹⁴⁹ Дем'янівська Л. Велика любов і скорбота / Стефаник В // Твори. – Київ, 1972. – С. 11.

Матері Божої. Максим був батьком двох синів, які пішли захищати Україну і не повернулись додому. Натомість батько залишився сам, бо і дружина пішла за синами в інший світ. Його одноголосі діалоги були криком його зболеної душі, бо він *«галасував», «лютився», «кричав», «вигукував», «кликав до цілого світа», «ридав»*. Ці дієслова дії дають зрозуміти читачеві, що мовлення героя було звучним. Також про звучність його однобічних діалогів можна довідатись ще на початку твору, коли той лютував, галасував, а люди з сусідніх нив обговорювали між собою його становище: *«Старий пес, все лютий, але молоді коні ще міцно тримає [...] втратив обох синів і відтогда все кричить і на полі, і в селі»* [с.195].

Л. Луців сказав про твір, що це є монолог-сварка старого Максима *«з жайворонком, що співає над ними, з кіньми, яких один кусає його плечі, з ногою, яку скло скалічило»*¹⁵⁰.

Максимові одноголосі діалоги ми поділили на декілька частин:

1) звернення до рандомних неживих предметів:

Максим кричав до своєї ноги, у яку залізло скло, тому боліла: *«Та якого дідька болиш ти, стара корсо, хрупаєш у кожному замку, кривуле?»* [с.196]. Або примовляв до землі: *«А ти, небого ниво, малий спасибіг будеш мати з цієї старої крові, бо стара кров, як старий гній, ніч не робить [...]»* [с.196].

2) звернення до власного «Я»:

Дід Максим розумів, що вже нічого не поверне у своєму житті і змирився з ситуацією, тому промовив до себе: *«Стид тобі, сивий волосе, що проповідаси та приспівуєш, як плаксива баба, бо нічо тобі вже на цьому світі не допоможе [...]»* [с.197]. З цієї репліки видно, що герой перебуває в подавленому стані і стоїть на межі: галасувати і злитись на світ чи мовчати і змиритись з ситуацією.

3) звернення до тварин:

¹⁵⁰ Луців Л. Василь Стефаник – співець української землі. Нью-Йорк: Свобода. – 1971. – С. 282.

Максим сварив свого коня, говорячи, що він поганий і не має серця, бо *«всі плечі йому обгриз, знак на знакові, скусав а скусав»* [с.197]; *«цілий жмут його волосся вирвав і пустив під ноги в гній»*[с.195]. Видно ще, що герой мав образу на птахів, які колись так гарно співали, коли все було добре і *«[...] твій спів і Іванова сопілка ішли низом, а поверх все сонце, і всі ви сипали Божий галас і надо мнов, і над блискучими плугами, і над всім миром веселим»* [с.197], а зараз *«гавкають над його головов»* [с.197]. Він звертався до жайворонків дуже жорстоко, кажучи: *«Лети собі геть до неба, скажи своєму Богові, що най не посилає мені дурну птаху з співом, бо як він такий потужний, най мені пішле моїх синів. Бо із-за його волі я лишився сам на всі землі»* [с.197].

Навіть з діалогів видно, що герой перебуває в межовій ситуації, бо зостався сам на сам зі своїм душевним болем втрати рідних людей. Тому його емоції дуже непередбачувані, бо він то кричить, то падає до землі і ридає, то успокоюється. Також у новелі перетинаються дві основи буття: безтурботне щасливе минуле разом із своїми синами та беззмістовне теперішнє без них. Як писав сам митець Стефаник у листі до Ольги Гаморак, що *« [...] так само тяжко біль великий найти, як радість, але обоє вони сходяться і є майже то само – є найвищим виразом життя»*¹⁵¹. Так само герой згадував, як був на найвищому піку щастя, коли сини були живі, і в якій зараз тузі, коли ті відійшли з життя (гра двох полюсів). Наче біполярний розлад, який викликаний зміною емоцій, коли людина то у великій ейфорії, то у безнадійній журбі. Так само і герой мучиться зі своїми подвійними емоціями, які переживає, коли згадує про своїх синів.

3) звернення до мерців:

Старий Максим звертається до своїх синів, які поклали голови за Україну і це нагадує голосіння: *«Ех, сини мої, сини мої, де ваші голови покладені!?»* [с.197].

¹⁵¹ Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника... – С. 151.

4) звернення до Бога і Матері Божої:

Спершу він гнівить Бога, маніпулюючи ним: *«Як він такий потужний, най мені пішло моїх синів»* [с.197], пізніше не увірує в нього, бо каже, що *« [...] брешуть золоті книги по церквах, що ти мав сина [...]»* [с.197]. Максим зневірився у Богові, адже той послав йому таку кару, яку він має сповідувати на землі. Але вже в кінці твору він звертається до Матері Божої в молитві і порівнює національну ідею, за яку боролися його сини з муками Христа, бо Мати Божа *«дала сина одного, а я двох»* [с.199]. До речі, тема Бога була присутня у житті Стефаніка і не раз йому закидали, що той не йме віри в Господа. Спростовуючи це пише син Василя Юрій про свого батька, що він не був ревним християнином, проте відвідував церкву і добре до неї ставився. Якщо і будуть якісь закиди щодо стефаніківського увірування в Бога, то це лише те, що той був проти антицерковної політики К. Трильовського, але аж ніяк не проти Бога чи духовенства¹⁵².

5) звернення до уявних осіб:

Герой жадає, щоби до нього прийшла покритка з байстрюком (синовою дитиною) і каже, що *«порубає все полотно найтонше на пелінки»* [с.198]. Навіть такі переддіалогові авторські слова опису Максимової міміки, поведінки, рухів показують його палке бажання, бо *«здоймав дві руки вгору і кликав до цілого світа»* [с.198], щоби прийшла до нього невісточка. Або нехай прийде й коханка, щоб хоч так, але була яка-не-яка присутність його синів у вигляді синових рук на шії дівчини, поцілунку на її губах, запаху. Герой хоче знайти своїх синів в метафорично-придуманих образах і така уява його рятує від глибокого розпачу.

3.2.2. Одноголосий діалог з використанням чужого мовлення, відтворене у свідомості персонажа завдяки спогадам, асоціаціям

¹⁵² Гаморак Ю. Стефанік Василь Семенович. Твори; за ред. Ю. Гаморака. – Видавнича спілка «Українське слово». – Регенсбург, 1948. – С. 41.

Цей вид діалогу ми виокремили через присутність у новелах Стефаника складного внутрішнього мовлення, де найчастіше реальний живий персонаж згадує слова людини, яка померла, але при цьому діалог померлого доступний зовнішньому спостереженню читача. Або коли людина у потоці власної свідомості при житті згадує іншу людину, яка в творі не присутня, але її голос звучить у репліках того, хто її згадує.

