

Історія

УДК 821.161.2:75.036.1(481):82.091:[930(477)]

DOI <https://doi.org/10.5281/zenodo.19412278>**Василь Стефаник та Едвард Мунк: інтермедіальні виміри
експресіоністського “крику”****Великочий Володимир Степанович,**

доктор історичних наук, професор

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника,

м. Івано-Франківськ, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-6926-1474>**Прийнято: 14.03.2026 | Опубліковано: 30.03.2026**

***Анотація.** У статті представлено порівняльний аналіз художніх систем українського новеліста Василя Стефаника та норвезького художника Едварда Мунка в контексті європейського модернізму. Попри відсутність особистих контактів, митці виробили споріднену експресіоністичну мову, що ґрунтується на філософській тріаді песимізму А. Шопенгауера, нігілізму Ф. Ніцше та екзистенційної «закинутості», пізніше артикульованої Ж.-П. Сартром. Центральну роль у цьому діалозі відіграє Станіслав Пишибишевський — інтелектуальний медіатор між берлінським та краківським колами, який впровадив концепцію «нагої душі».*

Досліджено феномен експресіоністичного «крику»: візуального в шедеврах Е. Мунка та вербального в лаконічній прозі В. Стефаника. Автор доводить, що «тихий крик» Стефаника є онтологічною заявою суб'єкта в ситуації метафізичної самотності. Особливу увагу приділено трансформації

еротизму та танатології, де фізіологічний натуралізм стає інструментом маркування людини в стані антропологічної катастрофи.

Наукова новизна полягає у відмові від соціологізації постаті В. Стефаника на користь аналізу його творчості як органічної частини загальноєвропейського модерністського руху. Робота спирається на історіографічні здобутки О. Черненко, Р. Піхманця та інших дослідників, підтверджуючи, що художній світ Стефаника є літературною паралеллю до полотен Мунка.

Ключові слова: Василь Стефаник, Едвард Мунк, Станіслав Пшибишевський, експресіонізм, інтермедіальність, “нага душа”, історіографія, екзистенціалізм, психоісторія.

Vasyl Stefanyk and Edvard Munch: Intermedial Dimensions of the Expressionist “Scream”

Volodymyr Velykochyy,

Doctor of Historical Sciences, Professor

Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-6926-1474>

Abstract. *The article provides a comparative analysis of the artistic systems of Ukrainian novelist Vasyl Stefanyk and Norwegian painter Edvard Munch within the context of European Modernism. Despite the lack of personal contact, both creators developed a unique expressionist language based on the philosophical triad of Schopenhauer's pessimism, Nietzsche's nihilism, and the existential "abandonment" later articulated by Sartre. A central role in this dialogue is played by Stanisław Przybyszewski, an intellectual mediator between Berlin and Krakow circles, who introduced the concept of the "naked soul" (naga dusza).*

The study examines the phenomenon of the expressionist "scream" – visual in Munch's masterpieces and verbal in Stefanyk's "silent" laconic prose. The author argues that Stefanyk's "quiet scream" serves as an ontological statement of the subject in a situation of total metaphysical loneliness. Special attention is given to the transformation of eroticism and thanatology, where physiological naturalism becomes a tool for marking the human subject in a state of anthropological catastrophe.

The scientific novelty lies in the rejection of the sociologization of Stefanyk's persona in favor of analyzing his work as an integral part of the pan-European modernist movement. Drawing on the historiographical contributions of O. Chernenko, R. Pikhmanets, and other scholars, the research confirms that Stefanyk's artistic world represents a literary parallel to Munch's canvases.

Keywords: *Vasyl Stefanyk, Edvard Munch, Stanisław Przybyszewski, expressionism, intermediality, "naked soul", historiography, existentialism, psychohistory.*

Постановка проблеми. У сучасному гуманітарному дискурсі дослідження інтермедіальних зв'язків (література – живопис) дозволяє глибше зрозуміти природу експресіонізму як цілісного культурного коду. Порівняння новелістики Василя Стефаника та живопису Едварда Мунка дає можливість вийти за межі суто літературознавчого аналізу. Обидва митці постають як майстри "крику душі", що працювали з темами самотності, страху та фаталізму, реалізуючи спільну спрямованість на деконструкцію зовнішнього світу задля оголення "внутрішньої людини". Це дозволяє вписати українську новелістику в загальноєвропейський контекст не як периферійне явище, а як органічну частину модерністського руху.

