ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
ВАРШАВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ

У ЗАДЗЕРКАЛЛІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Колективне дослідження з нагоди 150-річного ювілею письменника

Івано-Франківськ
Місто НВ
2025

УДК 821.163. 2”04.09 Черемшина Марко
У

Друкується за ухвалою Вченої ради
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Рецензенти:
– докторка філологічних наук, професорка **В. В. Барчан** (м. Ужгород);
– доктор філологічних наук, професор **В. Ф. Погребенник** (м. Київ);
– доктор філологічних наук, професор **Б. І. Мельничук** (м. Чернівці);
– докторка філологічних наук, професорка **І. В. Роздольська** (м. Львів);

Редактор-упорядник:
– доктор філологічних наук, професор **Степан Хороб** (м. Івано-Франківськ)

У У задзеркаллі художнього світу Марка Черемшини. *Колективне дослідження з нагоди 150-річного ювілею письменника* / ред. та упорядн. Степан Хороб. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2025. 452 с.

ISBN

Колективне дослідження творчості класика українського національного письменства Марка Черемшини побудоване в основному на матеріалах Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 150-річному ювілею видатного прозаїка та громадського діяча, а також на основі нових праць сучасних українських авторів про нього. Ця книжка продовжує серію наукових філологічних студій, що їх упродовж останніх десятиліть спільно видають учені Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Україна) та Варшавського університету (Республіка Польща).

Колективна праця розрахована на шанувальників творчості Марка Черемшини зосібна й української літератури загалом, науковців та студентів-філологів.

УДК 821.163. 2”04.09 Черемшина Марко

© Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, 2025
© Варшавський університет, 2025
© Хороб С. І., редакт., упорядн., 2025

ISBN

Видавнича серія
кафедри україністики Варшавського університету
та Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника



Lidia Stefanowska, *Mission Impossible: MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec (1945-1948),* Warszawa – Iwano-Frankiws'k 2013

Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej, pod red. Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk, Warszawa – Iwano-Frankiws'k 2013

Тенденції розвитку української лексики та граматики, ч. 1, за ред. Ірини Кононенко, Ірени Митнік, Світлани Романюк, Варшава – Івано-Франківськ 2014

Метаморфози у сучасній українській літературі, за ред. Пауліни Олеховської, Марти Замбжицької та Катажини Якубовської-Кравчик, Варшава – Івано-Франківськ 2014

Lidia Stefanowska, *Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukrainskiego zycia literackiego w niemieckich obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec (1945-1948). Część druga. Antologia tekstów źródłowych,* Warszawa – Iwano-Frankiws'k 2014

Тарас Шевченко: погляд з третього тисячоліття, за ред. Степана Хороба, Івано-Франківськ-Варшава 2014

Marta Zambrzycka, *Sacrum i profanum w prozie Wałerija Szewczuka*, Warszawa – Iwano-Frankiws'k 2015

Тенденції розвитку української лексики та граматики, ч. 2, за ред. Ірини Кононенко, Ірени Митнік, Світлани Романюк, Варшава – Івано-Франківськ 2015

Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, *Kształtowanie się tożsamości narodowej a obraz Polaka i Ukraińca w polskiej i ukraińskiej literaturze I połowy XIX wieku,* Warszawa – Iwano-Frankiws'k 2015

Сучасні дослідження української культури, за ред. Марти Замбжицької, Пауліни Олеховської та Катажини Якубовської-Кравчик, Варшава – Івано-Франківськ 2015

Зіставно-типологічні студії: українська мова на тлі споріднених мов, за ред. В. І. Кононенка, Київ – Івано-Франківськ – Варшава 2016

Switłana Romaniuk, *Ukraiński dyskurs polityczny w latach 2010-2014. Analiza lingwistyczna,* Warszawa – Iwano-Frankiws'k 2016

Тенденції розвитку української лексики та граматики, ч. 3, за ред. Ірини Кононенко, Ірени Митнік, Світлани Романюк, Варшава – Івано-Франківськ 2016

Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, literaturze i języku, pod red. Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk, Pauliny Olechowskiej, Switłany Romaniuk, Marty Zambrzyckiej, Warszawa – Iwano-Frankiws'k 2016

Irena Mytnik, *Imiennictwo ziemi chełmskiej w XVI-XVII wieku,* Warszawa 2017; e-book Warszawa-Lublin 2019

Мова в суспільстві: семантика, синтактика, прагматика \ Language in Society: Semantics, Syntax, Pragmatics, част. I, за ред. Галини Мацюк, Ірени Митнік, Олени Новікової, Lublin 2019

Anna Szafernakier-Świrko, *Niektóre językowe wyznaczniki bazy kognitywnej współczesnych Polaków i Rosjan*, Warszawa – Iwano-Frankiws'k 2017

Julia Roguska, *Michaił Czechow. Poszukiwania, inspiracje, eksperymenty,* Warszawa – Iwano-Frankiws'k 2017

Василь Стефаник: наближення, за ред. Степана Хороба, Івано-Франківськ - Варшава, 2017

Współczesny język rosyjski w teorii i praktyce, pod red. Anny Antoniuk, Wioletty Meli-Cullen, Julii Roguskiej, Anny Szafernakier-Świrko, Warszawa 2017

Ukraińskie Światy Dzieciństwa i Młodości, pod red. Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk, Warszawa 2020

Дискурс непростого дитинства, за ред. Катажини Якубовської-Кравчик, Warszawa 2021

Мова в суспільстві: семантика, синтактика, прагматика \ Language in Society: Semantics, Syntax, Pragmatics, част. I, за ред. Галини Мацюк, Ірени Митнік, Пшемислава Юзвікевича, Siedlce 2022

Василь Стефаник: Інтерпретації за ред. *Степана Хороба.* Івано-Франківськ – Варшава, 2023

Onim w paradygmatach językoznawczych / Онім у мовознавчих парадигмах, pod red. Ireny Mytnik, Warszawa – Siedlce 2024



UNIWERSYTET
WARSZAWSKI

Wydział Lingwistyki Stosowanej

Instytut Ukrainistyki

Зміст

У вінок шани і любови: Маркові Черемшині – 150! *(Замість вступу)* 9

ЗМІСТОВНО-КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ ТВОРЧОСТІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Творчість Марка Черемшини й епоха fin de siècle (літературний контекст) *(Микола Легкий)* 11

Онтологічні й культурно-історичні універсалії в новелістиці Марка Черемшини *(Ольга Турган)*.....23

Українська національна ідея у творчості Марка Черемшини *(Іванна Стеф'юк)* ..33

Категорія sacrum у художньому слові Марка Черемшини: крізь призму дохристиянського та християнського духовного досвідів *(Іванна Стеф'юк)* 44

Художня антропологія Марка Черемшини: метафізичний горизонт людини і світу *(Тетяна Лях)* 54

Проза Марка Черемшини: метамодерна концептуалізація *(Лідія Мацевко-Бекерська)* 65

Фольклорна парадигма сюжетно-образної системи новели Марка Черемшини *(Ганна Сокіл)* 80

ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Організаційні принципи художньої свідомості Марка Черемшини *(Роман Піхманець)* 100

Фольклорно-міфологічні засади художнього мислення Марка Черемшини *(Наталія Мафтин)* 127

Незатерті карби війни художнього світу Марка Черемшини *(Роман Голод)* 135

Ліризація оповіді в художньому світі Марка Черемшини *(Наталія Вівчарик, Світлана Луцак)*.....147

Когнітивна пластика та тілесна іконотропія у текстах Марка Черемшини *(Олександр Солецький)* 156

Життя і смерть у прозі Марка Черемшини:
до питання міфопоетики тексту *(Надія Левчик)* 165

«Най би не млоїв голод попід серце»:
смаки прози Марка Черемшини *(Ольга Деркачова)* 177

Особливості характеротворення жіночих образів
у прозі Марка Черемшини *(Ольга Слоньовська)*.....186

ПОЕТИКА ПРОЗИ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ: СТУДІЯ ОДНОГО ТВОРУ

Лінгвальний вимір війни
в мілітарній прозі Марка Черемшини *(Василь Ґрещук, Валентина Ґрещук)* 193

Мікропоетика новели Марка Черемшини «Село вигибає» *(Роман Голод)* 202

Гуцульська лінгвальна картина світу крізь призму мови
оповідання Марка Черемшини «Карби» *(Василь Ґрещук, Валентина Ґрещук)* 209

«Формат» тіла і неможливість його реалізації
в новелі «Інвалідка» Марка Черемшини *(Лариса Горболіс)* 216

Внутрішньоформна ключова номінація в інтегруванні змісту
новели Марка Черемшини «Писанки» *(Марія Голянич)* 227

Онімний простір збірки
новел Марка Черемшини «Село за війни» *(Ірина Гречин)*.....236

Тіло у фокусі соціально-вербальної зумовленості:
Марко Черемшина «Інвалідка» *(Євгеній Лепьохін)* 242

Домінанти поезій у прозі Марка Черемшини *(Тетяна Ткаченко)* 252

ТВОРЧІСТЬ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ У СВІТЛІ
ПОРІВНЯЛЬНИХ ТА РЕЦЕПТИВНИХ ПІДХОДІВ

Проза Марка Черемшини й Василя Стефаника:
текст, контекст, метатекст *(Степан Хороб)* 259

Manière d'être Марка Черемшини
в літературно-критичній рецепції Дмитра Донцова *(Ігор Набитович)* 269

Творчість Марка Черемшини
в літературознавчих концепціях Миколи Зерова *(Олександра Салій)* 280

Модернізм в українській малій прозі кінця XIX – початку XX століття:
Василь Стефаник, Марко Черемшина *(Михайло Гнатюк)* 295

Похоронний обряд «грушка» у гуцульському тексті
Михайла Коцюбинського, Марка Черемшини
і Петра Шекерика-Доникова *(Олександра Салій)* 305

Концепція модернізму Миколи Євшана та Дмитра Донцова
і творчість Марка Черемшини: ідейно-естетичні відображення *(Олег Баган)* 314

Фольклорно-міфологічне сприйняття світу
у малій прозі Марка Черемшини та Ростислава Єндика *(Оксана Залевська)* 327

Євген Дмитровський – дослідник творчості Марка Черемшини *(Євген Баран)* ..336

МОВОСТИЛЬ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Мовний феномен новел Марка Черемшини *(Василь Ґрещук)* 342

Засоби ускладнення модальності речення
у новелах Марка Черемшини *(Володимир Барчук)*.....355

Структурні особливості та семантична природа порівнянь
у мовній канві новел Марка Черемшини *(Михайло Бігусяк)* 362

Перекладацькі зацікавлення Марка Черемшини *(Ярема Кравець)*.....371

Художня творчість Марка Черемшини
як джерело відображення історії фемінітивів української мови *(Марія Брус)* 381

Правописні особливості епістолярію Марка Черемшини *(Іван Думчак)* 393

МАРКО ЧЕРЕМШИНА КРІЗЬ ПРИЗМУ ЛИТУВАННЯ

Листи Марка Черемшини до Сеня Горука *(Євген Баран)* 400

Літературно-мистецьке життя України в епістолярному діалозі
Наталі Семанюк з Іваном Чендеєм *(Сидір Кіраль)* 404

«Дорогий наш маестро слова!»:
листування Наталі Семанюк із родиною Івана Чендея *(Сидір Кіраль)* 414

Видання творів Марка Черемшини:
спроба узагальненого осмислення *(Замість висновків) (Іванна Стеф'юк)*.....442

Іменний покажчик.....448

У ВІНОК ШАНИ І ЛЮБОВИ: МАРКОВІ ЧЕРЕМШИНІ – 150!

(Замість вступу)

Саме такими відчуттями можна окреслити спрямування заходів, що відбувалися минулоріч на Прикарпатті з нагоди 150-ліття від дня народження класика українського національного письменства та громадського діяча Марка Черемшини (Івана Семанюка). Справді, це був велелюдний вияв щирого пошанівку та всенародної любови до неперебутньої постаті людини і художника слова, що жив і творив наприкінці XIX – початку XX століття на Гуцульщині та Покутті. Без перебільшення, святкування цієї знаменної дати стало визначною подією в національно-духовному та культурному житті не лише прикарпатців, а й широкого загалу всеукраїнського значення – письменників, учених, культурно-освітніх та громадських діячів.

Першою тут була Всеукраїнська наукова конференція «Творчість Марка Черемшини і українська культура кінця XIX – початку XX століття», що її організували і провели 13-14 червня в Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника науковці з Івано-Франківська, Львова, Дрогобича, Чернівців, Луцька, Тернополя, Запоріжжя, Києва, Сум, Коломиї. Її учасники розглядали різні аспекти життя і творчості Марка Черемшини: від його біографічних основ до концептуальних засновків прозової спадщини письменника. Відтак діяли відповідні секції, що спрямовували виступи дослідників – про Марка Черемшину та його культурно-історичну епоху, про змістовно-естетичні особливості моделювання ним свого художнього світу, про поетику його творів і своєрідність художнього мислення прозаїка, про традиції новеліста в новітньому українському письменстві, про рецептивні та порівняльно-типологічні підходи в аналізі творчості письменника та оригінальність її мовостилю тощо.

Наступною подією відзначення ювілейного святкування Марка Черемшини стала поїздка на його «малу батьківщину» – до міста Снятина, де впродовж останніх десятиліть мешкав прозаїк та громадський діяч. Тут, у місцевому Народному домі, в рамках Всеукраїнської наукової конференції «Творчість Марка Черемшини і українська культура кінця XIX – початку XX століття» відбулася наукова академія, де виступили науковці, громадські та культурні діячі не лише зі Снятинщини, а з інших міст України, де в артистичному виконанні звучало художнє слово письменника.

Вклонитися пам'яті класика української літератури прийшли до музею його імені місцеві жителі та гості ювілейних святкувань. Також вони по-

бували на могилах Марка Черемшини та його дружини Наталії Семанюк, поклали вінки і квіти до їх підніжжя. Ще одним актом всенародної шани й любови стала своєрідна «мандрівна конференція» 12-13 липня минулого року під назвою «Всюди буйно квітне Черемшина…». Її численні учасники побували в рідному селі прозаїка Кобаках, місцевій школі, тепло зустрілися із його земляками.

Власне, ця всенародна шана і любов, виявлена під час ювілейних торжеств з нагоди 150-річчя від дня народження Марка Черемшини, спонукала кафедру української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника разом з кафедрою україністики Варшавського університету підготувати монографічне видання «У задзеркаллі художнього світу Марка Черемшини». Ця колективна праця побудована на нових підходах до аналізу життя і творчості письменника, оприявлених здебільшого на проведених наукових конференціях, а також на нових дослідженнях сучасних українських учених, що вивчають творчу спадщину Марка Черемшини.

Це вони, за словами академіка Миколи Жулинського, «українські літературознавці, мовознавці і мистецтвознавці, здійснили системний історико-художній аналіз творів видатного новеліста, аргументовано виявили і проаналізували його індивідуальну стильову своєрідність, його новаторські образно-виражальної трансформації фольклорно-міфологічного світу і вираження народного світосприйняття, світобачення, національного духу Марка Черемшини», що спостерігаємо на сторінках нової книги про нього – «У задзеркаллі художнього світу Марка Черемшини». Отож подаємо колектив авторів цього видання за алфавітним порядком:

Баган Олег – к.ф.н., доц.; **Баран Євген** – к.ф.н., доц.; **Барчук Володимир** – д.ф.н., проф.; **Бігусяк Михайло** – к.ф.н., доц.; **Брус Марія** – д.ф.н., проф.; **Вівчарик Наталя** – к.ф.н., доц.; **Голод Роман** – д.ф.н., проф.; **Голянич Марія** – д.ф.н., проф.; **Горболіс Лариса** – д.ф.н., проф.; **Гнатюк Михайло** – д.ф.н., проф.; **Гречин Ірина** – к.ф.н., асистент; **Ґрещук Валентина** – к.ф.н., доц.; **Ґрещук Василь** – д.ф.н., проф.; **Деркачова Ольга** – д.ф.н., проф.; **Думчак Іван** – к.ф.н., доц.; **Залевська Оксана** – к.ф.н., доц.; **Кіраль Сидір** – д.ф.н., проф.; **Кравець Ярема** – к.ф.н., доц.; **Левчик Надія** – к.ф.н., старша наукова співробітниця; **Легкий Микола** – д.ф.н., проф.; **Лепьохін Євгеній** – к.ф.н., доц.; **Луцак Світлана** – д.ф.н., проф.; **Лях Тетяна** – к.ф.н., доц.; **Мафтин Наталя** – д.ф.н., проф.; **Мацевко-Бекерська Лідія** –д.ф.н., проф.; **Набитович Ігор** – д.ф.н., проф.; **Піхманець Роман** – д.ф.н., проф.; **Салій Олександра** – к.ф.н., старша наукова співробітниця; **Слоньовська Ольга** – к.п.н., проф.; **Сокіл Ганна** – д.ф.н., проф.; **Солецький Олександр** – д.ф.н., проф.; **Стеф'юк Іванна** – к.ф.н., старша наукова співробітниця; **Ткаченко Тетяна** – д.ф.н., доц.; **Турган Ольга** – д.ф.н., проф.; **Хороб Степан** – д.ф.н., проф.

Упорядник

ЗМІСТОВО-КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ ТВОРЧОСТІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

ТВОРЧІСТЬ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ Й ЕПОХА FIN DE SIÈCLE (ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ)

Словосполука «fin de siècle» у буквальному перекладі з французької означає «кінець століття», у ширшому сенсі – позначає нову, часто радикально відмінну сукупність мистецьких витворів наприкінці старої епохи. Йдеться про злам XIX–XX століть, і маємо тут справу з діалектикою старого й нового, точніше, старого в новому й водночас нового в старім. Уже від початку 1890-х років критики, письменники, діячі мистецтва кінцем століття називали не так часовий відтинок, як палітру особливих світоглядних настроїв, котрі на той відтинок накладаються. З одного боку, вислів «fin de siècle» став синонімом витонченості переживань і нервової загостреності відчуттів песимізму, занепаду, втоми від життя; з іншого – пов'язувався з новими перспективами, змінами, не конче песимістичними й занепадницькими, а й віталістичними, життєствердними.

Так уже повелося, що в українському літературознавстві загально прийнято досліджувати літературу кінця XIX століття разом із початком XX, тобто виявляти характерні риси перехідної доби на етапі переходу літератури від реалізму до модернізму, усвідомлювати її іманентні характеристики, її намагання стати органічним складником європейського мистецтва. При цьому представники молодшого покоління «закладали естетичні й теоретичні основи нового художнього напряму, не втрачаючи зв'язків із традицією національної літератури, визначали специфіку українського модернізму, відмінність його від канону»[1].

Дуже симптоматичними з цього погляду виглядають праці Івана Франка «З остатніх десятиліть XIX віку» та «Старе й нове в сучасній українській літературі». Ведучи мову про розвиток новелістики в Галичині у 1890-х рр., у статті «З остатніх десятиліть XIX віку» І. Франко відзначив «різнобарвну китицю індивідуальностей. Від простих, невишуканих, та теплим чуттям огрітих оповідань Тимотея Бордуляка – назву тут тільки найвидніших робітників на тім полі – до старанно оброблених і украшених гумором новел і сатир Маковея, і до держаних переважно в мемуарнім тоні оповідань Анд-

[1] Літературознавча енциклопедія / Автор-укладач Ю. Ковалів: У 2 томах. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1: А–Л. 608 с.; Т. 2: М–Я. 624 с. Т. 1. С. 566.

рія Чайківського, і до овіяних якоюсь атмосферою тихої меланхолії нарисів Богдана Лепкого, і до енергічних та вірно схоплених із життя нарисів передчасно померщого Михайла Петрушевича, і до характеристичних, крізь сльози всміхнутих нарисів Ковалева, і до визначних незвичайно вірною та бистрою обсервацією оповідань Мартовича, і до смілих, з певною буршікозною бравурою та недбалістю в тоні і зверхній формі імпровізованих оповідань Будзиновського – яке широке поле, яка різнорідність, яка свіжість, що віє майже від кождої з сих фізіономій!» І далі: «Література в її цілості чимраз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чимраз більше подібна до життя, де ніщо не повторяється, де нема правил без виємків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безкінечна різнорідність явищ і течій»[1].

У цьому суцвітті різнобарвних індивідуальностей ім'я Черемшини не названо, проте це аж ніяк не означає, що творчості цього письменника Франко не знав. Певна річ, згадати геть усіх талановитих письменників навіть у довгому переліку зайняло б багато місця, адже сама тільки українська мала проза на зламі XIX–XX століть дарує читачам принаймні кілька десятків імен. Твори О. Катренка й Любові Яновської, Т. Зіньківського і В. Потапенка, Д. Марковича й Грицька Григоренка, В. Стефаника, Марка Черемшини, О. Кобилянської, М. Яцкова, О. Авдиковича, С. Яричевського, А. Кримського, Лесі Українки, Дніпрової Чайки, Г. Хоткевича, М. Коцюбинського та інших письменників (цей перелік теж далеко не повний) створює барвисту тканину української новелістики.

Хоч Франко не написав окремої рецензії на твори Черемшини, проте неодноразово згадував їх у синтетичних оглядах. Так, у праці «Українська [література за 1899 рік]» він зарахував Черемшину до найчільніших та найталановитіших письменників молодої генерації, хоча вважав, що він «лише під впливом Стефаникових оповідань знайшов свій власний шлях»[2]. До речі, В. Стефаник із такою думкою не погоджувався, про що писав у спогаді «Іван Семанюк (Марко Черемшина)»: «Я глибоко вдячний приятелеві Володимирові Дорошенкові і не знайомому мені з радянської України Зерову, що вони оба розвіяли легенду, що Марко Черемшина мій наслідувач. В часі дев'ятдесятих років методи літературної форми були в Европі майже однаковісінькі, і коли Семанюк виховувався в Відні, а я в Кракові, самостійно один без другого, то правда є така, що ніякої «школи» Стефаника не може бути. І коли я з Марком Черемшиною ніколи не сварився, то можу одверто тепер сказати, що це непорозуміння в нашій критиці все мене боліло, кида-

[1] Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. Київ: Наук. думка, 1976–1986. Т. 41. С. 524-525.

[2] Там само. Т. 33. С. 15.

ло тінь на наші особисті недомовлені стосунки, і я все глибоко чув кривду Марка Черемшини»[1].

У праці «Українсько-руська література і наука в 1899 році» Франко спостеріг «значний прилив сил у нашім письменстві», де виступили «відразу з дозрілими плодами талановиті новелісти», серед них і Черемшина[2]. А в огляді «З остатніх десятиліть XIX віку» з гордістю відзначив, що «наша проза під пером Кобилянської, Стефаника, Черемшини, Яцкова набрала поетичного лету, мелодійності, ніжності, грації та різнорідності, до яких давніше підносилися хіба Марко Вовчок та Нечуй-Левицький у своїх найкращих творах. Се гарні здобутки нашого розвою, і їх не годиться нам затрачувати»[3].

Новелістика письменників наймолодшої генерації, тобто тих, хто увійшов у літературу наприкінці 1890-х років, свідчить з одного боку, про активне її (літератури) оновлення, пошук письменниками нових шляхів та засобів моделювання художнього світу; з іншого – про існування в ній цілого пласту творів, що базуються на випробуваних естетичних підходах. Власне, опозиція між традиційним та новаторським часто виявлялася через творче протистояння між літературними поколіннями, або ж генераціями, що їх творили письменники приблизно одного віку (хоч не обов'язково) й близькі за світоглядом та світовідчуванням, художньо-естетичними ідеалами, мистецькими смаками, рідше естетичними концепціями та програмами, ба навіть за психодуховою організацією. Кожна генерація «відображає напружену динаміку літературного процесу, яка збігається з процесами оновлення стилю, формується як заперечення попередньої стильової тенденції чи напряму, полемічне протиставлення їм нових літературних систем, що іноді набуває епатажного вигляду, але здебільшого розвивається як спадкоємність»[4].

Творчість письменників наймолодшої генерації (Коцюбинського, Кобилянської, Стефаника, Мартовича, Марка Черемшини, Авдиковича, Яцкова, Хоткевича та багатьох інших) виробляє специфічне силове поле українського модернізму з усіма його розгалуженнями й течіями (імпресіонізмом, експресіонізмом, неоромантизмом, сюрреалізмом, символізмом тощо). Багатьма своїми рисами модернізм немовби повертається (на іншому рівні розвитку) до «старого» романтизму, зокрема унезалежненням особистості від суспільних умов її існування, абстрагуванням індивідуума від загалу, незвичністю й незвичайністю цієї особистості, відступом од наслідування й копіювання, використанням ірреального й містичного тощо. Взаємодія

[1] Стефаник В. Іван Семанюк (Марко Черемшина) // Стефаник В. Камінний хрест. Харків: Фоліо, 2013. С. 248–249.

[2] Франко І. Українсько-руська література і наука в 1899 році // Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у 50 томах. Київ: Наукова думка, 2011. Т. 54: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці. 1896–1916. С. 249.

[3] Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. Київ: Наук. думка, 1976–1986. Т. 41. С. 523.

[4] Літературознавча енциклопедія / Автор-укладач Ю. Ковалів: У 2 томах. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1: А–Л. 608 с.; Т. 2: М–Я. 624 с. Т. 1. С. 238.

між генераціями, виникнення розривів та напруг між традиційним і новаторським, випробуваним і модерним, «пасеїзмом і експериментаторством»[1], актуалізація видимих та невидимих опозицій та протистоянь, нерідко гострих та драматичних, – все це ферментувало творчий процес, нерідко стимулювало пошук оригінальної манери й техніки письма, сприяло збагаченню творчої палітри у загальній картині літературного процесу.

Проте опозиція «позитивізм – модернізм» в українському літературному процесі існує не лише на діахронному (нове приходить на зміну старому), а й на синхронному рівнях (нове співіснує зі старим). Любов Яновська, Грицько Григоренко, Олена Пчілка, Т. Бордуляк, О. Маковей, Т. Зіньківський, Д. Маркович, В. Потапенко О. Катренко, А. Кримський та інші письменники, здебільшого залишаючись на естетичних засадах позитивістичної естетики, крізь призму особистісно-авторського бачення виводять у своїх творах нові теми, індивідуальні та суспільні проблеми, явища й процеси.

Розмаїтістю форм особливо відзначається мала проза fin de siècle: «класичні» оповідання, новела, нарис, образок тощо виявляють тенденції до жанрових та родових дифузій (оповідання з ознаками новели, белетризований нарис, повість-новела, притча, психограма і т. ін.). Ба більше, у малій прозі (особливо 1890-х рр.) щораз яскравіше простежуються нахили до ліризації, втрати виразної фабули, тенденції до фрагментарности та синтезу з іншими видами мистецтв, що зрештою призводить до утворення нових жанроформ – фрагмента, ескіза, шкіца, етюда, акварелі і т. д.; до символізації й інтелектуалізації (М. Коцюбинський, Н. Кобринська, О. Кобилянська, В. Стефаник, Марко Черемшина, Л. Мартович, М. Яцків, О. Авдикович та ін.). «Старі» й «нові» жанри й жанроутворення у літературному процесі співіснують, нерідко утворюються в одночассі.

З огляду на ідейно-тематичний зміст української прози зламу XIX–XX ст. найвиразнішими тенденціями є: а) щораз глибший зондаж у психологію людини; у творах переважної більшости письменників особистість поступово унезалежнюється від умов і обставин свого існування, натомість постає перед читачем як самодостатня в онтологічному вимірі постать, переміщуючись у центр цього виміру; б) збільшення питомої ваги філософських проблем, що порушуються в літературних текстах (тео- й антроподицея, танатософія, гносеологія, пошук особистістю гармонійних стосунків із іншою індивідуальністю, соціумом, зокрема й усією нацією, нарешті, з Богом.