Приклад діалогу з використанням чужого мовлення зустрічаємо у новелі «Ангел», що починається коротким описом в два речення епізоду-знайомства з героїнею Тимчихою. Новела бере зачин з того, що жінка сидить на ганку і не розуміє, чому люди не стають з нею до розмови. Від цієї самотності прокручує в голові спогади, пов'язані зі своїм померлим чоловіком, і ця репліка подається в діалозі: *«То, стара, так є, що моя голова напереді, а твоя зараз за моєв. А як мої не стане, то твоя ніц не вартує. Лиш аби-с мене одного дня поховала, а другого ти вже не таздиня, меш сидіти, як у комірне, у своїй хаті [...]»* [с. 55].

Тимчишина душа бажає спілкування, іншої людини. Через відсутність комунікації жінка починає задумуватись над сенсом життя. Як зазначає літературознавиця Ірина Московкіна: *«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 інше вона намагається протистояти руйнівній смерті»*¹⁵³.

Тема смерті також присутня у цій новелі, але вона набуває нового оформлення – герої чекають смерті як чогось світлого, зустрічі з тими, хто вже відійшов до Бога. М. Зубрицька говорить про те, що головна героїня готується до цієї події, як до якогось позитивного етапу (алюзія до одруження), бо

¹⁵³ Московкіна І. Поетика Василя Стефаника // Збірник Харківського історико-філологічного товариства: Нова серія. – Т.2., 1994, С. 78. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://pvntsh.nung.edu.ua/index.php/word/article/view/1544/1519>

Тимчиха лагодить собі одєжу до смерті, виймає свої червоні чобітки, які їй подарував покійний чоловік¹⁵⁴.

У новелі *«Портрет»* Василь Стефаник передає стан очікування смерті паном, який наприкінці свого життя згадує фрагменти із нього завдяки асоціаціям, потоку свідомості. Але спершу автор не нанизує новелу діалогічним мовленням *«в пустоту»* головного героя, а передає його стан завдяки власним описам, щоби краще зрозуміти причину його згадувань: *«голова його хиталася, як галузка від вітру», «руки дрижали – не хотіли нічого держатися», а потім і оцінка свого стану самим героєм: « [...] загітку ніякого, студінь у кістках», «тіло землев пахне, до землі важить»*. Особливо останній рядок завдяки своїй метафоричності розкриває онтологічну сутність людського життя. *«Тіло до землі важить»* вказує на часопросторовий вимір та глибинний психологізм невідворотності людського буття. За допомогою дієслова *«важити»* і прийменника *«до»*, що вказує на напрямок руху, очевидно зображується певна динамічність – рух донизу, в простір безодні. А ось словосполучення *«землев пахне»* сугестує до свідомості читача і вказує на те, що повернення в землю – це один з обов'язкових етапів буття. Потім пан починає згадувати про свою доньку, яка далеко від нього і йому б хотілось побачити її ще перед своїм спочинком: *«Далеко-далеко [...] Одна-однісінька [...] Вже не побачу, ой, ні. Коби хоть раз на мінутку [...] Яка пещена була [...]»* [с.70].

Філософія Шарлотта Лінде говорить про суть *«згадувань»* і їх позицію у художніх творах. Зокрема, розмежовує поняття пам'яті в наратології та психології, наголошуючи, що в другому випадку вона є трьохвидова: епізодична пам'ять полягає у спогадах про певну подію чи послідовність подій, семантична – загальна пам'ять та процедурна – постійна пам'ять, яка полягає у знанні про речі, які не забуваються (наприклад, їзда на велосипеді, готування

¹⁵⁴ Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника... – С. 22.

їжі, користування клавіатурою)¹⁵⁵. Тому логічним є той факт, що у творах часто йде мова про епізодичну пам'ять, коли герой згадує щось про минулі події зі свого чи чийогось життя.

Стефанік додає у твір чуже мовлення (репліку особи, яка фізично не присутня у творі, але присутня у спогадах головного персонажа): *«Я, татку, буду на нім грати, як з львом бавитися. Доведу його до встеклості, і люди будуть умирати зі страху. Зимний ніт їм на чолі виступить, або погладжу його по голові, і він ляже мені під ноги, як вірний пес. А публіці, татку, буде здаватися, що вона свого льва під ноги взяла [...]»* [с.70-71]. Героїня, як і її слова набувають у новелі експліцитного звучання попри відсутність самої героїні. Ефект присутності уможлиблюється через свідомість її батька, коли він згадує не самий епізод з її життя, а конкретний діалог, слова, які вона йому говорила колись.

Ось ще один приклад одноголосого діалогу, де в репліці того, хто говорить зустрічаємо згадку реплік того, хто говорив в минулому. І це новела *«З міста йдучи»*, де кожен з трьох героїв виголошує свій монолог про померлого Максима. Перший розповідає про статки старого Максима, другий провадить розповідь паламарихи про померлого, як той ходив до корчми, а потім з ним діялись чудернацькі речі, а третій виголошує спогади старої шептухи Касіянихи про те, як вона допомагала йому трактувати його сон. І дійсно у одноголосому звучному діалозі, який був виголошений третім співрозмовником до двох інших партнерів по розмові, присутні вкраплення інших голосів: шептухи та вже небіжчика Максима (їхній діалог):

– *«Ти, бабо, десь ще спиш, а то вже днина»*. – *«Ей, де, каже днина!»* – *«Ти якась брехунка, та дай мені розв'язок на сон»* (розповідає свій сон у діалозі третього персонажа). – *«Та й, – каже Касіяниха, – що я йому сказала, то сказала, але він у тиждень тай умер»* [с.90].

¹⁵⁵ Linde C. Memory in Narrative [Електронний ресурс]. URL: <https://doi.org/10.1002/9781118611463.wbielsi121>

Діалоги кожного третього персонажа, що залучений до розмови, сприймаються як поширені репліки через включення до свого мовлення чужого. Якби в одноголосому діалозі не були введені за допомогою речення-підказки наступні репліки шептухи: *«тижнем перед смертею тай був у мене Максим»* [с.89], то було б незрозуміло, чи її репліки мовляться в реальному часі, а чи власне згадуються іншими.

Новела *«Діти»* починається з того, що старий чоловік бідкається на неповагу своїх дітей, оскільки ті змушують його тяжко працювати без відпочинку. Підтвердженням цього є рядки: *«А руки, аді, як згребло, а вже-м місяць неголений, а до церкви вже-м дорогу забув»* [с.97].

