

## КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ДРАМАТУРГІЙНОСТІ СТЕФАНІКОВОЇ НОВЕЛІСТИКИ

Наталія ГОЛОД

*Івано-Франківський національний медичний університет,*

*кафедра мовознавства*

*вул. Бандери, 77, Івано-Франківськ, Україна, 76018,*

*e-mail: lukachovych69@ukr.net*

Статтю присвячено дослідженню культурно-історичних детермінант категорії драматургійності у малій прозі Василя Стефаника. Зроблено спробу розглянути категорію драматургійності як генетико-типологічну проблему в тривимірній системі координат діахронійної, синхронійної й індивідуально-авторської площин. Окреслено світоглядно-філософські основи Стефаникового тяжіння до експериментування з формою та до модернізації поезики власних творів, адже, на переконання авторки статті, з'ясування світоглядно-філософських детермінант Стефаникової релевантності з модерними тогочасними інтелектуальними й естетичними тенденціями духовного розвитку людства є одною з найбільш актуальних проблем сучасного стефаникознавства. У поєднанні на перший погляд непеєднуваного – демократизму змісту й аристократизму форми – криється, на переконання дослідниці, генокод значущості Стефаникової творчості. Саме така формально-змістова збалансованість і гармонійність вирятовувала письменника від численних спокус порвати із грішною землею й поринути *ins Blaue* чистої абстракції чи, навпаки, зануритися в *mare tenebrarum* соціально заангажованої тематики. Завдяки цій гармонійній налаштованості на сприйняття загальнолюдського крізь призму індивідуально трагедійного В. Стефаникові вдалося уникнути вузько ідеологічних лекал і трафаретів як на змістовому, так і на формальному рівнях творчості.

*Ключові слова:* стефаникознавство, новелістика, драматургійність, модернізм, культурно-історичний період, драматичний рід літератури, експресіонізм.

Драматургійність як поетикальна категорія Стефаникової новелістики має власні генетико-типологічні параметри, що визначаються у тривимірній системі координат із відповідним проектуванням зазначеного феномена на осі діахронії, синхронії та особливостей індивідуального творчого методу письменника. І якщо два перші виміри здатні зорієнтувати нас у відносно об'єктивній зумовленості досліджуваного явища як логічного сегмента культурно-історичного процесу та в розрізі парадигми системотворчих типологічних

елементів, то третій, суб'єктивний вимір, дає змогу зазирнути в глибину індивідуальної авторської майстерності, яка, власне, і синтезує потенціал генетико-типологічних складників у художньо реалізовану триєдину цілісність.

Наприклад, два сприятливі для «драматургізації» Стефаникової малої прози об'єктивні чинники – відкритість новелістики для експериментування з формою та тяжіння літературного процесу «на зламі віку» до пошуків гібридних жанрів можуть синтезуватися в нову художню якість літературного твору тільки у «творчій лабораторії» письменника і лише з додаванням своєрідного суб'єктивного «каталізатора» цього процесу – індивідуальної авторської майстерності письменника.

Для нашого дослідження важливо виокремити «кластер» цієї триєдиної цілісності (діахронійного, синхронійного й індивідуально-авторського), аби під обсерваційною «оптикою» розглянути категорію драматургійності як генетико-типологічну проблему.

Отже, щодо діахронійного складника важливо зазначити, що творчість Василя Стефаника припадає на дуже цікавий і насичений культурно-історичний період. Кінець XIX – початок XX століть – час ущільненого розвитку науково-технічного прогресу, час революцій і військових протистоянь, час зміни старих і формування нових соціально-економічних відносин, світоглядно-філософських орієнтирів та ідейно-естетичних систем.