Проза зламу століть відзначається широкою різноманітністю наративних способів та форм. Зберігає свої позиції виклад із авторським деміургізмом, який, однак, дедалі частіше поступається місцем суб'єктивному способові викладу (різноманітні форми «Я-оповідання», літературно-писемний наратив). Письменники видобувають нові можливості з давно випробуваної

[1] Літературознавча енциклопедія / Автор-укладач Ю. Ковалів: У 2 томах. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1: А–Л. 608 с.; Т. 2: М–Я. 624 с. Т. 1. С. 573.

«архаїчної» усноопові дної манери викладу і водночас щораз то більше експериментують з найрозмаїтішими формами й виявами внутрішнього діалогу, техніками потоку свідомости, одностороннім діалогом. Література вчиться більш експресивно й пластично експлуатувати невербальні форми спілкування (міміку, жест, погляд).

У 1890-х роках не вичерпало своїх можливостей романтичне оповідання, реалізувавшись у творчості Є. Ярошинської та В. Потапенка. Дебютував у такому жанрі й Марко Черемшина, перше оповідання якого – «Керманич» – опубліковано 1896 р. у чернівецькій газеті «Буковина». Ним молодий письменник заявив про себе як співтворець (разом із І. Франком, О. Кобилянською, М. Коцюбинським, Г. Хоткевичем, П. Шекериком-Дониковим та іншими письменниками) гуцульського тексту в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. [див. детальніше:[1]. Дебют відбувся не без впливу Ю. Федьковича, з яким батько Черемшини підтримував дружні стосунки. Комплекс Федьковича – один із виявних у психіці письменника. В оповіданні родина побивається за загиблим керманичем, а син невдовзі переймає професію батька. У наступному творі – «Нечаяна смерть (Ескіз із великоміського життя)» (1897) – граф К. з доброти серця підбирає покинуту на вулиці дівчинку, а коли та доростає до повноліття, одружується з нею. Вона зраджує його, знову опиняється на вулиці, стає повією, і коли граф випадково зустрічає її посеред міста, помирає від серцевого нападу.

Впродовж 1898 р. на шпальтах «Буковини» Марко Черемшина надрукував низку невеликих фрагментарних творів, близьких до поезій у прозі під загальним заголовком «З циклу «Листки». Вдаючись до алегоричної й символічної образности, до паралелізму і притчевости у викладі, автор у мініатюрних замальовках розробляє мотиви самогубства зведеної дівчини («Весна»), парубоцької зради («Заморожені фіалки»), антитетичности людської уяви й правди реального життя («Ледові цвіти»), туги за волею України («Плач цвітів», «Обнова»), надії на її кращу долю («Ґердан», «Осінь», «Верба»), самотности людини («Сумно одинокому»), скрутного селянського життя («Симфонія», «Щоб не тії гори»). Поезії в прозі, за Р. Піхманцем, «довели намір письменника йти в ногу з часом, бути емоційно й творчо суголосним епосі», підтвердили його хист «чутливого на болі й трагедії митця», а малі жанрові форми були натоді для нього «найбільш адекватні для вираження тривожно-мінливих настроїв світу»[2].

Вагомий вплив на становлення творчої особистости письменника мав І. Франко, який, за спогадами Черемшини, радив йому покинути поезію

[1] Салій О. «Сей край невичерпаної красоти»: гуцульський текст в українській художній прозі кінця XIX – початку XX століття. Київ: Наукова думка, 2018. 326 с. С. 18–48, 64–67, 138–146.

[2] Піхманець Р. Із покутської книги буття: Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: Монографія. Київ: Темпора, 2012. 580 с. С. 240.

в прозі та «вернути до «Параски», себто до мужиків»[1]. Черемшина мав тут на увазі коломийку про Параску, яку співав при зустрічі з Франком і яка припала тому до вподоби:

Ой пішов я до Параски лиш голі два разки –
А вна мені показує аж три перелазки:
«Оцим будеш заходити, а цим виходити,
А цим будеш утікати та як муть ловити»[2].

Черемшина прислу́хався до Франкової поради, і коли засновано «Літературно-науковий вісник» (1898), «виступив у ньому із своїми неореалістичними новелами з мужицького життя та залишив поезію в прозі»[3]. На сторінках цього часопису молодий письменник надрукував свої новели «Святий Николай у гарті», «Хіба даруймо воду!» (обидві 1899), «Злодія зловили», «Раз мати родила», «Основини», «Більмо» (усі 1900). Михайло Рудницький згадував: «Без нього [Франка. – *М. Л.*], – говорив Черемшина, – я, може, і досі писав би якісь сентиментальні віршики на народні мотиви. […] Франко вмів писати про все тоді, як я не вмів писати ні про що»[4]. Микола Зеров вважав, що Франко, а також О. Маковей та М. Грушевський (тодішні редактори «Літературно-наукового вісника») застерегли Черемшину «перед шаблонними образами, трафаретними засобами»[5].

Черемшина не припинив співпраці з журналом «Буковина» – і своєрідним підсумком раннього етапу його творчости стала поява збірки «Карби» (1901), до якої включено 15 опублікованих раніше творів. Цією збіркою він відзначився як оригінальний новеліст, який разом із іншими молодими авторами з Галичини й Буковини (Стефаником, Мартовичем, Кобилянською) викликáв захоплення в письменницьких колах Наддніпрянщини. Плануючи видати альманах із творів, «друкованих у Галичині і, значить, нашій ширшій публіці не знайомих», Михайло Коцюбинський у листі до Володимира Гнатюка від 24 січня (6 лютого) 1904 р. писав: «Галичанам, звісно, перше місце. Тепер у вас в Галичині такі таланти появились, що заганяють у кут наших українських»[6]]. А Микола Зеров, відзначаючи неповторне творче обличчя кожного з представників «Покутської трійці», стверджував: «Кожен із цих

[1] Черемшина Марко. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. Київ: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 343.

[2] Там само.

[3] Там само. С. 348.

[4] Рудницький М. Письменники зблизька (Спогади). Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1958. 171 с. С. 162.

[5] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: У 2 томах. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 182.

[6] Коцюбинський М. Твори: В 7 томах. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 5: Листи (1886–1904). 432 с. С. 308.

«докторів хлопістики» виробив собі власну і своєрідну манеру, а лінія літературного розвитку кожного з них – Мартовича від «Рудаля» до «Забобону», Стефаника від перших новел до «Синів», Черемшини від «Святого Николая у гарті» до «Верховини» – становить щось суцільне, органічне. Вирізнити в їх літературному доробку риси і смуги впливів значно тяжче, аніж у літературному набуткові Коцюбинського […]. Серед галицьких прозаїків вони мимоволі звертають увагу своєю мистецькою міццю, своєю великою природною обдарованістю, і місце займають осібне, осторонь від усіх інших: вони досить далекі від Франкового протоколярного реалізму, від Бордуляка з його простодушністю та гуманізмом, від модерністів, як Яцків та А. Крушельницький (ранній, іще до «Рубають ліс»)»[1].

Назву збірці дало автобіографічне оповідання «Карби», психологічне, філософське, з наскрізним образом карбів, яке розпочинається вступом, виписаним характерною для Черемшини манерою «ліричного квітування»[2], по суті, поезією в прозі: «У пригорщі брав би тото зелене село, леліяв би, як дрібну запашну отаву, гладив би, як паву.

Дивіть, хитається межи горами, гей дубова колиска у віночку, чічки розкидає» і т. д.[3]. Мальовниче те село, проте зболене, засумоване, смертю позначене: поруч із «чічками» – «квітки на цминтарних, струпішілих хрестах», «співанки жалобні», а поряд із «колискою у віночку» – «деревище [домовина. – *М. Л.*] у мокрій ямі межи німими могилами»[4]. Завдяки контрастності, що її добачив Дмитро Донцов («Барвистість – його друга прикмета. Він все добирає яскраво протилежних барв, що аж кричать у вічі. А те, що він різко уриває свій ефект, не даючи одній красці поволі перейти в другу, злитися з нею, – надає такої сліпучости його малюнкові»[5]), випрозорюється не так апологетизація села, як його філософізація. Воно – в одвічному єднанні життя й смерти, Еросу й Танатосу, високих поривань людської душі й ницости думок та вчинків. Образ села є центром подій і стане символічним та наскрізним для всієї творчости письменника. Приймайте це село саме таким, «беріте та голубіте його, ану, пестіть та обіймайте!

Лиш варуйте [пильнуйте. – *М. Л.*] серце, бо воно вам серце покервавить, глибоко покарбує»[6].

---

[1] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: У 2 томах. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 404.

[2] Там само. С. 427.

[3] Черемшина Марко. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. Київ: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 24.

[4] Там само.

[5] Донцов Д. Марко Черемшина // Літературно-науковий вісник. 1927. Т. 93. Кн. 7/8. С. 321.

[6] Черемшина Марко. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. Київ: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 24.

Образ карбів у збірці набуває символічного сенсу. Вони з'являються на порубцьованому, скривавленому серці молодого Петрика, котрого в дитинстві батьки віддали на виховання до дідуся й бабусі і котрий став їхнім пестунчиком. «Дід Дмитро і баба Настя Олексюки, яких звали в селі Микитюками» «як хранителі культурної пам'яті роду стали, умовно кажучи, патронами посвячувально-ритуальних дійств, що закінчувалися «народженням» нової людської істоти», – стверджував Роман Піхманець[1]. Дід і баба, вів далі дослідник, передавали внукові «не так знання, як певні звичаєві норми, споконвічні етичні настанови й душевні якості»[2]. Образ карбів, зауважити варто, став принаймні для молодого Черемшини архетипним, про що свідчить хоча б спогад його дружини Наталії Семанюк: «Пам'ятаю: вбитий горем, блідий, приступив письменник до батьківської труни, рвучким напівсвідомим рухом зняв віко і застиг; далі почав вирізувати на вікові гуцульські візерунки»[3]. Як на труні батька, так випікав оті карби на деревищі села. Карби, отже, – наскрізний, соколярний символ, з танатичним зафарбленням, семантика якого сповнена реальними й містичними сенсами, антиномічністю життя й смерти, втратою колективних та індивідуальних моральних цінностей.

Петрик «розповідав нені, як йому добре у діда. Хвалився, що разом з дідом і бабою на лавиці обідає і разом вечеряє»[4]. «А єк ми, Петрику, загинемо, – казала якось на Великдень баба, – то ти будеш за дідову та й бабину душу давати, будемо менше карбів мати»[5]. Образ карбів набуває ще одного значення – гріхів людських, глибоко в серці похованих, що в уяві хлопця виступали «темними, неясними, страшними ворогами його старині, вуйків, і тіток, і всього великого села»[6]. По смерти діда «дьидя» забрав хлопця від баби й віддав до міської школи, чим завдав йому великого жалю: «Намагався той біль переболіти, тоту рану загоїти», але «болю не переболів, рани не загоїв», лиш «здригався і прокидався зі зболеним, карбованим серцем»[7]. Бо «сам себе не пізнавав у панському плахтю», «соромився кожного кроку й утікав від людей»[8]. Приїхавши на ферії в рідне село, відчув себе чужим: «На танці легіні брали Петрика межи себе, називали стриженим урльопником і просили, аби танцював польки. Дівчата підсмішковувалися, здвигали плечи-

[1] Піхманець Р. Із покутської книги буття: Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: Монографія. Київ: Темпора, 2012. 580 с. С. 225.

[2] Там само. С. 226.

[3] Семанюк Н. Співець Гуцульщини: Спогади про Марка Черемшину. Ужгород: Карпати, 1970. 99 с. С. 52.

[4] Черемшина Марко. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. Київ: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 25.

[5] Там само. С. 27.

[6] Там само.

[7] Там само.

[8] Там само.

ма, із стрижаком танцювати соромились», а та, що кохала, Калина Несторієва, «наче за мерцем, за Петриком банувала»[1].

«Лише більше уваги для життя, для його проблем, – радив Черемшині М. Грушевський, – а менше полювання за зверхніми ефектами, за готовими шаблонами, а буде добре»[2]. Проте порад рецензента Черемшина не послухав, «зробив по-своєму», і в наступних творах після довгої перерви, на слушний погляд М. Зерова, «розвинув саме цей небезпечний, суб'єктивно-ліричний момент. На тому він не програв анітрохи, навпаки, виграв; тільки нові повоєнні оповідання виявили повною мірою його письменницьку своєрідність»[3].

Д. Донцов схематично, але точно окреслив траєкторію розвитку Черемшининої прози: «Від кульгикаючого реалізму перших новель – до свійського імпресіонізму останніх; від невиразної еротики («Зарікайся мід») – до яскравої й зрілої, від сумовитого й нерішучого – до невблаганного драматизму, від несмілої іронії – до картаючого сарказму й «замерзлого сміху», від «муравлиного» патосу – до патосу активного («Писанка») – ось діяпазони таланту Черемшини, який так несподівано зломила смерть, а який міг би дати нам ще великі і несподівані звороти»[4].

По тривалій творчій перерві 1925 р. у Києві вийшла друга прижиттєва збірка Черемшини – «Село вигибає. Новелі з гуцульського життя», яка розпочала другий період письменникової творчости і в якій вміщено чотири новели зі збірки «Карби» та твори, опубліковані 1922–1923 рр.: «Село потерпає», «Село вигибає», «Перші стріли», «Бодай їм путь пропала!», «Парасочка», «За мачуху молоденьку», «Зарікайся мід-горівку пити», «Козак» та «Колядникам науки». Про причини довгої мовчанки письменника замислювався М. Зеров, котрий припускав, що, «можливо, тут діяли турботи практичного діяча (по закінченні університетських студій Черемшина довший час адвокатував у Снятині), а можливо авторська його уява натомилася одномагітною тематикою мужицького горя і викликала в ньому своєрідне taedium scribendi, відразу до писання». Але з початком Першої світової війни Гуцулію поставлено «перед такими сторіками сліз і людського горя, що старе лихо показалося блідим і ідилічним»; нові терпіння галицького села

[1] Черемшина Марко. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. Київ: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 28.

[2] Грушевський М. Йван Семанюк (Марко Черемшина). «Карби». Новели з гуцульського життя. Чернівці, 1901, ст. 141 [Рец.] // Грушевський М. Твори: У 50 томах. Львів: Світ, 2008. Т. 11. Серія «Літературно-критичні та художні твори». Літературно-критичні праці (1883–1931). «По світу». С. 295.

[3] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: У 2 томах. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 406.

[4] Донцов Д. Марко Черемшина // Літературно-науковий вісник. 1927. Т. 93. Кн. 7/8. С. 321.

«збудили творчість Стефаника. І в ще більшій мірі вернули вони до письменницької праці Марка Черемшину»[1].

Назву «Село вигибає» дав збірці, очевидно, М. Зеров, її перший редактор і автор передмови; сам Черемшина пропонував назвати її «Туга» або «Село потерпає». На чорновому автографі одного з оповідань автор подав ще один заголовок – «Село за війни». Таким чином, у різних зібраннях творів письменника книжка фігурує під варіантними назвами: у львівському тритомнику (1937) – «Село потерпає», у «Вибраних творах» 1949 р. і пізніших виданнях (зокрема, двотомнику 1974 р. та зібранні 1987 р.) – «Село за війни».

До збірки увійшли твори, в яких ідеться про події Першої світової війни в межах одного села (найімовірніше, Кобаків, де тоді Черемшина жив із дружиною). Власне, відкриває цю тему новела «Йордан», опублікована ще 1919 р. Брутальна поведінка російських солдатів і ворогування між сусідами-односельцями призводить до ґвалтування, страт і вбивств. «Село потерпає» – лірична імпресіоністична новела, в якій передано враження від евакуації села в гори під острахом нападу ворога. Село живе звичним життям і водночас готується до зустрічі неприятеля, зазнає перших (випадкових) втрат («Перші стріли»). В очікуванні нападу російської армії в селі арештовано попа і найкращих селян, яких через поменник із зображенням триманного хреста звинуватили в шпигунстві на користь ворога («Поменник»). Звірства угорських гонведів, які зайняли село, і підступність Дзельмана, котрий наживається на лихові односельців, зображено в оповіданні «Бодай їм путь пропала!» Жовніри страчують молодого ґазду Василя і його сім'ю, безпідставно запідозривши його в зраді («Зрадник»). Моторошну картину зневеченого, побитого й закривавленого села виведено в невеликому фрагменті («Після бою»). В оповіданні «Село вигибає» йдеться про смерть старих селян і самогубство молодого вояка, що втратив зір на війні. Усі твори збірки відзначаються антимілітарним спрямуванням, заглибленням у психологію персонажів, у них нерідко присутні натуралістичні описи й сцени.

«З Черемшини далеко більший естет і декоратор, аніж з суворого суто архітектурного Стефаника, – влучно зауважив М. Зеров. – В його оповіданнях далеко більше свідомого шукання місцевого колориту; пишучи свої твори з гуцульського життя, він прихиляється і до верховинського прикрашеного стилю. Коли Стефаник в своїх оповіданнях користається діялектом, то це ніби для того, щоб надати своєму персонажеві більше ґрунту і документальности; Черемшина ж звертається до діялекту ради його самого, ради його естетичної вимовности, просто тому, що знає вагу й цінність рідкого, надзвичайного слова. Любить він і «майстерне гуцульське долото», і зімпровізовані рядки гуцульських співанок: без коломийок не обходиться май-

[1] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: У 2 томах. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 422.

же ні одне з його оповідань. Любить він зупинятися на обрядових деталях гуцульського життя; старанно підкреслює подробиці народних вірувань. […] З нього взагалі тонкий і літературно вправлений етнограф», без тої «широкомовної в тім напрямку докладності, на яку хибувала стара етнографічна проза». Дар «ліричного квітування» виявляється тепер ще яскравіше[1]. Поруч із Стефаником, за констатацією неокласика, Черемшина тепер «друга вершина закордонної української прози»[2].

1929 р. у Харкові по смерти Черемшини побачила світло денне наступна збірка – «Верховина. Вибрані оповідання», до якої увійшли оригінальні оповідання й новели 1922–1926 рр., а також переклади. У тритомному виданні творів письменника 1937 р., що його впорядкував Є.-Ю. Пеленський, твори цієї книжки розбито на два цикли: «Парасочка» і «Верховина». Редактор зазначав, що хоча окремі твори «Парасочки» й були пов'язані з подіями Першої світової війни, але «вага їх не в тому, а в питаннях любови і стати. З уваги на те я вилучив їх в окрему збірку. […] Таким робом із повоєнних писань замість двох збірок повстали три, зате одноцілі й оперті на тематичнім принципі поділу»[3].

Таке групування прижилося в літературознавстві. Любовна (еротична) тематика, морально-етична проблематика, типаж, наративна стратегія, занурення у фольклорну стихію – все це дає підстави для об'єднання сімох творів в окремий цикл. Так, колишня зведениця й сільська повія Парасочка дотепно мстить молодицям, котрі перед тим поглумилися з неї («Парасочка»). Хитрий і хвацький козак російської армії так приваблює дружину й доньку селянина-гуцула, що ті добровільно вибираються з ним із рідної домівки («Козак»). У новелі «Інвалідка» (первісна назва «Село велике!») молода жінка скаржиться на свого чоловіка-інваліда за п'ятилітнє дівування в шлюбі. Баладний сюжет змодельовано в новелі «За мачуху молоденьку…»: Штефан Мотрюк убиває батька за шлюб з його коханою дівчиною. Молода вдова тяжко побивається й заклинається на похороні чоловіка («Зарікайся мід-горівку пити!..»), але під впливом весняного буяння не може стримати любовних почуттів до сусідського легіня. Оповідач новели «Марічку головка болить» відчуває болючі докори сумління за зраду найкращого побратима з його дружиною. Нарешті, циганка Ція на суді вбиває громадського любаса Федуся за публічне приниження її гідности («Парубоцька справа»). Андрій Музичка свого часу висловив гадку, що «грала, видко, тут ролю заздрість [ревнощі. – *М. Л.*], що мусила бути за такої ріжниці віку»[4] між Черемшиною, котрий одружився на сороковому році життя, і значно молодшою дружиною. «Ерос

[1] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: У 2 томах. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 426–427.

[2] Там само. С. 427.

[3] Черемшина М. Твори: У 3 томах. Львів: Імарагд, 1937. Т. 2. 248 с. С. 235.

[4] Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк). Одеса: ДВУ, 1928. 280 с. С. 144.

Черемшини є ніжний і брутальний, як природа, гарний і безрефлекторний, як вона, і, як вона, безкомпромісовий, хоч укритий, хоч одвертий», – зазначав Д. Донцов[1].

Давно час прочитати цикл Черемшини «Парасочка» в контексті еротичної новелістики епохи fin de siècle. Українська мала проза зламу століть може похвалитися чималими здобутками: «Батьківщина», «Сойчине крило», «Неначе сон» І. Франка, «До місяця» О. Авдиковича, «Природа» О. Кобилянської, «Дияволиця» й «Bella donna» Г. Хоткевича, «Момент» В. Винниченка, «Наречена» М. Могилянського та інші твори. «У черемшининських новелах, – зауважував І. Денисюк, – немає й натяку на якусь гріховність Ероса. Він у нього – «як музика, як спів». Він у самому повітрі, його несуть на собі «запашні вітри», вечір «запашний та рошений, та зорями вишиваний», його оспівують потоки, які несуть на своїх хребтах зорі, його величають голоси любистків навесні»[2].

Цикл «Верховина» об'єднує оповідання й новели 1925–1926 рр. на тему повоєнного села у складі Польщі. Оповідання «Верховина» має кілька сюжетних ліній, складнішу інтригу, що виявляє ницість, розбещеність та взаємну поруку сільської владної верхівки і представників місцевої інтелігенції, священника й учителя. Старому Федору Орфенюкові, який записав ґрунт на невістку й онуків, у сні привиджується загиблий на війні син і розкриває потаємні задуми війта і священника пошлюбити невістку з жандармом. Аби дід не встиг змінити заповіту, учитель наказує лісничому вбити його. Писанки, що їх написала маленька дівчинка для арештованої матері, стають символом надії на краще майбуття України для національно свідомого голови читальні Романа Мокана («Писанки»). Засуджені за участь у народному вічі селяни з намови адвоката дають директорові в'язниці добрий хабар, аби свій термін відсидіти до початку польових робіт («Ласка»). Польська влада в селі не звертає уваги на кримінальний злочин (ревізор убиває молодого вівчаря, бо поклав око на його жінку), але арештовує священника за патріотичну проповідь («На Купала, на Івана»). Вона ж виношує задуми жорстокої помсти українським колядникам, котрі колядують на школу («Коляда»). «Бо як дим підоймається» – автобіографічна новела, в якій дим віщує добру долю малим хлопчакам, що їх батьки віддають у науку. У новелі «Туга», близькій до поезії в прозі, опоетизовано вірність дівчини січовому стрільцеві, котрого вона чекає з далекої України.

В епоху fin de siècle Марко Черемшина увійшов із своїм неповторним оригінальним творчим обличчям. Стильовий спектр літератури цього часу

[1] Донцов Д. Марко Черемшина // Літературно-науковий вісник. 1927. Т. 93. Кн. 7/8. С. 99.

[2] Денисюк І. Любовні історії української белетристики // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Кн. 1. С. 373.

завдяки творчості письменника набув зокрема й власне черемшининських барв. Суттєва ліризація викладу, специфічна ритміка й мелодика прозового тексту, імпресіоністична техніка з вагомими вкрапленнями натуралістичних описів, відтворення гуцульського колориту, активне експлуатування гуцульського діалекту, трагічний і поруч із ним гумористичний та іронічний пафос, погляд на індивідуальні проблеми особистости крізь призму суспільних, фольклоризм, еротизм, – все це свідчить про оригінальність стилю Черемшини та новаторство його прози в контексті українського історико-літературного процесу кінця XIX – початку XX ст.

Микола Легкий

ОНТОЛОГІЧНІ Й КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ УНІВЕРСАЛІЇ В НОВЕЛІСТИЦІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Онтологічні універсалії є найзагальнішими буттєвими домінантами існування людства, це – народження, життя, смерть, безсмертя, які можуть базуватися як на об'єктивній дійсності, так і на світоглядному рівні. Серед культурно-історичних універсалій виокремлюються такі групи: власне культурні (дім, танець, бенкет); міфопоетичні (земля, вода, вогонь, повітря – природні стихії); культурно-історичні реалії та цивілізаційні інваріантні категорії (село, степ, хутір, дорога, місто, гроші, залізо і т.д.)[1], [2], [3].

Панораму українського літературного життя кінця XIX – початку XX століття важко уявити без творчості Марка Черемшини (псевдонім І. Семанюка). Треба підкреслити, що українська література кінця XIX – початку XX ст. є одним із феноменів вітчизняної культури й мистецтва. Динаміка соціокультурних перетворень і змін впливала на модернізацію літературного процесу, що сприяло ліризації прози, утвердженню нового типу художнього мислення, який особливо реалізувався в жанрі новели. І. Франко у статтях «З остатніх десятиліть XIX віку», «Старе й нове в сучасній українській літературі» зазначав, що «… наша проза під пером Кобилянської, Стефаника, Черемшини, Яцкова набрала поетичного лету, мелодійності, ніжності, грації та різногранності…»[4]; «В порівнянні до давніших епіків їх можна назвати ліриками, хоча їх лірика зовсім не суб'єктивна, навпа-

[1] Див. за ст.: Пашник О. Онтологічні й культурно-історичні універсалії в українській прозі 20–30-х рр. XX ст.: автореф. дис ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література. Харків, 2006. 19 с.

[2] Див. за ст.: Турган О., Гребенюк Т. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми): Монографія. Запоріжжя: Просвіта, 2008. 292 с.

[3] Універсальні виміри української культури. Одеса: Друк, 2000. 216 с.

[4] Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Т. 41. Київ: Наукова думка, 1984. 683 с. С. 523.

ки, вони далеко об'єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима. Се найкращий тріумф поетичної техніки, а властиво, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі»[1].

Творчість представників «Покутської трійці» (В. Стефаник, Лесь Мартович, Марко Черемшина) – непроминальне явище в нашій літературі й культурі загалом. Кожен із них, ознайомлений з набутками світової й вітчизняної цивілізації й культури, звернувся до глибокого осмислення життя села й помислів та переконань селянина як основи української нації. Їх об'єднує великий інтерес до життя галицького селянства і безмежна любов до нього, вони любили село, «як зерно ріллю» (Марко Черемшина).

Марко Черемшина через основний об'єкт дійсності – людину виявив становлення свого світогляду, формування інтересів і смаків. Митець став скрупульозним дослідником «плутанини буття» з його лабіринтами, основними екзистенціалами яких є життя і смерть. Адже ця ритуально-міфологічна модель, пов'язана із загальносвітовою онтологічною опозицією, належить до фундаментальних засад світоглядної орієнтації людини. Пронизуючи в найрізноманітніших проявах творчість Марка Черемшини, ці екзистенціальні питання є важливими смисловими елементами його образів та персонажів.

За порівняльним словником міфологічної символіки в індоєвропейських мовах життя – це «породження Логосу, Божественної мислі, що перетворюється в Слові (звуці) і світлі …Життя … черпає свої сили в смерті, безпосередньо з нею пов'язане і смертю очищується... Уявлення давніх про життя і смерть якісно відрізняється від сучасних. Смерть мислилась ними не як перехід у іншу форму існування. Життя і смерть розглядались не просто як антагоністи, хоча й доповнюють одне одного. Вони … пов'язані між собою: життя породжує смерть, а смерть – життя. І те, й інше – лише різні боки єдиного коловороту буття. Вмерти – значить народжуватися знову»[2]. На думку Е. Леванеса, смерть – «неможливість будь-яких можливостей»[3].