Після того дід починає провадити діалог сам з собою і в його голові виринають спогади, які подано в репліці:

«– Ой, сьогодні такі діти. Але мене ще, богу декувати, з пам'яті не вікинуло, я ще знаю, яку бесіду у нотаря мали-м. Сухенький був панок, з борідков, та й він так роз'їзував синові. Дідові, каже, допоки єго живота, то має єму бути єго постіль, він має спати, він має вілежуватиси, аби і до схід сонця. А вже як, каже, єго на лаву покладете та землев припорпаєте, то ти тогди з лави на дідову постіль перебирайси. А бабі, каже, має бути бабина піч, вона най си вігриває, най си богу молить, а як вже ї обмиєте та й руки навхрест складете, та тогди най невістка вже лізе на піч, бо вона її» [с.97].

Цей діалог ми зарахували до одноголосого діалогу з чужим голосом, що відтворений у свідомості персонажа на підставі його спогадів. Одноголосий через те, що суб'єктом мовлення виступає лише один чоловік, який пригадує чужий діалог з нотарем. Автор тим діалогічним мовленням хотів показати екзистенційну проблему новели – турботу дітей про своїх батьків. І з твору видно, що син та невістка зовсім не шанують своїх батьків, але це зумовлено тодішнім становищем: нестатками й постійними злиднями. Саме через це у дітей зникає відчуття поваги до старших, адже кожен хоче прогодувати себе і

жити краще для себе. *«Єму зле, і воно собі шукає ліпшого»* — так говорив в кінці новели чоловік про бузьків, згряя яких відлітала в теплі краї [с.97] і апелював до того, що так само й діти, хочуть кращого безбідного життя і думають лише про себе, вони є вільними тепер, на чужу думку їм начхати, особливо старшого покоління. Також чоловік промовляв такі рядки, з яких зрозумілий концепт «вічності» та zarazом і швидкоплинності людського життя: *«Ого, вже осінь. Отак, отак та й Різдво не забавитси [...] Відай вже котресь із нас бриздне, відай, уже бузьків не будемо видіти»* [с. 98].

3.2.3. Двоголосий беззвучний діалог з реальним обміном реплік

Зустрічаємо приклад такого діалогу у новелі під назвою *«Стратився»* зі збірки *«Синя книжечка»* Василя Стефаника. І одразу наштовхуємось на блискавично влучну назву новели у дієслівній формі однини чоловічого роду доконаного виду та розуміємо, який сюжет нас очікує:

« – Та ще снів ми си недавно. Десь я беру воду з керниці, а він десь на самім споді у такі подерті кожушині, що господи! Тут-тут утопиться. *"Миколайку, синку, – десь я єму кажу, – а ти ж тут що дієш?"* А він мені вповідає: *"Ой дедю, не годен я у воську вібути"*. Кажу я єму: *"Терпи, та навуки бериси, та чисто коло себе ходи. Та й, аді, вже навчився [...]"* [с. 32].

Цей діалог є беззвучним, оскільки не є дійсним в реальному часі, але присутній у спогадах персонажа. Про беззвучність діалогу дізнаємось ще з перших рядків новели, де подається інформація про усамітнення персонажа: *«сидів мужик та плакав»* і *«аби його ніхто не бачив, що плаче, то ховав голову у писану тайстру»* [с. 32]. Той чоловік був батьком сина, який наклав на себе руки у вільхах. З опису зрозуміло, що батько внутрішньо переживає втрату сина, згадує сон, який був передвісником біди, що спіткала його родину.

Репліки в тексті експліцитні, де присутнє запитання до реципієнта і відповідна репліка-реакція, але тільки з контексту можемо зрозуміти, що діалог

відбувається не в момент дійсної розмови, а у сні. Серед лінгвальних чинників виникнення цього діалогу-спогаду можна назвати екзистенційну межову причину – зведення рахунків з життям сина. Батько намагається зрозуміти, чому він вирішив піти з життя і йому спадає на думку сон-попередження про те, що син явився йому на дні криниці і лаконічно відповів, чому так трапилось, бо *«не годен у воську вібути»* [с. 33]. З сюжету попередньої діалогії *«Виводили з села»* відомо, що син Микола Чорний пішов у рекрути, а з новели *«Стратився»* саме зі сновидіння батька стає зрозуміло, чому назва новели є однойменною до вчинку сина.

3.2.4. Двоголосий діалог з присутнім персоніфікованим партнером

Персоніфікований характер спілкування в діалозі є своєрідним діалогічним імперативом. В такому діалозі особа веде мовлення від власного «Я», немає місця тут безособовим узагальненим істинам. Ну і, звісно, учасники розмови не можуть погодитись із висловлюваннями того, хто їх висуває, і логічно чому¹⁵⁶.

Такий діалог представлений у вищезгаданій новелі *«Святий вечір»*, коли головна героїня промовляє до дерева – грушки:

« – Аді, оцеї, грушечко, жіноцької, що каже:

Нова радість стала, яка не бувала:

Над вертепом звізда ясна світу засіяла [...]

Дрантивим голосом цілу коляду відколядувала.

– Тепер увесь мир, увесь рід колідує і веселиться, а я собі з грушечков, ми обі собі» [24, с.95].

¹⁵⁶ Гордієнко В. І., Копець Л. В. Концептуальні засади дослідження діалогу / В. І. Гордієнко, Л. В. Копець // Наукові записки НаУКМА. Т. 136, Педагогічні, психологічні науки та соціальна робота / Національний університет «Києво-Могилянська академія». К.: ТОВ «Аграр Медіа Груп», 2012. – С. 46.

Екзистенція тут проявляється у візії самоти і неприйнятті дійсності хворою жінкою, тому щоби втихомирити свій внутрішній біль, вона звертається до уявного персоніфікованого предмета – грушки.

Чому ми визначили цей діалог, як двоголосий, хоч очевидно, що персоніфікований партнер не може взаємодіяти із особою, яка виголошує репліки. Але в цьому діалозі є імітація двоголосості, коли автор подає в самому творі рядки з колядок, які героїня просить, аби грушка співала. У читачів складається враження, що і жінка, і дерево співають разом. Звучить абсурдно, але хто вчитується у діалоги Стефаника саме в цьому творі, той поринає в атмосферу «правдоподібності» висловлюваного. Ми б сказали навіть по-іншому, що діалог двоголосий жінки з грушкою не експліцитний, бо немає рядків типу *«грушка співає або відповідає жінці»*, але в уяві він постає саме як двобічний і читачі домальовують спів грушки, бо жінка сама дає оцінку мовлення грушки: *«Твоя грушечка зо мнов колідує»* [с.95].