Зміни і потрясіння, які відбуваються в політичному, економічному й соціальному житті людства прямо чи опосередковано відображаються на його культурогенезисі, способах мислення та світосприйняття. Морально застарілі позитивістські цінності й орієнтири поступово втрачають свою значущість і свій вплив, оскільки ідея прогресу та поступу в світі, де проливаються ріки крові, вже не здається панацеєю від усіх суспільних вад, проблем і недоліків. Науково-технічний розвиток удосконалює не лише медицину і засоби до існування, але й нові види смертоносної зброї. Ще задовго до Першої світової війни у листі до О. Гаморак (12 лютого 1897 року, Львів) В. Стефаник висловив недовіру до проповідей сцієнтизму й раціоналізму в морально недосконалому

суспільстві: «Грішники ставляються тепер в ролю учених, філософів і артистів. Добре роблять. Прецінь іншого виходу нема. Хто видумав кулі і карабіни і силу облічив розгону олова, сей не провадить війни. Стріляють і гинуть ті, що дістали готовий карабін з кулею і силою» [4, т. 3, с. 87]. На «межі віків» усе людство не здатне знайти відповідь на актуальне філософське питання: «Яку користь може принести наука, позбавлена душі?» Від емпірично-раціональних способів пізнання дійсності акценти поступово зміщуються в інтуїтивно-емоційну сферу. Своєрідну еманацию ірраціонального в світобудові можна збагнути, лише озброївшись споріднено ірраціональними категоріями пізнання. Відтак, позитивізм як провідна раціональна метрична система онтологічних координат поступово здає свої позиції на користь ірраціональної в своїй основі «філософії життя». Остання складається із кількох філософських течій, серед яких, зокрема, філософія страждання Шопенгауера, ніцшеанство, інтуїтивізм Анрі Бергсона, фрейдизм тощо. Кожна з них більшою чи меншою мірою стає підмурівком для зародження модерних тенденцій у мистецтві загалом і в літературі зокрема. Скажімо, у період пікових страждань людства під час Першої світової війни філософія страждання Шопенгауера пропонує оптимальний категоріальний інструментарій для інтелектуального й емоційного осмислення абсурдності самовбивчої поведінки людства. Власне, у творчості В. Стефаника, як уважають деякі дослідники, «вглиблення у явища життя і смерті, страждання і радості, характеристичне для експресіонізму, досягається інтуїтивно-суб'єктивним, а не емпірично-позитивістичним сприйманням дійсности» [7, с. 155–156].

Митці, цей оголений нерв суспільства, реагували першими як на катастрофи глобальних масштабів, так і на особистісні, чи навіть внутрішньо-душевні, трагедії окремого мікросвіту так званої «маленької людини». «Цілий наш народ, – пише В. Стефанік у листі до К. Гаморака, – лежить тепер в муках, як жінка, що дитину плодить. Треба ті страждання і судороги при народженю нових форм життя і нових ідеалів витесати на камінних хрестах, бо ся наша теперішня доба є великою добою народин» [4, т. 3, с. 186]. Однак для емоційного підсилення художньої реакції митців традиційних засобів

реалістичної чи навіть натуралістичної поетики виявляється недостатньо. Тож, у всьому світі загалом і в Україні зокрема відбувається пошук нових, модернізованих форм художнього вираження. Українські письменники не були піонерами у цій справі. Вони лише продовжили розроблення вже освоєних світовою і західноєвропейською літературою «тем, серед яких – правда ідеї і правда життя, притлумленість, незахищеність людської особистості в середовищі дисгармонії соціальних протиріч і конфліктів, емоційно-вибуховий протест усамітненої людини супроти хаосу світу, езотеричні, нерідко фанатичні пошуки смислу буття тощо» [6, с. 121].