Актуальність теми. У сучасному гуманітарному дискурсі дослідження інтермедіальних зв'язків (література – живопис) дозволяє глибше зрозуміти

природу експресіонізму як цілісного культурного коду. Порівняння творчості Василя Стефаника та Едварда Мунка актуальне через їхню спільну спрямованість на деконструкцію зовнішнього світу заради оголення “внутрішньої людини”. Це дослідження дозволить сприяти вписуванню української новелістики в загальноєвропейський контекст не як периферійного явища, а як органічної частини модерністського руху, зокрема — експресіонізму.

Актуальність пропонованого дослідження зумовлена необхідністю переосмислення українського літературного канону зламу XIX–XX століть у загальноєвропейському координатному полі модернізму. Постать Василя Стефаника тривалий час інтерпретувалася переважно в межах народницького чи реалістичного дискурсів, що, як зазначала ще С. Русова, значно звужувало філософський горизонт його творчості, ігноруючи “нові течії”, що споріднювали його з європейським психологізмом [13, с. 42]. Натомість зіставлення його новелістики з візуальною мовою Едварда Мунка дозволяє виявити глибинні типологічні збіги, що ґрунтуються на спільності епохального світовідчуття — експресіонізму.

Експресіонізм як мистецький феномен виникає з гострого передчуття антропологічної катастрофи. У цьому контексті “крик” Е.Мунка та лапідарний стиль В.Стефаника постають не просто художніми прийомами, а онтологічними актами спротиву нігілізму. Актуальність теми підсилюється залученням філософської тріади, що сформувала інтелектуальне тло епохи. Через призму вчення А. Шопенгауера про світ як ірраціональну Волю, ми розкриваємо генезу страждання в героїв обох митців: селянин В.Стефаника, як і суб’єкт Е.Мунка, перебуває у полоні сліпої сили, що веде до деструкції [21, с. 145]. Як влучно зауважив Б.Лепкий у своїй ранній характеристиці письменника, В.Стефаник не описує побут, а фіксує “муку душі”, що споріднює його з найрадикальнішими модерністами Заходу [10, с. 12].

Особливого значення набуває ніцшеанський аспект “переоцінки всіх цінностей”. У роботах Ф.Ніцше задекларовано самотність людини після “смерті Бога”, що візуалізується Е.Мунком через лінійну деформацію простору [11, с. 118]. Дослідниця Р. Штанг наголошує, що для художника-експресіоніста мистецтво було формою самоаналізу та вивільнення від “жахливої спадковості”, що цілком корелює з трагізмом стефаниківських персонажів [3, с. 94]. У В. Стефаника цей стан трансформується у внутрішній розрив героя, який втрачає зв'язок із землею-матір'ю (“Камінний хрест”), що відповідає екзистенційним концептам “нудоти” та “закинутості” за Ж.-П. Сартром [2, с. 210].

Наукова новизна роботи полягає у відмові від соціологізації Василя Стефаника на користь аналізу метафізичного “крику” як способу самоідентифікації суб'єкта. Дослідження сприяє подоланню інерції сприйняття В. Стефаника як суто регіонального автора через зіставлення його творчості з візуальною мовою Едварда Мунка. Вперше вибудовується концептуальне порівняння “тихого крику” Василя Стефаника та візуального “крику” Е. Мунка як форм психологічного натуралізму. Дослідження, спираючись на висновки О. Черненко щодо експресіоністичної природи творчості новеліста [20, с. 115] та ґрунтовні студії Р. Піхманця, зокрема його аналіз духовного світу письменника у монографії “У своїм царстві...” [12, с. 88], сприяє подоланню інерції сприйняття В. Стефаника як суто регіонального автора.

Мета дослідження — здійснити компаративний аналіз художніх систем Василя Стефаника та Едварда Мунка для виявлення типологічної спорідненості їхньої експресіоністичної поетики в контексті європейського модернізму.