3.2.5. Двоголосий діалог з відсутнім партнером

Досить цікавий вид діалогу, оскільки незрозуміло, як може бути діалог двоголосим, якщо немає суб'єкт-суб'єктної взаємодії між учасниками. А така взаємодія представлена лише між особою та іншою особою. Як пише В. Щербин існують такі суспільні взаємодії, як мовно-комунікаційна, почуттєва та правова. І найперший ранг у суб'єкт-суб'єктних відносинах посідає саме остання – мовно-комунікаційна взаємодія між комунікантами і «учасники мисляться як такі, що обмінюються повідомленнями»¹⁵⁷, тобто повинні бути адресант і адресат, які представлені, як дві реальні людини, які можуть спілкуватися. У новелі Василя Стефаника *«Лист»* ми зустріли такі діалоги. Взагалі ця новела присвячена *«політично арештованим мужикам на Святий вечір»* і одним з них був Федір. Новелу можна поділити на дві частини: перша –

¹⁵⁷ Щербина В.М. Образи інформаційного суспільства: соціологічний вимір. – К., 2005. – С.33.

коли автор описує, як баба доглядає за дітьми ув'язненого сина Федора, і друга – коли її другий син Микола читає листа від Федора. Микола читає лист і репліки Федора, його думки на папері стають присутніми у живому діалозі між учасниками: Федір – Микола – мати:

«— [...] Коби ти, брате Василю, і ви, мамо, аби-сте за мої діти дбали. Аби їм голову у суботу змили, а в неділю білу сорочку аби дали».

— Обчусю я твої діти щосуботи та й сорочки їм перу щотижня, та й пускаю старі слези за водою, — відповіла баба.

— А ти, брате Василю, дбай за мої хлопці [...] Навчи їх на розум, як би й я, а не пусти попід плоти.

— Ой Федоре, не пустю я твої хлопці попід чужі плоти, але навчу їх, як рідні, — вже Василь казав» [с.107].

Бачимо рідні реагують на його репліки, хоч сам герой не присутній в просторі з ними: *«Крикнула баба, якби осе Федір говорив до неї, а не писав» [с.106].* Але так як Микола транслює його мовлення через лист, тому складається враження присутності суб'єкта (хоч невиражена суб'єкт-суб'єктна комунікація, бо особа не знаходиться в просторі мовлення).

Отже, внутрішньо-діалогічне мовлення було проаналізоване на підставі новел Василя Стефаника «Синя книжечка», «Стратився», «Лесева фамілія», «Ангел», «Осінь», «Портрет», «З міста йдучи», «Святий вечір», «Діти», «Лан», «Лист», «Діточа пригода», «Сини». З наративу виявлено, що у новелах порушена найбільше така екзистенційна проблема як смерть: герої відходять в інший світ по своїй волі (або закінчують життя самогубством, або просять щиро смерті, бо не бачать просвітку в безнадійному житті). Вони сприймають смерть по-іншому, не бояться її, а навпаки готуються до неї як до чогось світлого (новела «Ангел»). Смерть також постає тут як класична категорія, коли рідні йдуть з життя і їх оплакують, бо людина більше не буде фізично присутня з

ними (новела «Стратився», «Діточа пригода»). Смерть хоч є звільненням від життєвих мук, але вона постає неминучою і раптовою у новелі «Лан» або «Діточа пригода», коли її ніхто не очікує, а вона приходить і руйнує той онтологічний баланс. Другою за частотністю описуваних екзистенційних проблем є тема самотності. Герої перебувають в часовому вимірі, коли біля них або немає фізично присутнього співрозмовника або такий співрозмовник існує, але не розуміє їх душевних перипетій. У новелі «Ангел» героїня немає з ким поговорити, бо нема такої людини поруч, щоби її вислухала, а ось Антін з «Синьої книжечки» має рій співрозмовників, звертається до юрби, але та його не чує, хоч він кричить про свою біль. Майже всі герої з новел знаходяться в межових ситуаціях, тому піддаються депресивним станам, спогадам, алюзіям.

ВИСНОВКИ

Порубіжжя, злам століть, «fin de siècle» – термінологія, якою описують крах старого і початок чогось нового. На цьому зламі перебував митець Василь Стефаник (не тільки на межі століть, але й на межі своєї душі). На основі теоретичних досліджень ми прийшли до висновку, що творчість Василя Стефаника органічно вплітається в епоху боротьби двох напрямів, таких як реалізм та модернізм. Літературні постулати реалізму є відмінними від рис, які притаманні новелам письменника. Спостерігаємо радикальні зміни: перед нами література, що постала на основі іншої філософії. І для реалістів, і для модерністів характерною є правдивість, однак для перших вона полягає у відповідності навколишній дійсності, для інших – у правдивості характерів. У новелах Василя Стефаника автор та персонажі настільки близькі до читача, що він розуміє їх і тоді, коли вони не говорять, проте промовляють їхні характери (кожна деталь має значення у творах Стефаника-модерніста). Відмінним є і прочитання реалістичних та модерністських творів. Під час прочитання новел

покутянина задіяні всі рецептори: візуальні, слухові, дотикові, смакові, запахові, тобто реципієнт не просто звичайний бездіяльний читач, а учасник дії тих новел. Психологізм – ключове поняття для творчості письменників «зламу століть». У першому розділі ми намагались також з'ясувати, чому В.Стефаник не народник, але так залюблений у свій народ. Відповідь така: для нього не притаманний зайвий патос. Його твори – це суміш психологізму, естетики з рисами натуралізму та глибокої любові до народу.

Також ми звернули увагу як впливає експресіонізм та екзистенціалізм на творчість Василя Стефаника. Серед цілої низки напрямів модернізму твори новеліста увібрали в себе риси експресіонізму. Біль, смерть, трагізм, крик (який чуємо і тоді, коли герої мовчать) – естетика творів експресіоністів, а також і Василя Стефаника, однак смерть має інакше трактування, якщо проникнути в тексти письменника. Смерть як спасіння? Не завершення циклу, а як початок нового? Саме так можемо означити це поняття, яке фігурує в новелах. На нашу думку, експресіонізм та екзистенціалізм тісно пов'язані між собою. Екзистенціалізм – це філософія, на основі якої творив автор. Страждання, смерть, межовий стан, вибір – ознаки цієї філософії, що віднайшла своє відображення у творах майстра психологічної новели.