Небезпідставно О. Казанова вважає: «Кінець XIX – початок XX століття в українській літературі був періодом оновлення змісту та форми художньої творчості, переосмислення традиційних способів світозображення. Найбільш придатною для формально-змістових модифікацій виявилася мала проза, в якій спостерігається динаміка в межах жанрових парадигм, виникнення нових жанрових різновидів» [1, с. 2]. Передусім модернізації підлягають найпопулярніші та найвпливовіші види мистецтва – малярство, література, театр. Як зазначає С. Хороб, «експресіонізм «особливо «вибухає» у період Першої світової війни з її жорстокою реальністю і спричиняє оновлення образної, експресивної стилістики. Надто увиразнено це в драматургії Володимира Винниченка та Миколи Куліша» [6, с. 154]. О. Черненко теж вважає, що, хоч і «з деяким запізненням», та все ж «у загальному розвитку української літератури проходив тими самими шляхами, що й європейський», а «добу панування експресіонізму» визначає між 1901 і 1925 роками [7, с. 9–11]. До галицької когорти українських експресіоністів дослідниця зачисляє театр «Березіль» Леся Курбаса, драматургію Миколи Куліша, малярську школу Олекси Новаківського, але «найвизначнішим представником експресіонізму в українській прозі», на її думку, «є визначний галицький новеліст Василь Стефаник» [7, с. 23].

За С. Хоробом, «якщо протягом першого десятиліття XX ст. відбувався перехід до модерної художньої свідомості, до змін образних структур та

моделей всередині самого явища», то «вже у другому й третьому десятиліттях модерні європейські традиції, своєрідно проростаючи на українському національному ґрунті, не просто заперечували народницьку тенденцію розвитку української драми, а витворювали таку стильову синтетичність, яка впливала на оновлення самих літературно-гуманістичних основ драми і театру» [6, с. 156] Причому «експресіонізм і символізм розвивалися в українській драматургії 20–30-х років як осібні художні явища», а «українська драма, таким чином, не лише уникала небезпечної замкненості в своєму існуванні, однобокості у принципах відображення дійсності, а набирала нової мистецької сили» [6, с. 136]. Важливо взяти до уваги той нюанс, що поетика експресіонізму, «найвизначнішим представником» якого в українській прозі деякі науковці вважають новеліста В. Стефаніка, мала безпосередній вплив на розвиток не лише епічного, а й драматичного роду літератури.

Щодо творчості В. Стефаніка в реаліях тогочасного українського літературного процесу О. Черненко переконана: «Щасливим збігом обставин стихійно вроджені нахили Стефаніка збіглися з тією модерністичною течією експресіонізму, яка в той час приходила до голосу в західноєвропейських і в польській літературах, але була чужа панівній в українській літературі реалістичній традиції, за якою стояв позитивістично-народницький світогляд з обов'язковою вимогою служити своєю творчістю інтересам народу» [7, с. 48–49]. Натомість бажанням В. Стефаніка було «дати Україні велику, справжню літературу, і в цьому полягало його служіння народові, а не літературу тенденційну, позбавлену через цю тенденційність своєї мистецької вартості» [7, с. 38].

Сучасні літературознавці переконані: «...Дослідження поетики новел і ліричних мініатюр В. Стефаніка виявило збільшення експресивності оповіді, сюжет «потoku свідомості», важливу роль у їх ідейно-художній структурі образів-символів, що зближувало його твори із модернізмом» [2, с. 128].

Так само правдоподібною виглядає теза про «вроджені нахили Стефаніка» до відчуття всієї експресії болю, який, за невблаганною примхою

долі, оточував його все життя. У листі до В. Морачевського (травень 1897 року) В. Стефаник писав: «Так мене жите розбиває та так опоясує горем, що ледве, ледве тримаюся. Я не годен ступити, аби не вчути страшної мелодії смерті, та й в моїй моці не є, аби смерть прогнати, а жите наново привернути» [4, т. 3, с. 102].

Зокрема, С. Процюк витоки цього болю вбачає у непростих стосунках із батьком: «...Здається, що Стефаникові стосунки з батьком (як я називаю, комплекс Франца Кафки) значною мірою спричинилися до драматизму, а то й трагізму письменникової долі і творчості. Батькові деспотичність і примітивна зажерливість у стяганні маєтку залізною ступнею пройшлися по вразливій синовій душі» [3, с. 4].

