

А.С.Островська  
Донецький університет

## АВТОРСЬКА СВІДОМІСТЬ І СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНА ОРГАНІЗАЦІЯ НОВЕЛ В.СТЕФАНИКА

До останнього часу суб'єктний і сюжетний рівні розглядались окремо. Тепер перемагає тенденція пов'язати їх і встановити зв'язки між ними. Такі вчені, як І.Дубашинський, Л.Левітан, Л.Цілевич та ін. інтерпретують сюжет в термінах суб'єктної організації. З іншого боку, дослідження на суб'єктному рівні за необхідністю вимагають врахування сюжеттики. Нагадаємо, що Б.Корман у своїх роботах пропонував об'єднати суб'єктні та сюжетні рівні поняттям "суб'єктна організація". Сюжет, на думку вченого, завжди семантично інтерпретований. У сучасній сюжетології найперспективнішим вважається визначення цієї категорії, дане В.Кожиним: "Сюжет – жива послідовність подій в її образному повіствуванні" [4, с.421]. Повним і науково-виваженим нам видається визначення сюжету, запропоноване упорядниками "Літературознавчого словника-довідника": "Подія чи система подій, покладена в основу епічних, драматичних, інколи ліричних творів, спосіб естетичного освоєння й осмислення, організації подій (художньої трансформації фабули), рух характерів у художньому часі й просторі. Сюжет – динамічний аспект твору, ланцюг зображуваних подій, у тому числі й переживань, думок" [8, с.666]. Вчені вказують на органічний зв'язок сюжету з авторською позицією в художньому творі. "Сюжет відбиває суперечності змальованого життя, виражає естетичну концепцію дійсності митця, тісно пов'язаний з ідеєю художнього твору і є засобом її розкриття, естетичного вияву" [8, с.666]. Дослідники (цієї думки дотримується також В.Халізов) поділяють сюжети художніх творів на дві групи:

- 1) хронікальні сюжети – такі, події в яких розгортаються в часовій послідовності. Цей вид сюжетів характерний і для творів пригодницького та авантюрного характеру;
  - 2) концентричні сюжети, або сюжети "єдиної дії", які сприяють глибокому дослідженню конфлікту, а також структурній цілісності твору. У художній практиці ці види сюжетів нерідко співіснують завдяки ретроспективним тенденціям та ущільненому часопростору [10].
- Н.Тамарченко має рацію, поділяючи сюжети на дві групи:
- 1) циклічні сюжети – розгортаються визначальною єдністю світоутворюючих сил і їх тимчасово порушеною рівновагою. Цей різновид сюжету стверджує закон як початок і кінець буття;

2) кумулятивні сюжети – визначальна роль тут відводиться випадку. В літературознавстві кумулятивну схему розвитку сюжету розглядали В.Шкловський та В.Пропп.

Термін "кумуляція" (накопичення, нагромадження, а також посилення) співвідноситься з дуже важливою особливістю схеми, яка нас цікавить: складники художнього твору (персонажі та їх дії) у цьому випадку не просто приєднуються один до одного. "Нанизування" завжди має визначену природну межу, за якою настає катастрофа, що утворює фінал у розвитку сюжету.

Сюжет є результатом і виразником творчої діяльності письменника. "Сюжет – концепція дійсності" (Є.Добін), засіб вираження авторських думок. Розглядаючи різні точки зору на сюжет літературознавцями-сюжетологами, С.Вайман визначає загальну тенденцію: сюжет – це момент переходу композиції в сюжет, жанру в сюжет, фабули в сюжет і т.д. Сюжет – не "місце", він – характерна якість цілого [2, с.116].

Не можна не погодитись з тим, що сюжет твориться не тільки послідовним розгортанням подій. Без визначеної авторської оцінки сюжет не може відбутися. Сюжетно-фабульна організація, тісно пов'язана з об'єктивним життєвим матеріалом, "демонструє" вибірковість митця по відношенню до фактичного матеріалу. Сюжетно-композиційна побудова в першу чергу визначається авторським задумом, а тому суб'єктивно вмотивована.