Завдання дослідження:

- Розкрити спільне філософське підґрунтя творчості митців, що базується на ідеях А. Шопенгауера, Ф. Ніцше та Ж.-П. Сартра.
- З'ясувати медіаторську роль Станіслава Пшибишевського та інтелектуальних центрів (Берліна і Кракова) у формуванні експресіоністичного методу обох авторів.
- Проаналізувати феномен “крику” як онтологічної заяви суб'єкта в ситуації метафізичної самотності, порівнявши його візуальну та вербальну форми.
- Дослідити трансформацію категорій еротизму та танатології у творах митців як засобів маркування людини в стані антропологічної катастрофи

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання експресіоністичної природи творчості В. Стефаника та його зв'язків із європейським модернізмом має сталу традицію в літературознавстві. Вагомий внесок у розробку цієї теми зробила О. Черненко, дружина відомого українського історика Івана Лисяка-Рудницького, чия монографія є фундаментальною у визначенні письменника як експресіоніста *par excellence* [19, с. 142]. Дослідниця наголошує на тому, що художній метод новеліста базується не на відтворенні зовнішньої дійсності, а на інтенсивному вираженні внутрішнього переживання.

Окремий пласт історіографії становлять праці, присвячені творчим контактам В. Стефаника з представниками “Молодої Польщі”, зокрема зі Станіславом Пшибишевським. С. Ямборко детально аналізує полістилістичні константи творчості В. Стефаника, вписуючи його в широкий контекст польсько-українських літературних взаємин [22, с. 23]. Цю лінію продовжують розвідки А. Яремчук [23] та Т. Ткачук [18], які акцентують увагу на специфіці рецепції ідей С. Пшибишевського українським автором та спільності їхньої “метафізики душі”. М. Зубрицька у своїх працях розглядає ці

взаємини через призму культури пам'яті, вказуючи на те, що саме краківське середовище стало для Стефаника “вікном у Європу” [7, с. 239]. П. Поліхт, описуючи берлінський період Е. Мунка, також наголошує на близькості художника з Пшибишевським, що дозволяє вибудувати спільний естетичний трикутник Мунк–Пшибишевський–Стефаник [1]. Візуальний аспект творчості Е.Мунка, де образи “страху життя” стають домінуючими, ґрунтовно досліджено у розвідках А. Капралової [8].

Вагомим внеском у сучасне стефаникознавство є праця Р. Голода, у якій автор аналізує творчість письменника через призму ідеологічних та естетичних викликів епохи. Дослідник акцентує увагу на тому, що Василь Стефаник зумів трансформувати традиційні народницькі теми у модерністські візії, де на зміну побутовому опису приходить глибокий психологізм та експресивна напруга, що зближує його з найкращими зразками європейської прози межі століть [6, с. 18].

Західні науковці також розглядають експресіонізм як універсальний тип художнього мислення. У фундаментальних дослідженнях Е. Вайвайса експресіонізм визначається як міжнародне явище, що базується на радикальній деформації об'єкта зображення [5]. Специфіку рецепції українського модерніста в англійському середовищі аналізує Д. Струк, який доводить, що лаконізм В. Стефаника є свідомим вибором модерністської естетики, що корелює із західноєвропейськими пошуками “чистої форми” [4]. Концептуальне порівняння “тихого крику” Василя Стефаника та візуального “крику” Едварда Мунка як форм психологічного натуралізму знаходить своє відображення у порівняльних студіях, що розглядають обох митців як творців нової антропологічної моделі

Виклад основного матеріалу. Генеза експресіоністського світовідчуття обох митців вкорінена у песимістичній філософії Артура Шопенгауера. Для Едварда Мунка його вчення стало ключем до візуалізації “внутрішніх пекел”

людини. На полотнах циклу “Фриз життя” ми бачимо втілення шопенгауєрових ідей про те, що буття є безперервним стражданням, зумовленим ненаситністю ірраціональної Волі [21, с. 145]. Картина “Крик” постає тут як момент усвідомлення жаху від того, що індивід є лише тимчасовою об’єктивацією цієї сліпої космічної сили. Аналогічно у Василя Стефаника “крик” часто є внутрішнім (“тихим”). За влучним спостереженням Р. Піхманця, письменник виводить героїв на рівень “космічного трагізму”, де людина приречена на нескінченне несення свого “камінного хреста” [12, с. 92].