Якою б не була причина, але В. Стефаник справді був чутливий до болю. І не тільки до свого, але й до чужого. Причому цю свою рису він самоусвідомлював. У промові на своїм ювілеї (1926) письменник зазначив: «Я писав те, що серце співало. І половину цього, що написав, я, коли б міг, зачеркнув би. Кажуть, що я песиміст. Але це неправда. Я оптиміст. Я представив ваше темне життя і представив ваш настрій. І все те страшне, що є в ньому, а що так болить мене, писав я, горіючи, і кров зі сльозами мішалася. Але коли я найшов у ваших душах такі слова, що можуть гриміти, як грім, і світити, як зорі, – то це оптимізм. Більше описати не можу, бо руки трясуться і кров мозок заливає. Приступити ще ближче до вас – значить спалити себе» [4, т. 2, с. 167]. Як бачимо, тут В. Стефаник не тільки констатує свою відкритість до чужого болю і горя, але й заперечує закиди, які доволі часто лунали на його адресу ще за життя, у песимізмі й декадентстві. І з цими спростуваннями загалом можна погодитися, якщо відділити песимізм і декаданс від трагізму й експресіонізму. Бо саме останні категорії є найбільш когерентними до творчого методу письменника. У листі до К. Гаморака про цю свою здатність поетизувати чужий біль В. Стефаник писав: «Для мене села співають таку могучу пісню та гарну, що я мушу забути за «почини» інтелігенції. Як я селові читаю свій образок з єго життя, – то воно плаче, перлами мене обкидає... Як

тепер я вижу, що організм мужицький простягнувся струнвою межи двома світами понад море і як на тій струнві грає душа мужика на спілку з їх нуждою – то, ласкава пані, я мушу не дослухуватися катаринки в рукавичкових руках нашого образованого світа» [4, т. 3, с. 154]. І далі: «Для мене нині емігрант, що летить світом як брудна, вандрівна птаха, оставша від громади, – і біль і поезія» [4, т. 3, с. 154]. На жаль, природи, як і естетичної потреби, цього єднання болю і поезії під поетикальну матрицю трагізму й експресіонізму не розуміла значна частина тогочасної інтелігенції. Письменника це обурювало: «Треба, аби придуркувата інтелігенція заразилася тими болями і котлети свої не могла спокійно травити. Треба, аби довести до того, аби всіх наших гарних людей обсипали ті сльози і кроваві крики народу, аби вони запалилися і горіли як жертвеник перед богом» [4, т. 3, с. 186].

З'ясування світоглядно-філософських детермінант Стефаникової релевантності з модерними тогочасними інтелектуальними й естетичними тенденціями духовного розвитку людства видаються одною з найбільш актуальних проблем сучасного стефаникознавства. Має рацію С. Процюк: «Нині європейський культурний світ дослідив до найменшого відруху трагічні дисонанси у душах Достоєвського і Пруста, Кафки і Камю. Стефаника у цьому ряду поки що немає. Стефаника, який кожноденно воскресав і вмирав із свіжо написаним рядком чи реченням» [3, с. 4].

Визначити систему онтологічних координат, у якій, власне, і відбуваються дії глобальної «Людської комедії», яку Василеві Стефанику вдалося спроектувати на порівняно невеликий простір локалізованої межами покутського села життєвої «сцени», важливо ще й тому, що у Стефаника, як справедливо акцентують дослідники, спостерігаємо «природне розмірковування», «органічну медитацію» героїв над одвічними екзистенціальними проблемами життя і смерті, гріха і покути, добра і зла, над іншими цінностями людської особистості та філософськими питаннями» [5, с. 51]. Науковці неодноразово звертали увагу на екзистенціалістські мотиви творчості В. Стефаника, як і на те, що й інших українських письменників ці

мотиви цікавили: «Як і Василь Стефаник, Агатангел Кримський виводить своїх персонажів на сцену життя в межових ситуаціях. Тому вони, герої новеліста й романіста, збагненні для нинішнього читача, надто того, що дивиться на життя з позицій екзистенціальної філософії. Межові ситуації приреченості, смерті, страждання, боротьби за існування, провини, безвиході й безнадії, врешті покинутості людини перед лицем смерті – становлять моменти неминучого трагізму буття для героїв Стефаника і Кримського» [2, с. 138–139].

