


<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.3.2>  
УДК 82.09

### Тетяна Вірченко

Київський університет імені Бориса Грінченка  
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0001-7953-2285>  
t.virchenko@kubg.edu.ua

## «СИНЯ КНИЖЕЧКА» ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА: ПОЕТИКА СЕРІАЛЬНОСТІ / МОЗАЇЧНОСТІ

Розкодування художності, розуміння сценічної долі творів літератури, розширення меж наповненості змісту поняття «поетика», переосмислення індивідуального стилю письменника можливе в різний спосіб. Один із них — дослідження кінопоетики як окремого літературного твору, так і цілої збірки, творчості письменника загалом. Усе це зумовлює актуальність розвідки. Вивчення стану розробки проблеми засвідчує увагу вчених — представників різних наукових шкіл України (Л. Горболіс, С. Кирилюк, Н. Мочернюк) — до аспектів інтермедіальності творчості В. Стефаніка, що увиразнює актуальність дослідження. Визнання факту не випадкового розташування образків В. Стефаніка у збірці «Синя книжечка», завдяки дослідницькій праці В. Єрмак, визначає мету наукового пошуку — окреслити прикметні ознаки поетики кінематографу. Для досягнення мети варто здійснити дослідження кожного елемента новели з точки зору візуалізації. Для цього варто використовувати структурно-семіотичний і поетологічний методи.

У результаті аналізу кожної новели виявлено низку закономірностей: 1) письменник не лише вводить персонажа в життєвий контекст, а й візуалізує місце дії («Синя книжечка», «Стратився», «У корчмі»); 2) визначальні художні деталі та емоційний стан персонажа здебільшого подано крупним планом («Виводили з села», «Осінь», «Сама-саміська»); 3) кадри сповнені звуків і кольорів («Синя книжечка», «Побожна», «Катрусся»); 4) темп кадрів уповільнений, завдяки чому у свідомості читача з'являється візуальний образ, який провокує реципієнта до емоційної роботи («Виводили з села»); 5) кожний образок має циклічну побудову, тоді як уся збірка є свідченням застосування поетики серіальності; 6) образки зчеплені між собою емоційно, тонально, змістово («Виводили з села», «Стратився», «У корчмі», «Лесева фамілія», «Мамин синок»); 7) збірка має художню єдність завдяки спільним символам, багатому візуальному потенціалу. Зважаючи на отримані висновки, є підстави твердити, що на увагу з позицій візуальності заслуговує весь корпус літературних творів В. Стефаніка.

*Ключові слова:* художність; візуальність; поетика кінематографу; В. Стефанік.

«Кінофікація», «кінематографічність», «кінопоетика» — цими поняттями доволі впевнено оперують сучасні літературознавці (О. Пуніна, А. Покулевська, Л. Горболіс, О. Бульбачинська). Оперують заради того, щоб пояснити кінематографічність мислення письменника, для характеристики творів, відкритих для екранізації, або для того, щоб розкодувати художність творів, використовуючи поняття поетики кіномистецтва. І це прямий шлях до розуміння авторської стратегії письма, а таке надзавдання завжди на часі. Окрім того, подібні конкретні практики — матеріал для компаративістів і теоретиків літератури, які займаються питаннями інтермедіальності, оскільки, за справедливим твердженням О. Дубініної, «проблема взаємодії мистецтв усе ще залишається в стані розробки — теоретичної, методологічної та власне практичної. Пояснюється, це <...> масштабністю теми», оскільки йдеться про «порівняння літератури з цілою низкою відмінних мовно-семіотичних систем» (2018, с. 416).

Узагальнених студій про кінематографічність новелістики В. Стефаніка немає в сучасному

літературознавстві. Разом із тим окремі твори потрапляють «під вічко мікроскопа» вчених. Наприклад, Л. Горболіс, маючи на меті окреслити кінематографічні параметри «Камінного хреста», увиразнює обраний письменником ракурс подачі образу, пореченнево й поабзацно віднаходить засоби досягнення «кінетичності», наголошує на своєрідності монтажу тощо (Горболіс, 2021).