Композиція як літературознавча дефініція має велике значення у реалізації авторської ідеї. "Генеральною" функцією композиції є способи зображення і компоновання художнього цілого. Для розуміння своєрідності художнього твору важливо знайти композиційну доміанту – це може бути як дійова особа, конфлікт, а також точка зору, бо, як зауважував О.Толстой, писати "взагалі" неможливо, треба мати вихідну позицію – у вигляді визначеної автором точки зору.

На рівні сюжетно-композиційної своєрідності новелістики В.Стефаніка відзначимо, що звичайна сюжетна прагматика відходить на інший план. Образ події поступається перед образом героя, його самосвідомістю. Письменник йде за логікою переживань персонажа. Саме тому митець здобув собі славу тонкого психолога і глибокого лірика. У Стефаніка сюжет новел підпорядкований тому, що зображений відрізок життя не є "вирізаним" з потоку буття, а обережно вийнятий. Зв'язки залишаються, ниті не перерізані, вони тягнуться далі, за межу, визначену останньою фразою новели. Потік життєвий не має кінця – він безперервний. Це стосується майже всіх новел Стефаніка. Зображення світу через сприйняття його дитиною – один із улюблених прийомів Стефаніка, який В.Шкловський назвав "очудненням" ("остранением" – рос.), тобто виведенням із стереотипності сприймання, а відтак і незвичних оцінок. Саме такі твори письменника найбільш вражають силою художньої правди.

Увесь твір про "дітей без дитинства" (В.Яременко) "Діточа пригода", крім кількох слів смертельно пораненої матері і трьох коротеньких речень, що належить оповідачу, є діалогом маленького хлопчика Василька з меншою сестрою Настею. По суті це монологізований діалог. Дівчина власне не говорить у творі. Автор досягає великої трагедійності зображення через сприйняття події дитиною, ще не здатною усвідомлювати весь жах становища.

Про героїв дізнаємось небагато: Настя – "ходить ледве знає". Василько трохи старший, мати – смертельно поранена, вмирає у них на очах, батько десь воює. Опинившись у такій ситуації, Василько відчуває себе відразу ж дорослішим – пікується про сестру, пояснює їй щось, оберігає її. Але ця невчасна дорослість виглядає на фоні зображуваного просто потворною. На правах старшого він звинувачує сестру у загибелі матері – "...а ти винна, чого ти ревіла, як той жовнір хотів маму обіймити?" [9, т.1, с.200]. І свариться на цю безвинну дитину: "Я би тебе міг добре набити тепер, але ти вже сирота" [9, т.1, с.200]. По-дорослому трагічно звучать ці слова маленької людини, бо Василько теж такий же самотній у світі, як і його сестра. Василько розмовляє тоном справжнього господаря, хазяїна, який знає усьому лад, навіть про смерть рідних людей він розмірковує, як про щось побутове, підкреслюючи цим свою значимість перед дівчиськом: "Але що така дівка варта?" [9, т.1, с.200], "...як мене куля трафит, то я ляжу коло мами та й умру, а ти сама не трафиш до вуйка. Ліпше най тебе куля вб'є, бо я трафлю сам і дам знати та вас обоє вуйко поховає [9, т.1, с.201]. Те ж саме відчуття дозволяє йому вийняти з пазухи мертвої матері закривавлений шматок хліба, щоб погодувати Настю. Для нього немає нічого неприродного у цьому вчинку так само, як і лягти поряд з померлою спати. Але ж у тому і виявляється трагедія: дитяче світосприйняття контрастує з подією, про яку розповідається. Трансформуючи її крізь призму сприйняття героя – дитини, автор досягає глибинного ефекту, бо подія і оцінка її героєм не співвіднесені, і тому враження у дитини на неї неадекватне її справжній сутності.

Композиція новели така, що читач спостерігає градацію впливу ситуації на вчинки героя, його реакцію. Залицання жовніра до матері, вимушену втечу її з дітьми можна вважати експозицією, бо саме ця подія призвела до подальших нещасть. Тяжко поранена матір вмирає: "Сіла, дуже боліло, і лягла" [9, т.1, с.200]. З цього моменту починається самостійне життя дітей - зав'язка.