Однак не всі дослідники схильні розглядати окремі екзистенціалістські мотиви у межах цілісної філософської доктрини. «Для Стефаника життя, страждання і смерть на землі не є абсурдом. На відміну від екзистенціалістів, вони для нього є позитивним явищем, потрібним для перетворення і духовного росту людини. А по суті, для В. Стефаника смерть взагалі не існує. Людина, що вміє чесно жити, «іде по сонцеві» до свого Творця» [7, с. 174], – вважає О. Черненко. На її думку, «його (Стефаника. – *Н. Г.*) глибока віра в Бога дала йому можливість створити на тлі європейського експресіонізму своє власне, пройняте українською духовністю експресіоністичне сприймання дійсності» [7, с. 173–174].

Власне, віру в Бога, на переконання дослідників, можна вважати тим ідентифікаційним маркером, який диференціює світоглядні засади В. Стефаника від моральних імперативів інших видатних новелістів світового рівня, з якими теж неодноразово порівнювали українського письменника. Скажімо, О. Черненко, зіставляючи світоглядні переконання В. Стефаника та Ф. Кафки, віднаходить між ними збіги (опора на світоглядно-філософську концепцію близького в ідеях до буддизму Артура Шопенгауера) і відмінності («у Стефаника переважає християнський, а в Кафки юдейський світогляд») [7, с. 108]. Якщо «єдине спасіння для людини Кафки – це усвідомлення своєї колективної провини, свідоме самоосудження та прийняття кари» [7, с. 108], то герої В. Стефаника, хоч і також «несуть кару за свої та за колективні провини своїх предків», проте «віра в молитву дає їм надію на ласку прощення» [7, с. 109]. «Герої Кафки, – вважає науковиця, – позбавлені ласки очищення від



первородного гріха і віри в Христа через молитву, це постаті трагічніші, ніж герої Стефаніка. Для Кафки нема на світі невинних людей, нема навіть невинних дітей, бо той первородний гріх, що його вчинив Адам, існує вже в новонародженій дитині... Така настанова на безнадійну долю людини у світі витворила його переконання про те, що все земне життя є інкарнацією зла. На думку Кафки, такого сатанічного зла ніде більше нема, як у світі» [7, с. 109].

Учена О. Черненко також зробила доволі аргументовані спроби обґрунтувати естетико-філософські засади Стефанікового звернення до болів і страждань «маленької людини». На її переконання, вони криються не так у філософії екзистенціалізму, як у філософській концепції Артура Шопенгауера: «Філософія Шопенгауера мала, без сумніву, сильніший відгук у світогляді експресіоністів, ніж новіша від неї філософія Фрідріха Ніцше [...], чия ідея «надлюдини» з виключною вищою моральністю та змаганням до зовнішньої й внутрішньої сили і до героїзму радше ожили в неоромантичному світогляді. Навпаки, експресіоністи прагнули віднайти в т. зв. «новій людині» усе цілком просте і навіть примітивне, бо воно спільне усьому людству й усій природі. Це прямування виявляється в їх творах частим зверненням до селянських та робітничих тем, бо там ця простота і примітивність не замасковані професійними, куртуазійними або утилітарними вимогами. Саме тому Поль Гоген виїхав із Франції до Таїті, щоб там малювати тубільців. Так само вислови Василя Стефаніка, що, мовляв, йому краще відповідає селянська тематика, ніж інтелігентська, є виразом цього самого переконання» [7, с. 16–17].