Щодо поетики творчості В. Стефаніка не вперше зустрічаємо наявність проблемного питання. Варто згадати дослідження С. Хороба «Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаніка: драматизація новели чи епізація драми?» Наукове спостереження дослідника («Існують, таким чином, начебто два рішення, два варіанти однієї проблеми: новели Василя Стефаніка наскрізь пронизані драматизмом (це — новели-драми) і новели Василя Стефаніка всуціль пройняті ліризмом (це — новели-сповіді)» (2016, с. 406)) супроводжується постановкою закономірного наукового питання:

*Як підходити до цих двох рішень, двох варіантів, що визначають поетику Василя Стефаніка?*

*За формулою «або — або»? За формулою «і — і»? До формули «або — або» дослідника спонукає те, що кожне із визначень створює видимість повноти охоплення — тим самим виключаючи друге. Якщо ж орієнтуватися на формулу «і — і», то постає нелегке питання про способи об'єднання різноманітних поетикальних стихій та різноманітних типів художнього мислення в новелах Василя Стефаника. Якщо його твори наскрізь драматичні і водночас всуціль ліричні, то все ідейно-естетичне ціле являє собою начебто органічно сполучені одне з одним, взємопроникні й взаємозумовлені структури. (2016, с. 406)*

Обравши за об'єкт дослідження «Синю книжечку» В. Стефаника, ставимо за мету простежити реалізацію поетики кінематографу в цілісній збірці та охарактеризувати її прикметні ознаки у вимірах циклічної повторюваності (серіальності) чи комплементарності (мозаїчності). Є підстави вважати, що розташування образків у збірці — річ не випадкова. Варто хоча б пригадати серпень — вересень 1897 року, коли письменник працював над збіркою «малих образків». Надсилаючи ескіз збірки подружжю Морачевських, В. Стефаник «твори <...> розмістив на аркушах однакового формату, <...> надавши кожному з них порядковий номер» (Єрмак, 2016, с. 13), що дає право висновувати про уважне ставлення автора до послідовності образків у збірці.

У статті скористаємось методикою, апробованою в дослідженні (Вірченко, 2016), суть її полягає в тому, що здійснюватимемо аналіз кожного структурного елемента новели з погляду візуалізації, зокрема зважатимемо на художній простір, дії персонажа в певній життєвій ситуації, використанню письменником кольористику, звукові ефекти, промовисті художні деталі. Окрім цього, варто з'ясувати художню роль тривалості кадрів, закладеного в них темпу, плану та монтажною фрази. Реалізація запропонованої й уже апробованої методики можлива за допомогою структурно-семіотичного та поетологічного методів.

С. Микуш відзначає фрагментарність поетики творів письменника:

*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. (2011, с. 37)*

Р. Піхманець трохи відкриває таїни письменницької техніки митця:

*Василь Стефаник спирався в творчій практиці <...> на принципи бриколажу, тобто творив за*

*допомогою «підручних засобів». Із окремих мовних партій «однобічного діалогу», рідше — зі словесних зіткнень і суперечок персонажів та скупих фраз авторського тексту формувався своєрідний «інтелектуальний бриколаж». (2012, с. 194)*

Очевидно, що ця фрагментарність у кожному окремому образку складає певну мозаїку, яка сприймається цілісним малюнком з естетичною цінністю, що й було завданням митця, але чи є кожен окремих образок збірки нерозривною складовою змісту більшого твору (збірки), який залишається завершеним цілим, — предмет подальших розмислів.