Розгортання подій, як таких, немає. Дійсність зображується через світосприйняття дитиною, через його монолог. Традиційний, подійний сюжет відсутній. Материна смерть Василька майже не лякає, він одразу думає про її наслідки: відведе Настю до вуйка, щоб дали поїсти, попросить, щоб матір поховали, а потім Насті треба буде йти служити. "Структуротвірним моментом такого зображення є актуальність "зрізу"

роботи свідомості (актуальний хронотоп). Навіть заглиблення героя в спогади чи мрії про майбутнє відбиває те, що він переживає в цю саму мить" [6, с.249], – відмічає Ю.Кузнецов. А в цю мить Василько неспроможний збагнути як слід того, що відбувається, він сприймає картину бою, як красиву гру: "Ти дивиси на войну, яка вона файна..." [9, т.1, с.201]. Так поступово оповідач наближує читача до кульмінаційного моменту. Василько витягує з пазухи закривавленої матері хліб, а Настуся з такою жадобою їсть його, що замазує материною кров'ю рот, лице, одяг, руки. Перше, що приходить на думку хлопцеві – Настю вбили, і він кладе її поряд з померлою. "Гого цілий рот кривавий і руки? Куля тебе застрілила? Ой, сарака, Настунька, лягай вже коло мами... що меш робити..." [9, т.1, с.201]. Але дізнавшись про справжню причину, знов напускає на себе дорослу суворість, щоб посварити сестру, а після разом з нею засинає. Оповідач навмисне не втручається в розмову: не коментує, не пояснює, не виражає свого ставлення. Останнє зауваження лише свідчить про завершення "дітчої пригоди": "Заснув. До білого дня біле, світляне покривало дріжало над ними і заєдно тікало за Дністер" [9, т.1, с.201]. Ця пейзажна деталь зупиняє головну дію. Оповідач переносить увагу на інше, а головна подія розповіді залишається застиглою на кульмінаційному рівні. Зауваження оповідача прямо не пов'язане з подією, яка раптово обірвалася, нібито далі нічого немає. Така побудова наводить на думку, що перед нами трагедія не двох осиротілих дітей, а всього світу, в якому точиться війна.

Колір в новелі також виконує функцію виявлення авторської позиції. С.Ейзенштейн писав: "... лінія кольору плете свій хід крізь ходи сюжету як ще одна самостійна партія..." [6, с.222]. У новелі домінують три контрастні кольори: чорний – ніч, на фоні якої відбувається дія; білий – день, який символізує початок нового етапу життя дітей, одночас він є небезпекою для дітей, бо вони тепер стають відкритою мішенню для ворогів; червоний – кров; вказівки на червоний колір немає, але слова кров, закривавлений, кривавий створюють певний настроєвий фон новели. Епітети "білий", "чорний", "кривавий" творять об'єднання протиріч однієї частини цього зовнішнього світу.

Дослідниця творчості Стефаника О.Черненко [11] вважає, що в новелі домінують експресіоністичні мотиви. Схильність письменника до нетрадиційного методу відображення дійсності дає можливість зробити припущення, що експресіонізм як специфічне світосприйняття "диктував" авторові й нестандартні форми вираження власної позиції. В цьому плані нам видається слушним зауваження критика: "Прийшов час подолати традиційне уявлення про експресіонізм. Це цілісний, єдиний мікрокосм, що пізнається через власну філософію, власний спосіб буття" [7, с.179]. Експресіонізм – не тільки як засіб відтворення дійсності, а й як "засіб існування духу" (Л.Левчук) дозволив

Стефаникові втілити в своїй творчості ідеал душевної чистоти як головної радості і краси життя.