Література в класичному розумінні слова – наповнена високими ідеалами, пафосними проповідями і трафаретним тиражуванням естетичних канонів – була нецікавою Стефанікові. «Я всяку літературу маю за ніщо. Я пишу тому, що люблю мужиків, і пишу для приятелів. А більше для нічого і нікого» [4, т. 3, с. 166], – зізнавався він друзям. А в «Листі до редакції «Літературно-наукового вісника» конкретизує власне бачення справжньої літератури: «Як ми маємо стати на якусь оригінальну і сильну літературу, то треба писати безлично голі образи з життя мужицького. І хоть вони сирий матеріал, то все-таки не

декламація. Бо всякі речі надто прибрані і ще з життя нашої інтелігенції, серед котрої нічо не дієся, мусять вийти на декламацію. А серед мужиків так багато дієся, що відти і сирий матеріал має хосен» [4, т. 2, с. 73].

Подібну думку письменник висловив і в листі до О. Кобилянської (листопад 1898 року, Русів): «Для неї, інтелігенції, я не маю серця. Писати для неї не буду. Не можна любити то, що вродилося тому п'ятдесят років і є маленьке та до того миршаве. Оправдати я годен, але любити не можу». І далі: «Минуле єї чорне, ще від 48 р. чорне. В'язала поляків повстанців, доносила до поліції. Кільканадцять років несла просто в поліцію Франка, Павлика і его сестру. Нині стала хитрійша. Краде Франкови голоси при виборах і рівночасно святкує его 25-літню працю, хоче Франкови конче закинути, що б'є мужиків по лицю, і радуєся его прологом на представленю Наталки Полтавки». Тож «любити єї – значить заболотитися, ненавидіти – значить любити чистоту люцку. Для неї лише той серце має, хто єї хоче в кусні розбити» [4, т. 3, с. 155]. Натомість, у цьому ж листі, В. Стефаник укотре декларував свою повагу і зацікавлення життям селян: «Я люблю мужиків за їх тисячлітню, тежку історію, за культуру, що витворила з них людей, котрі смерти не бояться. За того, що вони є, хоть пройшли над ними бурі світові і повалили народи і культури. Є що любити і до кого прихилитися. За них я буду писати і для них». Відтак, письменник резюмував: «Буду писати для своїх приятелів. Хочу їм подобатися. Хочу їм заплатити за то, що вони приятелі. Кожда моя новелка – подяка для них» [4, т. 3, с. 153].

Тож цілком прийнятною видається теза, що «це ідеологічне спрямування раннього експресіонізму на примітивні мотиви щасливо збіглося з особистим досвідом і органічною приналежністю Стефаника до селянського середовища» [7, с. 39]. Навіть більше, у двох словосполученнях Стефаникового кредо – «люблю мужиків, і пишу для приятелів» власне й закодовано його тяжіння до теми отієї так званої «малої людини» (хоча, власне, творчість В. Стефаника якраз і доводить, що «маленьких людей» не існує, що в горі чи в радості будь-якої людини відображається еманация божественної волі творця, а тому й

справді доречніше в цьому контексті говорити про феномен «нової людини») і до елітарної модерної форми художньої реалізації цієї теми, зрозумілої та прийнятної у вузькому колі найближчих приятелів. У цьому поєднанні на перший погляд непоєднуваного – демократизму змісту й аристократизму форми – криється, на наше переконання, генокод значущості Стефаникової творчості. Власне, ця формально-змістова збалансованість і гармонійність вирядувала письменника від численних спокус порвати з грішною землею і поринути *in* *laque* чистої абстракції чи, навпаки, зануритися в *mare tenebrarum* соціально заангажованої тематики. Завдяки цій гармонійній налаштованості на сприйняття загальнолюдського крізь призму індивідуально трагедійного, письменникові вдалося уникнути вузько ідеологічних лекал і трафаретів як на змістовому, так і формальному рівнях творчості.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Казанова О. В.* Новелістика В. Стефаника і родо-жанрові особливості української малої прози кінця XIX – початку XX століття: автореферат дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук. Одеса, 2008. 22 с.
2. *Процюк С., Московкіна І.* Герой у межових ситуаціях // Василь Стефаник – художник слова / Прикарпатський ун-т; [редкол.: В. В. Грещук, В. І. Кононенко, С. І. Хороб]. Івано-Франківськ: Плай, 1996. С. 127–139.
3. *Процюк С.* Смертю смерть подолав // Літературна Україна. 16 травня. 1996. С. 4.
4. *Стефаник В.* Повне зібрання творів: в 3 т. Київ, 1949–1954.
5. *Хороб С., Гузар З.* Категорії драматичного і трагічного // Василь Стефаник – художник слова / Прикарпатський ун-т; [редкол.: В. В. Грещук, В. І. Кононенко, С. І. Хороб]. Івано-Франківськ: Плай, 1996. С. 51–56.
6. *Хороб С. І.* Українська драматургія: крізь виміри часу. Зб. статей. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. 200 с.

7. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Едмонтон: «Сучасність», 1989. 280 с.

#### References

1. Kazanova, O. V. (2008). *Novelistyka V. Stefanyka i rodo-zhanrovi osoblyvosti ukrainskoi maloi prozy kintsia XIX – pochatku XX stolittia: avtoreferat dys. na zdob. nauk. stup. kand. filol. nauk.* Odesa.
2. Protsiuk, S., Moskovkina, I. (1996). Heroi u mezhovykh sytuatsiiakh. In: *Vasyl Stefanyk – khudozhnyk slova / Prykarpatskyi un-t; [redkol.: V. V. Greshchuk, V. I. Kononenko, S. I. Khorob].* Ivano-Frankivsk: Plai, 127–139.
3. Protsiuk, S. (1996). *Smertiu smert podolav.* In: *Literaturna Ukraina.* 16 travnia, 4.
4. Stefanyk, V. (1949–1954). *Povne zibrannia tvoriv: v 3 t.* Kyiv.
5. Khorob, S., Huzar, Z. (1996). Katehorii dramatychnoho i trahichnoho. In: *Vasyl Stefanyk – khudozhnyk slova / Prykarpatskyi un-t; [redkol.: V. V. Greshchuk, V. I. Kononenko, S. I. Khorob].* Ivano-Frankivsk: Plai, 51–56.
6. Khorob, S. I. (1999). *Ukrainska dramaturhiia: kriz vymiry chasu: zb. statei.* Ivano-Frankivsk: Lileia-NV.
7. Chernenko, O. (1989). *Ekspresionizm u tvorchosti Vasylia Stefanyka.* Edmonton: «Suchasnist».

#### **CULTURAL AND HISTORICAL DETERMINANTS OF STEFANYK'S NOVELISTICS DRAMA**

**Nataliia GOLOD**

*Ivano-Frankivsk National Medical University,  
Linguistics Department,  
77, Bandery Str., the city of Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018,*

The article is devoted to research of cultural and historical determinants of drama category in flash fiction of Vasyl Stefanyk. There has been made an attempt to consider drama category as a genetic and typological problem in three-dimensional coordinate system of diachronic, synchronous and individual-author planes. Worldview and philosophical bases of Stefanyk's tendency to experiment with form and to modernize poetics of his own works have been outlined, since, according to the article author, elucidation of the worldview and philosophical determinants of Stefanyk's relevance with modern intellectual and aesthetic tendencies of spiritual development of mankind of that time is one of the most pressing problems of contemporary Stefanyk studies. According to the researcher, the significance genotype of Stefanyk's oeuvre lies in combination of seemingly incompatible notions — contents democracy and form aristocracy. It is such formal and semantic balance and harmony that saved the writer from numerous temptations to break up with the sinful earth and plunge into blue of pure abstraction or, on the contrary, to be absorbed in mare tenebrarum of socially engaged themes. Due to this harmonious attitude to perception of the universal in the light of the individually tragic, V. Stefanyk managed to avoid narrowly ideological patterns and stencils both at semantic and formal levels of creativity.

*Keywords:* Stefanyk studies, novelistics, drama, modernism, cultural and historical period, dramatic literature, expressionism.