Витоки найтрадиційніших жанрів літератури дослідники вбачали в міфах про богів, що вмирають і оживають (воскресають). У цьому простежувалися сліди містеріальності, залишені архаїкою, які вловлювалися в агоністичній формі композиційної побудови. За реконструкцією О. Фрейденберг, агон виражав міфологічні уявлення про безперервну суперечку життя й смерті, світла й темряви. Цими вихідними архетипами, що стали універсальними

[1] Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Т. 35. Київ: Наукова думка, 1982. 512 с. С. 108.

[2] Маковський М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: ВЛАДОС, 1996. 416 с. С. 154–156.

[3] Levinas E. Totalite et infini. Essai sur lexteriorite. La Haye: Nijhoft, 1961. 284 p.

вимірами буття, пронизана література з усіма її жанрами[1]. Література як «пані привілейована» (В. Базилевський), з її універсальністю, «спроможна охоплювати різнорідні явища як окремо, так і загалом», здатна вміщати в собі «усі інші суспільно-буттєві вияви»[2].

Дивовижне розмаїття й багатство світу, його «алмазних криштальців» Марко Черемшина представив ще в ранній афабульній мініатюрі – поезії в прозі «Гердан», побудованій на поєднанні різних культурно-історичних й онтологічних універсалій: «Той зорею зоріє – цвітом надії процвіта, той огнем жаріє – прискає жаром чуття – життя, той чорним оксамитом блестить на основі рожевого тла – могильним жалем – розпукою він зір ятрить, а той гарячим полум'ям аж кипить – він долі – волі добува, а той … той останній там на краю проміння ідеї розлива»[3].

Стан буття автор передає через древню натурфілософську мову чотирьох стихій, національно забарвлену, що одночасно містить у собі і символи, й поетичні образи, що виражають особливий стан душі, специфіку сприйняття навколишньої реальності. Мотив життя / смерті розвинувся майже в усіх творах письменника у декілька інваріантів, завданням яких було створити самобутність побуту, суспільного укладу, вірувань і глибокої міфологічної основи їх у світогляді гуцулів, виявити особливості художнього узагальнення типових рис історичної епохи, розкрити як символічні смисли, що закладені у глибини творчої свідомості митця, так і її внутрішні структури й механізми функціонування. У кожному життєвому факті буття письменник знаходив філософсько-психологічний, ідейний зміст, вибудовував концепцію світу і місце людини в ньому, осмислював онтологічні проблеми людського існування, про що свідчать і назви його творів: «Раз мати родила», «Карби», «Нечаяна смерть», «Грушка», «Лік», «Бабин хід», «На Купала, на Івана» (Нарис з гуцульського життя), «Більмо», «Злодія зловили», «Село потерпає», «Село вигибає», «Зарікайся мед-горівку пити», «Інвалідка», «Бодай їм путь пропала», «Парубоцька справа», «Зведениця» та ін.

Д. Донцов стверджував, що письменникові «тлом … послужило село, близьке й знайоме, але темою – взагалі людський біль, терпіння, пекло життя, безвиглядна трагедія тих, які родяться, щоби вмерти, нерозгадана і глупа загадка буття, яку кожен творець розв'язував по-своєму[4]. Уже в першій автобіографічній новелі «Карби», що дає назву першій збірці, Марко Черемшина

[1] Фрейденберг О. Миф и литература древности. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.

[2] Базилевський В. Ефект розімкненого кола. *Літературна Україна*. 2014. № 31 (21 серпня). – С. 3, 6–7.

[3] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади.Автобіографія. Листи. К.: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 261.

[4] Донцов Д. Марко Черемшина. *Літературно-науковий вісник*. 1927. Ч. VII–VIII. С. 87.

кодує основне коло проблем, визначає героїв, мотиви, сюжетні ситуації, які модернізуючись, трансформуються в наступних збірках його новелістики – «Село за війни», «Верховина», «Парасочка».

Художньому світові письменника властивий амбівалентний характер розуміння життя й смерті. У всіх його новелах створений глибокоемоційний узагальнений образ тогочасного гуцульського села під різними владами, а також у період і після Першої світової війни. Так, у вступі новели «Карби» переданий метафоричний екзистанс Гуцулії через образи мерців, цвинтарних струпушілих хрестів, надмогильних квіток, німих лиць, плачів, кривавого серця, деревища у мокрій ямі межи німими могилами, «причому образи мерця й деревища, з якими уподібнене село, творять своєрідне кільце, яке замикає в собі увесь світ, наповнений вселенським болем й метафізичною тривогою»[1].

На прикладі однієї сім'ї, представників трьох поколінь (дід, баба, дьидя, неня, внук) письменник простежує «карби» гуцулів, у свідомості яких – це насамперед уособлене сумління й страх перед карою Бога: «Що гріх, то все карб на палици Пана Бога та й на душі карб»[2]. Заглиблений у міфологічне й народнопоетичне мислення, їх символіку, письменник описує моделі особистості та суспільної поведінки, суттєвих законів Всесвіту. Шляхом актуалізації архаїчних загальнолюдських символів він створює свій художній світ, торкаючись найпотаємнішого життєзначущого змісту їх у світі.

Внук Петрик знаходить у спілкуванні з дідом і бабою, батьком і мамою, їх односельцями пізнання законів буття, поведінкові моделі людини, а разом з тим врізування в серці нових карбів. Внук від діда чує, «що уся Гуцулія на старців переходить», відчуває великий біль щодо цього: «Уже не раз бачив у селі похорони, чув голосні жалібні плачі, а вкупі з ними й бесіду про карби, котрих навіть старші люди лякалися і на яких згадку сумно зітхали, як перед чорною зловіщою тучею або чумою жахалися. У його хлоп'ячій уяві виступали ті карби темними, неясними страшними ворогами його старині, вуйків і тіток, і усього великого села»[3]. Через цей наскрізний образ простежується формування самосвідомості героя, ствердження основних світоглядних і поведінкових принципів його. Природне прощання назавжди з дідом і бабою, які закладали в душу свого внука найважливіші морально-етичні підвалини призначення людини на землі, «викроювали у Петриковім серці карби, які ніколи не загояться і не заростуть панським салом»[4], адже, як зазначає Т. Голіченко, «… предки, взагалі «померлі», що переселяються в інший світ,

[1] Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. К.: Темпора, 2012. 580 с. С. 280.

[2] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади.Автобіографія. Листи. К.: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 30.

[3] Там само. С. 27.

[4] Там само. С. 30.

стають «агентами» тих сподівань, тих проектних бажань, які створюють емоційний фон життя «видимого»[1].

Герої новел Марка Черемшини, особливо літні люди, не бояться смерті, вони усвідомлюють її невідворотність («Карби», «Бабин хід», «Лік», «Грушка» та ін.), трагічніше, коли мортальність постає у зв'язку із зображенням смерті молодих батьків, які залишають дітей на поневіряння, на своєрідну «живу» смерть («Злодія зловили»), чи тих, що змушені посилати «скалічених» дітей, які стали своєрідним тягарем, «бідою» для родини, на моральний занепад («Більмо», «Зведениця»). Мортальність у втіленні образу батьків є характерною для новели «Злодія зловили». Вона символізує не лише заперечення минулого, коли внаслідок нестерпних життєвих умов помирають у досить молодому віці батько й мати, залишивши напризволяще сина, який, ставши сиротою, зустрівся з холодом, глумом, а найстрашніше – з голодом. Сцена, коли Юра Приймаків уперше по нениній смерті зазнав солодощів і тепла від обнюхування й лизання коровою його рук, лиця, волосся, а потім, дивлячись, як вона їсть подану ним жменю трави, «… він забув, де він, прикляк корові до вим'я, пригорнув дійки до своїх засохлих уст і ссав один за другим, ссав без тями», написана в експресіоністичній тональності, у стилі картини «Крик» Е. Мунка. Між іншим, образ корови прирівнюється й до образу матері в новелі «Більмо»: «… за жінков так не жєль, як за маржинков, сегодня корова – то мама в хаті»[2]. Те, яка розправа над Юрою сталася після цього з боку старої газдині Франчучки та її чоловіка, символізує не лише заперечування минулого, а й відчуття загрози майбутньому, адже соціальний ритм буття впливає на підсвідомість людей і викликає мортальну агресію й звиродніння. Образи заможних жінки-ґаздині й чоловіка-ґазди несумісні із поняттям материнства й батьківства, виступають носіями грубості, мортальності, невластивих у традиційних уявленнях природі людини загалом, особливо природі жінки.

Надзвичайно виразно універсалії життя / смерть актуалізуються у зв'язку із втіленням у текстах воєнних подій у Першій світовій війні («Село за війни», «Село потерпає», «Перші стріли», «Бодай їм путь пропала!», «Після бою», «Село вигибає»). На рівні ж поліфонічної тональності творів Марка Черемшини воєнна танатографія має дві протилежні домінанти – мортальну до апокаліптичної, есхатологічної й іммортальну, особливу ж роль у відтворенні воєнних подій відіграє актуалізація інваріантності людської вітальної тілесності та емоційної настроєності – болю, голоду, страху, плачу, стогону, відчаю, а водночас темноти, ворожості, безнадії, тривоги, гордості, а також

[1] Голіченко Т. Слов'янська міфологія та антична культура. К.: Наукова думка, 1994. 92 с. С. 8.

[2] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади.Автобіографія. Листи. К.: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 73.

міфологем вогню, землі, неба, дороги, хати, місяця, сонця, що набувають амбівалентної семантики.

Так, наприклад, у новелі «Село потерпає» письменник відтворив переживання представників різних поколінь – селян напередодні бою: «земля в селі задрожала, гейби людей з себе скидала. З кождої хати люди втікають, працю виносять. Але худібка найперша. Женуть її на дорогу, аби хлопці гуртом далі гнали. За нею бабки на одних возах, а діди на других. Самі такі, що ходити не годні, що треба їх нести. Сільські каліки з дідами разом. За ними діти на однокінках. Що віз дітей, то одна неня їх сокотить, плакати не дає»[1]. У порівнянні мирного минулого життя й воєнного лихоліття «визначився ракурс зображення письменником селян-гуцулів як представників роду людського, а трагічні й соціальні колізії (незважаючи навіть на воєнні обставини) – як фрагменти їхнього буття»[2].

У текстах новел циклу «Село за війни» переважно домінує універсалія смерті, мортальна семантика водночас експлікується і при функціонуванні іммортальної, вітальної категорій («В кождім селі тут росла своя гордість супроти неприятеля так, як росли ряди гірських добровольців-пушкарів», «Аби Україна усміхнулася, аби наш край держався» («Перші стріли»)[3]. Про актуалізацію героїчності, своєрідного гедонізму героїв Черемшининої Гуцулії зауважував М. Зеров: «Черемшині властивий непоборний біологічний оптимізм: життя у нього тріумфує над усіма перешкодами. Він, цей оптимізм, є підґрунтя його стоїчних оповідань на теми війни; він живить і «ренесансівську», «декамеронівську» еротику його найпізніших новел («Марічка занедужала», «Парубоцька справа»)»[4]. У його творах «був одвічний, чисто анімальний патос життя, який робить одушевлений ним колектив незнищимим і який підглядів поет під безхмарним небом своєї декамеронівської Гуцулії… І власне в сій анімальній енергії і знаходить свою афірмацію життя Черемшина»[5]. До речі, тема Еросу й Танатосу у прозі письменника була порушена в дослідженнях Р. Піхманця, С. Процюка, О. Слоньовської та ін. Письменник глибоко переконливо й психологічно вмотивовано показав життя / смерть у контексті системи суспільних та індивідуальних цінностей,

---

[1] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. К.: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 91.

[2] Хороб С. Проза Марка Черемшини: текст, контекст, метатекст. *«Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття*. Зб. наук. пр., Івано-Франківськ. 2006. С. 242.

[3] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади.Автобіографія. Листи. К.: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 92, 95.

[4] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза. *Твори: в 2 т.* К.: Дніпро, 1990. Т. 2. С. 433.

[5] Донцов Д. Марко Чермшина. *Літературна есеїстика*. Дрогобич: «Відродження», 2010. С. 199–200.

міфологічно-фольклорної, християнської стихії та народної соціонормативної культури. Філософський смисл мізерії смерті перед силою й красою життя пронизує його твори. Так, у новелі «Святий Николай у гарті» після конфіскування образа сім'я повертає в хату заховані пожитки й вечеряє, тобто життя продовжується. Плаче над домовиною дружини старий Ілаш й усі присутні на похоронному обряді («Грушка»), а трембітар «з усієї сили повіствував сумну вість, а, припочиваючи, повторяв, усміхнений, цікаву, веселу новину: Василина піде за Федя, Гафія за Леся, Калина за Михяла, а Одокія за Гната. Так випало на Ілашчиній грушці, так сповнитися має»[1]. Новела «Село вигибає» побудована у формі коментарів і дій старої «твердої» баби й дівчини Аннички, сповнених поваги й співчуття до загиблих у війні найстатечніших господарів, «заживних газдів». Незважаючи на трагізм ситуації, головні персонажі демонструють вітальність, тверезість розуму, вміння у вкрай складній ситуації знаходити навіть сили для певних гумористичних пасажів. Оптимістичними акцентами життя сповнена вся творчість письменника, для якої характерні філософське осягнення проминальності життя, дихотомічності існування, ірраціональних переживань людської душі, роздвоєної особистості, проблем людської екзистенції.

Онтологічний зміст і форма новелістики Марка Черемшини вибудовується також через реалії й універсалії дому (хати), танцю, лісу, степу, гір. Як зауважує Ю. Липа, «… поняття краю як Родини, як хати, як Дому – це велика річ… Там є дім, усе, що найбільш людське, усі ідеали людини, праджерело усіх добрих почувань, і всі можливості розвою. Дім – це те місце, де найбільше людина є людиною. Це осередок людства для українця»[2].

Універсально-культурно семантизованими функціонують у творах письменника образи села, хати, церковних споруд, конкретних предметів домашнього побуту, які виступають аналогом людини, втіленням ієрархії сакральних елементів, семіотичною тотожністю уявлення про Всесвіт («Карби», «Святий Николай у гарті», «Дід», «Більмо», Основини», «Верховина», «На Боже» та ін.). Ці образи наповнені смисложиттєвим значенням, що втілюють ідеї життєвого тла буття, добробуту, матеріальний стан життя, а також виступають і активним чинником конфлікту. У новелі «Карби» акцентується на тому, що є спільного й чим відрізняється хата батьків Петрика і хата діда й баби: «Петрик роздивлювався по хаті і бачив образи, стіл, грядки й полиці тоті самі, що в дьиді. Лиш комин був інший: кафльовий, мальований… Дід … показував пальцями мальованих стрільців на комині та й розказував, як вони татарів та багачів різали, смолою обкапували»[3]. Саме в цих

[1] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади.Автобіографія. Листи. К.: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 53.

[2] Липа Ю. Призначення України. Львів: Просвіта, 1992. 269 с. С. 165.

[3] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади.Автобіографія. Листи. К.: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 25.

інтер'єрних деталях виявляється місткість екзистенційно загостреної характеристики персонажів. Наприклад, настроєвий початок новели «Більмо», де описується хата, готує читача до сприйняття основних трагічних подій каліцтва, що трапилися з дочкою Анничкою у сім'ї зображених ґаздів: «Так, от як ластівчине гніздо, висить на Магурі Тимофієва хата. Коли б хто з долини подивився на неї, то не знати, чи вгадав би, що то акурат хата. Небагато тих ялівцевих корчів довкола неї, а так її заслонюють, що лише жменю вершка видно. Але як Тимофіїха затопить у неділю під обід, то дим чімхає геть 'дгорі поверх корчів, і тоді будь-хто розпізнає, що то не чорний ріг кам'яної плити, а людська хата»[1]. Слова «заслонюють», «ріг» будуть повторюватися в тексті й нести глибоке ідейно-естетичне навантаження й додаткову хвилю сугестій та асоціацій.

Екзистенційний стан Іванчика («Бо як дим підоймається»), коли батько везе його до школи, передається через метафоризацію складових частин хати й домашнього двору: «Вікна глипали за ним і жмурилися. Двері запиралися і сердилися. Плетені перелази руками махали»[2].

Майже кожна новела письменника відтворює різні етапи буттєвого циклу, позначені зовнішніми й внутрішніми подіями, які призводять до хаотизації космосу-дому, зміщення акцентів із хати (дому) як «свого», освоєного простору на «чужий» («Більмо», «Основини», цикл «Село за війни», «Верховина», «Писанка», «Бо як дим підоймається», «За мачуху молоденьку», «Зарікайся мед-горівку пити»), набуваючи водночас ознак вітальності, мортальності й іммортальності, аліментарності, агресивності, інформативності.

У творах Марка Черемшини поруч із музикою, співом, святом (бенкетом) виступає танець, з одного боку, як носій універсального культурного змісту, як одна з головних культурних форм діонісизму, з іншого, – як одне з найхарактерніших виражень української ментальності, що відтворює радість людського існування, волелюбність, злиття стихії з єдністю ритму, а також як метафори особливого онтологічного стану, в якому поєднуються мудрість і природна безпосередність, обдарованість і краса, здійснюється повнота буття. Великий інтерес Марка Черемшини до цієї універсалії можна пояснити й тим, що, як згадує В. Стефаник: «Семанюк був завзятим і вправним танцюристом а, я, на свій превеликий жаль, тоді і тепер не знав тої штуки»[3]. Ще Платон у своїй естетиці «ідей» спирається на символ полювання, танець, гру, світлові інтуїції, почуттєву явленість речей, їх вміле конструювання. У гностичному Євангелії «Діяння Іоанна» Ісус танцював і говорив своїм учням: «Хто танцює, той рідний усьому світові. Той же, хто не танцює, не знає, що навколо нього. Танцюйте танцем моїм, і себе в мені

[1] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади.Автобіографія. Листи. К.: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 72.

[2] Там само. С. 181.

[3] Стефаник В. Вибране. Ужгород: Карпати, 1979. 392 с. С. 245.

побачите»[1]. На думку С. Бібакова, «… навіть у найпримітивнішій звуковій ритміці міститься символіка реальної дійсності, тим більше зрозумілої й дохідливої, якщо звукова тональність супроводжується дією, танцем. Танець, отже, невіддільний від звуку, музики, він розкриває її зміст у зорових, дотикових образах»[2]. Відомо, що дослідники цього феномену прийшли до висновку, що танець є моделлю міфопоетичного змісту твору, він відбиває філософію, ідейний зміст його[3]. На початку ХХ ст. нові імпульси в розумінні танцю як місткої форми світопереживання привнесла філософія Ф. Ніцше. У творі «Так казав Заратустра» він проголошує: «Я повірив би лише в такого бога, який умів би танцювати. Я навчився ходити, з того часу я дозволяю собі бігати. Я навчився літати, з того часу я не чекаю поштовху, щоб зрушити з місця. Тепер я легкий, тепер я літаю, тепер я бачу себе під собою, тепер Бог танцює в мені»[4].

Танець у культурній свідомості початку ХХ ст. набуває найрізноманітніших онтологічних відтінків. У творах Марка Черемшини наявні різні види танцю: сольний, парний, колективний. Але найархаїчніші пласти свідомості представлені в колективній модифікації. Наприклад, у новелі «На Івана, на Купала» так міфологічні образи й природа реагують на смерть ґазди: «Як оком кліпнути, нетлінні нявки урвали танець над рікою, а чугайстер шпурнув арідникові плитою у його чорні ребра. Черемош ударив скоками у скали, а скали застогнали… Ліси похитали головами і згійкали на тоту чорну тінь, що з берега стрілом найсрібнішу ніч прострілила…»[5].

У новелах звучать назви танців: гайдук, гопак, полька. Особливим виміром втілення універсалії й реалії танцю є образи танцівників. Танцює малий Петрик («Карби») на прохання діда під час храму, куди посходилися «вуйни й вуйка з чужих сіл»: «А тепер дід тобі каже, аби-с йшов гайдука данцувати, най вуйки та вуйни видют! На дідове слово хлопець несміливо попід боки брався, підскакував і присідав навприсядки, плескав землю ручками. Гей-гоп, гопачя! – Йкий данцівник годний!...»[6], «На танці легіні брали Петрика межи себе … і просили, аби танцював польки»[7].

Діонісизм як полюс танцю яскраво реалізується в новелах «Бо як дим підоймається», «Верховина», «Інвалідка», в них танець набуває рис вакха-

[1] Цит. за ст.: Уокер Б. Женская энциклопедия. Символы, сакралии, таинства. М.: Астрель, АСТ, Транзиткнига, 2005. 640 с. С. 234.

[2] Бибаков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. К.: Наукова думка, 1981. 108 с. С. 97.

[3] Див.: Королева Э. Ранние формы танца. Кишинев: Изд-во «Штиинца», 1977. 244 с.

[4] Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. 829 с. С. 29–30.

[5] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади.Автобіографія. Листи. К.: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 175.

[6] Там само. С. 28.

[7] Там само.

налії, оргії, поєднаний зі «світом сп'яніння», аморальністю, підступністю, відчаєм, він втрачає риси сакральності. Танець як помста, як стихійний бунт, як розправа жінок над Парасочкою, яка їх «ґаздів завітрила», має місце в однойменній новелі. Виконавиці екстатичного танцю-дійства виступають монолітною неіндивідуалізованою масою, «колективним голосом маси» (І. Денисюк), що передано через ритмізований, неавторизований полілог. Автор уміло використовує код «звіра» і «зооморфних образів» для підкреслення характеристики жінок і їхніх чоловіків: «Отік медведиці на злодія своїх дітей, кидалися молодиці на Парасочку. Вояки відскочили від неї, гей коні з чужої отави, і терхівку розтерхували, убік дивилися та данець закашлювали»[8].

Циганській дочці Ції з новели «Парубоцька справа» треба «великої музики, аби вона охоту дістала. Але як розохотиться, то черевики зараз горять, гет їх перетанцьовує»[9]. Через танець, пісню письменник ніби готує читача до розв'язки в цьому творі – вбивства Цією «громадського любаса» Федуся за зраду, за «любу голу», за «наругу безчесну»[10].

Амбівалентна семантика універсальної категорії танцю проявляється у новелах Марка Черемшини, як і у творчості І. Дніпровського, О. Турянського, елементом воєнної танатографії з усіма її нюансами – смерті, горя, трагедії. Танець смерті характерний для новели «Перші стріли»: «Плазувало село голосами по скалах та бердах, як би тесало сталевими сокирами протеси яворові. А молодиці покивували пальчиками на пушкарів і виводили їх з розуму: Ой я хочу данцувати, а ви, люди, чуйте, А ви, старі, розходітси, молоді, ночуйте. Флоєри під серцем скоботали. Чобітки притупували і лупали кримінисту землю… Ґазди скочили боками на дорогу і згійкали на жовнірів, що стріляють до людей, як до звірів. Перелякані жовніри вилазили з придорожних окопів і перезнавали, чи багато неприятеля на горі танцює та вигукує, а ґазди сердилися і руки заломлювали»[11]. Універсалія танцю, з її різновидами функціонування в творчості письменника, сприяла також продовженню експерименту з ритмом, який набував найрізноманітніших структур і принципів, на яких вони базувалися, з метою поєднання «ритмів природи і голосу життя» (А. Музичка).

Марко Черемшина як глибокий знавець психології й психіки людини й розвитку людської культури зміг всебічно через її універсальні інваріанти відтворити всю складність життя, його ритм і розмаїття, культурну свідомість зображуваної епохи. Його новелістика є оригінальним художнім полікодовим феноменом, у якому синтезувалися елементи об'єктивного літопи-

[8] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. К.: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 192.

[9] Там само. С. 229.

[10] Там само. С. 231.

[11] Там само. С. 97.

сання життя гуцульського села кінця XIX – початку XX ст. із суб'єктивністю автора з філософським мисленням, психолога, лірика, знавця міфології й фольклору, майстра різнопланового гумору, творця симфонічного новелістичного жанру, в якому постає «світ у краплі води» (І. Франко) з усіма його універсальними вимірами буття й культури.

Ольга Турган

УКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ У ТВОРЧОСТІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Збірка «Село вигибає», котра за своїм емотивно-смисловим навантаженням позиціонується як кульмінаційна у творчому доробку Марка Черемшини, відображає насправді перелом у свідомості індивіда, мирної людини, яка змушена співіснувати з війною і змінюватися в ній.

Вплив війни на суспільну свідомість розкривається у кількох площинах, одна з них – переоцінка раніше усталених принципів. Саме під смертоносною загрозою війни гостріше постає питання патріотизму і цінування рідної країни. У другому періоді творчості Марка Черемшини (воєнні роки та раннє післявоєння) чи не вперше зображене національне питання, хоч і не прописане на рівні всього сюжету конкретних творів. Війна консолідує патріотичні почуття людини і об'єднує громаду, налякану колективною небезпекою, саме за ознакою національності. Війна консолідує усі захисні організми суспільного мислення аж до того, що людина починає відстоювати межі власної державної ідентичності і готова відвойовувати їх («за тоту Україну»).

Якщо говорити про ідеологічну канву, то в часи Першої світової війни відбулася серйозна підміна понять і патріотизм пропагувався із загальноімперських позицій, котрі не мали нічого спільного з власне українськими. Ідея «спільної вітчизни», за яку закликають гинути представників абсолютно різних народів, послідовно обстоювалася ідеологами ініціаторів війни. Так, у праці В. Шолохова «Розробка кадетами національного питання в часи Першої світової війни» читаємо установку для кадетів: «Інородці, які йдуть у бій, повинні знати, що вони ідуть на захист спільної вітчизни, яка для них не чужа, а свій дім, в якому є місце для вільного життя і розвитку їхньої народності. Населення окраїн, над якими нависла небезпека ворожого нашестя, повинно почувати себе нерозривною живою частинкою державного організму, зв'язаного з його центром своїми насущними живими інтересами»[1].

[1] Шолохов В. Розробка кадетами національного питання в часи Першої світової війни. К., 1999. 156 с. С. 35.

З огляду на це зростає значення літератури (для нас – передусім української), яка національну ідею подає з позицій самостійності країни та її інтересів, а не з позицій приналежності до великого інтернаціонального державного механізму, в якому лише відведене місце для кожної з націй, але про їх самобутність (а отже – повноцінність) не йдеться. Марко Черемшина подає національну ідею саме через призму просвітництва, утвердження патріотичної свідомості через культуру, суспільну роботу тощо.

Постать Марка Черемшини як громадського діяча на сьогодні мало вивчена (праці М. Гуйванюка, М. Юрійчука), як і його національна позиція. Дослідження у цьому напрямку зробили науковці Д. Донцов, А. Крушельницький, Р. Піхманець. По суті у радянський період ідеологічні акценти дослідження творчості Марка Черемшини ретельно коригувалися, а тому у світлі сучасного сприйняття вони трактуються неоднозначно.

Існують дві площини життєво-творчої канви Марка Черемшини, повноцінне висвітлення яких ще стоїть у переліку малодосліджених: філософська та національна (громадянська). Філософський аспект не досліжувався ґрунтовно з огляду на те, що Марко Черемшина не визнавав філософії. Але був несвідомим (у значенні неусвідомленим) філософом. Інший же первень його творчої спадщини – національний – вилучався свідомо з ідеологічних міркувань. Тим більше, що національні мотиви в новелістиці Марка Черемшини простежуються рідко, переважно на рівні підтексту. Проте замовчування власне національного в творчості Марка Черемшини на сучасному етапі вважаємо недоцільним.