В новелі "Діточа пригода" автор зображує непорочну чистоту дитини, яка контрастує з жахіттями і жорстокістю війни. О. Черненко звертає увагу на таку колористичну деталь у новелі: "В цього хлопця не викликає огиди забруднене кров'ю обличчя сестрички, коли вона їла хліб, що був за пазухою вбитої матері. Він тільки порівнює її із свинею, що "все їсть, як свиня...", і обіцяє її обмити. Діти на селі часто бачили забруднених болотом свиней, себто брудних, а не бридких, що їдять помії. І, звичайно повторюють те, чого їх навчили батьки: що треба митися, щоб бути чистими. З цього бридкого і наскрізь макабричного образу виблискує світло невинності і чистоти. Така дитина не розуміє, не відчуває і не знає зла і бридоти. Це потверджують слова німецького інтерпретатора експресіоністичного малярства: що ми вносимо у світ те, що маємо в собі" [11, с.194]. Саме такий мотив у новелі дослідниця вважає провідним.

Для іншої новели "Кленові листки" характерна еволюція позиції оповідача, її зміщення в бік суб'єктивного кута зору, всі події переломлюються крізь призму сприйняття героїв. У першій частині новели ми сприймаємо дійсність через світосприйняття Івана, в другій – його хворої дружини, в третій – під кутом зору Семенка, в четвертій частині схрещуються два світогляди: вмираючої матері і її дитини. Стефанік – майстер деталі, шукає таких штрихів, що передають всю глибину людської трагедії. Семенко каже до вмираючої матері з наївною спростою: "Дьидя зсукали ще свічку та й казали, що як би-сте умирали, аби вам дати у руки і засвітити. Коли я не знаю, коли давати..." [9, т.1, с.143]. Ця неусвідомлена фраза дитини підсилює трагізм зображення. Межуючи з жорстокістю слова дитини психологічно цілком виправдані. Дитина не розуміє змісту сказаних слів, як і не розуміє, яке майбутнє її чекає зі смертю матері. І тому він, несучи батькові обід, "щипав з платка кулеші, метав псові по кусневі і сміявся, що він на воздуху хапає" [9, т.1, с.142]. Чистоту душі цієї дитини показує Стефанік таким шифром: "Дріботів ногами по грубій верстві пороху і лишав за собою маленькі сліди, як білі квіти" [9, т.1, с.142]. Останній розділ новели – суцільний, крім останніх двох абзаців, діалог між матір'ю та дитиною. М. Бахтін відмічав, що єдиною адекватною формою словесного вираження істинного людського життя є незавершений діалог. Герой "втілює себе в слові, і це слово входить у діалогічну тканину людського життя" [1, с.318].

Вмираюча мати поспішає заповісти синові: "Не pomoже нічо, синку мій наймилиший, дитина моя найзолотіща! Як віростеш, аби-сте си mezi собов дуже любили, дуже, дуже!.. Аби-с помагав їм, аби-с не давав кривдити. – Семенку, аби-с просив дьидю, шо мама наказувала, аби вас любив..." [9, т.1, с.144]. Велику душевну силу материнської любові

оповідач ілюструє коротким реченням: "По чорнім, нечесаним волоссям спливали мука і біль, а губи заціпилися, аби не кричати" [9, т.1, с.140-141]. За допомогою засобів експресіоністичного мистецтва автор новели виносить на поверхню з глибин людської душі її найцінніші скарби. Закінчується новела "Кленові листки" співом матері. "А мама обтерла долонею сухі губи і заспівала.

У слабім, уриванім голосі виривалася єї душа і потихоньки спадала межі діти і цюлувала їх по головах. Слова тихі, невиразні говорили, що кленові листочки розвіялися по пустім полю і ніхто їх позбирати не годен і ніколи вони не зазеленіють. Пісня намагалася вийти з хати і полетіти в пусте поле за листочками..." [9, т.1, с.144].