Наступним етапом формування цього дискурсу є ніцшеанство. Концепція Фрідріха Ніцше про “смерть Бога” та подальший нігілізм стали тим вакуумом, який Е.Мунк та В.Стефаник заповнили своїми візіями. Для першого, який особисто рефлексував над постаттю філософа, це означало втрату світоглядної вертикалі, що візуалізується через лінійну деформацію простору [11, с. 118]. У другого ніцшеанська “переоцінка всіх цінностей” трансформується у специфічну форму трагічного стоїцизму. Його герої постають як “надлюди” селянського космосу, які, усвідомлюючи абсурдність буття, знаходять силу для останнього, часто фатального кроку.

Завершальним акордом цієї тріади виступає екзистенційна аналітика Жана-Поля Сартра. Сам філософ творив дещо пізніше, ніж коли відбувалося становлення творців експресіонізму європейського типу. Але його концепти “нудоти” та “закинутості” (abandonment) є визначальними для розуміння стану героїв Е.Мунка та В.Стефаника. За Ж.-П. Сартром, людина “закинута” у світ без жодного зовнішнього виправдання чи божественного плану [2, с. 210]. У норвезького художника це проявляється через образи самотніх постатей на мосту чи березі, які заціпеніли перед обличчям порожнечі. В українського письменника ситуація “закинутості” досягає апогею в моменти розриву героя з традиційним укладом (наприклад, від’їзд у Канаду), коли персонаж залишається віч-на-віч із абсурдом і змушений здійснювати свій вибір у стані

граничного розпачу. Таким чином, “крик” у обох митців — це не просто емоція, а онтологічна заява суб’єкта про своє існування в ситуації тотальної метафізичної самотності.

Формування експресіоністської поетики Е. Мунка та В. Стефаника не було ізольованим процесом; воно відбувалося в епіцентрах європейського модернізму, де ключову роль відігравали постаті-ланки.

Для Едварда Мунка таким “плавильним котлом” став Берлін 1890-х років, а якщо дуже конкретно, то саме середовище винарні “Під чорним поросям”. Тут норвезький художник увійшов до кола радикальної богеми, ідейним лідером якої був Станіслав Пшибишевський. Саме польський письменник першим теоретично обґрунтував “метод Мунка”, назвавши його “психічним натуралізмом” [1]. На формування цього методу вплинула драма особистого життя художника: смерть матері та сестри. Але саме берлінське оточення дало йому інтелектуальний інструментарій для трансформації особистого болю у візуальні образи “нагої душі”. Е. Мунк почав відкидати зовнішню деталізацію, фокусуючись на лінії та кольорі як прямих провідниках емоційної енергії.

Для Василя Стефаника аналогічну роль “вікна у світ” відіграв Краків та знайомство з інтелектуалами “Молодої Польщі”. Визначальним у цьому контексті став вплив Вацлава Морачевського, який був не лише близьким другом, а й духовним наставником новеліста. В. Морачевський, маючи широку європейську освіту, спрямовував читацькі інтереси В. Стефаника, знайомлячи його з новітніми течіями медицини, психології та мистецтва [22, с. 35]. Саме через Вацлава Морачевського починаючий письменник увійшов у коло С. Пшибишевського, який на той час очолював часопис “Życie”.

Роль С. Пшибишевського для В. Стефаника була медіаторською: він першим розпізнав у “мужицьких” новелах українського автора найвищий прояв модерністського духу. Станіслав Пшибишевський бачив у В.

Стефаникові митця, який зміг оголити “нагу душу” без зайвого естетизму, через лапідарне та жорстке слово. Під впливом цього середовища український новеліст остаточно відходить від етнографізму, замінюючи опис побуту фіксацією граничних психологічних станів. Як зазначає Т. Ткачук, С.Пшибишевський буквально “відчиняв двері” новелам Стефаника до польського, а через нього — і до загальноєвропейського читача, вбачаючи у ньому спорідненість із метафізичними пошуками скандинавських модерністів, зокрема Йохана Августа Стріндберга та Едварда Мунка [18, с. 140].

Таким чином, експресіоністський метод обох митців викристалізувався через заперечення традиційного реалізму та пошук засобів передачі внутрішнього “крику”. Для Е.Мунка це відбулося через берлінську рецепцію ідей “нагої душі”, а для В.Стефаника — через краківський транзит польського модернізму, де Вацлав Морачевський виступив інтелектуальним провідником, а Станіслав Пшибишевський — ідейним каталізатором.