Образ духовного провідника, просвітника, який є одним із головних у повоєнних творах «Туга», «Писанки» багато в чому автобіографічний, оскільки письменник сам багато займався просвітницькою та громадською роботою і мав своє бачення засад відродження українського суспільства. Почасти таким лідером виступає також проукраїнський священник (новела «На Купала, на Івана»), котрий у проповіді закликає громаду єднатися навколо національних інтересів.

Образ самої України метафорично зобразив письменник у одному з ранніх (фактично перших) творів – казці-билиці «Райска Птиця». «Райска Птиця» була заборонена в радянські часи. Ця казка вперше опублікована у львівському журналі «Дзвінок» (1897, № 11, с. 161-163). Її планували включити у ювілейне видання творів Марка Черемшини (Київ: Дніпро, 1974). Три провідні черемшинознавці, які працювали над двотомником, – Олекса Мишанич, Олекса Засенко і Федір Погребенник після ідеологічного тиску практично на стадії верстки змушені були прибрати «Райску Птицю» з видання. Про це чітко пише Олекса Мишанич у статті «Покутська трійця» в наукових зацікавленнях Федора Погребенника»[1].

[1] «Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця XIX- початку XX століть (до 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича). Матеріали наукової конференції. Дрогобич, 14-15 травня 2001 року. 426 с.

Про причину заборони красномовно свідчить навіть фабула казки: два мисливці (один зі Сходу, другий із Заходу) – Гад та Мід – хочуть вполювати Райську Птицю, а її землі та й дітей поділити між собою. «Але два таки напосілись на її житє. Були се єї сусіди. Один мешкав від заходу, а другий від сходу. Любови між ними ніякої не було, бо й ніяково їм любитись було. У кожного иньша вдача тай тільки. Сей, що від заходу, лагідний та як мід солодкий. Кожного поратує, кожному у пригоді стане. За те й любили єго всі і прозивали єго Медом. Не такий був другий сусід. Палкий, зависний самолюб – весь світ бажав би пожерти. Всякий споглядав на него, мов на несамовитого. Звідси й прозвали єго Гадиною». Особлива сила Райскої Птиці – в її дітях, які життя за неї готові віддати і попри всі заборони щебечуть своєю мовою. У нас не виникає жодних сумнівів, чому саме цей твір викликав на себе практично увесь вогонь ідеологічних заборон.

Новелі «Йордан» пощастило дещо більше – її зарахували до фрагментів. Хоча у листі до М.Зерова Марко Черемшина чітко пише про те, що це – завершена новела. Вперше вона надрукована в станіславському журналі «Пролом», 1919, № 1, с.15-17. Згодом – в календарі «Бистриця», Станіслав, 1923 (цитуємо з вищезгаданого листа). В ІЛ, ф. XII, зберігається чорновий автограф оповідання (№ 114, 4 аркуші) під назвою «Бабин Йордан». І один з головних героїв новели – російський солдат, котрий приходить в хату вимореної голодом баби, грабує і вбиває її. Потрактувати двояко (не конкретизуючи, який саме солдат) без «перекроювання» авторського тексту – не вийде, бо солдат звертається російською мовою: «Давай кушать, ба'шка»[1]. Таким чином, саме мовний маркер стає тут змістотворчим – адже саме за мовою стає зрозуміла національна приналежність окупанта чи принаймні те, за яку імперію він воює. А що це не дружня селу імперія і тим більше не визволителі – про це промовисто свідчить поведінка солдата.

Якщо говорити про художню прозу Марка Черемшини як метатекст, то саме збірка «Село вигибає» найвиразніше показує розуміння суспільством рідності й рідного, яке ототожнюється з природним та національним. Семантично з означенням «рідний», «свій» співвідносні топонімічні межі дому, села, Гуцулії, ще ширше – України. Причому останній концепт зображується як мрія, земля обітована, це образ з проєкцією на майбутнє. Натомість війна у новелістиці Марка Черемшини – чорна стихія, яка здатна зруйнувати усі перераховані вище рівні рідності. Власне, наближення, а відтак розгортання війни розвивається поступово. Спочатку вона наближається до краю: «розступилися *гори* на два табори», згодом за ходом війська спостерігають з-за огорожі (меж господи), ще пізніше ворог заходить у дім («Поменник»), а згодом ідуть прямі людські жертви, і зворотнє розгортання дії до глоба-

[1] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / Марко Черемшина / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с.

лізації: індивідуальний травматизм, руйнування родин, вигибання села, «Гуцулія вимерла». У художньому хронотопі динаміка війни розгортається у двох площинах: руйнування природної цілісності та майнових ресурсів (гори, ліси) і майнових ресурсів людини (дім), наступний рівень – поступове нівелювання соціальних інституцій (як у релігійному, так і громадсько-політичному плані).

Роман Піхманець слушно зазначає, що війна в новелістиці Марка Черемшини розглядається як чорна пора[1]. У гуцульській фразеології існує збірне поняття «чорна година» на позначення важких часів, лихоліття. Саме війна вважається найбільшим виявом лихоліття, і в новелі «Зрадник» читаємо, що у віщуваннях та віруваннях ця пора називається чорною. Ще інше формулювання-віщування війни, що наближається – «смучя (дідча, чортова. – **Авт**.) година: «Вижу, що надходит смучя година, але чути не чую, хоть з гармати стрілєйте»[2].

Страх під впливом війни саме за національні цінності з'являється у героїв Марка Черемшини значно пізніше, ніж страх за втрату життя чи страх втрати майна. Неоднозначним є і розуміння концепту «ворог». У Романа Піхманця читаємо таке тлумачення концепту «москаль»: «Москаль у Марка Черемшини, як і в його літературного побратима Василя Стефаника, – це не тільки і, може, навіть не стільки росіянин, «кучмар» (донський козак), скільки приневолений обставинами воєнного часу взяти в руки зброю українець з потойбіч Збруча»[3].

Постаті Івана Семанюка – громадського діяча – та Марка Черемшини – письменника тісно пов'язані і взаємозумовлюють одна одну. В новелістиці Марка Черемшини і в його мемуаристиці немає декларативного і багатослівного патріотизму. Образ України як землі обітованної, до якої свідоме українство ще має прийти, голосно промовляє до нас зі сторінок новели «Туга»: «А яка, питаю, буде тота Україна? А він схопився у стременах срібних та й каже: «Всі гори-долини та й полонини, як земля вширшки, як небо ввишки»»[4]. Звичайно, це не єдина новела, в якій письменник спонукає чи-

[1] Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: [монографія] / Роман Піхманець. К.: Темпора, 2012. 580 с.

[2] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / Марко Черемшина / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 141.

[3] Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: [монографія] / Роман Піхманець. К.: Темпора, 2012. 580 с. С. 124.

[4] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / Марко Черемшина / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 78.

тача замислитися над національним питанням. Та «Туга», на наш погляд, найяскравіше і найточніше показує специфіку образу України в творчості Черемшини: Україна ще лише в мріях, вона буде насправді. То мрія, до якої йде січовик, то край, який він збирається вибороти.

Марко Черемшина не пише про любов до України, бо й України у повноцінному розумінні держави як єдності ще немає. Та він сам невтомно бореться за неї, а не тільки пасивно сподівається. У новелі «На Купала, на Івана» автор голосом священника закликає народ до єдності. Так, у неділю панотець, «…що преясну службу править, що красно говорить:

– Дивітси, – каже, – люди: сонечко пражить землю та й випражує з неї ягідку й рожу, а з тебе, хлопе, не годно випражити навіть вужевки [*перевесло з верби, міцна мотузка. – І. С.*]. Але не тоту вужевку, що ліси й дараби в'яже, але тоту вужевку, що усіх хлопів у один нарід в'яже.

– Най же цес нарід каїться, най свою Україну шанує!

– Най хлоп хлопа тримається, най свою віру держить.

– Най молиться за всіх Іванів, що за цю землю зі світа пішли.

Нарід їсть панотцеві слова і росте високо»[1].

Образ інтелігентного очільника громади – то і є його ідеал правителя. Мудрість і освіченість є головними критеріями для вибору політичного лідера, – переконує Марко Черемшина на сторінках новел. Таким мудрим очільником виступає і Николай Сівчук з недописаної драми «Несамовиті», що головним чинником розвитку суспільства вважав просвітницьку діяльність. Саме таким є й образ панотця, який спочатку дає людям знання, а вже тоді закликає до дії.

Несвідоме суспільство так і залишиться сірою масою. Сам Черемшина також велику увагу приділяв питанням просвіти, він замислювався над українським національним питанням і прийшов до висновку, що єдність, згуртованість і освіченість – то три складники, які зміцнять українське суспільство і полегшать йому шлях до політичної самостійності.

Що стосується власне авторського осмислення української національної ідеї, то дослідник М. Гуйванюк дуже добре схарактеризував позицію Марка Черемшини стосовно питань державності: у сприйнятті і осмисленні цього письменником «… національна ідея виступала як ідеальний образ буття нації, як спосіб її самовдосконалення»[2]. Художник слова показує суспільство у процесі визрівання, адже на початках горянин не замислюється над країною чи її політичною долею, натомість він дбає про особисте майно, оскільки землю вважає головним багатством.

---

[1] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / Марко Черемшина / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 228.

[2] Гуйванюк М. Р. Марко Черемшина: невідоме й призабуте. Наукові розвідки, републікації. Документи / Микола Романович Гуйванюк. Снятин: ПрутПринт, 2007. 108 с. С. 10.

Вочевидь, саме війна змінила таке трактування цінностей, оскільки до людини прийшло усвідомлення нетривкості і тимчасовості особистого майна та його залежності від стану справ у країні. Лише в перших оповіданнях збірки «Село вигибає» концепт ворог-неприятель є абстракцією, далі він чимраз зриміше осідає у свідомості індивіда і стає одним із важелів формування національного усвідомлення. Історик Н. Барановська у праці «Вплив Першої світової війни на зростання української національної свідомості та революційні процеси в Україні» також розглядає воєнний досвід суспільства як каталізатор активізації і формування його національної ідеї і важливий рушій для появи елементів національної державної політики та українського суспільного будівництва і становлення.

У свою чергу Я. Грицак оцінює Першу світову війну як фактор оновлення, модернізації, бо вона «…сильно зактивізувала українське національне питання і спричинилася до зростання української національної свідомості»[1]. Образ України як примарної мрії зображено і в новелі «Писанки»: маленькій дівчинці навіть добре не зрозуміло, що таке Україна, дитина лише знає, що за Україну вбили її батька та ув'язнили матір:

«–Та за шо, хло', єї катують?

– За це саме, за шо дєдю убили.

– Варе?

– Кажут, шо аділ, за тоту Україну.

– Ото їх у горлі давит!»[2].

Так патріот, націоналіст стає мучеником. Дитина не може зрозуміти, що таке Україна, та здогадується, що то щось дуже цінне для її тата, раз він за неї помер. А тому приносить матері перед Великоднем писанки, аби хоч трохи розрадити її від того, що немає України: «…мерехтіли усміхнені писаночки із кошелика доньки Паладюкової й на кримінальному мурі зоряними пальчиками виписували Паладюкову Україну…»[3]. Така, на перший погляд, наївна дитяча «заміна України» писанками є, насправді глибоко символічною: для дитини поняття рідного і природного збігаються. Вона приносить яйце як символ роду, відродження, ніби подаючи знак, що Україна таки буде і народиться з усвідомлення національного через етнічне. Цей прометеївський образ дитини є одним з найдраматичніших дитячих образів у новелістиці Марка Черемшини. Цікавим для дослідження є також мотив національного воскресіння крізь призму християнського: дитина несе вістку у знаковий для християнського світу день, отже і її поява, і всі подальші дії є символічними.

Чи не першим у новій літературі ідею воскресіння України проголосив

[1] Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856-1886) / Ярослав Грицак. Київ: Критика, 2006. 935 с. С. 103.

[2] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / Марко Черемшина / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 217.

[3] Там само.

Микола Костомаров («Книги битія українського народу», 1846), і у XX столітті ця тема стала досить популярною і в поезії, і в прозі. Саме Великдень як свято відродження весни, світла і добра постає ключовим моментом, до якого намагаються спонукати національно-духовні провідники («Кінчім жалобу» Б. Лепкого, «Великоднє» О. Стефановича, «Час воскресіння» С. Яричевського та ін.). Вважаємо, що новела «Писанки» Марка Черемшини з центральною темою провісництва воскресіння національної ідеї, по праву зараховується до переліку творів вищевказаної тематики.

Образ України в новелістиці Марка Черемшини справді потрібно визбирувати з поодиноких вкраплень, він не говорив багато про неї, але багато робив для її майбутнього. В. Дорошенко першим у літературознавстві зробив акцент на тому, що в центрі новел «Верховина», «Писанки» – розгублена українська свідомість на тлі багатонаціональної або й безнаціональної воєнної дійсності. Науковець застерігає читача від буквального прочитання текстів Марка Черемшини на рівні сюжетів: «Друга тема цих оповідань – це положення української людности за польського режиму, винятої з-під усякого права й виставленої на повну самоволю найблизчої до неї влади та місцевих представників пануючого народу («Верховина», «Писанки»). У цих оповіданнях Черемшина стає на загальнонаціональному ґрунті й має на оці не інтереси тої чи тої верстви села, а інтереси українського села взагалі у витворених війною міжнаціональних відносинах. Перед нами уже не поет народного крою, а поет загальнонародний, трибун нації»[1].

Герої вперто йдуть через град перешкод до України, хоча вони не впевнені, що колись її побачать. Лідером суспільства стає просвітянин, молодий і повний сил. Так побіжно змальований у творах, але його присутність відчувається при кожному прочитанні. Частково риси суспільного провідника Марко Черемшина змальовував з себе, й тоді новелістика ставала для нього щоденником.

Ті ж активні представники свого суспільства, які справді займалися просвітою і намагалися допомогти громаді у формуванні національних і суспільно-історичних поглядів, у якийсь момент розчаровувалися у своїй діяльності, особливо після того, як громада дозволяла забрати свого провідника і чинити над ним несправедливий суд, тоді односпрямованість жертовного служіння громаді поставала особливо очевидно (новела «Писанки»): «Таким цапам треба України? Смоли їм у горло, ше й обухом у голову! Ти сироти за него жінку та й діти, а він з тебе кров хоче пити. То нарід? То гадє сорокате!»[2].

[1] Дорошенко В. Творчість Марка Черемшини / Володимир Дорошенко // Гуйванюк М. Марко Черемшина: невідоме й призабуте. Наукові розвідки, републікації, документи / Микола Гуйванюк. Снятин: ПрутПринт, 2007. С. 82–85. С. 83.

[2] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / Марко Черемшина / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 215.

На нашу думку, причиною такої малої віддачі за подвижництво стало те, що просвітяни першої половини ХХ століття на прикарпатських землях стали першопрохідцями, вони принесли цілком нову, а тому на початках якщо не ворожу, до не до кінця зрозумілу ідею, і тому цілком ясно, чому люди не готові були іти на жертви.

Окрім того, існувало певне стереотипізоване ставлення до освіти як такої (згадаймо, в новелі «Хіба даруймо воду» господар радіє каліцтву сина, бо то є гарантією того, що дитину не заберуть до школи). Шкільництво прирівнювалося на початках до рекрутчини: з хати забирають робочі руки, а сам процес освіти осмислювався селянами як примусове і зайве для них джерело витрат.

Тому проголошені священником, учителем національні постулати, які мали би базуватися на знаннях історії, не зустріли на початках належного відклику і самим ініціаторам у певний момент здалося, що така діяльність не має сенсу. Цим можна мотивувати злість і образу героя новели «Писанки». Згодом громада уже намагається заступитися за свого лідера (зокрема, за арештованого священника), проте спроби виявляються безсилими (новела «На Купала, на Івана»). Людям не пояснюють, чому отця за проповіді арештували, а селянина за вбивство – ні.

Марко Черемшина не подає єдиної тематичної лінії щодо зображення української національної ідеї, однак вона проходить крізь усю його творчість. Можливо, це зумовлене тим, що у своїй громадсько-політичній діяльності І. Семанюк виявляв максимальну уважність та інтерес саме до суспільної перспективи.

Він намагався вибудувати оптимальну модель розвитку конкретного суспільства і послідовно утверджував свої погляди і в дипломатичній, і в просвітницькій іпостасях. Проте, на жаль, як і його герої, Черемшина не завжди був почутий своїм суспільством, хоча до роботи ставився з максимальною самовідданістю. Іван Семанюк виступав як просвітянин перед робітниками залізниці, пилорам та солеварень. За своїми політичними переконаннями найбільше довіряв Українській радикальній партії (УРП) саме через її діяльність, спрямовану на захист української національної ідеї.

Зі спогадів Н. Семанюк та В. Костащука знаємо, що Іван Семанюк розгортав у Снятині активну громадську діяльність, взяв участь у національно-визвольній революції 1918 року. М. Гуйванюк пише про це так: «Саме тоді, коли стрімкий розвиток політичних подій в Австро-Угорщині вимагав від західноукраїнської еліти прийняття невідкладних рішень, він стає головою Снятинської повітової УНРади. Завдяки його активній національній позиції нова влада повіту прийняла негайні заходи для українізації адміністративних органів і системи освіти. Впроваджувалася українська мова як урядова для всіх державних і громадських властей повіту. Було розпочато українізацію освіти. Зокрема, у школах Снятинщини припинилося викладання польської

та німецької мов. Замінено німецькі вивіски з назвами вулиць на українські. Та невдовзі розпочалася окупація Снятинщини румунськими військами, яка тривала від травня по серпень 1919 р., й Маркові Черемшині як легітимному представнику української влади доводилося вести переговори з окупантами, захищаючи інтереси місцевого українського населення». Іван Семанюк активно співпрацює з «Просвітою», НТШ, іншими національними організаціями.

У 1919 році, після того, як румунські війська захопили Північну Буковину і частину Галичини, Марко Черемшина (Іван Семанюк) виконував обов'язки бургомістра м. Снятина, бо попередній бургомістр Семен Зінкевич перебував на лікуванні. Та невдовзі до Снятина повертається польська влада, а з нею і колишній бургомістр Немчевський. При чому бургомістра пропольської орієнтації призначили румунські урядовці, а це наводить на думку, що обидві політичні сили перебували в попередній змові. Дружина письменника Н. Семанюк згадує: «…25 травня румунський комендант Турлеску призначив Немчевського бургомістром Снятина. Церемонія була проведена таким чином, щоб гостро образити Черемшину»[1]. Зі зверхністю румунської влади Марко Черемшина стикався неодноразово.

Погляди на українську державність Марко Черемшина виклав у доповіді, текст якої віднайти не вдалося, існує лише згадка про неї в книзі «Товариство «Взаїмна поміч українського вчительства». Там читаємо: «Відбулися членські сходини, получені з научними рефератами, лекціями, вечорницями. З виголошених на цей час численних відчитів, були декотрі з них дійсно великої й актуальної вартости, н.пр. […] т. Семанюка Івана: «Про початки вкраїнської держави й нації, її культури й назви цього часу».

Марко Черемшина як письменник не робить національний компонент декларативним чи таким, який вимагає полеміки, натомість у відчитах і публічних виступах Іван Семанюк як громадсько-політичний діяч обстоює українське національне питання чітко і послідовно.

Історик Ярослав Грицак, який аналізує витоки українського націоналізму в праці «Хто такі українці і чого вони хочуть», висловлює припущення: «…українці так багато дискутують про українську націю тому, що в Україні порушено принцип націоналізму»[2]. Це стосується, зокрема, і періоду, відтвореного прозаїком Марком Черемшиною (кін. XIX – поч. XX ст.), адже країна, яка перебуває на роздоріжжі власної державності, а фактично – під владою відразу кількох завойовників, виносить національне питання не в площину впевненої самопрезентації на геополітичній карті, а в площину боротьби за самостійність. З огляду на це стає зрозуміло, чому концепт «Укра-

[1] Черемшина-Семанюк Н. В. Спогади про Марка Черемшину / Наталія Василівна Черемшина-Семанюк. Львів, 1958. 224 с. С. 87.

[2] Грицак Я. Хто такі українці і чого вони хочуть // Критика. – Липень-серпень 2011, число 7-8 (165-166), К. С. 10-15. С. 10.

їна» у творчості Марка Черемшини репрезентується як мрія, установка на майбутнє. Персонаж доволі віддалено розмірковує «...яка буде тота Україна» (новела «Туга») і не до кінця вірить, що її варто чекати і можна вибороти самостійно.

Разом з тим активна частина громади (січові стрільці, просвітяни, повстанці) незалежність розглядають як головну цінність, вони впевнені в її здобутті. На нашу думку, саме тому існував такий серйозний розкол між переважною більшістю сільської громади прикарпатського села та його просвітницько-ідейними натхненниками: населення замало знало про необхідність націотворення, а отже, не було готовим до жертв у цьому напрямку.

Натомість лідери-провідники сенс патріотизму бачили саме в активній жертовності. Особлива роль творчості Марка Черемшини полягає в тому, що у своїх творах письменник омріяним і апріорі найкращим очільником громади бачить місцевого інтелектуала прометеївського типу, який сенсом своєї діяльності бачить не так власну самоосвіту, як розвиток того суспільства, яке він представляє.

Народні вчителі, просвітяни у творчості Марка Черемшини не ігнорують духовно-ціннісні орієнтири суспільства, поважають етнографічно-ментальний компонент і водночас пропонують нові знання як шлях до політичної самостійності країни загалом.

Проте обґрунтованості націоналістичної боротьби, важливості української незалежності від жодного з лідерів не звучить, що наштовхує нас на думку про те, що Марко Черемшина вказав на головну причину безперспективності просвітницько-націоналістичного руху на місцях: населення недостатньо мотивували і не надавали йому належної аргументації переваг нової пропонованої ідеї.

Знаємо також, що Іван Семанюк схвально ставився до діяльності «Молодої України», ідейним очільником якої був І. Франко, і дотримувався такого ж, як і послідовники «Молодої України», погляду на процеси державотворення. Звісно, текст вищезгаданого відчиту пролив би світло на ті теоретичні положення, на які спирався Марко Черемшина як громадсько-політичний діяч. Та, на жаль, текст цієї доповіді також залишається невідомим для черемшинознавства.

Як слушно зазначає М. Гуйванюк, творче мовчання Черемшини було просто замовчаним етапом його життя. І пояснювалося «мовчання», яке синонімічно прирівнювалося до бездіяльності, надмірною адвокатською, тобто суто професійною завантаженістю. Насправді це не так, бо письменник в цей період не мовчав, просто тимчасово змінив трибуну, період між двома збірками не був періодом мовчання: «А то ж була його активна співпраця з Радикальною партією, січовим рухом, «Просвітою», НТШ, участь у революційних подіях 1918 р. на Покутті. А ще Марко Черемшина був щирим українським патріотом, активним поширювачем національної ідеї у середо-

вищі українського селянства. Але така громадська діяльність була непоєднуваною з радянськими кліше письменника пролетарського типу. Також не вписувалися в радянські ідеологічні шори творчі взаємини художника слова з деякими проскрибованими в ті часи діячами українського національного руху: М. Грушевським, Д. Донцовим, В. Дорошенком, А. Крушельницьким, С. Горуком та ін.»[1]]. Саме ідеологічний тиск щодо створення біографії та літературно-критичних праць про Марка Черемшину зіграв тут свою роль – національний компонент з життєво-творчого шляху письменника вилучено в повному обсязі.

Українська культура XX століття характеризується визначальністю ідеологічного чинника. А це означає, що, вкладаючи життєпис і творчу спадщину письменника в якийсь канон, мимоволі приходили до неповного, а то й викривленого бачення ролі того чи того культурного діяча в історії. Такий підхід до трактування творчості є суб'єктивним, а тому на певному історичному етапі підлягає перегляду.

Ще А. Крушельницький визначальною рисою всіх періодів творчості Марка Черемшини назвав «…вдумчивість у настрої людської душі».

Звісно, що свідомість людини в період війни – то переламана свідомість. Свідченням цього є й проза Марка Черемшини, де подано розріз суспільної свідомості крізь призму індивідуальної, і «Щоденник», який сам є сукупністю протиріч і одночасно підставою для домислів тих, хто хоче підтасувати факти і «поставити» письменника на ту чи ту політичну позицію (бо представлено факти жорстокої поведінки обох політичних режимів). Окрім того, фрагментарний характер змісту «Щоденника» не дає повних уявлень про міркування Марка Черемшини стосовно перебігу воєнних подій і комплексне прочитання можливе лише при зіставленні (за вектором зображення) художньої та мемуарної спадщини автора.

«Щоденник» – то лише чернетка до авторського трактування тогочасних подій та об'єктивна їх фіксація. Досліджуване нами листування розставляє все на свої місця і представляє Черемшину перш за все українським патріотом, який у найскладніший політичний час шукав виходу з ситуації, організовував громадські рухи, вів дипломатичні переговори і з уважністю літописця фіксував кожен спалах воєнних дій у краї. Переконані, що буквальний підхід до тлумачення літературних текстів тут застосований бути не може, бо йдеться про справді глибоку, багатоаспектну прозу. Що стосується мемуаристики – вона виступає фактографічним джерелом, проте маємо підстави припускати, що відомий нам «Щоденник» Марка Черемшини зберігся не повністю, і ми маємо справу з фрагментом. При комплексному дослідженні творчого доробку Марка Черемшини ми прийшли до висновку, що і но-

[1] Гуйванюк М. Р. Марко Черемшина: невідоме й призабуте. Наукові розвідки, републікації. Документи / Микола Романович Гуйванюк. Снятин: ПрутПринт, 2007. 108 с. С. 45.

велістика письменника, і його мемуарна спадщина, і громадська діяльність виразно свідчать про те, що Марко Черемшина чітко ставив національне питання у найважчий історичний час: кінець XIX – початок XX століття, коли України як такої не було на політичній мапі світу, бо вона була розтягнена між двома імперіями.

Власне, й у своїй громадсько-політичній, і в літературній діяльності Іван Семанюк (Марко Черемшина) проголошував лише те, у що твердо вірив сам. Національна ідея як бажана суспільна перспектива була його особистим великим сподіванням. Дослідник громадсько-політичної діяльності Марка Черемшини Микола Гуйванюк робить висновок: «До останніх своїх днів письменник жив надією, що українці все ж таки дочекаються державності, яскравим прикладом чого є одна з його останніх публічних промов, виголошена в Снятині 14 лютого 1926 року з нагоди вшанування одного з фундаторів українського національного руху на Покутті Василя Равлюка. Тут наголошено: «Зломив ворог освіти підвалини, здвигнені працівниками нашими, порубав, поневолив, вистріляв їх і вивішав, і настало далі лихоліття» і висловлено далі побажання «…щоб той леміш і чересло […] зорало народну ниву, і щоб на тій ниві […] праця зійшла і буйно заколосилася».

Саме освіту й активну роль патріотичної інтелігенції письменник вважав засадничими в будівництві української державності. Тому образи вчителів-просвітників у новелістиці й ранній драматургії Марка Черемшини мають національно-патріотичне прочитання, адже письменник наділяє їх вирішальними для громади ролями. Інша справа – що громада у більшості випадків, на жаль, не готова чути своїх вчителів.