Аналізуючи функцію образу матері в новелі, О.Черненко справедливо зазначає, посилаючись на думки Віктора Е.Франкля, що "найтяжчі, навіть межові ситуації життя дають людині вирости духовно понад себе само. Однак не всі люди є здатні досягти тих духовних височин. Тільки дехто може перетворити важкі душевні переживання на перемогу і перетворити своє знищене життя на внутрішній триумф. Такий внутрішній триумф переживає мати в оповіданні "Кленові листки". Вона виростає духовно понад себе само, перемагаючи страждання з любови до своїх дітей" [11, с.204]. Кінець новели пояснює її назву – осиротілі мужицькі діти, немов кленові листочки, і підносить авторський біль і гнів, любов і співчуття в основу авторської позиції.

"І треба було аж такому художникові, як Стефанік, – писав С.Єфремов, – заговорити, вичитуючи "велику пісню болю" на мужицькому лиці, щоб побачив світ, що діється з тими живими листочками, якими кружляє доля по наших порожніх полях" [3, с.561].

Новела "Камінний хрест" з'явилася внаслідок глибокого вивчення економічного становища західноукраїнського селянства і долі емігрантів, багатьох зустрічей і розмов на Краківському вокзалі, листування тощо. Невипадково в підзаголовку письменник визначає жанр свого твору словом "студія", тобто дослідження, чим визначає поставлену художню мету.

Сам автор назвав "Камінний хрест" своєю "сердечною роботою", улюбленим твором. У листі до О.Кобилянської Стефанік писав: "Для мене нині емігрант, що летить світом як брудна вандрівна птаха, оставша від громади, – і біль, і поезія" [9, т.3, с.154].

В іншому листі до К.Гаморака автор визначає своє завдання так: "Вони, ті мужики, були дітьми невинними, із-за достатку землі вони мали щось любити і носили повні пазухи ясного ідеалізму. Тепер вони не сміють нічо любити. Хліба лишень, їди, одежі вони прагнуть аби душу погодувати. За сими брутальними вимогами пропадає їх ідеалізм або тікає в саму глибину душі. Зо дна душі я єго винесу на світ божий і я буду його показувати яко силу і спасення для нас" [9, т.3, с.186].

У центрі уваги письменника – доля Івана Дідуха. Починається новела поширеним експозиційним розділом, з якого читач дізнається про людину, що надривається, не може вибитися із злиднів. Картина, коли Іван, запрягшись разом із конем, тягне навантажений віз, і вони удвох перетворюються в одне ціле, стає символічною, стає символом непомірної праці головного героя. Як струни, натягувалися жили і коня і хазяїна, але вони тяглися вгору, і "згори кінь виглядав, як би Іван його повисив на нашильнику за якусь велику провину, а ліва рука Івана обвивалася сітею синіх жил, як ланцюгом із синьої сталі" [9, т.1, с.61].

Відкриттям Стефаніка стає те, що він не зупиняє свого погляду лише на опредмеченій реальності, а, перемагаючи зовнішність, досліджує свідомість людини, її внутрішні переживання та емоції. Для нього істотною була "експресивна сила динамізму, що виявляла психіку людини, її злі або добрі прикмети" (О.Черненко). Сила духовного виразу стає характеристичною властивістю його естетики. І тому наскрізним образом новели стає образ спілкування з оточенням: Іван разом з конем і возом при праці зливаються з усією природою, творячи єдину цілість у своїй взаємній внутрішній непорушній комунікації. Картина, коли сліди коліс і широчезних п'ят Іванових, тривожили доквілля, свідчить про єдність важкої праці героя з усією землею і космосом. Цей образ витриманий у душі експресіоністичного мистецтва: не можна зірвати квітку, не порушивши гармонії природи.

Експозиція знайомить читача з історією життя Дідуха. Син бідняка, він з дитинства наймитував, потім десять років служив у цесарському війську. А коли повернувся в село, не застав ні батька, ні матері. Залишив йому батько у спадок лише "хатчину завалену" і "букату горба щонайвищого і щонайгіршого над усе сільське поле" [9, т.1, с.62], який ніхто не обробляв. Про надлюдську працю Івана свідчать слова: "Я, – говорить Дідух, – зробок, ціле тіло мозиль, кості дрихлаві, що поки їх рано зведеш до купи, то десіть раз йойкнеш" [9, т.1, с.66]. Наймитування відучило Івана їсти за столом, із служби в цесарській армії приніс розвагу – муштрування і він вдома "кури зіцірував" [9, т.1, с.64]. "То так він їх научував, що жодна не важилася поступити на подвір'є і порпати гній. Котра раз лапкою драпнула, то вже згинула від лопати або від бука. Хоть би Іваниха хрестом стелилася, то не помогло" [9, т.1, с.64]. Функція бридоти виконує тут важливу роль. Вона не тільки створює певну емоційну тональність, а й різьбить багатоплощинний образ страждання.