Другий розділ дослідження присвячений стильовим параметрам новелістики Василя Стефаника у збірці «Синя книжечка». Визначення експресіоністичної лінії письма автора можливе лише за пильного спостереження за часопростором, гендерною та віковою кореляціях у новелах. Саме ці параметри стали визначальними при аналізі текстів у збірці. Так як тексти переважно складаються з діалогічно-монологічного мовлення, то це стало підставою виділити просторову площину завдяки такій оповідній манері, хоч інколи ми звертались і до кількох коротеньких речень, які вкраплював поодинокі Василь Стефаник у свої новели, щоби інколи нагадувати про себе (але не бути екстрадієгетичним наратором). Таким чином новели нагадують

сцени із драматичних творів, де реципієнт сприймає події так, ніби він сам перебуває в плинні того часу. Тому так важливо визначити часопросторову структуру новел письменника разом з персонажами, яких відрізняє один від одного архетип віку та гендеру, але спільним є їх основа буття.

Часопростір як важлива художня площина виступає у кількох вимірах. На рівні ширшому можна виявити село як герметичну, консервативну спільноту, що унормовує буття героїв, слідує за чітким виконанням приписів. Меншим за масштабом виступає простір хати, оселі, що не є місцем спокою та затишку, а навпаки, у Стефаника хата – це простір негараздів, насилля, що часто переростає у демонологічну площину через дихотомію «верх» – «низ». Простір корчми налаштовує у новелах особливий наративний хронотоп, що впливає безпосередньо на час та на темп оповіді, що часто втілюється у формі «текст у тексті». Зрештою, хронотоп дороги для героїв слугує останньою путтю, лімінальним простором, переступивши через який та покинувши дім, герої перестають існувати.

Гендерна площина натомість виступає як поле боротьби у патріархальному соціумі за право бодай вижити у ньому. Новели збірки репрезентують героїв, що переживають кризу маскулінності та ідентичності. Зламаний характер чоловічого начала фемінізує їх з одного боку, робить їх вразливими, а з іншого боку, призводить до агресивної поведінки та насилля. Жінки ж натомість не підважують категорії фемінності, вони часто виступають жертвами, яким необхідно терпіти усі негаразди, обирати шлях материнства та бути сумирними щодо несправедливого соціального порядку.

Категорія віку репрезентована у «Синій книжечці» через контрастні, але водночас дуже близькі вікові періоди дитинства та старості. Дитячі персонажі, а також персонажі літнього віку, перебуваючи на абсолютній периферії, проживають численні досвіди самотності та відкинутості. Основна відмінність між ними полягає у тому, що діти у художніх текстах вимушені дорослішати

поневолі, проте все ж маючи певні шляхи для реалізації свого життя, натомість старі люди мислять про себе не в теперішньому чи майбутньому часах, а крізь призму спогадів або ж важливих для них речей, що є пам'ятними для них і дозволяють пережити досвід старіння та помирання, коли навколо немає нікого. Однак шляхи як дітей, так і старих людей у «Синій книжечці» часто перетинаються: трагедійний сюжет приводить їх до трагічної смерті, що описується в експресіоністичній манері через візуальні або авдіальні образи.

Третій розділ дослідження присвячений безпосередньо поетиці діалогічного мовлення у новелістиці Василя Стефаника на прикладі збірок «Синя книжечка», «Камінний хрест», «Земля». Вдалось здійснити класифікацію внутрішнього та зовнішнього діалогічного мовлення і виявити екзистенційні ознаки буття, які впливають з мовлення героїв, що їх характеризує.

Нам вдалось виділити у новелах Стефаника за характером комунікативної взаємодії, де присутній мовець та слухач і розмові притаманний зовнішній стиль оповіді такі діалоги як: допити, поєдинки, сварки (мовлення експресивного характеру) та діалоги повного взаєморозуміння (діалоги-бесіди з позитивним спрямуванням мовлення персонажів) і звісно ж сповіді.

Діалог-допит, де комунікативно-реактивна система тяжіє до схеми: «запитання в напруженому тоні - відповідь-виправдання або відповідь, що породжує конфлікт», вдалось виявити лише в одному творі з поміж проаналізованих двадцяти п'яти новел.

Діалоги-поєдинки, де між персонажами зароджується конкурентний тип розмови також не часто присутні у новелах Стефаника, але у новелі «Мамин синок» такий діалог характеризується як негостроконфліктний і не переходить у сварку з використанням лайливої лексики. Часто діалоги-поєдинки переходять у сварки і вони народжуються здебільшого на фоні соціального становища героїв (соціальна нерівність та несправедливість) або їх міжособистісних взаємин.

Характер сказаного у репліках діалогів-сварок з напружено-емоційного тону переходить у лайливий.

Протилежні за характером розмови до вищезгадуваних типів діалогів є діалоги-взаєморозуміння та діалоги-сповіді. Найбільше виявлено діалогів-взаєморозуміння у новелах, де герої налаштовані на доброзичливий тон у розмові: присутнє взаєморозуміння, емпатія, підтримка персонажами один одного, розуміння приреченості ситуації (як у новелах «Катруся» та «Святий вечір»).

Діалоги-сповіді – це символи «тихого крику» персонажів, які знаходяться на межі і розуміють всю трагічність свого внутрішнього стану, тому сповідаються перед людьми чи власним «Я», щоби скинути тягар зі своєї душі.

Натомість внутрішнє мовлення персонажів потрібно розглядати не лише як монолог, але й як діалог, тому що основною ознакою діалогічності є цілеспрямованість, тобто звернення до когось або чогось з певною метою. Одноголосі діалоги без відповідної реакції чи з включеними чужими голосами на підставі спогадів в основному простежуються в новелах, де герой звертається до конкретної істоти (мертвої людини, до Бога, до дітей, до селян, до тварин, до свого «Я») або неживих предметів (до землі, до частин тіла, і це простежено у новелі «Сини») з конкретною метою: попросити допомоги або поскаржитись на своє життя, яке перебуває в межевій чи граничній ситуації. Двоголосі ж діалоги дуже цікавий тип мовлення, який присутній у новелах Василя Стефаника, бо в цьому діалозі задіяні особи, які найчастіше не присутні у творі, а лише у спогадах того, хто згадує цей діалог. Тобто передає той діалог реальна особа наявна у творі, але це не її власне пряма мова, а мова інших осіб. Також двоголосий діалог може бути з персоніфікованим партнером, який у творі має здатність відповідати на репліки адресата. За допомогою цих діалогів ми можемо простежувати екзистенційну основу новел ще глибше: коли батько згадує діалог з сином, який вже мертвий, але таке враження, що за допомогою

цього діалогу він ще присутній з батьком і нами читачами (новела «Стратився»); коли людина звертається до Бога і у її репліках відчутна та присутність божественної сили, яка карає людей за їх гріхи, але люди все одно звертаються і просять помочі або ж нарікають (новела «Осінь», «Сини»); коли свій біль і страждання герої виливають іншим, маючи намір таким чином втихомирити свою бурю в душі (новела «Синя книжечка», «Лесева фамілія»).