Іванна Стеф'юк

КАТЕГОРІЯ SACRUM У ХУДОЖНЬОМУ СЛОВІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ: КРІЗЬ ПРИЗМУ ДОХРИСТИЯНСЬКОГО ТА ХРИСТИНСЬКОГО ДУХОВНОГО ДОСВІДІВ

Сфера сакрального у слові Марка Черемшини – важливий аспект для осмислення і глибинного прочитання творів письменника, оскільки навіть концептологічне трактування його першої збірки новел «Карби» передбачає усвідомлення людиною гріха і гріховності, а отже, прямо стосується сфери сакрального. Водночас з ідеологічних причин категорія sacrum у творчості Марка Черемшини в XX столітті практично не була дослідженою, натомість більше уваги приділялося соціально-психологічному перепрочитанню спадщини письменника. А один із творів, де виразно розвивається тема са-

крального – «Йордан» – взагалі друкувався серед фрагментів і таким чином опинився поза літературознавчим контекстом, хоч і формально забороненим не був.

Якщо говорити про XXI століття, то філософсько-світоглядне прочитання прози усіх трьох письменників «Покутської трійці» – Василя Стефаника, Марка Черемшини та Леся Мартовича – здійснив у монографії під символічною назвою «З покутської книги буття» Р. Піхманець, присвятивши творчості кожного з вищезазначених письменників окремі розділи. Ми вважаємо цю працю фундаментальною і разом з тим такою, що спонукає до подальших дослідницьких рефлексій та інтерпретацій.

Термін «Покутська трійця» усталився у літературному дискурсі з легкої руки А. Крушельницького та І. Франка, проте, звісно, він не означає нерозривну єдність згаданих вище художників слова – всі вони є самобутніми іменами і кожен із власним мистецьким голосом. Хоча, певна річ, не говорити про їхню тематичну і стилістичну спорідненість було б дивно, адже ці автори однозначно є однодумцями в літературі. З позицій же заявленої нами теми – тобто категорії sacrum – до Марка Черемшини, на наш погляд, світоглядно ближчими є художні світи Яна Андрушевського, Петра Шекерика-Дониківа, Михайла Коцюбинського. Що важливо, про філософію і світовідчуття горян Марко Черемшина багато в чому суголосний зі стилями Михайла Коцюбинсього, Гната Хоткевича, які, за влучним визначенням Д. Ільницького, «…прийшли до Гуцульщини з вагомим мистецьким досвідом і зуміли оповісти про цей світ очима зачудованого професіонала»[1]. Водночас цей письменник «сам був тим матеріалом», тобто носієм-практиком живої традиції.

Цінними джерелами для осмислення означеної теми стали праці Р. Піхманця, Ф. Погребенника, Р. Чопика, І. Набитовича, С. Хороба, О. Слоньовської, Н. Мафтин, О. Гнідан, Н. Семанюк, Є. Барана, В. Антофійчука, Т. Лях та багатьох інших сучасних дослідників. Принагідно про стосунки людини і священного у дохристиянському та християнському контекстах зазначено в нашій монографії «Людина і світ у слові Марка Черемшини» (2019).

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що категорія sacrum у слові Марка Черемшини як окрема комплексна тема дослідження заявлена чи не вперше, а отже є потреба у її докладному висвітленні.

Дослідник І. Набитович так говорить про дефініцію поняття сакрального у літературі, мистецтві та релігії: «Категорія sacrum, сакральне є однією з універсалій, яка найповніше містить у собі співвідношення, взаємозалежності й зв'язки, найхарактерніші ключові поняття та концепти різних релігій та, беручи ширше, культури загалом. Цей першофеномен релігії є особливо досконалою категорією, яку загалом неможливо стисло окреслити дефінітивно. Категорію sacrum можна досліджувати, асимптоматично підступаючи до різних рівнів її структури – через дескриптивне наближення до

[1] Цит. за: Андрушевський Я. З краю сліз і краси. Львів-Ряшів, 2023. С. 31.

тих чи інших ірраціональних досвідів її переживання, містичних просторів сакрального у світі психічних переживань чи аналізу та інтерпретації інституційних елементів релігії, зраціоналізованих релігійно маркованих концептів, образів та символів»[1].

Якщо розглядати художній простір новелістики Марка Черемшини як єдиний метатекст, то першим вектором осмислення категорії sacrum є розмежування, а іноді взаємопроникнення світу видимого і невидимого. Зокрема, це стосується уявлень людини про Бога. У новелі «Карби» мама пояснює синові про Бога і таким чином репрезентує колективні уявлення, що Бог саме карбує всі гріхи; новела «На-Боже» висвітлює уявлення людей про те, як поводитися на Службі Божій і як правильно молитися, бо «так світці собі хочут». Взаємопроникнення видимих і невидимих світів можемо фіксувати у момент, коли герой бачить видіння, а в них – візуалізовані уявлення:

«– Карби, карби! – простогнала тяжко, ніби через горло важку, велику колоду перетручувала.

– Тото, небоже, бабі карби уже привижьиютси.

Петрик мимохіть глипнув на стелину, але, крім закурілих, давніх сволоків, не бачив нічого»[2].

Новела «Карби» фіксує важливий аспект уявлень про Бога і божественне – через аналогію із власним досвідом: якщо поколінню дітей, які ходять у школу, найлегше пояснити, що Бог записує добрі і погані вчинки, то поколінню дітей, на вік яких припало заснування перших сільських шкіл у Галичині (середина XIX століття) пояснюють, що Бог карбує, робить зарубку на палиці. Тож карби – це і відмітки про добрі і лихі вчинки, і щоденник (людина карбує народження дітей чи важливі сільськогосподарські події), і календар (карбування дат). Карби – це і спогади душі про її земне життя, згадки про мирське, які можуть приземлити її у момент виходу із тіла. Отже, сама назва першої книжки Марка Черемшини «Карби» і заголовок однойменної автобіографічної новели свідчить про те, що дискурс сакрального є одним із тих, що визначають подальше трактування світу і людини.

Якщо умовно вилучити сакральний аспект із збірки «Карби», то залишиться карбована пристрастями і страхами людина, яка судиться за межу, виганяє «непотрібного» батька з хати після того, як він переписав майно, ця людина топиться у боргах і безнадійно шукає виходу із замкненого кола. І саме зв'язок зі світом невидимим і чітке уявлення, що Бог обов'язково є і «все видит», робить існування людини світоглядним досвідом. Так, у новелі «Світий Николай у гарті» читаємо про родину, в якої за податки забрали іко-

[1] Sacrum і Біблія в українській літературі / за ред. І. Набитовича. Люблін, 2008. 812 с. С. 23.

[2] Черемшина Марко. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. Київ, 1987. С. 30.

ну Миколая Чудотворця, проте вони ввечері моляться саме на тому місці, де була ікона і де вони для себе означили місце зустрічі з Богом. Причому віра в особливість місця молитви іде всупереч досвідові (бо ікони там уже нема). І це перегукується з тезою Єжи Новосельського: «Віра – це чеснота. Це героїчна якість людської свідомості, це якість усупереч надії, всупереч очевидному. Це типово аскетична діяльність людського «я»»[1].

Людина художнього простору Марка Черемшини відчуває свій зв'язок із сакральним і залежність власного життя від стосунків із божественним. Причому сакральне реалізується як у християнському, так і в дохристиянському вимірах – поширеною є молитва до небесних світил як певних посланців Бога. Так, у новелі «Туга» читаємо: «Скажи мені, сонечко, ти Боже очко, чи видиш ти мого Юрійка золотого? Може, десь далеко на чужій царинці, хоть на полонинці, хоть на дарабі на бистрій річці, хоть на широкім лані? Наверни навперед мене солодкий погляд з-під брів лискучих! Принеси з його личка той його усміх парубоцький, присунь легеньким леготом його віддих любий! А як він у могилі, то понеси тоту сльозу з моїх очей на ту синю цвітку, що його очима з могили до тебе поглядає. Шепни мені ти, довгий лісовий шуме, за мого Юрійка хоть одно, щонайтихіше слово! Полинь облаками ти, біла хмарко, мого милого шукаючи!»[2]. Цей космогонічний діалог (бо героїня вбачає у поведінці неба певні знаки, а отже – відповіді) перегукується з «Плачем Ярославни» і засвідчує аксіологічний дуалізм гуцульської культури, що його відзначали в різний час М. Коцюбинський, Г. Хоткевич, Д. Ганус, які доводять тезу про те, що сонцепоклонництво гуцулів-християн репрезентує пам'ять про духовний досвід.

Як відомо, згідно з універсальною концепцією божественного, яку поділяє Тома Аквінський, «увесь світ є сакральним і будь-який його елемент перебуває в посередньому або безпосередньому зв'язку з Богом»[3], натомість «селективна концепція тільки частину навколишньої реальності відносить до сфери sacrum, іншу до profanum[4]. Виходячи з цього протиставлення, герої Марка Черемшини, на наше переконання, репрезентують універсальну концепцію божественного, адже вони відчувають постійний зв'язок із вищою силою і навіть їхня гріховність осмислюється як частина досвіду.

Віра у Бога є важливим аспектом життя людини, і в той же час людина має чіткі уявлення про те, як виглядають злі сили, адже вона візуалізує їх. Так, у новелі «Основини», у якій ідеться про освячення, очищення житлового простору від хатнього демона «нетрудного», відображений доволі

[1] Подгужец З. Розмови з Єжи Новосєльським про мистецтво. Київ: Темпора, 2011. 406 с. С. 65.

[2] Черемшина Марко. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. Київ, 1987. С. 162.

[3] Набитович І. Універсум sacrum`у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму). Дрогобич-Люблін: Посвіт, 2008. 600 с.

[4] Там само. С. 15.

дражливий аспект: у народно-магічному обряді бере участь диякон і цей обряд межує із читанням «Псалтиря»: «Семениха присуває цебрик з-під стола ближче ід дякові, кладе на стіл новіський глинячок з водою і приліпленою свічкою. Кумки приносять більше свічок, приліплюють їх до берегів цебрика, до хліба, до соли на столі а котре величенькі, то тицькають їх у руки бадікам і собі по одній лишають. […] Майстер Никифір уриває роботу, уперізується і теж бере свічечку в руки. Дяк хреститься, запалює свічку і хрестить нею воду в цебрику і в глинячку, а відтак сідає на лавицю і кладе босі ноги в цебрик. Семениха засвітила свічку від дякової і передає вогонь всім гостям. Світла горять блідим полум'ям, а вітрець виколисує їх на всі боки. Бадіки заслонюють їх долонями перед вітром. […] Дяк отвирає псалтирю й читає більше з пам'яти: «Блажен муж, іже не йде на світ нечєстий і на путо грішне не стане і на сідало губителів не сєде»…

Семениха приклякає, хреститься і б'є поклони із свічечкою в руці. (…)

Вона глядить на свічку й уважає, щоб не загасилася, та й усе повторяє: «Скапайси, нечєста сило, скапайси, єк ця свічка скапуєси. Ей Божічку, скапайси, нечєста сило…»[1].

Безперервні молитви чергуються знов-таки з діалогом людини і світу – вона шукає знаків у леті птиці, знаходить їх і тлумачить для себе. А завершується промовистий і деталізований обряд очікуваним результатом – усі учасники обряду очищення дому вогнем, водою і словом констатують – «скапався нетрудний», а майстер Никифір зробив магічну зарубку, уявлення про яку і сьогодні живе у гуцульській традиції, і таким чином вивільнив світлу енергію і навпаки – «зарубав» темну.

У цьому ж творі зображено ще один містичний досвід людини, відомий у народній культурі як «ймив блуд». Якщо говорити про саме значення «блуд», то в богослів'ї і міфології воно діалектичне: на перший погляд – принципово різне, насправді ж має спільну рису. Так, служителі церкви пояснюють, що блуд – це розпусні дії, заборонені плотські втіхи, перелюб. Міфологія ж під цим словом розуміє дещо інше – незримого або втіленого в певній істоті злого духа, який збиває з дороги мандрівця, може призвести до його психічних зрушень чи навіть смерті [А. Кривенко]. І цей дух, згідно з народними уявленнями, скинений Богом з небес на землю і чіпляється до людей та збиває їх з правильної дороги[2].

У новелі «Основини» мотив блуду присутній в досвіді Семенихи, якій марево диктує йти до Відня і «добиватися права», і героїня не може провести чітку межу, було це, чи примарилося: «Хто знає, ци таки не привиділоси вам, Семенишко, шо то ви ніби до тісаря ходили, та й до депутата, то віді все його робота, щєз би!, – сумніваються інші бадіки.

[1] Черемшина Марко. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. Київ, 1987. С. 66-67.

[2] Кривенко Анастасія. Блуд в демонологічних віруваннях та повір'ях волинян // Народознавчі зошити. № 4 (160). 2021 р.

– Аді, сама не знаю, ци то такий сон я мала, цим ні блудом водило, але це знаю, шо-сми Каньовского виділа, та й говорила-сми з ним»[1].

Вищенаведена цитата із зображенням обряду очищення житла від темних сил фіксує ще один важливий вектор осмислення категорії sacrum у прозі Марка Черемшини – за І. Набитовичем – «організація культу (молитва, жертвопринесення, ритуали, церемонії тощо як основа покори чи прохання»[2]. Щодо цього репрезентативною є і новела «На Купала, на Івана», де відображено обряд вінування вівтаря Івана Хрестителя зіллям задля прохання його про заступництво в успішному народженні дітей:

«В церкві жінки Іванів вівтар зіллям убирають, гей до шлюбу.

– Гей, Іванічку Божий, Іванічку чорнобривий, роздай діти межи молодиці, аби-с мав що ерстити, аби-с мав де у кумах бувати!»[3]. У цій новелі також тісно переплетені дохристиянські та християнські складники свята, яке часто узагальнюють назвою «Івана Купала», поєднавши у назві дохристиянське божество Купало (Купайло) та християнського святого Іоана Хрестителя.

Власне, ця дуалістичність християнського та дохристиянського світовідчуття закорінена і в генетичному характері самого автора. Так, зокрема, у «Автобіографії» Марка Черемшини читаємо: «Дід Дмитро Олексюк, в селі званий Микєтюком, був то правовірний гуцул, дуже доброго серця господар ще з первісною простотою, бо не вмів читати і писати, у війську не служив, орав ще дерев'яним плугом, їздив тільки волами, святкував усі, хоть би і найменші, свята, вірив у відьми та лісовиків, добре вгадував наперед лиху і добру погоду, нікому не каламутив води і приймав на нічліг всякого, хто тільки того собі забажав»[4]. Християнський дискурс тут реалізується у дотриманні чину всіх церковних свят, дохристиянський – віра в домовиків і русалок, і граничить із сакральним також моральне – «нікому не каламутив води», тобто не шкодив. Дослідник Р. Піхманець так характеризує образ і світогляд діда Марка Черемшини: «Поступ цивілізації його оминув. Складалося враження, що це ожив у нових реаліях Першопредок, зі своїм розумінням життєвих і небесних сутностей, своєю системою цінностей і духовних пріоритетів»[5].

Важливим для осмислення сакрального аспекту художнього світу Марка Черемшини є образи священнослужителів. Так, у новелі «Йордан» читаємо

[1] Черемшина Марко. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. Київ, 1987. С. 68.

[2] Набитович І. Універсум sacrum`у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму). Дрогобич-Люблін: Посвіт, 2008. 600 с.

[3] Черемшина Марко. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. Київ, 1987. С. 176.

[4] Там само. С. 344.

[5] Піхманець Р. В. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Серія "Бібліотека «ЛітАкценту»". Київ: Темпора, 2012. 580 с. С. 252.

про образ апокаліптичного обезголовленого села, з якого забрали священника і тому люди без нього змушені освячувати воду і це сприймається як аномалія. Разом із тим ця теза показує життя традиції у етнографічному вияві (бо воду все одно як уміли, так і освятили). Тож присутність священника у селі – це уособлення певної гармонії та порядку. Служителі церкви у новелістиці Марка Черемшини є духовними і не тільки лідерами громади, адже вони виховують національну самосвідомість. Тут промовистою є проповідь із новели «На Купала, на Івана»:

«А панотець, що приязно службу править, що красно говорить:

– Дивіться, – каже, – люди, сонечко пражить землю та й випражує з неї ягідку і рожу, а з тебе, хлопе, не годно випражити навіть вужевки. Але не тоту вужевку, що ліси і дараби в'яже, але тоту вужевку, що усіх хлопів у один нарід в'яже!

– Най же цес нарід кається, най свою Україну шанує!

– Най хлоп хлопа тримається, най свою віру держить.

– Най молиться за всіх Іванів, що за цю землю зі світа пішли!

Нарід їсть панотцеві слова і росте високо»[1]. Щоправда, священника «за його казаня» чекає розплата від влади – його арештовують як неблагонадійного.

Образ священника у прозі Марка Черемшини зображено і в соціальному ракурсі – крізь призму престижності. Так, героя Петрика в новелах «Карби» та «На Купала, на Івана» рідня у майбутньому бачить освіченою людиною, священником.

Особливо актуальним в умовах сучасних викликів є сюжет новели «Поменник», де героїня піддається на вмовляння священника і міняє старовинний, дідовий поменник на інший – який запропонував священник, і за це арештовують її чоловіка, а сам поменник вилучають. Тут відображено паралель між релігійним і політичним, натомість саме сакральне відступає на другий план. У цій новелі актуалізовано також думку про те, що не все, що є релігійним, – є моральним, і навпаки – не всяке моральне є релігійним.

«Серйозною проблемою в сучасних літературознавчих дослідженнях є ототожнення моральности з релігією, яке має своє закорінення в ідеях І.Канта. При дослідженні ціннісно-поведінкових характеристик героїв варто враховувати, що така різниця полягає у предметі та цінностях, що реалізуються в кожному з цих випадків», – зазначає І. Набитович і відмежовує релігійний та моральний дискурси і їхні конотації: «...у першому та другому типах діяльности людини реалізуються різні цінності: в моральних актах – добро, в релігійних – святість»[2].

[1] Черемшина Марко. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. Київ, 1987. С. 178.

[2] Sacrum і Біблія в українській літературі / за ред. І. Набитовича. Люблін, 2008. 812 с. С. 39.

Стосунки зі світом автобіографічного і повторюваного образу Петрика Р. Піхманець також трактує крізь призму сакрального, де все життя людини – суцільний містичний досвід з ініціацією, прилученням її до таїнства, містерії, кульмінацією і неминучими протиріччями і метаморфозою головного героя.

Концепт священного простору – ще один із важливих векторів трактування категорії sacrum в прозі Марка Черемшини. Оскільки церква виступає місцем звершення духовних ритуалів, богослужінь («Карби», «На Купала, на Івана», «На Боже»), вона ж, а точніше церковне подвір'я, стають центром колізії в новелі «Раз мати родила!», церква є місцем зустрічі, місцем сповнення вироків в умовах воєнного часу, тобто вона є одночасно вівтарем, святим місцем, домом і вічевим майданом. З огляду на таку варіативність значень робимо висновок про чільність і універсальність цього концепту.

Тема сакрального простору, ситуативних профанних його конотацій (церква як місце злочину чи виконання вироків) по-особливому прочитується крізь призму тези про взаємозумовленість категорій профанного та сакрального навіть на словотвірному, а отже – асоціативному, семантичному рівні: «Латинське fanum, fani – ще одне окреслення святости, освяченого локусу. У первісному значенні терміном fanum означалася процедура освячення місця під святиню, а надалі – й саму святиню. Таким чином, pro-fanum – це місце перед святинею. Такий локус залишається перед її омофором. Однак до нього не стосуються ті заборони й обмеження, які діють у самій святині»[1].

Якщо говорити про новелу «Раз мати родила!», то її можна трактувати і у дискурсі біблійного мотиву про Каїна та Авеля. Так, герої звертаються одне до одного традиційним гуцульським «браччіку» – вони не є кровними братами, але таке звертання відображає посил «всі люди – собі брати». І саме на подвір'ї церкви один із «братів» зраджує і цією зрадою вбиває іншого свого «брата», а коли його питає громада про це, він, як і Каїн, наполягає, що нічого не знає про це.

Усвідомлення невідворотності гріха оприявнюється у новелі «Зведениця» – гріховним тут подається народження нешлюбної дитини, а незворотність полягає в тому, що батьки дівчини самі продали її в трудове рабство – симбрилю – молодому панові, і дівчина не насмілилася піти проти волі батьків. Пан дівчину ґвалтує, отже в її розумінні це – незворотний гріх, і вона не доносила вінка. Монолог дівчини-зведениці подається, на нашу думку, крізь призму суспільної і почасти стереотипної моралі – адже про гріховність чоловіка, який зґвалтував жінку, не йдеться – натомість розвивається тема про гріхопадіння жінки, яка тепер є соромом для своєї родини, хоч ще недавно була годувальницею. У цьому ж ключі, але вже в юридичній площині, залишає багато запитань проблематика новели «Парубоцка справа»: чи гріхом

[1] Sacrum і Біблія в українській літературі / за ред. І. Набитовича. Люблін, 2008. 812 с.

є те, що парубок вступив у статеві зносини з дівчиною і кинув її, якщо вона була оголеною? Чи допустимим є в таких випадках самосуд, якщо правосуддя сміється з жертви? Чи допустимим загалом є мотив помсти у векторі сакрального, релігійного, морального? І де межа між злочином (гріхом) і самообороною?

Один із важливих концептів для трактування категорії сакрального, поза сумнівом, є уявлення про душу. Новели Марка Черемшини «Зрадник», «Карби», «Грушка» почасти крізь фольклорно-міфологічні, почасти крізь духовні призми показують вихід душі із тіла у момент смерті і оприявлення душі читачеві, реципієнтові. Так, у новелі «Карби» читаємо: «Бабина душа вибігала на верховіття дерев, перескакувала з листка на листок, стручувала росу і тріпотіла голими порубаними крильцями. Боялася з карбами ще дальше д'горі летіти, але вітер займив її силоміць. За нею розбіглися жалібні плачі і тужливий голос трембіти та й сільських дзвонів, але не могли її здогонити»[1].

Новела «Грушка» висвітлює одну з особливих тем гуцульської етнокультури – ігри біля тіла покійного, які спрямовані на те, аби «регулювати» співвідношення вітаїстичного і танатичного, щоби душа змогла відлетіти. Адже, за народним уявленням, якщо покійного занадто оплакувати, душа не відлетить, а буде носитися між світами. І саме через актуалізацію гри, страху й елементів містичного відбувається це врегулювання. Причому перехід між жалісними речитативними голосіннями і грайливою «грушкою» у Марка Черемшини показано дуже чітко: «Сивий Ілаш запікав мовчки залізо і помагав майстрові деревище хрестиками карбувати. Леґіні й дівчата сходилися на «грушку». Уклякали коло тіла, відшептували молитви, а потому борзо смуток скидали і в хоромах гралися жмурка та лопатки»[2]. Перемога вітаїстичного над танатичним реалізується в тому, що завершується «грушка» жартівливими паровaрками, тобто ворожіннями на любов, стосунки, долю живих людей: «Надворі село спало, лиш трембітар з усієї сили повістував сумну вість, а припочиваючи повторяв, усміхнений, цікаву, веселу новину: «Василина піде за Федя, Гафія за Леся, Калина за Михяля, а Одокія за Гната. Так випало на Ілащиній грушці і так сповнитиси має»[3]. Символічно тут ще й те, що цю «веселу вість» сповіщає саме трембітар. Трембіта у гуцульській культурі має конотацію новин (нею сповіщають про час), важливих подій (Різдво, вихід на полонину), але трембіта є і похоронним інструментом. І саме трембітар, який запрошений сповістити трембітою про смерть Ілашки, сповіщає про те, що життя продовжується.

Висловлюючись метафорично, Марко Черемшина і помер всередині обряду, зосередженому навколо уявлень про душу. Так, у народній культурі

[1] Черемшина Марко. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. Київ, 1987. С. 30.

[2] Тама само. С. 50.

[3] Там само. С. 52.

українців, зокрема й гуцулів колись був поширеним (зараз – рідкісний) обряд ритуального трапезування на могилах. Гуцули цей обряд називають «накривання грібків». У фатальному для Марка Черемшини 1927 році письменник передає сестрі на Великодні свята солідну суму грошей, аби вона закупила ритуальні дари. У краєзнавчому літописі села Кобаки «Здвиженський храм» (а саме з цього села походить письменник Марко Черемшина) зберігся точний опис Григорія Букатчука про те, як відбувалося накривання грібків: «... був звичай, що в п'ятницю перед Великоднем кожда родина повинна була поправити могили своїх рідних, взагалі привести їх до порядку. Обкладали могили муравою, садили квіти, поправляли хрести, ставили на хрестах вінки. На Великдень по черзі відвідували кождий цвинтар. На цвинтарі виходили з церковними хоругвами, взагалі з церковним почотом. […] На могилах клали перепічки, писанки, горнята з водою і все то роздавали за «простибі»[1]. Перепічки роздавали родичам і потребуючим, до того давалося горня з водою – «аби душа на тому світі мала що їсти і пити». На перший погляд, такий припис народної культури виглядає дещо наївним, адже душа – безтілесна, вона не їсть і не п'є того, що земна людина. Але цей обряд більше необхідний, на нашу думку, самим виконавцям – тим, хто згадує предка і його безсмертну душу. Так от фатального 1927 року сестра Марка Черемшини через особисті причини купує черстві боханці і надбиті горнята, які соромно давати в ритуальний дар за душу. І цей стрес спричинив серцевий напад Марка Черемшини і як наслідок – смерть. Смерть на обряді, який мав бути виконаний, бо це питання гідності горянина.

І тут, мабуть, неможливо не провести паралель між художнім та біографічним світами Марка Черемшини. Адже героїня його твору «Писанки», маленька дівчинка, яку автор називає Паладюковою Україною, також здійснює обряд всупереч усьому – вона приносить писанки «за простибі» і роздає тим, хто скривдив і прирік на смерть її батьків – тюремним охоронцям і лжесвідкам. І просить їх, що би не сталося, розпалити вогонь «за дєдеву душу», аби пам'ять про нього жила. Її розуміння життєвого шляху батьків промовляє приписом Святого Письма: душа вічна, а отже – про неї треба турбуватися.

Тема сакрального – це тема містичного, особливого досвіду. Особливого світла. І навіть прилучення до теми крізь дослідження є тою містерією (за І. Набитовичем): «... в цьому насолода і захоплення наукового пізнання, захоплення від наближення до осяяння людського та божистого, профанного та сакрального»[2].

---

[1] Здвиженський храм. Автор-упорядник Марія Равшер. Снятин: прут Принт, 2008. 472 с. С. 346.

[2] Sacrum і Біблія в українській літературі / за ред. І. Набитовича. Люблін, 2008. 812 с. С. 37.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що категорія сакрального у художньому просторі Марка Черемшини є засадничою для трактування його новелістики у онтологічному та аксіологічному дискурсах. Сакральне реалізується через образи Бога і святих, через концепт церкви, ритуалу молитви, дотримання постів і поведінкових приписів, і разом з тим усе життя людини у творчості Марка Черемшини – це досвід стосунку із сакральним, божественним. Так як добро і зло є вічними діалектичними категоріями, так і божественне та гріховне, а також сакральне і профанне є вічними у людському бутті.