Експозиція новели мотивує дію, яка розгортається згодом – еміграцію в Канаду. Зав'язкою зовнішньої дії можуть служити слова Івана, які свідчать про межову ситуацію, в якій він знаходиться: "Ца земля негодна кілько народа здержіти та й кількібіді вітримати. Мужик не годен і вона не годна, обоє вже не годні" [9, т.1, с.66]. Конфлікт новели психологізується, бо своє нещасне життя на батьківщині, свій горб,

людей, коня він полюбив. "Аді, стою перед вами і говорю з вами, а тот горб не виходит ми з голови. Таки го вижу, та й вижу, та й умирати буду, та й буду го видіти. Все забуду, а його не забуду. Співанки-м знав, та й на нім забув-єм, силу-м мав, та й на нім лишив-єм.

Одна сльоза котилася по лиці, як перла по скалі" [9, т.1, с.69]. Перлина, що котиться по скелі, є символом того духовного життя Івана, яке тепер котиться по мертвому камені, бо відїзд до Канади розірвав духовний зв'язок з його світом.

Психологічною кульмінацією у творі є танець, який персоніфікує внутрішній стан героя: "Люди задеревіли, а Іван термосив жінкою, як би не мав гадки пустити єї живу з рук" [9, т.1, с.71]. Підсвідоме, інтуїтивне відчуття духовної кризи, в якій перебував герой, матеріалізується також образом хати: "Як входили назад до хати, то ціла хата заридала. Як би хмара плачу, що нависла над селом, прірвалася..." [9, т.1, с.71]. Хата, як бачимо, що характерно для естетики Стефаніка в цілому, перестає бути об'єктом, твориться на суб'єктивний, душевний стан героя.

Новелістичним пуантом переживань Івана Дідуха стає камінний хрест, "що його поклав на горбі", "Видиш, стара, наш хрестик? Там є вібито і твоє намено. Не біси, є і моє, і твоє..." [9, т.1, с.74].

Оскар Уальд убачав заслугу Достоевського-художника в тому, що він ніколи не пояснював своїх героїв повністю, які завжди вражають нас тим, що зберігають у собі вічну тайну буття. Такі герої Стефаніка.

Показовою є новела "Майстер". Кожний конфлікт, покладений в основу художнього твору, виникає в певних обставинах, має початок, розвивається, в певний момент досягає найбільшої гостроти і потім згідно авторського задуму якість розв'язується; у ланцюгу подій твору, як знаємо, умовно визначаються елементи – експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка. Послідовність розгортання цих елементів в новелах Стефаніка порушена. Його твори – згусток переживань героїв у момент найвищого нервового напруження.

Майстер з однойменної новели Стефаніка будував хати, "як та птаха легка, що ледве землі доторкаєси. Як стану, як глипну, то так мені весело, як мамі, шо дивитси на свої діти. А так мені легко, шо сто миль перелетів бих..." [9, т.1, с.30]. Розповідаючи в корчмі про свою творчість, "робив із коршми церкву" [9, т.1, с.31]. Оповідач у новелі виконує лише функцію свідка-споглядача: "То якчасом майстер напився в саму міру, ні замало, ні забагато, то розказував одну подію зі свого життя. Всі, що були у коршмі, слухали єго з увагою, навіть і жид слухав" [9, т.1, с.30]. Коли майстрові доручили будувати в селі церкву, щось ніби "придавило" його. Він заслаб, довго хворів і вже не міг більше віднайти сил і погідності духу для творчості. Люди пояснювали це тим, що гуцул – його попередник – із заздросців "щось поробив" йому, наслав на нього нечисту хворобу. "Та вже воно правда, шо від божої моци ніхто не сховаєси, але бо дес такі люди є, шо чоловіка збавляють.