Ця класифікація діалогів у подальшому дозволить аналізувати діалогічне мовлення новел і додавати кількісно в ту структуру інші діалоги або на основі неї розробити більш детальну класифікацію діалогічного мовлення у новелістиці Василя Стефаника, щоби зрозуміти, які діалоги переважають і як ставляться учасники комунікації один до одного, при цьому показуючи своє справжнє внутрішнє єство і віддзеркалюючи характер епохи, в якій вони існують.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрусів С. Міфологічний код новели Василя Стефаника «Вона –земля» // Шевченко. Франко. Стефаник: матер. міжнар. наук. конф. / Прикарпатський ун-т; [ред.кол.: Кононенко В.І., Грещук В.В., Салига Т.Ю., Хороб С.І.]. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 20–27.
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. – Київ: Ніка-Центр, 2014. – 440 с.
3. Баран Є. Молюся, чолом буду молитву по камінні писати, твою молитву...// Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – 2019. – № 55. – С. 501–503.
4. Барчук В. Монолог у новелах Василя Стефаника: образно-стилістичний та структурний аспекти // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – Івано-Франківськ, 2017. – Вип. 3 (39). – С. 11–19.

5. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 406 – 416.
6. Бацевич Ф. Нариси з комунікативної лінгвістики: [монографія] / Ф. С. Бацевич. – Львів: Видавничий центр Львівського національного університету ім. І. Франка, 2003. – 281 с.
7. Бикова Т. Від місцевого до універсального: парадигма величі жінки-матері («Марія» Т. Шевченка і «Марія» В. Стефаника) // Шевченкознавчі студії: збірник наукових праць. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. – С.151–160.
8. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. — К.: Смолоскип, 2006. – 464 с.
9. Бойченко О., Андрухович Ю., Друль О. Ворохтаріум. Літературний тріалог з діалогом і монологами. – К.: Rabulum, 2018. – 240 с.
10. Ботнаренко Н. Мотив трагічного дитинства та дитячого світосприйняття у новелі В. Стефаника “Клинові листки” та оповіданні А. Чехова “Ванька” // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди. Сер.: Літературознавство. – 2013. – Вип. 3(2). – С. 42–49.
11. Ботнаренко Н. Мотив "Шляху / Виходу" в творчості В. Стефаника і А. Чехова // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Серія "Філологічна". – Луцьк: Вид-во Східноєвропейського національного університету, 2010. – Вип. 12. – С. 1–5.
12. Брус М. Відображення категорії жіночності в художній мові Василя Стефаника // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – Івано-Франківськ, 2011. – №2(14). – С. 51– 59.

- 13.Будний В. Предтеча українського модернізму? Пантелеймон Куліш і літературні покоління 1890-1910-х років // [Електронний ресурс] – Режим доступу: [file:///C:/Users/Natasha/Downloads/46784614%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Natasha/Downloads/46784614%20(1).pdf)
- 14.Возняк М. Слово про Василя Стефаника // Василь Стефаник у критиці та спогадах: статті, висловлювання, мемуари. (Збірник). – К.: Дніпро, 1970. – 482 с.
- 15.Гаєвська Н. Особливості жіночого образу в новелах В. Стефаника // Василь Стефаник і українська культура: тези в 2 ч. / Ін-т літ-ри АН України, Івано-Франківський педінститут. – Івано-Франківськ, 1991.– Ч.І. – С.23–26.
- 16.Гаєвська Н. Функції конфлікту в новелах Василя Стефаника// Стефаниківські читання. – Вип. 1. – Івано-Франківськ 1990. – С. 28–30.
- 17.Гаморак Ю. Стефаник Василь Семенович. Твори; за ред. Ю. Гаморака. – Видавнича спілка «Українське слово». – Регенсбург, 1948. – С. 347.
- 18.Горак Р. Василь Стефаник. Біографія. – Львів : Апріорі, 2020. – 386 с.
- 19.Гордієнко В. І., Копець Л. В. Концептуальні засади дослідження діалогу // Наукові записки НаУКМА. Т. 136, Педагогічні, психологічні науки та соціальна робота / Національний університет «Києво-Могилянська академія». К.: ТОВ «Аграр Медіа Груп», 2012. – С. 42–48.
- 20.Грицюта М. Художній світ В. Стефаника / М.С. Грицюта. – Київ, 1982. – 200 с. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.twirpx.com/file/3386247/>
- 21.Гудзенко В. Експресіоністичні первини В.Стефаника у творчості В.Портяка // Літературознавство. 2010. – Випуск 21. – С.4-6.
- 22.Дем'янівська Л. Велика любов і скорбота / Стефаник В. // Твори. – Київ, 1972. – С. 5–19.
- 23.Дем'янюк, М. До проблеми функціонування внутрішнього монологічного мовлення у літературному тексті // Studia Methodologica : [науковий

- збірник] / гол. ред. О. Лещак ; відп. ред. І. Папуша ; редкол.: О. Куца, Т. Волкова, Р. Гром'як [та ін.]. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 70–73.
24. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст: монографія. – К.: Вища школа, 1981. – 214 с.
25. Євшан М, Боротьба Генерацій і українська література // Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998. – С. 45–54.
26. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – Київ: Основи, 1998. – 658 с.
27. Євшан М. Василь Стефаник // Євшан М. Під прапором мистецтва. – К., 1913 – С. 103–108.
28. Єсипенко Д. Психологія мудрої дитини у творчості Василя Стефаника [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://litmisto.org.ua/?p=25753>.
29. Жигун С. Сільський хронотоп у художньому світі неореалізму // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. – Кривий Ріг, 2014. – Вип. 3. – С. 93 – 103.
30. Жук Н. Василь Стефаник [Текст] : літературний портрет / Н. Й. Жук. – К.: Держлітвидав, 1960. – 96 с.
31. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. – Київ, 2006. – 502 с.
32. Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Твори: у 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 401–435.
33. Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника // Незнайома антологія української “жіночої” прози та есеїстики другої половини XX – поч. XXI ст. – Л.: Літературна агенція “Піраміда”, 2005. – 600 с. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://nz.lviv.ua/archiv/1995-tanatos/4.pdf>