Іванна Стеф'юк

ХУДОЖНЯ АНТРОПОЛОГІЯ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ: МЕТАФІЗИЧНИЙ ГОРИЗОНТ ЛЮДИНИ І СВІТУ

Український літературний процес кінця XIX – початку XX століть значну роль відводив людині як індивідуальності, що прагне віднайти себе у світі. Повернення митців кінця XIX – початку XX століть «zuruck zur Seele» (О. Кобилянська) сприяло відображенню як реалій життя людини, її психологічних станів, викликаних певними обставинами, так і внутрішнього єства, почуттів та настрою персонажа, що було ознакою модернізму. Такі завдання сприяли жанрово-стильовому оновленню тогочасної прози: письменники «нової генерації» (І. Франко) використовують «внутрішній монолог, «потік свідомості», асоціативний монтаж, перетин пам'яті й миттєвого переживання в оповідному часі, тенденція до ускладнення тропіки та сторінки переважання верлібру в поезії, різноманітні гібридні утворення в генериці та ін.»[1].

Творчість Марка Черемшини формувалася під впливом тогочасних культурно-історичних реалій, європейської філософії. Письменник із притаманною йому неповторною манерою письма прагнув усебічно показати людину. Критика справедливо відзначала вміння новеліста «цизелювати з такою мікроскопічною точністю гуцульське житє, рухи простої, первісної гуцульської душі, відшукати в кожнім, на перший погляд зовсім незначнім факті предмет до літературно-артистичного оброблення»[2]. На психологізмі творів Марка Черемшини акцентував Г. Хоткевич, зазначивши, що його герої – «живі люде з нервами, мужицькими нервами і душею мужицькою»[3].

[1] Ткаченко А. Стиль. Напрям. Метод. Тип творчості // Слово і час. 1997. № 4. С. 49.

[2] Лозинський М. «Карби» Івана Семанюка (критична оцінка) // Діло. Львів, 1902. Дод. до ч. 84. 13 (26) квіт.

[3] Хоткевич Г. Камні отметаємиє (Філянський, Артим Хомик, Черемшина) // Українська хата. 1909. № 9. С. 537.

«Психологічним реалістом» назвав письменника А. Музичка[1]. Д. Донцов помітив у змалюванні характерів риси, що характеризували індивідуальну манеру автора: «іронію», «стоїцизм» та «щирий гуманізм»[2].

Сучасні дослідники вказують на заглиблення у трансцендентне у відображенні Черемшиною персонажів. Так, С. Хороб відзначає «зміщення рецепції колізій та конфліктів життя простих гуцулів від соціально-побутового, заземлено-конкретного до морально-психологічного, загальнонаціонального і вселюдського, навіть трансцендентно-космічного»[3].

Попри значну увагу дослідників до відображення Марком Черемшиною своїх персонажів виникає потреба вивчення художньої антропології письменника у зв'язку з його власним філософським розумінням існування людини у світі, що є метою пропонованої статті.

Принцип філософської антропології, попри досить широке тлумачення цього поняття, «проголошує людину вихідним пунктом та кінцевою метою філософії»; «будь-яке запитування у філософії є завжди питанням про те, що є людина»[4]. На цьому принципі також ґрунтується літературна антропологія, яка, за словами Л. Тарнашинської, має можливість «розкошувати в напрацюваннях різних концепцій людини – екзистенціалістських, персоналістських, герменевтичних, філософсько-антропологічних, релігійних тощо»[5].

Польський дослідник М. П. Марковський справедливо пов'язує «літературознавчу антропологію» з інтерпретацією художнього тексту, що дає можливість розглядати твір поза усталеними шаблонами літературної критики: «літературна антропологія» «змінює перспективу читання» і «хоче нам сказати, що таке літературний текст»[6].

В українському літературознавстві є досить ґрунтовний доробок у царині художньої антропології: В. Зенгва студіює героя М. Хвильового як феномен культури[7]; Ю. Бродюк досліджує людину як суспільно-історичний та психологічний феномен у трилогії М. Томчанія «Жменяки»[8]. Т. Конончук,

---

[1] Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк). Одеса: Держвидав України, 1928. 280 с. С. 196.

[2] Донцов Д. Марко Черемшина // Донцов Д. Літературна есеїстика / відп. ред. і упоряд. Олег Баган. Дрогобич: Відродження, 2009. С. 197–198.

[3] Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття: (неоромантизм, символізм, експресіонізм): монографія. Івано-Франківськ: Плай, 2002. 413 с. С. 245.

[4] Абушенко В. Философская антропология // История философии: энциклопедия / сост. и гл. научн. ред. А. А. Грицанов. Минск, 2002. С. 1084.

[5] Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія: новий методологічний проєкт у дзеркалі філософських антропологій. Слово і час. 2009. № 5. С. 60.

[6] Марковський М. П. Антропологія, гуманізм, інтерпретація // Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 492.

[7] Зенгва В. О. Художня антропологія прози М. Хвильового: герой як феномен культури: автореф. дис. …канд. філол. наук: 10.02.01; 10.02.03. Харків, 2013. 21 с.

[8] Бродюк Ю. Художня антропологія трилогії «Жменяки» М. Томчанія // Теоретична і дидактична філологія. 2014. Вип. 17. URL: http://ephsheir.phdpu.edu.ua:8081/xmlui/bitstream/handle/8989898989/1165/23.pdf?sequence=2&isAllowed=y

проаналізувавши художню антропологію Ю. Мушкетика, дійшла висновку, що письменник малює персонажів «в реальних обставинах суспільно-політичного буття, виявляючи і самі реальні обставини, і суб'єктивну онтологію автора»[1]. На домінантах авторської антропологічної концепції В. Барки, зокрема його розумінню онтології людини, її місцю в соціумі акцентує Т. Музика[2].

Цілком прийнятним у вивченні художньої антропології є використання досліджень у царині лінгвістики, зокрема тих, що стосуються метафори як одиниці, що характеризує людину в мовній картині світу. Так, Н. Лобур, описує національно-культурну специфіку метафоричної системи, що «дає підстави змоделювати антропометричну мовну картину світу»[3]. Цікавим є дослідження Т. Єщенко, в якому на прикладі творів українських поетів 1990-х розглянуто метафору як «маркер мовної особистості». Дослідниця наголошує, що «метафора створює певну когнітивну модель довкілля та формує окремі концептуальні сфери, відображає структуру когніції (досвід, знання) адресанта, є провідною ознакою художньо-образного мислення, важливим чинником структурної впорядкованості тексту і світу в цілісність»[4].

Крім вивчення персонажів у зв'язку із зовнішніми обставинами, або ж художніх маркерів, як це бачимо у працях згаданих дослідників, варто зосередити увагу на філософському аспекті художньої антропології Марка Черемшини, котрий інтерпретує особистість як частину буття, як суб'єкт, що сприймає і бачить світ метафізично.

Поняття метафізики в пропонованому дослідженні використовується не у традиційному сенсі на позначення чогось таємничого чи малозрозумілого, а як філософське вчення про надчуттєві принципи буття: «Метафізика <…> охоплює чуттєве і надчуттєве, речі, дані з досвідом, та їх граничні основи, отже, також первісне і найвище, божественне буття»[5].

Метафізичний горизонт буття, або, як його означив австрійський філософ і теолог Емеріх Корет, «трансцендентально-метафізичний горизонт буття», є «сутнісною, apriori першочерговою відкритістю людського духу буттю»[6].

[1] Конончук Т. І. Юрій Мушкетик: концепти художньої антропології // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія: Філологія. Літературознавство. 2010. Т. 141. Вип. 128. С. 48.

[2] Музика Т. Є. Домінанти художнього втілення антропологічної концепції Василя Барки // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. 2012. Вип. 65.

[3] Лобур Н. В. Антропометрична метафора у мовній картині світу: типологічна модель (на матеріалах української і чеської мов): автореф. дис. …канд. філол. наук: 10.02.01; 10.02.03. Львів, 1997. 21 с. С. 8.

[4] Єщенко Т. Текстово-антропоцентричний вимір метафори українських поетів 1990-х: монографія. К.: Академвидав, 2018. 352 с. С. 4.

[5] Корет Э. Основы метафизики/ пер. с нем. К.: Тандем, 1998. 248 с. С. 13.

[6] Корет Э. Основы метафизики/ пер. с нем. К.: Тандем, 1998. 248 с. С. 6.

Щодо літературознавчої інтерпретації категорії метафізичного горизонту прийнятним буде розуміння її як індивідуально-авторського сприйняття світу через пізнання на чуттєвому, метафізичному рівні, шляхом власних рефлексій, переживання, духовного самозаглиблення з метою долучення до «істини», тобто того, що «відкриває суще в його бутті» (М. Гайдеґґер).

У першій новелістичній збірці Марка Черемшини «Карби» метафізичний горизонт людини і світу насамперед оприявнюють екзистенційні ситуації, в яких перебувають персонажі. Тоді людині відкривається сакральний бік буття, відновлюється зв'язок зі своїми праосновами. М. Ткачук справедливо зауважує, що в новелах збірки наявне «проникнення в сферу несвідомого, масової свідомості і метафізичних параметрів буття гуцулів»[1].

Уже в першій знаковій новелі «Карби», що дала назву збірці, Марко Черемшина осмислює людину у світі у процесі формування та вираження власної самосвідомості. Добро і зло, життя і смерть, гріх і покута формують у головного персонажа уявлення про світ і власне місце в ньому. Карби – людські гріхи на палиці у Бога. Уже ця первісна семантика символу промовляє до свідомості читача, адже концепт гріха є невід'ємним атрибутом буття кожної людини. З карбами в персонажа асоціюються людські кривди, які він глибоко переживає. Тому семантика карбів як релігійного символу (людські гріхи) для Петрика поступово переростає у філософський: через карби він пізнає трагізм людського буття. Відмолювати гріхи за предків належить Петрику, однак це карби «на палиці у пана Бога». Натомість карби на його серці – людські страждання, які він бачив, тому вони «ніколи не загояться і не заростуть панським салом»[2].

Метафізично описує письменник у новелі стан смерті, після якої душа продовжує рухатися у світі: «Бабина душа вибігала на верховіття дерев, перескакувала з листка на листок, стручувала росу і тріпотіла голими порубаними крильцями»[3]. Тут помітні давні народні вірування, в яких душа по смерті людини ставала метеликом чи птахом[4], що символізували воскресіння та безсмертя. Віра у безсмертя людської душі є однією з підвалин черемшинівської художньої антропології.

У новелах «Дід», «Бабин хід», «Лік», «Зведениця» та інших творах, актуалізуючи екзистенціали страждання, болю, самотності, відчаю, Марко

[1] Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. 464 с. С. 89.

[2] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 30.

[3] Там само.

[4] Афанасьев А. Заметки о загробной жизни по славянским преданиям // Афанасьев А. Происхождение мифа: статьи по фольклору, этнографии и мифологии. М.: Индрик, 1996. С. 298.

Черемшина оприявнює внутрішнє єство людини. Творам притаманна ескізність малюнка, пластичний опис, зорові образи. Сюжет у новелах відсутній. Автор наче вихопив з великого потоку життя один фрагмент і в деталях його зафіксував.

Однак попри, здавалося б, виражений трагізм буття, Марко Черемшина декларує вітаїстичне світосприйняття, що відображено через метафізичний зв'язок людини із природою як Абсолютом, що ми бачимо в новелі «Грушка». Твір, за словами А. Музички, побудовано «на боротьбі двох настроїв, сумного й веселого, що походять від двох сил, смерти та життя, при чому перемагає останнє»[1]. Сумний настрій відображають звукові образи: «трембітав сумними голосами», «ґаздівські собаки будилися, і скомліли, і вили, а вівці на сусідніх царинках блеїли», «жалібні голоси хвилювали гребенистими хвилями по хаті і пропадали без відповіді»[2]. Водночас забава («Челядь сміялася придушеним сміхом»), радісні вигуки трембітаря під час «грушки» наповнюють твір оптимістичним, життєствердним настроєм. Контрастування художніх деталей виражає ідею твору: смерть не може стримати потік життя, затамувати радість людини від буття на землі.

«Грушка» стає точкою в новелістичній структурі, де змикаються, як у колі, дві протилежні події: початок (майбутній шлюб) і кінець (гра біля покійника). Автор відтворює життя за циклічною моделлю, де все може повернутися до своїх першооснов, де радість змінює смуток. Тому «<…> трембітар з усієї сили повістував сумну вість, а, припочиваючи, повторяв, усміхнений, цікаву, веселу новину: "Василина піде за Федя, Гафія за Леся, Калина за Михяла, а Одокія за Гната. Так випало на Ілашчиній грушці, так сповнитиси має"»[3]. Тут також криється тонка іронія автора: долю людини вершить «грушка», тобто гра.

Життя мінливе, мов гра, людина не може нічого змінити, бо так «сповнитиси має». Однак є щось над грою, над людським життям з його постійними клопотами, радощами й печалями, і над смертю, що може його враз обірвати. Першопочаток усього автор бачить у природі: «Літній вечір спускався сивим соколом додолу», «червона луна горіла на окрайках неба і припалювала крильця зірницям, що пустували і забагали гратися з нею кидки»[4]. Знаковою є деталь: природа перериває навіть гру зірниць, бо вона існуватиме завжди попри смерть чи гру. Отже, в новелі вимальовується вітаїстичний аспект художньої антропології Марка Черемшини.

---

[1] Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк). Одеса: Держвидав України, 1928. 280 с. С. 195.

[2] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 50–51.

[3] Там само. С. 53.

[4] Там само. С. 49.

З новою силою цей вітаїзм зазвучав у новелах циклу «Село за війни». За слушним спостереженням Н. Мафтин, «новелістичний цикл «Село за війни» силою могутнього антимілітарного звучання підноситься до рівня апокаліптичної картини загибелі світу. Однак Марко Черемшина високою майстерністю свого таланту, наснаженого любов'ю до рідного краю, протиставив кривавому богові війни, що сіє смерть, руйнації, голод, каліцтва, перетворює землю на пустку, всеперемагаючу силу й красу життя»[1].

Саме оптимістична тональність, віра в силу життя навіть у найекстремальніших ситуаціях роблять збірку воєнних новел Марка Черемшини оригінальним і самобутнім явищем на тлі західноукраїнської новелістики. Вважаємо, що своєю ідейно-естетичною настановою, наскрізним життєствердним пафосом збірка Марка Черемшини «Село за війни» співзвучна збірка новел Катрі Гриневичевої «Непоборні».

Просторові координати збірки «Село за війни» – вся Гуцульщина. Часові межі новел збірки охоплюють Першу світову війну від її початку і до завершення. Екстремальні ситуації, в яких опиняється людина на війні, дають авторові можливість достеменно показати характер персонажа, його внутрішнє єство, відвагу і моральну стійкість або ж ницість. Р. Піхманець слушно спостеріг у новелах циклу «різноканальність і, сказати б, багатожильність відомостей про загрозу онтологічних засад буття»[2].

Світ, що перебуває у стані війни, Марко Черемшина малює лірично, часто вдається до міфологізації. Так, у ліричній новелі «Село потерпає» домінують космогонічні образи гори, неба, землі. Червона барва, якої набуває небо, робить картину схожою на апокаліптичну візію, асоціюється з кров'ю, деструкцією. У битві неба та землі автор втілює руйнацію гармонії у світі: «<…> небо стогне. Земля йому громи відобрала, його поріб'я кулями б'є»[3].

Однак і тут простежується вітаїзм Марка Черемшини. Трагізм війни не може затьмарити радості людей від життя, і вони попри небезпеку святкують Покрову. Оптимізмом та надією сповнена святкова проповідь панотця, який наставляє парафіян зробити все можливе, «аби Україна усміхнулася, аби наш край удержався!»[4]. Автор показує протистояння життя і смерті у пуанті новели, коли гуцули виконують на горі танок. Під час танцю «першими стрілами» було вбито «двох пушкариків» та «чорнобриву молодицю»[5].

---

[1] Мафтин Н. Неоромантична модель гуцульського дивосвіту (про новелістику Марка Черемшини) // Слово і час. 1999. № 6. С. 20.

[2] Піхманець Р. В. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. К.: Темпора, 2012. 580 с. С. 302.

[3] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 90.

[4] Там само. С. 95.

[5] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 97.

Н. Мафтин уважає, що тут наявне «розгортання улюбленої метафори українського фольклору – битви як кривавого танцю»[1].

Танок у тексті ноели є своєрідним кодом еротичного і танатичного: з одного боку, це знак радості та веселощів, завершальний етап урочистого свята, з іншого – танок можна розглядати як ритуальне дійство, що асоціювалося зі смертю. М. Бахтін наголошував на екзистенційній семантиці танка: «В танці зливається моя зовнішність <…> з моєю внутрішньою органічною активністю, котра сама себе відчуває; в танці все внутрішнє в мені прагне вийти назовні, співпасти із зовнішністю, в танці я найбільш отілеснююся в бутті, прилучаюся до буття інших <…>. Момент одержимості явно переживається в танці, момент одержимості буттям»[2]. Подібну функцію виконує танок у новелі Марка Черемшини «Перші стріли». Поряд із радісним настроєм свята він передає внутрішню напругу людей, які, єднаючися в колі, психологічно налаштовують себе до війни і водночас гостро відчувають своє буття перед можливою смертю.

Як і на початку війни, поляризацію двох головних буттєвих модусів – життя та смерті – відтворює Марко Черемшина в завершальній новелі збірки «Село вигибає», дія якої відбувається у трупарні. Війна закінчилася. На все село залишилися «висока і, як старий дуб, грубезна баба» та «стрункa, чорнобрива дівчина» Анничка. Про танатичне та вітаїстичне в семантиці цих образів промовляє не лише вік жінок, але і їхні функції: баба доглядає вмираючих, Анничка має «заманювати» людей, щоб дали хліба.

В новелі також є образ, що уособлює людину «втраченого покоління» (Г. Стайн). Його можна поставити поряд з персонажами Ернеста Гемінгвея, Річарда Олдінгтона, Анрі Барбюса, Еріха Марії Ремарка. Петро втілює долю тих, котрі вижили на війні, однак втратили сенс життя. Усіх друзів та рідних Петра забрала війна та «чорна бола». Перебуваючи в безвихідній ситуації, Петро чинить самогубство.

У образах Аннички та Петра Черемшина втілює бінарну опозицію «життя – смерть». На це вказує портретна деталь – очі. Анничка, яка втілює життя та продовження роду, має очі «цвітучі двома чічками»[3], натомість очі Петра уособлюють танатичне – «дві темні гаврі»[4]. На думку Н. Мафтин, «продовження роду, етносу, його майбутнє символізує юна героїня твору – Анничка»[5].

[1] Мафтин Н. Неоромантична модель гуцульського дивосвіту (про новелістику Марка Черемшини) // Слово і час. 1999. № 6. С. 21.

[2] Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 127.

[3] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 144.

[4] Там само. С. 140.

[5] Мафтин Н. Неоромантична модель гуцульського дивосвіту (про новелістику Марка Черемшини) // Слово і час. 1999. № 6. С. 21.

Отже, в Марка Черемшини апокаліптична візія села, що «вигибає», все ж сповнена вітаїстичним оптимізмом. Образ Аннички втілює продовження роду. Зрештою в уяві читача, за словами Н. Фрая, «панорамний апокаліпсис поступається місцем другому апокаліпсисові»; «це видіння, в якому після старозаповітної картини Божих присудів, лихоліть і кар настає друге життя. У цьому другому житті двосторонній конфлікт творця й творіння, Бога й людини перестає існувати»[1]. Отож після воєнного лихоліття має настати «друге життя»: поруйноване село почне відроджуватися.

Життєствердний, вітаїстичний світогляд автора у художній антропології Марка Черемшини виявляється також і в новелах збірки «Верховина», однак тут «патос всенаціонального "процесу" доходить до свого апогею»[2]. Тлом для новел збірки стали дії з боку польської влади по завершенні Першої світової війни. Тема соціально-національного гніту західноукраїнського селянства польською шляхтою звучить майже у кожному творі. Письменник відтворює в новелах циклу суспільно-політичні реалії періоду польської окупації краю: вбивство людей з метою загарбання маєтків («Верховина», «На Купала, на Івана»), ув'язнення селян за участь у громадському житті краю («Писанки», «Ласка», «Коляда»), національно-визвольну боротьбу («Туга»).

Марко Черемшина зображує світ крізь призму міфу, завдяки чому протистояння українців національному гнітові автор виводить у площину боротьби добра зі злом. Таке звучання посилює сакральний хронотоп, що надає вчинкам персонажів особливої ваги. Так, у новелі «Писанки» суд над головним героєм через те, що чинив опір польській владі, відбувався у «живний четвер», тобто страсний четвер перед Великоднем, що проектує на долю героя євангельський сюжет зради та жертовності.

Подібний прийом використовує Марко Черемшина у новелі «Коляда». Сакральний хронотоп Різдвяної ночі підкреслює справедливість опору колядників соціальним і національним утискам сільської верхівки, яка в такому контексті сприймається як вселенське зло, з яким іде боротьба з моменту світотворення. Ідейне звучання твору посилює алюзія зі Святого письма. У різдвяній легенді саме зоря привела волхвів до місця народження Ісуса. Так само й колядників водять зорі: «Тоті зорі щось міняться, щось вони поморгують, щось вони оповісти хочуть… Відай, вони тих сімох колядників по селу водять, відай, їх коляду леліють»[3].

---

[1] Фрай Н. Великий код: Біблія і література/ з англ. переклала Ірина Старовойт. Львів: Літопис, 2010. 362 с. С. 207.

[2] Пеленський Є.-Ю. Проблеми в творах Марка Черемшини // Черемшина Марко. Твори: у 3 т. Т. 3: твори / повне вид. за ред. Євгена Юліяна Пеленського. К.: Ізмарагд, 1937. С. 195–203. С. 209.

[3] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 178.

Метафізично буття персонажів Марко Черемшина відображає в новелі «На Купала, на Івана». Тут переплетено дві площини: реальну та ірреальну, пов'язану з народно-міфологічними уявленнями про свято Купала, котрий «відьми вночі на раду скликає, мушками світить перед русалками, рікою вінки долів пускає, лісами любість підкидає»[1]. Різко контрастують із святом добра і любові ключові події твору – вбивство чесного гуцула та арешт священика, що було звичайним явищем на західноукраїнських землях періоду владарювання Польщі.

Міфотворення у змалюванні особистості автор використовує в новелі «Туга». Головна героїня сумує за своїм коханим, котрий пішов у роки Першої світової війни воювати за незалежність та єдність українських земель у загонах Січових Стрільців. Екзистенціал туги актуалізує несвідоме героїні і вона бачить міф про героїчне минуле свого народу і проектує його на майбутнє. Дівчина уявляє той часовий історичний образ української держави, коли знову будуть «ясніі мечі в стрілецьких руках, золоті дуги в стрілецьких бровах, ярії рожі в стрілецьких ніжках, ясніі зорі над головами»[2]. Епітети, що вказують на ясний, золотий колір, споріднюють цей міф із міфом про «золотий вік». Марко Черемшина втілює своє бачення могутності України, її військову міць і разом з тим – мирне буття під «ясними зорями», що, за логікою циклічної моделі часу, стане такою ж реальністю, як і та, що була в міфах у прачасі.

Вітаїзм буття людини найбільш повно виявився в новелістичному циклі «Парасочка». Коли І. Франко порадив письменнику «закинути писати поезію в прозі та вернути до "Параски", себто до мужиків»[3], новеліст прислухався до поради метра. Про «мужиків» автор пише у ранній творчості, а до «Параски» «вернув» уже зрілим майстром. «Параска» в розумінні автора втілює ідеал принципово іншої людини, не злиденного селянина, на якому «зложилися віки нужди і вип'ятнували на ньому грубими буквами: мужик»[4], а людини здорової та гарної, сильної духом та гордої, людини, яка відчуває природу, всотує її потужну енергію, що допомагає відчути свою землю, своє коріння аж до первісних несвідомих інстинктів.

Свого часу Д. Донцов помітив у новелах циклу якусь силу, що «мимо непорадности й наївности одиниць, зберігала расу, зробила душу її відпорною, що її ні сльозами не розм'ягчити, ні гнівом безсилим не зсушити»[5]. С. Процюк висловлює думку, що «найбільш еротичний цикл "Парасочка",

[1] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 173.

[2] Там само. С. 188.

[3] Там само. С. 343.

[4] Там само. С. 42.

[5] Донцов Д. Марко Черемшина // Донцов Д. Літературна есеїстика / відп. ред. і упоряд. Олег Баган. Дрогобич: Відродження, 2009. С. 202.

написаний не молодим письменником Марком Черемшиною, а зрілим, наче він – людина, яка зруйнувала вето, скинула зі своїх героїв волосяницю томління плоті»[1]. Саме у тілесному, у природі черпають життєву енергію персонажі Марка Черемшини. Така концепція письменника суголосна з ніцшеанською, яка обстоює в людині єдність духовного і тілесного начал: «“Я плоть і душа”, – так каже дитина. І чом би не брати прикладу з дітей?»[2].

Тілесність характеризує персонажів новел «Парасочка», «Парубоцька справа», «Інвалідка». В новелі «Парасочка» автор акцентує на жіночій тілесності, у портреті героїні вимальовується образ не просто привабливої, а демонічної жінки: «На перелазах днує, красно убрана, у лист піє, співанки співає, аж селом голос лігма стелиться. Регочеться на все село, в долоні плеще, по литках б’ється, аж гора дрожить»[3].

Життєва позиція Парасочки, її незалежність, виклик долі, що згодом призвів до протистояння сільській спільноті, стосунки з чоловіками роблять цей образ близьким до образів жінок у творах О. Кобилянської, де «жінка вільна і емансипована остільки, оскільки вона відмовляється жити за приписами суспільства, намагається жити у згоді з власною природою, тобто емоціями, почуттями»[4].

Чоловічу тілесність відображено в новелі «Парубоцька справа». Автор малює не просто «парубка над парубками», а ліричну натуру, дитя природи, яке звикло «набуватися» на землі і кожної миті ловити смак життя. Як і в попередній новелі, чимало місця в творі займає портрет персонажа: «Такий, гей ясінь, високий та кучерявий. / А бгачкий, гей жереповий прут./ Лице, гей зарькою мальоване, на бачках обертається, під шовковим вусом замикається, як братчиків цвіт»[5].

У світоглядній позиції Марка Черемшини спостерігаємо вплив «філософії життя» Фрідріха Ніцше, котрий проголосив: «Життя – це джерело втіхи» [18, 95], підкреслюючи, що «скорбота – це також радість»[6]. Для українського

[1] Процюк С. Ерос і танатос у прозі Марка Черемшини // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: зб. наук. праць / упоряд. С. Хороб. Івано-Франківськ, 2006. С. 99.

[2] Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади/ пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. К.: Основи, Дніпро, 1993. 415 с. С. 32.

[3] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 189.

[4] Моклиця М. В. Леся Українка і Ольга Кобилянська: дві грані модернізму // Леся Українка і сучасність (До 130-річчя від дня народження Лесі Українки): зб. наук. праць. Луцьк, 2003. С. 23.

[5] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 226.

[6] Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади/ пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. К.: Основи, Дніпро, 1993. 415 с. С. 321–322.

автора істиною є вічно живе начало, в якому також хвилини щастя межують з хвилинами скорботи: «Люблю ритм зір на небі і голос життя на землі. Лютий я на все, що погане, брехливе і жалом кривди кусає»[1].

Цілковиту гармонію людини і світу крізь призму пантеїстичного світовідчування Марко Черемшина відтворює в новелі «Зарікайся мід-горівку пити!». Письменник проводить паралель між піднесеним душевним настроєм закоханих Калини та Йвана і природою навесні, що втілює апофеоз життя і любові: «А зазуля кує, ні – аж гай розвивається. / А річка срібним поясом тот гай то вперізує, то розперізує. / А Калинина маржина гейби до півусміху роти відтворила і надслухує, то зазирає та й помалу-помалу ступ-ступ з полонинки на Йванову конюшинку»[2].