Початок кожного образка — загальний план, у якому переважає дія. Так, *викрикує* Антін на толоці («Синя книжечка»), «*Колія летіла у світи*» («Стратився»), у корчмі *нарікали, пили й говорили* Іван та Проць («У корчмі»), *Лесь несе* до корчми вкрадений з дому ячмінь («Лесева фамілія»), *вибігає* з хати Михайлиха («Мамин синок»), *напивається* в корчмі майстер («Майстер»), *повертаються* з церкви до хати та *обідають* Семен і Семениха («Побожна»), *лежать* хвора Катря («Катрусся»), стара Тимчиха («Ангел»), самотня баба («Сама-саміська»), *латає* жіночі чоботи Митро («Осінь»), Гриць Летючий *утопив* свою доньку («Новина»). Помітно, що для автора важливо ввести персонажа в певний життєвий контекст та виразити місце дії — здебільшого хату, толоку, корчму — той художній простір, який, знаючи типове селянське життя кінця XIX століття, неважко уявити. Головний персонаж, хоч і присутній у цьому кадрі, але не є домінантним, адже вираження потребує життєва ситуація, у якій він опинився. Лише в образку «Шкода» слабкість корови максимально візуалізована: «*Лежала на соломі і сумно дивила ся великими очима. Ніздря дрожали, шкіра морщила ся — дрожала ціла у горячці. Пахло від неї слабкістю і болем страшним, але німим*» (1914, с. 48). Образок «Виводили з села» прикметний тим, що в першому кадрі крупним планом постає «*червона хмара закам'їла*», подібна «*на закервавлену голову якогось святого*» (1914, с. 12). Червоний колір готує реципієнта до неминучості трагедії. Життєва драма або трагедія буде художньо представлена в кожному образку, і читач це розуміє завдяки звукам у кадрах — *п'яний розпачливий крик* Антона, який продав усе після смерті всієї родини («Синя книжечка»), *плач* жінок під час проводів молодого хлопця в чужі краї («Виводили з села»), *плач* батька за сином, який укоротив собі віку («Стратився»), *рев* Лесихи з відчаю: «Я бю си по ланах з дітьми на сухім хлібці, то шо я уторгаю, то він все до корчми віносить» («Лесева фамілія») (1914, с. 21); або іншим промовистим деталям: *діркавим чоботам* («Осінь»), хатині під горбом, який ніби уособлює, концентрує в собі все людське лихо («Сама-саміська») тощо.

Кадри за тривалістю некороткі, а темп здебільшого уповільнений. В. Стефанику це потрібно для реалізації двох художніх задач. По-перше, за короткими фразами реципієнт, поза своїм бажанням, вибудовує чіткий візуальний образ із домисленими деталями. Так, між двома репліками з образка «Виводили з села» — «Синку, озми мене з собов. Анї, то буду полем бічи направці тай тебе здогоню» і «Люди добрі, озміт-ко жінку, бо руки собі поломит» (1914, с. 13) — зрозуміло, що мати кидається до воза, намагаючись його зупинити. Найімовірніше, для В. Стефаника важливим було однозначне сприйняття художніх деталей, тоді як емоційну роботу читача з текстом автор уже не планував контролювати, як, власне, і не закладав однозначних відповідей на проблемні питання. По-друге, сповільнений темп потрібен для того, щоб увиразнити кожну деталь, яка працює на візуалізацію.

В. Стефанік уважний до внутрішнього світу персонажів, які переживають трагічні / драматичні події у своєму житті. Для того, щоб показати цей стан, письменник використовує крупний план. Крупним планом подається або порух, жест, або деталь. Наприклад, щоб виразити біль, відчай Антона («Синя книжечка»), у кадр потрапляє його рух: «Антін б'єть ся обидвома кулаками в груди, аж гомін селом іде» (1914, с. 10), який майже повторюється ще в одному кадрі: «Антін по сім слові гатить руками у землю, як у камінь» (1914, с. 11); в образку «Виводили з села» — «Тато впав головою на віз і тряс ся як лист» (1914, с. 13). Також художньо промовистою є деталь *сльоза*: батько «притулив лице до шибки тай *сльози* по вікні спливали» («Стратився») (1914, с. 14); «Семениха аж заплакала, аж затремтіла» («Побожна») (1914, с. 32) на образливі слова чоловіка, які спровокувала сама не менш образливою візуальною реплікою: «Лиш ксьондз стане з книжки читати, а ти вже очи віпулиш, як цибулі. Тай махаєш головов як конина на сонци, тай пускаєш нитки слини як павук такі тоненькі — лиш шо не захаркотиш у церкві» (1914, с. 32). Здебільшого художня деталь лягає в основу монтажної фрази, яка з'єднує кадри. Так, два кадри монологу батька («Катруся»), де в першому розмисли стосуються теперішнього («Я гроший набираю та набираю, тай все задурно!» (1914, с. 36)), а в другому — майбутнього («Вже-м гроший набрав, та ще на беру на похорон, тай на старість Жиди з хати віженут» (1914, с. 36)), з'єднуються монтажною фразою «Катруся плакала», яка семантично повторюється при необхідності з'єднати ще один кадр: «Катруся заходила ся від плачу і кашляла на все поле» (1914, с. 36).