- 34.Зубрицький М. Психологізм соціальних новел Василя Стефаника. // Проблеми гуманітарних наук. Філологія. 2013. – № 32. – С. 168–183.
- 35.Казанова О. Новелістика В. Стефаника і родожанрові особливості української малої прози кінця XIX – початку XX століття. Автореферат дисертації канд. філол. наук / Казанова Ольга Валеріївна. – Одеса, 2008. – 20 с.
- 36.Камю А. Міф про Сізіфа / Альбер Камю. – Київ: Портфель, 2015. – 105 с.
- 37.Кирилюк. С. Людина в чорно-білому «кадрі» прози Василя Стефаника / Прикарпатський вісник НТШ. Слово, 2016. – Вип. 2. – С. 207–216.
- 38.Ковалець Л. Трагедія дитини у творчості В. Стефаника // Василь Стефаник і українська культура: тези в 2 ч. / Ін-т літ-ри АН України, Івано-Франківський педінститут. – Івано-Франківськ, 1991. – Ч. I. – С. 42 – 44.
- 39.Ковалинська І. Невербальна комунікація / І. В. Ковалинська – К.: Видавництво «Освіта України», 2014. – 289 с.
- 40.Кодак М. Авторська свідомість письменника і поетика української мови літератури кінця XIX – початку XX ст.: Дис....доктора філологічних наук: с.10.01.01; 10.01.06 / Кодак Микола Пилипович. – К., 1996. – 367 с.
- 41.Коркішко В. Часопростір як формотворча категорія тексту // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст – Бердянськ : БДПУ, 2010. – Вип. XXIII: Лінгвістика і літературознавство. – Ч. I. – С. 388–395.
- 42.Коцюбинська М. Читаючи Стефаника // Коцюбинська М. Мої обрії: В 2 т. – Київ: Дух і літера, 2004. – Т. 1. – 336 с.
- 43.Кримський С. Архетипи української ментальності // Проблеми теорії ментальності / відпов. редактор М.В. Попович. — Київ: Наукова думка, 2006. — С. 273—301.

44. Кузнецов Ю. Психологізм української прози початку ХХ ст. // Українська мова та література в школі. – 1991. – № 2. – С. 30–35.
45. Кукула С. Засоби інтимізації при створенні образів дітей у новелах В. Стефаника // Василь Стефаник і українська культура: тези в 2 ч. / Ін-т літератури АН України, Івано-Франківський педінститут. – Івано-Франківськ, 1991. – Ч. I. – С. 50 – 71.
46. Купцова Т., Колієва І. Гендерна репрезентація архетипного образу відьми крізь призми української літератури // Проблеми гуманітарних наук: зб. наук. пр. Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія», 2019. – Вип. 44. – С. 28 – 38.
47. Лавринович Л. Художня інтерпретація ідеї часопростору в романі О. Токарчук «Prawiek i inne czasy» // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Національного університету «Острозька академія», 2012. – Вип. 28. – С. 128–139.
48. Левінас Е. Між нами: Дослідження. Думки про Іншого / Е. Левінас. – К.: Дух і Літера, 1999. – 312 с.
49. Лесин В. Василь Стефаник – майстер новели / В. М. Лесин. – К.: Дніпро, 1970. – 332 с.
50. Лецишин З. Внутрішній монолог як модель комунікації // Наукові записки. Серія «Філологічна». Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 22-23 квітня 2010 року «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість». – Острог: Вид-во Національного університету «Острозька академія». – Вип. 16. – 2010. – С. 148-161. [Електронний ресурс] – Режим доступу: file:///C:/Users/admin/Downloads/Nznuoaf_2010_16_27.pdf.
51. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Гром'яка, Ю.Коваліва, В.Теремка. – Київ: Академія, 2007. – 752 с.

52. Лужницький Г. Син землі. Альманах «Провидіння». – Філадельфія, 1971. – С. 77–82.
53. Луців Л. Василь Стефаник – співець української землі. Нью-Йорк: Свобода. – 1971. – 488 с.
54. Матусяк А. Маскулінний дискурс в українській літературі XX-XXI століть // Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура й література XIX - XX століть. – Київ: Laurus, 2014. – 368 с.
55. Мацевко-Бекерська Л. Когнітивні маркери малої прози Василя Стефаника: художній наратив «простого тексту» // Міжнародний науковий конгрес “Василь Стефаник і світова культура”, 13-14 травня 2021 року, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – С. 197–207.
56. Микуш С. Вивчення поезики Василя Стефаника. Львів: Вид-во Львів. нац. ун-ту ім. Ів. Франка, 2011. – 174 с.
57. Микуш С. Поетика новели Василя Стефаника // «Покутська трійця» в загальноукраїнському процесі кінця XIX - початку XX ст. – Івано-Франківськ, 2006. – С.126-137. [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://shron2.chtyvo.org.ua/Zbirnyk_statei/Pokutska_triitsia_v_zahalnoukrainskomu_literaturnomu_protsezi_kintsia_XIX_pochatku_XX_stolittia.pdf?PHPSESSID=ut0u7p2qt54ntinfotae9jkc62.
58. Микуш С. Українство Василя Стефаника // Українське літературознавство. – 2011. – Вип. 73. – С. 127–136. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/UI_2011_73_12.
59. Микуш, С. Вивчення поезики Василя Стефаника [Текст]: навчальний посібник для студ. вищ. навч. закл. / С. Й. Микуш. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2011. – 176 с.

60. Мовчан М. Лабіринти страху старості: проблеми і перспективи // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії : зб. наук. пр. Вип. 53. – Запоріжжя : Вид-во ЗДІА, 2013. – С. 77–88.
61. Моклиця М. Модернізм Василя Стефаника крізь магічний кристал алегорії / Прикарпат. вісн. НТШ. Сер. Слово. – 2016. – № 2. – С. 134-142.
62. Московкіна І. Поетика Василя Стефаника // Збірник Харківського історико-філологічного товариства: Нова серія. – Т.2., 1994, С. 75-86.
[Електронний ресурс] – Режим доступу:
<https://pvntsh.nung.edu.ua/index.php/word/article/view/1544/1519>
63. Муравецька Я. Візуальні форми зображення в реалістичній прозі (на матеріалі творчості Івана Нечуя-Левицького): дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філ. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» – Київ, 2019. – 209 с.
64. Назаревич Л. Екзистенційність як домінантна риса літератури доби модернізму / Леся Назаревич // Studia Methodologica : альманах. / гол. О. Лещак ; відп. ред. І. Папуша ; редкол.: О. Куца, Р. Гром'як, Т. Волкова [та ін.]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. Вип. 19.: Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : зб. наук. праць з нагоди 70-річчя д-ра філол. наук, проф., акад. Академії вищої школи України Романа Гром'яка. – С. 103-110.
65. Островська А. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця ХІХ – початку ХХ століття (на матеріалі малої прози В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Коцюбинського) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / А. С. Островська. – Дніпропетровськ, 1999. – 19 с.
66. Павличко Д. Слово про Василя Стефаника / Д. Павличко / Співець знедоленого селянства. – К.: Дніпро, 1974. – С. 42 – 47.