Центральним вектором зіставлення “Крику” Е. Мунка та новелістики В. Стефаника є стан граничної психологічної напруги, що призводить до деформації об’єктивної реальності. У полотні “Крик” ми бачимо, як ірраціональний жах вибухає у зовнішній простір: лінії ландшафту втрачають стійкість, а природа стає резонатором людського розпачу. Проте у В. Стефаника цей “крик” часто набуває іншої, ще радикальнішої форми — форми абсолютного фізичного та мовного заціпеніння.

Яскравим прикладом цього є новела “Вона - земля”. Психологічний розрив жінки, яка назавжди покидає рідну домівку, змальовано через концепт “заклякання”. Вона не кричить. Вона кам’яніє: “Доки ще з фіри виділа наше село, то плакала та з воза тікала, та невістки здоганяли, а як гне вздріла вже свого села, то заніміла. Та сидить отут німа межи внуками...” [14, с. 187]. Це стан онтологічного шоку, де внутрішній “крик” настільки потужний, що паралізує тіло. Її мовчання триває до моменту символічного повернення:



“- За ваше слово, Семене, най вам Бог дасть усе найліпше; я вертаю додому, най си діє Божа воля.

Та й баба Марія заговорила:

- Ідім, Даниле, додому, ідім.
- Ат сука баба. Як вийшло на єї, то зараз заговорила” [14, с. 190].

Цей же мотив “експресіоністичної конвульсії” ми знаходимо у сцені танцю Івана Дідуха в новелі “Камінний хрест”. Танець тут постає як пластичний еквівалент мунківського крику — це не обряд, а спосіб виплеснути біль через деформацію власного тіла: *“Але Іван не дивився в той бік. Ймив стару за шию і пустився з нею в танець. – Польки мені грай, по-панцьки, мам гроші! Люди задеревіли, а Іван термосив жінкою, якби не мав уже гадки пустити її живу з рук »* [16, с. 71]. Тіло героя стає інструментом опору фатуму.

У цьому контексті доречно згадати сцену танцю з повісті “Тіні забутих предків” Михайла Коцюбинського. Однак, ці сцени абсолютно різні. У М. Коцюбинського танець біля труни Івана ще зберігає елементи обрядового вітаїзму: *“Ті, що не містилися у хаті, розклали на подвір’ї вогонь і справляли коло нього веселі грища. В сінях згасили світло, дівки дико пищали, а парубки душилися од сміху. Забава трясла стінами хати та біла хвилями зойку в спокійне ложе мерця... Поміст двигтів у хаті під вагою молодих ніг, і скакало на лаві тіло, трясучи жовтим обличчям, на якому усе ще грала загадкова усмішка смерті.”* [9, с. 249]. У Стефаника-новеліста танець позбавлений будь-якої колективної чи ритуальної розради. Це індивідуальна катастрофа, де людина, за Ж.-П. Сартром [2], залишається абсолютно “закинутою”.

Окремим аспектом експресіоністичної поетики обох митців є деструктивний еротизм, що розглядається через призму гріхопадіння та фізичного страждання. У картині Е. Мунка “Гріх” (1902) ми бачимо візуалізацію складного любовного трикутника, де С. Пшибишевський постає

як ініціатор еротичної напруги. Відомо, що він створив любовний трикутник з Е.Мунком і його коханою Дагні Юль [1]. Цей роман згодом призвів не тільки до духовної, але й фізичної загибелі Дагні, посилив внутрішні конфлікти самого С. Пшибишевського, але не зламав Е.Мунка. Еротизм в картині позбавлений світла: жіночий образ із вогненно-рудим волоссям символізує *femme fatale*, яка водночас притягує і нищить [1]. Це еротизм як пастка, де задоволення невіддільне від відчуття провини та приреченості.

Василь Стефаник у новелі “Діточа пригода” доводить цей “маркер” до граничного жаху, поєднуючи фізіологічний інстинкт дитини зі смертю матері. Сцена, де хлопчик Семен коментує дії своєї сестрички, є апогеем експресіоністичного натуралізму, де джерело життя (материнські груди, хліб) трансформується у джерело смерті: “Е, то не куля тебе вбила, то хліб замочився в крові, в маминій пазусі. А то погана дівка, все їст як свиня, о, замазала лице і руки кров'ю...” [15, с. 303].