У В. Стефаника екскурс у минуле з'являється в окремих образках і реалізується лише в репліці або думці персонажа, який для реципієнта перебуває в теперішньому часі. Такі екскурси здебільшого наділені візуальністю, завдяки якій розкривається тривалий період його життя: «Ще небіжка

мастила, а я глину тачками возив», «Аді, отам коло воріт та піп проці казав. Увес мир плавав. Порьидна, каже, жона була, працювала...» («Синя книжечка») (1914, с. 11).

Виразно помітно, що всі ці прикметні ознаки — свідчення поетики серіальності. Доказом на противагу можна назвати циклічність кожного образка. Наприклад, в одному з перших кадрів образка «Синя книжечка» з'являється художня деталь — «синя книжка службова». Інших деталей задля її візуалізації письменник не наводить, але щодо її виразного фігурування в кадрі сумнівів немає, адже Антін «показував селови синю книжечку» (1914, с. 10). Останні кадри образка також зосереджені на цій деталі, радше на тому, які зміни вони вносять у життя головного персонажа: «Аді в пазусі маю сину книжечку. Оце моя хата і моє поле і мої городи. Іду собі в нев на край світа! Книжечка від цісаря, усюди маю двері втворені. Усюда. І по панах і по Жидах і по вській вірі!» (1914, с. 11). Перший і останній кадри образка «Виводили з села» — небесне склепіння з тією відмінністю, що в першому кадрі присутні червоні хмари, які нагадують обриси відрубаної голови, а в останньому — нічне небо з мерехтінням зірок. В образку «Стратився» в першому кадрі перед реципієнтом постає батько, який, плачучи, іде до померлого сина, останній кадр візуалізує весь масштаб батькової трагедії: «Такий годен та гарний парубок у павах! Лежав на студеній муровій плиті та гейби усміхав ся до свого тата» (1914, с. 16). Перший і останній кадри образка «У корчмі» становлять змістову єдність, оскільки в першому кадрі Проць слухає повчання Івана, щоб жінка не біла, а в останньому кадрі Проць повертається до дому («Як доходив до хати, то замовкав, а на воротах геть затиш» (1914, с. 19)), і його подальша доля залежить від читацької уяви, за задумом автора. Якщо Лесь («Лесева фамілія») краде з власного дому потайки від дружини трохи ячменю, то в одному з останніх кадрів «Лесица повиносила все з хати все до сусідів» (1914, с. 22).

Ще одним виразним свідченням серіальності є зчепленість образків між собою: попри завершеність кожного окремого твору, він у різний спосіб із наступним і попереднім творить єдину смислову цілісність. Власне ця зчепленість дає підстави говорити про комплементарність як іманентну ознаку образів. «Втворені двері» з останнього кадру «Синьої книжечки» — ніби відкритий заслон, який дає змогу побачити лиху долю різних людей, що посилюється образом «края світу». Тож не дивно, що наступний образок візуалізує цей край — «закам'яніла червона хмара». Нічне осіннє небо з мерехтінням зірок («Виводили з села») трансформується в образ залізничної колії, що летить у світи. Спільною є візуалізація безмежжя, простору, безкінечності, але без виразної перспективи. Образ батька, який «убирає сина на смерть» («Стратився»), переміняється в образ чоловіка, що, схилившись, сидить за столом