- 67.Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.:Либідь, 1999. – 447 с.
- 68.Паньків М. Ключові модуси екзистенціалізму крізь призму новел Василя Стефаника // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – 2019. – №3. – С.464-469.
- 69.Пастух Б. Хто приходить чистими росами... *Збруч*. 2019. 11 квіт. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/88480>.
- 70.Печко Н. Лінгвокогнітивні та дискурсні аспекти непорозуміння як типу інтерпретації (на матеріалі англійського діалогічного мовлення): дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Н.Печко. – Львів, 2011. – 246 с.
- 71.Піхманець Р. Василь Стефаник і становлення українського модернізму // Українознавчі студії. – 2000. – № 2. – С. 94–117. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://lib.if.ua/exhib/1305284024.html>
- 72.Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. – К.: Дніпро, 1980. – 350 с.
- 73.Процюк С. Гіркий світ, солодкий світ. – Брустурів: Дискурсус, 2021. – 176 с.
- 74.Процюк С. Смертю смерть подолав // Літературна Україна. 16.05.1996. С. 4.
- 75.Рош А. Перша стаття. Зміни та криза чоловічої ідентичності. – Київ, Основи, 2018. – 248 с.
- 76.Рудницький М. Василь Стефаник // Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке “Молода муза?” – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2009. – 502 с.
- 77.Словник античної міфології / Уклад. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів. – 2-ге вид. – К.: Наук. думка, 1989. – 240 с.
- 78.Стаднійчук Р. Проблеми дитячої долі у творчості В. Стефаника // Василь Стефаник і українська культура: тези в 2 ч. / Ін-т літ-ри АН України,

- Івано-Франківський педінститут. – Івано-Франківськ, 1991. – Ч. I. – С. 98–100.
79. Стефаник В. Моє слово: Новели, оповід., автобіогр. та критич. матеріали, витяги з листів: Для серед. та ст. шк. віку / Упоряд., передм. та приміт. Л.С. Дем'янівської; [Обкл. В.І. Касіяна; Іл. І.І. Литвина]. – 3-тє вид. – К.: Веселка, 2001. — 319 с.
80. Стефаник В. Повне зібрання творів [Текст]: автобіографічні твори, поезії в прозі, публіцистика, незакінчені твори і переклади: у 3 т. Т. II / В. Стефаник. – К., 1953. – 223 с.
81. Стогній О. Художній експеримент як структурний елемент прози Сильвестра Яричевського // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки (літературознавство), Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2016. – № 1 (17), травень. – С. 254–259.
82. Ткаченко Т. Онтологічно-екзистенційні основи української малої прози кінця XIX–XX століть: дисерт. ... докт. філол. наук: 10.01.01 / Т. Ткаченко. – Київ, 2018. – 522 с.
83. Українка Л. Писателі-русини на Буковині – Зібр. творів у 12-ти томах. – К.: Наук, думка, 1977. – Т. 8. – С. 280-281.
84. Українка Л. Українські письменники на Буковині // Зб. “Василь Стефаник у критиці та спогадах”. – К. : Дніпро, 1970. – 482 с.
85. Федорів М. Хронотоп і його функція в розкритті концепту страху в романах Р. Андріяшика // Наукові записки НаУКМА. Том 111. Філологічні науки, 2010. – С. 32-41.
86. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних // Твори: в 50 т. – Т. 26: Літературно-критичні праці (1876-1885). – Київ: Наукова думка, 1980. – С. 210–253.

87. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку // Твори у 50 т. – т.41. – К.: Наукова думка, 1984. – С. 496.
88. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Збір. тв.: У 50 тт. – Т. 35. – К.: Наука, 1982. – С. 91-111.
89. Франко І. Українсько-руська література // Василь Стефаник у критиці та спогадах; упоряд. Ф. Погребенник. Київ: Дніпро, 1970. – 482 с.
90. Хамітов Н. Самотність як феномен людського буття: автореф. дис. ...докт. філос. наук: 09. 00. 04 / Н.Хамітов. – Київ, 1998. – 34 с. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/15873?show=full>
91. Хороб С. Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаника: драматизація новели чи епізація драми? // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – 2016. – № 2 (34). – С.405–422.
92. Хороб С. Слово, образ, форми: у пошуках художності / Степан Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – 200 с.
93. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Нью-Йорк: «Сучасність», 1989. – 280 с.
94. Чопик Р. Переступний вік (Українське письменство на зламі ХІХ — ХХ ст.) // Львів – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 196 с.
95. Чопик Р. Між Франком і Сковородою: кордоцентричні засади пізнання дошевченківського періоду нового українського письменства // Українське літературознавство, 2019. – Випуск 84. – С.173-183.
96. Шумило Н. Український модернізм початку ХХ ст.: питання поетики // Слово і час, 2017. – №3. – С.26–38.
97. Щербина В.М. Образи інформаційного суспільства: соціологічний вимір. – К., 2005. – 218 с.
98. Юр М. Поліфонічний характер художнього мислення у період *Fin de siècle* в Україні / Художня культура. Актуальні проблеми. 2014. – Вип. 10. – С. 21–27. [

Електронний ресурс] – Режим доступу:
file:///C:/Users/admin/Downloads/khud_kult_2014_10_6.pdf.

99. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму : монографія / Г. І. Яструбецька. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. – 380 с.
100. Яструбецька Г. Експресіонізм – імпресіонізм: стильові опозиція чи дифузія? // Слово і Час. – 2006. – №2. – С.39-45.
101. Яшенкова О. Основи теорії мовної комунікації : [навч. посіб.] / О. В. Яшенкова. – К. : Академія, 2010. – 312 с.
102. Linde C. Memory in Narrative [Електронний ресурс]. URL: <https://doi.org/10.1002/9781118611463.wbielsi121>
103. Edley. N. Men and Masculinity. The Basics. New York: Routledge, 2017. 198 p.
104. Freedman, Russell. *Confucius: The golden rule*. Scholastic Inc., 2002. URL: <https://archive.org/details/confuciusgoldenr00free>
105. Ochsner. A. Who Is That Man? Lad Trouble in “High Fidelity”, “The Best a Man Can Get”, and “White City Blue // Constructions of Masculinity in British Literature from the Middle Ages to the Present. New York, Palgrave Macmillan, 2011. Pp. 247–267.
106. Romero, C. Children, Death, and Literature. *Language Arts*, vol. 53, no. 6, 1976. Pp. 674–678.