Зіставлення цих образів дозволяє виявити глибоку ідейну спорідненість:

1. Трагедія маркування. Як у Е. Мунка “гріх” назавжди змінює суб'єкта, так і у В. Стефаника кров матері “замазує” невинну дитину, виводячи її з простору дитинства у простір танатологічного досвіду.

2. Деформація святого. Якщо Е.Мунк деформує еротизм, позбавляючи його світла, то В. Стефаник деформує образ хліба та материнської пазухи, які через війну стають мокрими від крові.

3. Присутність С. Пшибишевського. В обох випадках відчутний інтелектуальний вплив концепції “нагої душі”. У художника С. Пшибишевський є безпосереднім учасником драми на полотні, а у письменника — ідейним натхненником того “жорстокого” психологізму, який дозволяє писати про дитину, що “їст як свиня” в оточенні смерті, не вдаючись до зайвого сентименталізму.

Висновки. Проведене порівняльне дослідження творчості Едварда Мунка та Василя Стефаника дозволяє констатувати глибоку типологічну спорідненість їхніх художніх систем, що ґрунтується на спільному філософському фундаменті та естетичних пошуках зламу XIX–XX століть.

По-перше, важливо наголосити, що Едвард Мунк та Василь Стефаник, ймовірно, ніколи не були знайомі особисто. Попри географічну віддаленість, їхня творчість демонструє вражаючу подібність за методами художнього вираження. Ця схожість впливає з єдиного “духу часу” та приналежності обох митців до інтелектуальних орбіт Станіслава Пшибишевського, який у Берліні та Кракові виступав головним теоретиком концепції “нагої душі”. Показовим у цьому контексті є особисте ставлення українського новеліста до ідейного лідера “Молодої Польщі”. В Листі до Ольги Гаморак Василь Стефаник зізнавався: “Був – ем у Пшибишевського на его запросини. Говорили п’ять годин без перерви. Чоловік він сердечний, але до решти запитий. Я его все боявся, аби він на мене не мав якого впливу” [17, с. 263]. Цей “страх впливу” свідчив про магнетичну силу модерністських ідей, які С.Пшибишевський транслиував і які В. Стефаник втілював на абсолютно новому рівні справжності. При цьому, на думку Т.Ткачук “В. Стефаник не сприйняв космополітизму, повної відірваності від життєвих проблем, деструктивної методології мислення, моральної розпусти, які свідомо пропагував С. Пшибишевський” [18, с. 232]. Натомість сам лідер “Молодої Польщі” бачив у молодому покутському письменникові первісну силу буття, що символічно виразилося у відомому епізоді, коли він мав намір поцілувати В. Стефаника в коліно, стверджуючи, що відчував би при цьому, ніби цілує саму землю [17, с. 263].

По-друге, митців єднає спільна філософська тріада: песимізм А. Шопенгауера, нігілізм Ф. Ніцше та екзистенційна “закинутість” людини у світі, за Ж.-П. Сартром. “Крик” як центральна категорія їхньої творчості



постає не просто емоційним станом, а онтологічною деформацією реальності. У Е.Мунка цей “крик” візуалізується через експресію кольору, тоді як у В. Стефаника він трансформується у “тихий крик” — вербальний лаконізм та мовне заціпеніння.

По-третє, компаративний аналіз засвідчив, що обидва автори радикально переосмислили категорії еротизму та танатології. Еротика у Едварда Мунка (“Гріх”) та граничний фізіологізм у Василя Стефаника (“Діточа пригода”) є способами маркування людського суб’єкта в ситуації катастрофи, де традиційні цінності руйнуються під тиском ірраціональної долі.

Отже, Василь Стефаник постає не як локальний побутописець Покуття, а як повноправний суб’єкт європейського модернізму. Його художній світ є своєрідною “літературною паралеллю” до полотен Едварда Мунка. Це підтверджує цілісність європейського культурного процесу, де українська новела стала одним із найпотужніших медіумів експресіоністичного “крику” людської душі. Більше того, літературний процес на українських землях початку ХХ століття, вважаємо, став невід’ємною складовою європейського мистецького процесу, збагатив його, а в окремих випадках, як от з творчістю Василя Стефаника — навіть очолив.