Кожна деталь весняного пейзажу наділена символічним змістом, який оприявнюється в образі найбільшої «Сили» – Бога: «А Господь понад гори походжає і сонечком дихає на ввесь світ, на гори й долини та й на полонини./ Та й на Калинину любість золотом мече»[3].

Тут яскраво виражена художня антропологія Марка Черемшини: людина – центр Космосу, частина усього живого світу, сотвореного Богом, а отже, – саме Життя. Всевишній дарує їй, як і кожній живій істоті на світі, на яку «дихає сонечком», свій найцінніший дар – любов. У автора любов – цінніша коштовного золота, бо вона є світло Життя, яке Бог «золотом мече», сильніша смерті, бо через почуття любові людина навіки зливається з Природою і радіє так, як «радується на ріллі скиба, у ріці риба, царинками зело»[4], тобто сповнюється благодаттю Божою, у якій і є сенс вічного Життя. Таке розуміння Марком Черемшиною любові суголосне думкам Еріха Фромма про те, що людина, відчуваючи любов до іншої людини, «<…> любить усе людство, все, що є живе»[5]. Так само ототожнює любов з відчуттям гармонії зі світом Марко Черемшина.

Філософія гуцулів трактувати любов як невід'ємну частину людського єства прочитується в рядках коломийки, що стає завершальним акордом новели: «Зарікайся, файна любко, мід-горівку пити, / Та лишень ся не зарікай Івана любити»[6].

---

[1] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 351.

[2] Там само. С. 217–218.

[3] Там само. С. 218.

[4] Там само.

[5] Фромм Э. Искусство любви: исследование природы любви/ пер. с англ. Л. А. Чернышевой. Минск: ТПЦ «Полифакт», 1991. 80 с. С. 34.

[6] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. К.: Наук. думка, 1987. 448 с. С. 218.

Отже, Марко Черемшина зображує світ і людину в ньому метафізично: акцентує на несвідомому персонажів, їх внутрішньому єстві, ставить їх в екзистенційні межові ситуації, малює світ, який можна осягнути тільки внутрішнім зором, інтуїтивно. Такому підходу автора до творення художньої антропології сприяли як модерністська рецепція фольклорно-міфологічних образів та мотивів, так і новітні напрямки європейської філософії, зокрема філософія життя Ф. Ніцше. Наскрізною для творчості Марка Черемшини є вітаїстична концепція, що набула найпотужнішого звучання у збірці новел «Парасочка». Вітаїстичний мотив повноти людського життя, любові є маркером художньої антропології автора.

Аналіз художньої антропології письменника допомагає глибше зрозуміти невичерпний феномен його творчості. Дослідження доповнює уявлення про філософію Марка Черемшини, накреслює подальші аспекти вивчення його новелістики в руслі міждисциплінарних досліджень.

Тетяна Лях

ПРОЗА МАРКА ЧЕРЕМШИНИ: МЕТАМОДЕРНА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ

Марко Черемшина – від заглиблення у сенс псевдоніму до уважного прочитання художнього тексту – додає внутрішньому переконанню читача в інакшості, осібності українства як духу та світовідчуття додаткові аргументи, посилює це відчуття, утверджує непомильність саме такого сприймання національного характеру, саме такого розуміння національної призми світопереживання. Водночас ювілейні маркери надають особливої значущості прочитанню літературної класики, заохочують заглибитися у ті морально-етичні джерела, що творять смисли та сенси, що відкривають перед читачем горизонти істинних цінностей, дають розуміння сучасності, її витоків і динаміки. Особливо сьогодні, коли гуманітарний дискурс перебуває в активних дискусіях про сутність метамодерного переживання світу, поетика художнього тексту зі скарбниці національної спадщини виконує важливу роль у формуванні методологічних підходів нової історико-культурологічної доби. 150-літній ювілей Марка Черемшини знаменує не лише інтервал карбування автора «Карбів» в українському літературному каноні, але й важливість художнього світу письменника, що спричинився до творення національної культури, до утвердження найбільш важливих ціннісних орієнтирів.

Українське літературознавство присвятило значну увагу Маркові Черемшині, позаяк у науковому дискурсі представлені ґрунтовні оригінальні дослідження світогляду та світопереживання письменника, своєрідності його

поетики, особливостей художнього світу, окремих деталей мистецького стилю. Це, зокрема, праці, що становлять самодостатню наукову галузь – «черемшинознавство» – М. Грушевського, С. Єфремова, І. Франка, О. Засенка, В. Лесина, Т. Лях, Б. Мельничука, В. Миронюк, Р. Піхманця, С. Процюка, О. Слоньовської, С. Хороба, Р. Чопика Є. Барана, Л. Голомб, І. Стеф'юк. Валентина Миронюк відзначає: «У Галичині, де коріння українського населення вело нерівну боротьбу за збереження своєї духовної культури, на мистецьких шуканнях лежала тінь трагедії відчуженого від усієї нації й зневаженого народу. Вона прочитується не стільки в проблематиці художнього твору і не стільки в настроях суму, безнадійності людських сподівань, скільки в пафосі опору пресингові, у консолідації сил для здійснення широкої програми вдосконалення творчої самобутності, в прагненні до своєрідності національного самовисловлення. Нові соціально-економічні умови на зламі двох століть ставили перед літературою нові завдання і нові вимоги»[1]. Якщо митець відгукнувся на запит суспільства, осягнувши «нові завдання і нові вимоги», то сучасному літературознавству з позицій понадепохального інтервалу належить пізнати сутність авторського стилю і вписати його у координати нинішнього переживання власного місця в історико-культурному хронотопі.

Одним із актуальних наукових напрямів є когнітивна наратологія, що в парадигматиці «наративного повороту» набуває нових поетологічно-поетикальних конфігурацій. Дотримуючись загальноприйнятого (за концепцію А. Нюнінґа) підходу до сутності постклaсичної наратології, зокрема, її відмінності від класичної, акцентуємо на засадничому аспекті наукових студій: фокус досліджень переміщається із тексту (оповідного чи розповідного) та його структури й властивостей на рецептивно-інтерпретаційні контексти, коли увага зосереджена на специфіці читання та особливостях сприймання викладових стратегій. Зважаючи на сутність і завдання когнітивістики як наукової галузі, що зосереджена на описі, поясненні, моделюванні механізмів процесу мислення, а також на специфіці набування, зберігання та передання інформації, актуальне сьогодні відгалуження у царині постклaсичної наратології особливо уважно вивчає найрізноманітніші моделі інтелектуально-естетичних діалогів, спілкування свідомостей творення та сприймання-розуміння.

Синтезуючи термінологію наратологічних підходів з концептами когнітивістики (сприймання, інтелект, мова, пам'ять, увага, міркування, емоції, розум, свідомість), когнітивна наратологія дещо розширює можливості дослідження художнього викладу. Певна автономізація викладу від історико-культурного, соціально-психологічного, особистісно мотивованого контексту свого часу зазнала істотних методологічних трансформацій у концепції

[1] Миронюк В. Поетика прози Марка Черемшини. Доступно: https://mydisser.com/en/catalog/view/20085.html

«імпліцитного читача» В. Ізера, в ідеї «афективної стилістики» С. Фіша, у своєрідному дослідницькому запрошенні Р. Барта, завдяки чому набули поширення поняття «читацький текст», «письменницький текст». Натепер термінологія наукового підходу, що намагається синтезувати здобутки наратології та можливості когнітивістики, приростає додатковими значеннями й поняттями. Скажімо, на думку О. Бандровської, сучасне літературознавство оперує значною концептуальною базою, що має відшукати певну рівновагу в осмисленні наслідків постмодернізму та визначенні методології метамодерності: «Серед концепцій, скерованих на осмислення наслідків постмодернізму і визначення культурних та естетичних тенденцій після нього, найбільш помітними є *діджимодернізм* британського філософа Алана Кірбі, в основі якого вплив новітніх інформаційних технологій на свідомість та діяльність людини, *автомодернізм* американського соціального філософа Роберта Семюелса, в якому акцентовано появу нової суб'єктності на перехресті двох суперечливих тенденцій – автоматизації життя і стремління до автономії, *альтермодернізм* французького мистецтвознавця Ніколя Бурріо, який стверджує, що маркерами сучасного стану культури є глобалізація і креолізація, а митець перетворюється на homo viator, мандрівника, що вільно подорожує між культурами, та *перформатизм* Рауля Ешельмана, визначений автором як "інтенсивна естетична тенденція до монізму – до стратегій, що підкреслюють єдність, ідентифікацію, припинення дебатів, ієрархію, теїстичну або авторську нарацію"»[1].

Особливість наукового дискурсу примножується активними філософськими, культурологічними, методологічними дискусіями про домінуючий настрій нинішньої доби – метамодернізм, що здобувся на перші теоретичні обґрунтування і розростається локальними дослідницькими проєктами. У літературознавстві термін «метамодернізм» набув поширення через досить тривалий час після публікації М. Заварзаде, конкретизований у працях Т. Юсефа, у культурології активно дискутуються есеї Т. Вермюлена і Р. ван ден Аккера, Л. Тернера, С. Абрамсона, в українському літературознавстві проблематику метамодернізму досліджують Т. Гребенюк, О. Бандровська, проведена низка наукових конференцій. Цифровізація світу, об'єктивні зміни у людському світосприйманні та мисленні зумовлюють зацікавлення науковців специфікою здійснення естетичного діалогу / полілогу, особливостями встановлення ціннісної парадигматики у свідомості людини постцифрової доби, що видається надзвичайно важливим, адже структуралістське «запаморочення» (Ж. Женетт) помітно трансформувалося у прагненні людини подолати «розгубленість» в множині невирішених складних проблем, пошук деякої психологічної та емоційної гармонії.

[1] Бандровська О. Реальність як вигадка? Поняття «метамодернізм» і «метамодерн» в сучасному культурологічному і літературознавчому дискурсі. *Іноземна філологія.* 2021. Випуск 134. С. 153.

Когнітивно-наративний малюнок мистецької манери Марка Черемшини тим більше цікавий, що відкриває простір для осмислення «структури почуття» (Р. Вільямс) – одного із базових концептів новітньої гуманітарної парадигми. Якщо для дослідників стилю українського письменника його модерністський зміст і відповідне оформлення тексту не викликало заперечень чи сумнівів, то для читача-сучасника наступного століття цілком логічним є поворот «лінзи поляроїда» в бік метамодерних проєкцій прози М. Черемшини – передусім, у сприйманні / розумінні / інтерпретації художнього тексту. Подібно до модерністських шукань цілісного відображення світу і його максимально суб'єктивного переживання нинішня доба прагне позбутися хаосу та зневіри, потребуючи ясності, зрозумілості, міметичності відображення, гармонії сприймання та цілісності значень.

Емоційно-смислову спорідненість художнього наративу Марка Черемшини й очікувань сучасного читача переконливо обґрунтували дослідники, чия увага зосереджувалася на особливостях прози письменника, її жанрово-композиційній структурі, посиленій ліризації та драматизації викладу. Так, на думку І. Денисюка, манера письма Марка Черемшини «…нагадує стиль гуцульського мистецтва вишивки, різьби із щедрою інкрустацією, сміливих, у буйних кольорах прикрас одягу»[1]. Попри виразні ознаки художнього стилю, увагу дослідника привернуло жанрологічне мислення письменника, що дало підстави для виокремлення цікавих жанрових та видових рішень: драма, поезія у прозі (образок), казка, новела, оповідання, новелістична повість. І. Денисюк ретельно дослідив специфіку новелістичного наративу М. Черемшини, диференціювавши лірично-драматичну новелу з незвичайною подією, діалогізовану новелу, ліризовану новелу (поетичну новелу), новелу-плач, новелу-баладу, новелу-антиідилію[2]. Запропонований підхід переконує у перспективі когнітивно-наратологічного дискурсу, позаяк акценти розміщені на суб'єктивних аспектах сприймання художнього тексту, термінологічні позначення вказують на участь більше, ніж однієї свідомості в наративному діалозі / полілозі. Важливим сегментом черемшинознавства є дослідження Н. Мафтин, котра зосереджується на стилістиці митця, що першочергово знаменує світосприймання та світовідображення, а вже далі – маркує художній текст[3].

Значним внеском у вивчення специфіки художнього стилю М. Черемшини стала монографія Романа Піхманця «Із покутської книги буття. Засади твор-

[1] Денисюк І. О. Жанрово-стильова проза Марка Черемшини. *Живий у пам'яті народній.* К. Дніпро. 1975. С. 83.

[2] Там само. С. 67–83.

[3] Мафтин Н. Неоромантична модель гуцульського дивосвіту. *Слово і час.* 1999. № 6. С. 76-78; Мафтин Н. У пошуках «GRAND» стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття. Івано-Франківськ. ЛІК. 2011. 336 с.

чого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича»[1], у якій запропонована концепція формування та еволюції художнього стилю письменника, зокрема, в призмі зміни воєнної та повоєнної екзистенційної парадигматики. Такий підхід особливо актуальний для теперішніх досліджень, в основі яких неодмінно перебуватиме межовий стан психіки читача, що, своєю чергою, моделюватиме весь рецептивно-інтерпретаційний процес і конкретизуватиме когнітивний ланцюжок. Екзистенція війни в найрозмаїтіших варіантах утримуватиме читача в контурах сприймання творів М. Черемшини. Ретельно досліджена «українська душа гуцула»[2] в новітніх літературознавчих студіях має простір для нових прочитань і сучасного розуміння.

Найкоротшим і найпевнішим шляхом до пізнання світомислення письменника є його власний голос, для когнітивно-наратологічного підходу до вивчення прози – безпосередні авторські маркери. Марко Черемшина оригінально творив модерністичну мозаїку художнього тексту і для заглиблення у «світ образів та ідей» варто звернутися до автонаративу: «Стільки з моєї автобіографії, а з автопортрету ще такий рисунок: середнього росту, кругла стать, хід енергійний і ще ритмічний, але за маєтками не біжу і не пропадаю. Твар під високим чолом ділиться на дві половині: одна весела промінна, а друга сурова і понура та темна, як ніч. Очі міняться – раз голубі, раз зелені. Незабаром підуть за ними мої ще темні брови та й стануть мінитися так, як мій чупер став сивіти. Ніс середній, а губи широкі, як у негра. Ноги дрібні, бо покинули постоли і забагли черевиків, здебільша такий я зверху, а з середини пустий, як попсований мужик: скептик до філософії, ентузіаст до мистецтва, природи і всього, що гарне. Більше пасивний, чим активний, хоть живо і невгавно шукаю, але не борець я. Швидко запалююсь, але і швидко остигаю. Нечестолюбивий, але свободолюбивий. Не терплю ніякого ярма. Не люблю ні чисел, ні математики, ні грошей, признаю потребу грошей, бо треба їх і моїй сім'ї і треба їх було, щоб з австрійської бранки викупитися та й щоб довги віддавати та й буйно жити. Дєдя і німці у Відні навчили мене бути таким, щоб люди могли на мене здатись. Не чую ненависті ні до нікого, хіба до гієн, вовків і шакалів. Люблю лютість гарячу, як вогонь, таємничу, як море, принадну, як весна, гнівну, як грім у хмарах. Коли б мені дозволено було перемінитись у птаха, то вибрав би я собі жайворонка. Люблю місячні ночі, непрохідні ліси, високі гори. Люблю поезію писану і неписану, мальовану і немальовану. Люблю ритм зір на небі і голос життя на землі. Але лютий я на все, що погане, брехливе і жалом кривди кусає»[3].

[1] Піхманець Р. В. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. К. Темпора. 2012. 580 с.

[2] Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль. ТНПУ. Медобори. 2007. 464 с.

[3] Черемшина М. Моя біографія. Доступно: https://www.ukrlib.com.ua/bio/printit.php?tid=4371

Автор лаконічно вказує на джерела мистецького стилю і дає когнітивні «підказки» читачеві й дослідникові: з одного боку, «Я виріс серед співанок, казок та сопілок, вдихав їх в себе і видихав ними»[4], а з другого – «Я любив діда і бабу, а як дід мене любили, повидів я тоді, як управа Кобацької школи візвала діда, щоб мене вписав до школи»[5]; «Батько мій безмежно любив мене…»[6]. Таким чином, внутрішній зір читача вияскравлює постать того, хто міцно вкорінений у глибини рідної землі та виріс у любові до всього, що його оточує.

Когнітивно-наративна модель прози Марка Черемшини багата й різноманітна. Окремі типи викладу представлені більшим обсягом художнього тексту, деякі – лише спорадично, при цьому даючи можливість максимально втілити можливості модерністичного конструювання фікційної дійсності. Зокрема, авторська розповідь першого рівня (гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації) репрезентує оповідну інстанцію поза межами безпосереднього наративу із маркуванням джерела інформації (передусім, власної причетності до нього), а далі – оцінного ставлення, тенденційності викладу, втілення його емоційності тощо. У цій моделі наратор перебуває поза межами викладеної історії, не є її учасником, однак він є рушієм викладу, позаяк присутній в розповіді про неї як співрозмовник чи спостерігач, що засвідчує граматична форма першої особи. Завдяки цьому виявляється суб'єктивність викладової манери, що додатково приростає комплексом індиціальних засобів, окремими прийомами концентрації художнього матеріалу.

У когнітивному ланцюжку наратор втілений подвійно: з одного боку, він максимально суб'єктивно презентує історію, послідовно витримує психологічну дистанцію від історії і постійно нагадує читачеві про власну позицію щодо зображуваного, з другого, утверджує знання про подію чи – обмежено – про її фрагменти, при цьому оцінну першість наратор делегує читачеві. Структура викладу в прозі Марка Черемшини довкола гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації не лише зосереджена на акцентуванні обмеженості наративного знання про описувану історію, але й пояснює, чим саме це знання обмежене (найчастіше – фізичною відсутністю між окремими епізодами). Тож спостерігаємо за розгортанням наративу, що супроводжується важливими з позицій пізнання та розуміння елементами – зображення персонажів почасти фрагментарне, стратегія недовисловленості забезпечує діалог автора і читача. Тут важливий контекст створеної об'єктивності, адже читач пізнає художній світ за активного посередництва того, хто про цей світ знає (аргумент об'єктивного наративу), але перебуває поза ним (можливість

[4] Черемшина М. Моя біографія. Доступно: https://www.ukrlib.com.ua/bio/printit.php?tid=4371

[5] Там само.

[6] там само.

суб'єктивної рецепції). Таким чином досягається ефект довіри й гармонії у сприйманні цілісності історії – наративу – рецепції та інтерпретації.

Такий тип наративної організації художнього тексту представлений у збірці «Карби», що метафорично називається «ліричною мережкою» або «поетичним квітуванням[1]», а на думку М. Ткачука, «була виявом модерністського дискурсу в українській прозі доби. Художні шукання новеліста йшли в річищі модерного тоді експресіонізму, хоча є певні вкраплення й імпресіонізму»[2]. Так, гетеродієгетичний наратор в оповіданні М. Черемшини «Карби» (1901) має підстави позначатися умовно втілений чи як синтезований. Характерною прикметою викладу є чутне двоголосся: «я-оповідач» починає розгортати фабулу, хоча немає маркерів самоперсоналізації наратора, а далі – у викладі чітко визначається особистісний центр і, традиційно для класичної української літератури, конкретизується розповідна, об'єктивно-описова форма репрезентації історії. Граматичними вказівниками є умовні дієслівні форми, що мають засвідчити особисту причетність наратора до психологічного контексту всієї розповіді, а також увиразнити запрошення для читача увійти в подієву та настроєву атмосферу зображеного села назагал та спробувати емоційно відчути і пережити трагедію однією родини. Когнітивно-наративний малюнок забезпечується в експозиційній частині викладу, де зображення та емоційне «занурення» у нього поєднані в описових і комунікативних деталях: «У пригорщах брав би тото зелене село, леліяв би, як дрібненьку запашну отаву, гладив би, як паву. Дивіть, хитається межи горами, гей дубова колиска у віночку, чічки розкидає. Хотів би тоті чічки позбирати, вітрові не дати, в садочку посадити. Та скілько разів рука за ними посягне, стілько разів мерця підіймає […] А хоч би їх позліткою золотити, не поможе. А хоч би їх росою росити, не покрасніють. Лиш би їх до серця тулити, лиш би ними серце кривавити»[3].

Дієслівні конструкції, що заохочують читацьку активність, у поєднанні з динамікою метафоричного переживання дійсності апелюють до сфери образотворення і далі визначають ставлення до зображуваного, далі – сприймання подробиць наративу, і далі – моделюють горизонти пам'яті й спонукають до творення вторинної фікційної реальності. Окресливши емоційний контекст у домінанті трагічного викладу, наратор відмежовується від історії. Розповідь про окремі епізоди життя маленького хлопчика реалізує наратив дорослішання, що відбувається через втрати – спочатку діда, потім баби. «Карбами» є маркери реальної дійсності: шкільна атмосфера, родинні клопоти, загальний настрій, що вгадується у збірному психологічному портреті

[1] Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів. Науково-видавниче товариство «Академічний експрес». 1999. 280 с. С. 193.

[2] Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль. ТНПУ. Медобори. 2007. 464 с. С. 301.

[3] Черемшина М. Новели. К. Наук. думка. 1987. 443 с. С. 24.

– ці «карби» на біографії хлопця наратор відтворює з позиції деміургічного всезнання. Текст викладу цілком увібрав текст персонажний, тому з позицій зображення та його осмислення «карби» сприймаються інтерферовано – як семантично, і в стильовому плані. У цій новелі розщеплення наратора на екстра- та інтрадієгезис вповні реалізовує читацьку активність, яка в підсумку утверджує наративну тенденційність. Для розуміння когнітивної специфіки викладу варто погодитися із М. Ткачуком, який наголошує на виразному тяжінні до «суб'єктивації мови, кодування знаків і символів»[1], а далі увиразнює стильову манеру автора, «семантичне поле» якої «охоплює найрізноманітніші аспекти буття суб'єкта, процес відчуження, втрати ідентичності, свого «Я», заторкує символіку умовного, ірраціонального, різноманітні способи і форми «постання» (піднесення) над буденним, емпіричним, проникаючи у сферу емпіричного»[2].

Ще одним твором, у якому втілена модель синтетичного наратора, чиє завдання полягає у творенні переконливого описово малюнка із максимально емоційним переживанням зображення, є новела М. Черемшини «Раз мати родила» (1900). Художній виклад тут засвідчує поєднання в межах одного тексту функціональних рис презентації екстра- й інтрадієгетичної ситуації.

Модерністичне світопереживання Марка Черемшини увиразнює важливу стильову ознаку художнього світотворення – тяжіння до гри: автора з читачем, автора з текстом, читача з текстом, повторних прочитань того самого тексту. Експліцитний наратор виконує надзвичайно важливу роль для маркування когнітивного горизонту. З одного боку, завдяки граматичній формі «я-викладу» він особисто присутній – якщо не в історії, то в нарації – для іншого переживання описаного моменту чи ситуації використовуючи потрібні прийоми організації тексту. З іншого боку, встановлення психологічної дистанції цілком залежить від наративного наміру, адже виклад може набувати більше об'єктивного чи більше суб'єктивного забарвлення. Рецептивне запрошення також має певні межі, позаяк перед тим, як здійсниться оцінне ставлення до наратованої історії, текст подає вичерпне зображення, нагромаджує численні описові подробиці, примножується яскравими стильовими засобами – формуючи всі елементи когнітивного процесу. Рецептивна самостійність виростає із наративних форм: «кажуть», «всі знають», «всім відомо».

Цей прийом важливий для завершення наративної стратегії, а також для її рецептивно-когнітивного втілення, адже читачеві запропоновані як елементи зображення, так і можливі (а часто – єдино можливі) умови для сприймання та оцінки цих елементів. Для наративного стилю Марка Черемшини важливою є не кількість подій, з яких складається нарація, адже одна важлива (як подія чи як психологічне тло) ситуація може визначити цілісну стра-

[1] Черемшина М. Новели. К. Наук. думка. 1987. 443 с. С. 298.

[2] Там само. С. 293.

тегію твору. Для письменника, який сміливо впроваджував модерністичне світобачення в художньому тексті, характерним є центрування викладу довкола проблеми, що підкреслено емоційно дає читачеві розуміння соціального середовища або осмислення драматичного факту біографії персонажа. Важливою ознакою наративно-когнітивної моделі прози Марка Черемшини є активно застосований прийом текстової інтерференції, завдяки максимально і переконливо зближені інтенційна природа тексту та його рецептивне втілення. Гетеродієгетичний наратор у прозі письменника втілений у різних варіантах взаємопроникнення текстів (наратора та персонажів), що додає рецептивного ефекту об'єктивного всезнання та особистої читацької присутності. Таким чином, когнітивна діяльність набуває цілісності та гармонії – формування власної оцінної позиції, котра дозволена джерелом наративної.

Не менш важливим для розуміння природи й специфіки прози Марка Черемшини є представлений тип авторської розповіді другого рівня (гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації), де наратор репрезентує історію з позицій стороннього спостерігача і його участь в нарації маркована граматичною формою 3-ої особи. Роль такого наратора вписується у парадигму епічного світотворення, адже весь комплекс індиціальних знаків увиразнює художній часопростір задля створення в уяві читача ілюзію його саморозвитку, відтак, саме читач здобуває право рецепції та інтерпретації. Нарація розгортається у своєрідному калейдоскопі окремих фрагментів художнього світу, що можуть бути мотивованими реальною передісторією або відокремленими від неї, при цьому весь набір оцінок, зауважень, коментарів тощо не пов'язаний із домінуванням наративних акцентів. Когнітивна самостійність читача здійснюється через ніби автономні від джерела викладу змістові кореляції, для розбудови смислового дискурсу слід зорієнтуватися в наявних композиційних елементів. Особливості цієї наративної стратегії показують такі твори Марка Черемшини, як «Нечаяна смерть (ескіз із великоміського життя)» (1897), «Святий Николай у гарті» (1899), «Хіба даруймо воду!» (1899), «Злодія зловили» (1900), «Зведениця» (1900), «Чічка» (1900), «Основини» (1900), «Грушка» (1901), «Дід» (1901), «Лік» (1901), «Бабин хід» (1901); «Більмо» (1901), «На боже» (1901). Перебування наратора за межею дієгетичного простору виконує роль моделюючого чинника для конкретизації конітивного ланцюжка. Позірна читацька самостійність у діалозі з текстом дає можливість активізувати цілком довільний елемент сприймання – домінуючими довільно можуть ставати пам'ять чи уява, образотворення чи власне моделювання фікційного світу. Водночас наративна історія тяжіє до масштабів універсального знання, до сприймання наратора не лише «тут – і – тепер» у фікційному світі твору, але й у багатьох місцях («всюди – і – завжди»). Наявні у тексті авторські відступи, коментарі, характеристики, зауваження тощо надають переконливості нарації, де розпо-

відач маркує одночасну присутністю в різних елементах викладу, додаючи їй цілісності та завершеності. Не менш важливою є така позиція наратора у рецептивно-психологічному сенсі, адже маркована непричетність робить читача активною дійовою особою вторинної фікційної реальності, додаючи йому певності в об'єктивному відображенні та переважанні його приватного ставлення до викладеної історії.