Аді, гуцул поробив му якус біду, ци підсипав, ци розум зав'езав, та й шо з чоловіка зробилоси? – ніц, болото зробилоси. Та оце є, шо чоловік чоловіка так зупсує..." [9, т.1, с.32]. Але в повістствванні новели є фраза, яка належить майстрові і актуалізує авторську позицію у творі: "Дес я собі думая: мой, та же вже це не стодола, та же тут, брьи, тисічі дают на твої руки, та же церькву люди видьи ізо всіх селів. Такий я страх дістав, шо най бог боронит! Отак як би ні хто сокиров зарубав у голову..." [9, т.1, с.31].

Іманентні сили новели спрямовані на мотивацію вчинку героя: його "придавила" надзвичайно висока свідомість власної відповідальності, зрозуміла натурам нервовим і творчим. Зміст події у новелі викладений з точки зору персонажа, але не дивлячись на існування реальних слухачів, майстер в основному веде діалог з самим собою, з елементами сповіді. Маємо в новелі діалогічну форму проникнення слова героя в самого себе. Авторіві вдалося відтворити усю повноту самосвідомості героя: від душевного злету – "бог файний талант дав у руки, нема такої днини і години, аби-м богови світому не дькиувала за тебе" [9, т.1, с.30] – до повного морального падіння. Художня інформація про цей факт звучить з уст одного з слухачів, що надає фактові більшої достовірності та переконливості: "Правду кажете, ой, бігме, правду. Та же Іван потім здурів. Загнав жінку в гріб, діти повідгонив від хати, пустив, де шо є. Має хатчину, але таку страшну та облупану, шо льично до неї увійти" [9, т.1, с.32].

Спосіб художнього завершення твору у Стефаника спрямований на реалізацію поставленої автором мети: немає "світу в собі", очищеного від суб'єктивного сприйняття об'єктивної даності. Крім суб'єктивного "Я" існує в світі його відвертий опонент – момент сучасного історичного стану світу з усією конкретністю прикмет місця і часу – часом іншою ніж в "Я" ціннісно-часовою площиною, в якій правда героя набуває в повній мірі свого істинного, часто трагічного значення. Тому правда автора виходить за межі конкретної, зображеної у творі події: "Най пан біг хоронить кожного доброго чоловіка..." [9, т.1, с.32].

Як бачимо, авторська енергія у новелах Стефаника недвозначна і подекуди моторошна, але саме в ній криється сенс і естетичний успіх або неуспіх твору.

Новела "Палій" продовжує розвивати етичну проблему зла: вини і кари. Головний герой новели Федір – найбільш психологічно розгорнутий образ у всій творчості Стефаника. Незважаючи на те, що новела "Палій" має досить великий розмір (найбільший твір Стефаника), її називають мікроповістю, вона не багата на зовнішні події, а ті, що є в ній, подаються переважно крізь призму переживань, спогадів головного героя в довільній причино-часовій послідовності.

Старий безсилий Федір, викинутий багатієм Андрієм Курочкою на вулицю, вчинив, з точки зору моралі, злочин. Він підпалив майно

Курочки, бо всі сили віддав службі у сільського глитая, а тепер йому кажуть: "Дівайтеси, де хочете, а межі газди ви вже нездатні" [9, т.1, с.125]. Байдужість і жорстокість стають звичними для людей: так, наймити проганяють з ясел хворого Федора. І він з гіркою скаже: "...нема у людей бога" [9, т.1, с.133]. Д.Козій зазначає, що герой у цих словах "замикає свій життєвий досвід" [5, с.47]. Своїм вчинком Федір поставив себе поряд з тими, хто його ображав, він втратив свого Бога. Майже апокаліптично завершується новела: "Віконце червоніло як свіжа рана і лляло кров на хатчину... Звізди падали на землю, ліс скаменів, а десь з-під землі добувалися стеклі голоси і зараз пропадали. Хати ожили, дрожали, смажилися в огні" [9, т.1, с.136].