Список використаних джерел:

1. Policht P. Искусство, секс и вампиры: Станислав Пшибышевский и Эдвард Мунк. [Електронний ресурс]. Режим доступу: URL: <https://culture.pl/ru/article/iskusstvo-seks-i-vampiry-stanislav-pshibyshevskiy-i-edvard-munk>.
2. Sartre J.-P. L'Être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique. Paris : Gallimard, 1943. 722 p.

3. Stang R. Edvard Munch: The Man and His Art. New York : Abbeville Press, 1979. 360 p.
4. Struk D. S. A Study of Vasyl' Stefanyk: The Artist at the Crossroads. Littleton : Ukrainian Academic Press, 1973. 190 p.
5. Weisstein U. Expressionism as an International Literary Phenomenon. Amsterdam : John Benjamins, 1973. 360 p.
6. Голод Р. Іван Франко і Василь Стефаник: до проблеми спадкоємних зв'язків в українській літературній традиції. Василь Стефаник: інтерпретації. Монографія. Івано-Франківськ-Варшава: "Місто НВ", 2023.- С59-85
7. Зубрицька М. Про що мовчить Мнемозіна? (Спогади С. Пшибишевського про В. Стефаніка у контексті новочасної культури пам'яті). [Електронний ресурс]. Режим доступу: URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c29ae8da-13c1-4778-875a-1f906440e77b/content>
8. Капралова А. Едвард Мунк: смерть та кохання. [Електронний ресурс]. Режим доступу: URL: <https://plomin.club/edvard-munch/>
9. Коцюбинський М. Тіні забутих предків. Коцюбинський М.М. Твори у 2-х т. Т.2. Повісті та оповідання (1907-1912). Статті та нариси. К. : Наукова думка, 1982. – С.205-249.
10. Лепкий Б. Василь Стефаник: спроба характеристики. Львів : Накладом Наукового Товариства ім. Шевченка, 1903. 48 с.
11. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / пер. з нім. К.: Основи, 1993. 415 с.
12. Піхманець Р. В. «У своїм царстві...» : монографія. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2010. 520 с.
13. Русова С. Стара й нова література. Нові течії в сучасній українській літературі. К. : Просвіта, 1910. 124 с.

14. Стефаник В. Вона – земля. Василь Стефаник. Повне зібрання творів. В 3-х т. Т.1. Новели. К.: Видавництво АН УРСР, 1949.- С.187-191.
15. Стефаник В. Дитяча пригода. Стефаник В. С. Зібрання творів у 3 т. у 4 –х кн./редкол.: С.І.Хороб (голова) та ін.Т.1., кн.1: Твори/ урпорядкув. Р.В.Піхманець; примітки пояснення слів та післямова Р.В. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020.- С.301-303.
16. Стефаник В. Камінний хрест. Василь Стефаник. Повне зібрання творів. В 3-х т. Т.1. Новели. К.: Видавництво АН УРСР, 1949.- С.61-72.
17. Стефаник В. Лист до О.К.Гаморак. Червень, 1899 р. Стефаник В. С. Зібрання творів у 3 т. у 4 –х кн./редкол.: С.І.Хороб (голова) та ін. Т.1., кн.2: Листи/ упорядкув. Є.Барана; примітки, післямова:Є.Барана. Івано-Франківськ: Місто НВ. 2020.- С. 263-264.
18. Ткачук Т. Творчі взаємини Василя Стефаника із Станіславом Пшибишевським. *Studia methodologica*. 2015. № 40. С. 138–144.
19. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Едмонтон–Торонто : Сучасність, 1989. 279 с.
20. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Мюнхен: Сучасність, 1989. 210 с.
21. Шопенгауер А. Світ як воля і уявлення / пер. з нім. К. : Альтерпрес, 2005. 340 с.
22. Ямборко С. М. Василь Стефаник і польський модернізм: полістилістичні константи творчості : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. К., 2014. 211 с.
23. Яремчук А. Василь Стефаник і Станіслав Пшибишевський: на перехресті життєвих і творчих доріг. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2022. Vol. X/2. S. 175–188.