(«У корчмі»). Проць іде з корчми після сварки із жидом до дружини, яка його б'є, а героями кількох кадрів наступного образка «Лесева фамілія» будуть чоловік, що бігає до жида, і дружина з дітьми, які його б'ють за те, що виносить останнє майно: «Я бю си по ланах з дітьми на сухім хлібці, та шо я уторгаю, то він все до корчми віносить» (1914, с. 21). Поріг хати, який переступила Лесиха після ночівлі в бур'янах, бо боялась п'яного Леся («Лесева фамілія»), стає порогом хати іншої родини, де мати занадто пестить свого сина («Мамин синок»). Остання фраза цього образка — «Але поміркуй, який бахур мудрий, гет все знає!» (1914, с. 26) — органічний зачин образка «Майстер». Звернення до Бога, який має боронити «кожного доброго чоловіка» (1914, с. 30), в останньому кадрі цього образка стає зачином твору «Побожна», де перед читачами з'являється родина, яка прийшла з церкви та сіла обідати. У фіналі образка — образ біді, який повною мірою розкривається в образку «Катруся». Реалізацію монтажу з наступним твором можна бачити по-різному: перший шлях очевидний, адже у фінальних і початкових кадрах є образ старої; другий шлях передбачає залучення назви образка «Ангел», адже Катруся, «робітниця на все село», занедужала і не має «виходу». Образ самотньої старої Тимчихи знаходить продовження в образку «Самсаміська». Неминучість смерті старої людини зумовлює осінню тональність наступного образка. Твір «Шкода» — ще одне логічне продовження теми слабкості й боротьби за життя: «Місяць освічував стаєнку через двері і баба виділа кожний рух корови. Вона врешті підняла ся. Ледво держала ся на ногах. Розглядала ся по стаєнці, як би прощала ся з кожним кутом» (1914, с. 49). Боротьба зі смертю — останній кадр образка «Шкода», і в цій боротьбі, на жаль, усі зазнають поразки. Промовисто про це В. Стефаник сказав в образку «Новина».

Перший кадр образка «Портрет» — «Як коли би голуб над його головою білі крила розхилив, як коли би з-поза білих крил синє небо прозирило...» (Стефаник, 1899) — ніби авторське бажання підтримати Гриця Летючого. І хоча тематично цей образок «не відноситься до мужицького життя», його присутність у першому виданні збірки — це спроба автора візуалізувати перспективу надії на світле майбутнє, у якому будуть різнобарвні квіти, дівочий спів. Останній кадр — «Пробував знову запалити люльку» (Стефаник, 1899) — спроба перезавантажити теперішнє життя.

Отже, відповідь на проблему, заявлену в назві статті, варто давати за формулою «і — і», як і в ситуації з питанням «Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаника: драматизація новели чи епізація драми?» Такий висновок став можливим завдяки аналізу структурних елементів новели з погляду візуалізації. Письменник використовує широку палітру засобів серіальності: від самоочевидних до тих, що виопуклюються в процесі

аналізу. Так, «образки» об'єднує тема «мужицького життя», а життєві долі персонажів мають багато схожого — вони бідні (перед читачами постає градація людської нужденності), самотні на схилі літ, осиротілі. У життєвих ситуаціях, які В. Стефаник обрав для художнього осмислення, герої наділені схожими рухами й емоційними вигуками. Художню єдність збірці забезпечують спільні символи, що мають потужну візуальність, і осягнути її зможе будь-який читач (як імпліцитний, так і зразковий — за У. Еко) завдяки тому, що ці символи знайомі йому з власного життєвого досвіду.

Мозаїчність на рівні образів досягається завдяки тематичній єдності «образків», а також комплементарності як ознаки образів. Здебільшого образи наділені такою іманентною рисою, яка знаходить свій подальший розвиток в іншому образі наступного образка. І ця зчепленість є нерозривною впродовж усієї збірки.

### Покликання

- Вірченко, Т. (2016). Кінематографічне мислення В. Стефаника (на матеріалі образка «Осінь»). *Прикарпатський вісник НТШ*, 2(34), 168–174.
- Дубініна, О. (2018). Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медіи. Теоретичні REвізії. Збірник третій*, 415–444.
- Горболіс, Л. (2021). *Міжмистецькі контакти українського тексту*. Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка.
- Єрмак, В. (2016). *Творча історія поезій у прозі Василя Стефаника*. Наукова думка.
- Микуш, С. (2011). *Вивчення поезики Василя Стефаника*. Львівський національний університет імені Івана Франка.
- Мочернюк, Н. (2018). *Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнної*. Вид-во Львівської політехніки.
- Піхманець, Р. (2012). *Із покутської книги буття. Засади художнього мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича*. Tempora.
- Стефаник, В. (1914). *Синя книжечка. Образки*. Відродження.
- Стефаник, В. (1899). *Портрет*. <https://zbruc.eu/node/35204>
- Хороб, С. (2016). Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаника: драматизація новели чи епізація драми? *Прикарпатський вісник НТШ*, 2(34), 405–422.