Розкриваючи конкретне соціальне явище, Стефаник вийшов до загальнолюдської, вічної проблеми: зло у його живучості, безмежних можливостях пристосування, незнищенності, здатне протистояти спробам боротися проти нього. Позитивного результату, зрозуміло, не можуть дати намагання боротися зі злом його ж чорними засобами. Конфлікт психологізується. Але все-таки провідною в стефаниковій новелі є гуманістична думка про те, що за зло не треба платити злом.

Співвідношення героя і світу у Стефаніка таке, що світ з усією повнотою його смислу може розкритися лише в героєві. В новелах письменника ми бачимо безумовну рівноправність автора і героїв як суб'єктів пізнання світу, бо це пізнання в обох випадках існує як самосвідомість буття. Стефаніківський принцип художнього завершення будується на руйнуванні меж між мистецтвом і життям. На наш погляд, це протиставлення не є неминучим. Співвідношення: автор – герой у Стефаніка існує не лише в "зоні контакту" (Н.Тамарченко), але й у позачасовій площині, тому соціальна спрямованість його новел, не дивлячись на її яскраву вираженість, поступається перед моральною.

Один з стійких напрямків у побудові сюжету (крім традиційного розгортання подій) – розвиток аналізу й оцінки, що йдуть від автора. Сюжет у цьому розумінні втілює "драму оцінки" (В.Світельський), її пошук, засоби вираження. Сюжетно-композиційне начало визначається позицією автора, його волею. Сюжету і його композиції належить велика роль для розуміння авторської оцінки твору.

Як бачимо, для творів Стефаніка більш характерний кумулятивний тип розвитку сюжету. Сюжетні контури неадекватно виявляють сутність твору. Переважній більшості творів притаманний прийом градації. "Схема" градації відтворює зростання психологічної динаміки новел. Автор часто редукує передісторію, описи, несуттєві деталі, навіть розв'язку. Новелам Стефаніка властива відсутність авторських оцінок, дескриптивні елементи також відсутні. Новелам характерна гостра сюжетна анакіриза: вбити – не вбити ("Злодій"), топити – не топити дітей ("Новина"), палити – не палити майно Курочки ("Палій"), бити – не

бити батька ("Лесева фамілія") тощо. Сюжети його творів мають великий сенс, коли читач розпочинає аналіз витонченої авторської ідеї про смисл людського існування і оживляє її власним життям.

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
2. Вайман С. Вокруг сюжета // Вопросы литературы – 1980 – №2.
3. Єфремов С. Василь Стефаник // Історія українського письменства. – К., 1995.
4. Кожин В.В. Сюжет, фабула, композиція // Теорія літератури: Основні проблеми в історическом освещении. Роды и жанры литературы. Кн. вторая. – М., 1964.
5. Козій Д. Стефаникова людина в межових ситуаціях // Сучасність. – 1972. – Ч.10.
6. Кузнецов Ю.Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: (Проблеми естетики і поетики). – К., 1995.
7. Левчук Лариса. Західноєвропейська естетика ХХ століття.: Навч. посібник. – К., 1997.
8. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. – К., 1997.
9. Стефаник Василь. Повне зібрання творів: У трьох томах. – К., 1949-1954.
10. Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. – М., 1997.
11. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Мюнхен, 1989.

Стаття надійшла до редколегії 18.11.98.

## Summary

The article deals with peculiarities of the organization of plot and composition in short stories by V.Stefanyk in the light of the problem of author. The usual plot pragmatics in V.Stefanyk's works goes to the background. The image of event gives up its place to the image of hero, his self-consciousness, that is why the plot outlines of the short stories determine inadequately the main point of the work. The author reduces the prehistory. Unnecessary descriptions, inessential details, even the denouement. Nevertheless, the plot, being a part of subjective organization of the work, expresses the author's aesthetic conception, is deeply connected with the idea of the work of art and serves as a mean of its realization.