### References (translated and transliterated)

- Dubinina, O. (2018). Ekranizatsiia literaturnoho tvoruu: spetsyfyka intermedialnoho perekoduvannia. *Literatura na poli medii. Teoretychni REvizii. Zbirnyk tretii*, 415–444.
- Horbolis, L. (2021). *Mizhmystetski kontakty ukrainskoho tekstu*. Vyd-vo SumDPU imeni A. S. Makarenka.
- Khorob, S. (2016). Poetyka konfliktu u prozi Vasyliia Stefanyka: dramatyziatsiia novely chy epizatsiia dramy? *Prykarpatskyi visnyk NTSh*, 2(34), 405–422.
- Mocherniuk, N. (2018). *Poza kontekstom: Intermedialni stratehii literaturnoi tvorchosti ukrainskykh pysmennykiv-khudozhnykiv mizhvoiennoho*. Vyd-vo Lvivskoi politekhniki.
- Mykush, S. (2011). *Vyvchennia poetyky Vasyliia Stefanyka*. Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka.
- Pikhmanets, R. (2012). *Iz pokutskoi knyhy buttia. Zasady khudozhnoho myslennia Vasyliia Stefanyka, Marka Cheremshyni i Lesia Martovycha*. Tempora.
- Stefanyk, V. (1899). *Portret*. <https://zbruc.eu/node/35204>
- Stefanyk, V. (1914). *Synia knyzhchka. Obrazky*. Vidrodzhennia.
- Virchenko, T. (2016). Kinematohrafichne myslennia V. Stefanyka (na materialii obrazka "Osin"). *Prykarpatskyi visnyk NTSh*, 2(34), 168–174.
- Yermak, V. (2016). *Tvorcha istoriia poezii u prozi Vasyliia Stefanyka*. Naukova dumka.

**Tetiana Virchenko**

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

### **“BLUE BOOK” BY VASYL STEFANYK: POETICS OF SERIALITY / MOSAIC**

Decoding art, understanding the stage fate of works of literature, expanding the boundaries of the content of the concept of “poetics”, rethinking the individual style of the writer is possible in different ways. One of them is the study of film poetics as a separate literary work, and the whole collection, the work of the writer in general. All this determines the relevance of the article. The study of the state of development of the problem testifies to the attention of scientists — representatives of various scientific schools of Ukraine (L. Horbolis, S. Kyrlyuk, N. Mocherniuk) — to aspects of intermediality of V. Stefanyk’s work. It emphasizes the relevance of the study. Recognition of the fact of non-accidental arrangement of V. Stefanyk’s samples in the collection “Blue Book” thanks to the research work of V. Yermak, determines the purpose of scientific research. It is outlining the notable features of cinema. To achieve this goal, it is necessary to study each element of the short stories in terms of visualization. For this purpose, it is necessary to use structural-semiotic and poetological methods.

As the results of the analysis of each short story, several regularities are revealed. The writer not only introduces the character into the life context but also visualizes the scene (“Blue Book”, “Lost”, “In the Inn”). Defining artistic details and emotional state of the character are mostly presented in close-ups (“Taken out of the village”, “Autumn”, “Alone”). There are frames full of sounds and colors (“Blue Book”, “Pious”, “Katrusya”). The tempo of the frames is slowed down, due to which a visual image appears in the mind of the reader, which provokes the recipient to emotional work (“Taken out of the Village”). Each image has a cyclic construction, while the whole collection is evidence of the application of the poetics of seriality. The samples are interconnected emotionally, tonally, semantically (“Taken out of the Village”, “Lost”, “In the Inn”, “Les’ family”, “Mother’s Son”). The collection has an artistic unity due to common symbols, rich visual potential. Given the findings, there is a reason to believe that all literary works by V. Stefanyk deserve attention from the standpoint of visuality.

*Keywords:* art; visuality; poetics of cinema; V. Stefanyk.

*Стаття надійшла до редколегії 09.07.2021*