Для втілення певної наративної стратегії Марко Черемшина використовує якнайширшу палітру засобів та прийомів розгортання викладу. Варто відзначити, зокрема, способи моделювання точки зору, що характеризується трьома основними позиціями (відбір, оцінка, позначення елементів наративу) і втілюються у триплановій структурі (перцептивний план, ідеологічний план, мовленнєвий план). Згідно із авторським задумом формуються відповіді на питання про те, хто вибирає елементи викладу, хто має першість оцінювати нарацію, хто через мовлення визначає стиль викладу. Сукупність відповідей становить манеру авторського письма, маркує когнітивний ланцюжок і завершує виклад у його інтерпретаційній перспективі. Тому важливо сприймати художній світ у поєднанні всіх елементів точки зору. Скажімо, для названої наративної стратегії формування точки зору відбувається таким чином: перцептивний та ідеологічний рівні конкретизуються в підкреслено об'єктивованому зображенні, чому сприяє особиста непричетність наратора у розгортанні нарації, у його відстороненості від емоційно-психологічного переживання фікційного світу; мовленнєвий рівень безпосередньо сприймається через нейтральну лексико-синтаксичну структуру (атрибутивна ознака наратора) та опосередковано через точну передачу мовлення персонажів.

Подвійність наративного контексту демонструють прозові твори малої форми Марка Черемшини [детально див.: моя монографія]. В оповіданні «Дід» (1901) перцептивний та ідеологічний рівні реалізуються завдяки текстові наратора: «*Сварка так закінчилася*, що старий Чюрей *відокремився від дітей і від сьогоднішнього дня спить надворі, а діти в хаті. То вони до нього нічо не мають, а він до них нічо*, хоть най зараз хата валиться» [*курсивом* позначені перцептивні текстові вказівники, підкреслені вказівники ідеологічного плану, *підкреслений курсив* вказує на належність текстового елементу до обох рівнів точки зору][1]. Виклад наративної історії відбувається у формі 3-ої особи, тому спостережені зовнішні щодо психологічного стану персонажа картини мають необхідні атрибути об'єктивації зображення. Вони деталізують як фабульні повороти, так і емоційні перетворення в межах фікційного світу. Більше того, сторонній погляд на персонажа дає нараторові можливість робити екзистенційні припущення, висновки, що засвідчують його всезнання: «*Дід обертався на другий бік*. Його голова розліталася, усі старі кісточки тріщали і розскакувалися, як спорохнявілі тріски, усі жили

[1] Черемшина М. Новели. К. Наук. думка. 1987. 443 с. С. 31.

рвалися, уся стара сукровиця у землю витікала. *Так йому здавалося. Очі хотіли злісно на хату подивитися, та не могли; тьма очі заступала.* Хоч би всі хати в селі горіли, хоч би його діти у них пеклися, він не кинув би пальцем. То не його хата. *Пітна чолі став виступати*»[1].

Об'єктивний складник презентації наратії (курсив) чергується із домисленими відтінками настрою, зовнішнє зображення опосередковує емоційний стан, водночас наратор власну оцінну позицію намагається мотивувати безпосередньо побаченим і сприйнятим. Мовленнєвий рівень точки зору представлений в цьому оповіданні лаконічними фразами-відповідями персонажа, запитання ж звучать нізвідки. Явне багатоголосся тексту не має жодних персоніфікованих позначень. Фактично особиста драма людини стереоскопічно озвучується кожною часткою зовнішнього світу, голоси дратують не лише відсутністю особи, якій вони належать, але й змішуванням власне чужого та свого голосу в єдину какофонію звуків. Слід також зауважити, що озвучення голосів персонажів, дійсних чи уявних, відбувається на тлі «мовчання» усього навколишнього світу. Своєрідна внутрішньонаративна ізоляція сприяє проникненню читача як у смислотворчий задум тексту, так і в його інтерпретаційну активність.

Цікавим у плані структурування точки зору є оповідання М. Черемшини «Раз мати родила» (1900), в якому природа наративного центру є двоякою: виклад почергово репрезентує окремі фрагменти історії то крізь призму сприймання підкреслено відстороненого спостерігача, то крізь призму зацікавленого свідка, чия присутність проявляється через розповідь від 1-ої особи. Увесь текстовий масив розгортається через мовлення персонажів, наратор лише фіксує перерви у мовленнєвому потоці, зумовлені зовнішніми стосовно персонажів обставинами. Змістовий перелом викладу збігається із зупинкою мовленнєвого потоку тексту і деталізується через ідеологічний рівень точки зору: «Ранісінько став продувати гірський вітер і розігнав хмари у безвісті. Рум'яне сонечко вихопилося на вершок гори та й скочило у Черемошеві плеса. Так воно купається, так вимивається, що рум'янці на його круглому лиці переходять у ярке сяйво»[2]. Наступний фрагмент увиразнює перцептивну складову наратії: «На дзвіниці розгойдалися дзвони і скликають людей на недільну відправу»[3].

Подібна опосередкована присутність наратора у презентації події характеризує виклад в оповіданні «Святий Николай у гарті» (1899). У перцептивному плані лише для фіксації смислозначущих моментів у тексті з'являються речення «Тиша…», «Пішли…». Ними відокремлюються повороти фабули, а також логічно завершуються емоційно однорідні епізоди. Мовленнєвий рівень цього оповідання постає в лаконічних фразах персонажів, графічне по-

[1] Черемшина М. Новели. К. Наук. думка. 1987. 443 с. С. 31.

[2] Там само. С. 39.

[3] Там само. С. 39.

значення яких засвідчує особливу драматизацію розповіді і сприяє якоюсь мірою однозначній рецептивній проекції тексту загалом. Натомість в оповіданні «Хіба даруймо воду!» (1899) презентація перцептивно-ідеологічного плану точки зору є достатньо розлогою та внутрішньо синтезованою: «Тому що добра була покійничка, *справив Тодосій Кузьмак обід за невинну душу в четвер, умисне у скоромний день*. Прийшли самі газди. Не пилувалися додому, харчували, то молилися, то згадували небіжку добрими словами, то знов харчували і говорили отченаші, так аж поза полуденок»[1].

Бачимо, як процес відбору (курсив) важливих для нарації трагічної події обставин трансформується в оцінку (підкреслено) не лише безпосередніх учасників її, але й окреслення ціннісного контексту, що є надзвичайно важливим для встановлення первинного комунікативного контакту світу художнього твору із читачем. Трагедія як домінанта події парадоксально поєднується із позитивним психологічним спрямуванням усього тексту, слугує радше формальним чинником кристалізації деякої проблеми, але в ході розгортання наративного дискурсу поступається іншим складовим формування ідеологічного рівня точки зору.

Важливе місце у цьому процесі належить мовленнєвому оформленню тексту: фізично відсутня особа набуває цілком реальних, впізнаваних рис через багатоголосся персонажів. Її мовлення ретранслюється іншими людьми, отож до автентичного буквального значення висловлювань та певної інтонації додається інтерпретація мовця у момент нарації. Наприклад, монологічна передача діалогу: «Тьфу на таке, – кажу, – таже мій Андрійко відрубав собі палец». – «То ніц, – каже, – най собі про мене ногов пише, – платіт! Я вже вбезсебивси та й кажу: «То єк тото, школа вже старша від воська?» – «Старша ци не старша, платіт», каже. Беру я та платю, аби не зафантували»[2]. Помітним є графічне позначення наростання емоційної напруги, згромадження відтворених лаконічних реплік додає фрагментові як подієвої, так і психологічної динаміки. Логічним завершенням наративної історії є диференційовані у тексті втілені окремі рівні точки зору:

- ідеологічна (у момент сюжетної кульмінації): «Заким ще сонце не пішло на відпочинок, зупинилося на одному гірському шпилю, *так як зупиняється на порозі мати, коли при відході в далеку сторону прощається зі своїми діточками*» (Курсив наш. – *Л. М.-Б.*)[3].
- перцептивна (у фіналі твору): «*І без прощання* з собою *стали скоріше розходитися* з дітьми, кожний у свій бік, та й *кланялися низенько учительці, що стояла при вікні і дальше снувала свої мрії*» (Курсив наш. – *Л. М.-Б.*)[4].

[1] Черемшина М. Новели. К. Наук. думка. 1987. 443 с. С. 44.

[2] Там само. С. 46.

[3] Черемшина М. Новели. К. Наук. думка. 1987. 443 с. С. 47.

[4] Там само. С. 49.

Найчастіше оповідання Марка Черемшини концентрують трагічну подію і репрезентують відсторонено-об'єктивне її сприймання наратором. Передусім це ті твори, у яких позиціонується гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації – «Грушка», «Злодія зловили», «Лік», «Бабин хід», «Зведениця», «Основини», «Більмо», «Чічка», «На боже» (1900–1901). Позиція центру викладу синтезує два основні рівні втілення точки зору – первинний відбір ключових атрибутів події, що становитиме розповідну основу ситуації, а також аргументи оцінного ставлення до цієї події. Поступовий розвиток ситуації, її динаміка увиразнюють характерні ознаки подієвості, передусім одноразовість та незворотність дії. Можливо, саме тому вихідною точкою розповіді найчастіше є фіксація смерті певного персонажа (його присутність є фантомною, але не реальною в межах фікційного світу). Ще однією рисою авторської наративної стратегії щодо втілення точки зору є обов'язково наявна тенденційна розв'язка сюжету, коли читач опиняється в оцінному полі тексту і мусить погодитися із його настановою.

Наративна стратегія малої прози Марка Черемшини втілюється також у текстових експериментах із часом, адже однією із прикметних ознак наративного тексту є невідповідність між фактичною тривалістю події реального світу, що становить основу подальшої нарації, та словесно-образним оформленням наративного часопростору, який водночас ґрунтується на певному форматі подієвості й передбачає окреслення цілком неповторного світу розповіді чи оповіді. Авторська майстерність втілюється у розмежуванні часу історії та часів нарації / дискурсу, що надалі зазнають модифікацій відповідно до задуму і особливостей викладу.

Організація художнього матеріалу в параметрах ізохронії характерна для окремих творів Марка Черемшини. Зокрема, в оповіданні «Раз мати родила» значна частина тексту належить діалогові двох персонажів, часова тривалість якого рівна із тривалістю викладу розмови. Відсутність коментарів наратора, будь-яких вказівників на встановлення рівня емоційної напруги сприяє довільному форматуванню смислотворчих констант зусиллями читача. Цілковита рівність часу окремого фрагмента історії та часу його презентації створює враження об'єктивного малюнку ситуації, де інтерпретаційна складова передує інтенційній. Лише після логічного завершення діалогу в текст включається коментар наратора: «Але Юсипові не в голові тепер хлоп'ячі просьби. Він, що все мовчки тулив у собі гнів супроти «панича», що ніколи не поважився би був чим-небудь зобидити якого-небудь «пана», сипле тепер грізьбами та прокляттями на свого наставника, контрольора»[1]. Відступ від безпосереднього розвитку основної сюжетної лінії не порушує часової рівноваги, однак додає переконливості першому читацькому враженню та конкретності оцінці відтвореної розмови.

[1] Черемшина М. Новели. К. Наук. думка. 1987. 443 с. С. 38.

Отож ізохронія в цьому разі відіграє роль чинника у моделюванні когнітивного процесу, що відбувається одночасно із безпосереднім розгортанням наративної. Виклад історії в оповіданні «Лік» текстово починається після реального початку розмови між персонажами. У читача створюється враження про те, що він несподівано став свідком певного важливого фрагмента історії, і для цілісного її сприйняття та розуміння слід одномоментно «вжитися» у діалог. Надалі, в процесі розгортання сюжетної лінії не залишається «місць недовисловлення», радше навпаки – майже весь масив тексту становлять діалоги різних персонажів, через які, власне, й окреслюється художній світ твору. Репліки різної часової тривалості в окремих місцях компенсують обмеження описовості або подієвості, тому синхронно із викладом переказуються окремі факти життя персонажів та відтворюються важливі сторони їх внутрішнього стану в емоційному полі певного епізоду твору. Подібно оформлена часова рівність в оповіданні «Більмо», оскільки більша частина тексту – діалогічний виклад, в якому поступово розкривається основний конфлікт, а читач перебуває одночасно у світі тексту і світі його сприймання.

Яскравий приклад наративної анізохронії наявний в третій частині оповідання М. Черемшини «Карби». Текстовий простір показує читачеві картину відходу у вічність Петрикової баби, причому швидкість викладу є цілком синхронним із безпосереднім перебігом подій. Однак у момент зупинки історії: «Бабині очі *останній раз подивилися* приязно і ласкаво на Петрика як на одинокого рятівника і *помаленьку ледом замерзли*»[1] її презентація активно продовжується: «А бабині карби *зірвалися* і роєм за душею *гнали*, з хати *вилітали*… Бабина душа *вибігала* на верховіття дерев, *перескакувала* з листка на листок, *стручувала* росу і *тріпотіла* голими порубаними крильцями»[2]. Раптовому пришвидшенню викладу сприяє також нагромадження дієслівних форм, що конкретизують зміну простору історії та забезпечують кульмінаційність усій наративній історії.

Експліцитне втілення еліпсису відзначаємо в оповіданні «Карби» – для змістового обрамлення викладу окремого епізоду – розповідь про зміни, що сталися із головним героєм, починається вказівкою на фактичну тривалість пропущеного періоду: «Десь так через тиждень прийшла неня відізнати, що її дитина робить»[3]. Натомість перерва у викладі історії оповідання «Більмо» зумовлюється смислотворчим чинником, адже читачеві надана можливість встановити наслідковий зв'язок між «Діти підскакували з радості»[4] та «проше пана, цего газди дівчина, – інформував Танасій лісничого»[5]. Саме на рецептивному рівні може бути зроблене припущення про важливість ухвале-

[1] Черемшина М. Новели. К. Наук. думка. 1987. 443 с. С. 30.

[2] Там само.

[3] Черемшина М. Новели. К. Наук. думка. 1987. 443 с. С. 25.

[4] Там само. С. 79.

[5] Там само.

ного персонажем рішення, про глибину драматизму, який супроводжує зміни в родині Тимофія. У названому творі еліпсис має гіпотетичний характер, оскільки ані ознак його тривання, ані безпосереднього зв'язку з попереднім чи наступним епізодом не вдається встановити.

Еліпсис, що згідно із задумом трансформується з імпліцитної форми в експліцитну й назворот, структурує текст оповідання «Керманич», в якому межі розповіді про окремі епізоди історії вказані, але по-різному: з огляду на контекст «Сонце уже під обід було» – конкретизацією часу «По двох неділях підвелась Оксана з ліжка» – встановлення підкресленого інтервалу між елементами наративу «От і зима настала»[1]. Подібне поєднання різних типів еліпсису знаходимо в оповіданні «Нечаяна смерть» (1897). Час тут виступає провідним чинником смислотворення, майже перебираючи на себе антропоморфні ознаки, включно з діяльною активністю. Деталізація образу відбувається від синтезування зображення кількох площин (людей, речей, навколишнього світу) до застосування прийомів гри з часом. На початку твору зазначено, що «дзвінкі удари ратушевого годинника, що проголосив одинадцяту годину ночі. Прискорили хід деяких людей, а тим самим і хвилювання осінньої мряки, що залягала в просторі вулиці столиці Австрії»[2]. Тобто часова константа формує параметри фікційного світу і приводить у рух всі його складові. Проте наступний епізод завдяки гіпотетичному еліпсисові переводить виклад у площину філософського роздумування: «Дивний час людського життя», далі читач заглиблюється у спогади персонажа: «І знов минають літа, та вже поволеньки» (що вказує на тривання процесу пригадування задля повторного його переживання). Водночас активізується експліцитний еліпсис: «За років чотири достатки графа К. не змінилися», «Одного вечора», «На другий день»[3]. Таким чином, пропуск окремих елементів наративу посилює їх важливість, однак конкретизація змісту часом здійснюється наратором, а часом – потребує співтворчості читача.

Проза Марка Черемшини засвідчує тривання канону – канону класичної літератури, канону ретельно-обережного читання й дослідження. Будучи на свій час новатором-модерністом, запропонувавши інший підхід як до проблемно-тематичного дискурсу літературного мислення, так і до формального втілення актуальних і важливих суспільних чи приватних / трагічних чи драматичних ситуацій, життєвих історій, письменник входить в епоху метамодернізму. Постулати Тауфіка Юсефа про віру, довіру, діалог і щирість як характерні маркери настрою метамодерності у сприйманні – переживанні – розумінні світу вповні знаходять своє втілення у локальному культурологічному сегменті, у пізнанні малої прози Марка Черемшини, чиє художнє світотворення вже проминуло 150-літній інтервал і переконливо продовжує

[1] Черемшина М. Новели. К. Наук. думка. 1987. 443 с. С. 248-249.

[2] Там само. С. 250.

[3] Там само. С. 251-253.

складний полілог читача першої третини XXI століття про смисли, сенси і таємниці людського буття, про екзистенцію війни, про моральну відповідальність та особисту причетність кожного до мозаїки життя у його найбільш складних проявах.

Автор, чия стильова манера стала окрасою українського літературного модернізму, в другій половині XX століття здобув одну з найвищих оцінок авторитетного дослідника Івана Денисюка: «Новелістика Марка Черемшини без сумніву належить до найоригінальніших досягнень нашої прози початку XX століття. Цей ніжний сопілкар і пафосний трембітар Верховини разом з іншими авторами так званої «нової генерації» творить мініатюри на світовому регістрі майстерності. Дзвінкі й запашні його новели викувані з добротного сплаву, складниками якого є животрепетна соціальність, справжня народність і висока, принадна поетичність»[1]. Натепер маємо підстави літературний канон примножити дослідницьким і продовжити важливу духовнотворчу традицію – уважно читати національну класику, проникати в текст, що запрошує до розуміння та діалогу, дивитися і бачити головне в характері людини, її призначенні та відповідальності. Повертаючись до структуралістських міркувань про запаморочливість дослідницького дискурсу в частині наратологічних студій, слід відзначити, що парадигма стає ще більше складною, тепер – «запаморочливо-хвилюючою», адже її методологічне осмислення відбувається одночасно із активними змінами екзистенційного наративу, а далі – наративу екзистенції. Саме тому скарбниця смислів повинна продовжувати власну історію, ускладнюючи духовний світ людини, додаючи йому розуміння і, можливо, знання.

Лідія Мацевко-Бекерська

ФОЛЬКЛОРНА ПАРАДИГМА СЮЖЕТНО-ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ НОВЕЛИ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Фольклоризм як категорія літератури має вже на сьогодні відповідне теоретично-термінологічне наповнення, що проявляється насамперед в авторському осмисленні народної культури, традиції, різних уснопоетичних образів, мотивів, сюжетів та підпорядкуванні їх своїм ідейно-творчим цілям. Метод інтердисциплінарних зв'язків дає можливість детально, «мікроскопічно» прозондувати літературний текст, глибше розкрити його значення і коди.

[1] Денисюк І. О. Жанрово-стильова проза Марка Черемшини. *Живий у пам'яті народній.* К. Дніпро. 1975. С. 67-83. С. 79.

Чимало українських письменників зверталися до фольклорних джерел. Про високу творчу майстерність Марка Черемшини у засвоєнні народнопоетичних мотивів, образів, стилю, ритміки йшлося в дослідженнях багатьох літературознавців (А. Музички, О. Засенка, В. Лесина, М. Грицюти, О. Гнідан, І. Денисюка, О. Дея, Р. Піхманця та ін.), однак взаємозв'язки усної й писемної літератури – явище не вичерпне, оскільки це не звичайне запозичення, а саме та «животворна атмосфера» (О. Дей), яка породила і визначила зміст і колорит усієї його творчості. У новелах Марка Черемшини, на наше переконання, постійно пульсує народне джерело, щоразу виблискуючи новими струменями.

Метою пропонованої статті є парадигма (буквально від гр. «приклад», «взірець») фольклорних джерел, сюжети та образи яких моделюються у новелі Марка Черемшини «Парубоцька справа». Вказаний літературний твір був об'єктом наукових студій з погляду психоаналітичної інтерпретації художнього тексту[1], до нього апелювали, вивчаючи малу прозу в українській літературі XIX – початку XX ст.[2], проте досі немає спеціального дослідження про фольклорні джерела цієї новели. А тим часом цей, як, зрештою, майже кожен літературний твір Марка Черемшини може скласти окрему студію з погляду взаємозв'язків з усною словесністю. До того ж, як влучно зауважив Р. Марків, існують певні закономірності явища фольклоризму, які можна дослідити лише на прикладі творчості окремого письменника, кожного окремого твору[3]. «Парубоцька справа», на наш погляд, – саме той яскравий приклад, як уснопоетичний компонент органічно ввійшов у сюжетну модель і в композиційні частини, а також відіграв важливу роль у змалюванні образів новели.

Насамперед постає питання: які фольклорні жанри склали основу цієї новели та спонукали письменника до її написання? Відомо, Марко Черемшина у своїй творчості звертався до різних жанрів української усної словесності, зокрема в новелі «Парубоцька справа», як зауважила Олена Гнідан, простежується багато мотивів, близьких до побутових пісень. Це, на думку дослідниці, «деталізований одяг Федуся, його обіцянки дівчатам, зрада; це відтворення красуні (портрет циганки Ції) тощо»[4]. І справді, в новелі таки знаходимо чимало подібних мотивів з на-

[1] *Лях Т.* Любість одно крило біле, а друге темне має: філософсько-психологічне осмислення феномена любові в новелістиці Марка Черемшини. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2010. Вип. 14. С. 143–147; *Лях Т.* Психоаналітична інтерпретація новели Марка Черемшини «Парубоцька справа». *Науковий вісник Ужгородського університету: Серія філологічна*. 2009. № 20. С. 70–74.

[2] *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття. Львів, 1999. 267 с.

[3] *Марків Р.* Теоретичні аспекти фольклоризму в літературі. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2007. Вип. 41. С. 222.

[4] *Гнідан О. Д.* Марко Черемшина. Нарис життя і творчості. Київ, 1995. 167 с. С. 153.

родних пісень про кохання, родинно-побутових. Однак концепційно, на наш погляд, твір більше тяжіє до ліро-епіки. Частково про органічне злиття трагізму з ліризмом, за спостереженням О. Дея, митець «вдихнув» з гуцульської пісенної епіки, зокрема пісень-хронік[1]. Справедливе твердження О. Дея потребує доповнення й розширення, оскільки, крім співанок-хронік, письменника цікавили й інші фольклорні жанри, що належать до цього ж роду, зокрема билини й балади. Тягу до останніх підмітив І. Денисюк, зауваживши, що розв'язка в новелі «Парубоцька справа» створює «настрій шоку, жаху від несподіваного вбивства героя»: «Лірика, романтика, поетичний пафос, гумор, іронія, сарказм, трагізм – у таких тембрах стилізовано новелістичну, точніше навіть **баладну** [Потовщення наше. – *Г. С.*] подію»[2]. Як фахівець у дослідженні літературної новели і глибокий знавець та носій автентичного фольклору І. Денисюк тонко відчув оцю «баладну подію». Однак, констатувавши, він ширше не розгорнув своєї думки, оскільки це не входило до предмета його дослідження.

Спробуємо висвітлити баладні, билинні мотиви у новелі «Парубоцька справа» та висловити свої міркування, зосередившись на конкретних прикладах з цих та інших жанрів усної словесності. Зіставляючи літературний і фольклорний твори, передусім впадає в вічі те, що сюжет новели, на наш погляд, побудований за моделлю народної балади про Шумильця. Зауважимо, що один із перших текстів народної балади про Шумильця відомий із запису І. Франка, який перейняв пісню від матері у Нагуєвичах. Подібних варіантів балади про Шумильця зафіксовано не так багато. У свій час Климент Квітка наголосив, що не знайшов інших варіантів (крім запису І. Франка) в доступних йому виданнях, зазначивши, що ця пісня складає «велику рідкість і за поетичним змістом, і за музичною формою»[3]. До слова, і на сьогодні вкрай рідко трапляються подібні публікації. В академічному виданні народних балад надруковано всього-на-всього два варіанти (один під назвою «Нема Шумильця на селі», що належить І. Франкові[4], інший також з Галичини – «Втікав Джурило горами» (без конкретної вказівки місця запису, дати і прізвища збирача)[5]. Ще один міститься у збірці «Пісні Тернопільщини» – «Ой їхав Джурило ланами»[6]. Інших публікацій

[1] *Дей О.* Гуцульська пісенна епіка і творчість Марка Черемшини. *Дей О. Спілкування митців з народною поезією. Іван Франко та його оточення*. Київ, 1981. С. 151.

[2] *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття. Львів, 1999. 267 с. С. 150.

[3] *Квитка К.* Комментарий к сборнику украинских народних мелодий, изданному в 1922 году / підгот. до друку В. Тюпа. *Етномузика*. Львів, 2007. № 2. С. 82.

[4] Балади. Кохання та дошлюбні взаємини / упоряд. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук (тексти), А. І. Іваницький (мелодії). Київ, 1987. 472 с. С. 400-401.

[5] Там само. С. 401-402.

[6] Пісні Тернопільщини. Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика / упоряд. С. І. Стельмащук, П. К. Медведик. Київ: Музична Україна, 1988. 496 с. С. 60-61.

балади нам не відомо. Щоправда, кілька варіантів вдалося віднайти авторові цієї статті серед архівних матеріалів, зокрема фіксації О. Роздольського з с. Білівці на Тернопільщині («Та й на явори сидит птах»)[1] та В. Щурата («Йіхав Джумило ланами»)[2], а також І. Волошинського («Віє вітер надворі»)[3]. У всіх перелічених варіантах (опублікованих й архівних) герой виступає звідником дівчат, за що його карають на смерть [Див.: Додаток до цієї статті]: в усному творі ведуть карати Шумильця («ведут Шумильця рубати»). За ним іде ціла громада, (в обрядових піснях – дівчата), у деяких варіантах балади його супроводжує «громада з панами»[4] або «люди з панами» (варіант у запису О. Роздольського)[5]. Яка ж причина його покарання? У баладі відповідь криється у діалозі з героєм:

Ведуть Шумильця рубати,

А взяли го ся питати:

– Ци много-с дівчат ізрадив?

Як випливає з тексту, парубок виявився спокусником, звів багато дівчат, за що його чекає покарання. Варіанти народної балади закріпили різну кількість зведених дівчат:[6] («Ой дванадцять-єм ізрадив, А тринадцяту Катрусю», запис І. Франка)[7]; («А п'ятнайцяту Ганусю», запис В. Щурата[8]; («Йа сімнайцяту Марину», запис О. Роздольського[9].

Новела Марка Черемшини має подібну фабулу: вродливий парубок Федусь знеславив у селі сімнадцять дівчат. Обурені їхні батьки подають до суду, який вирішує, що Федусь має заплатити кожній дівчині. Хлопець погоджується дати «по моргові поля» всім дівчатам, окрім циганки Ції. Ображена Ція вбиває ножем Федуся у залі суду.

Автор зосередив свою увагу й на числових деталях: «А він збавив сімнайцятеро та й забаг Чередарючки…». «А дєдю болить серце за свою дитину.

---

[1] Особистий архів Г. Сокіл.

[2] Відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника НАН України. Ф. 206 (В. Щурат. Фольклорні записи – етнографічні матеріали з Папірні. Б. д.). Од. зб. 398. П. 9. 36 арк. (зв.).

[3] Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. Ф. 29–3. Од. зб. 210 (Співанки. Пісні, коломийки / зібр. І. Волошинський на Станіславівщині. 1910 р.). 30 арк.

[4] Відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника НАН України. Ф. 206 (В. Щурат. Фольклорні записи – етнографічні матеріали з Папірні. Б. д.). Од. зб. 398. П. 9. 36 арк. (зв.).

[5] Особистий архів Г. Сокіл.

[6] *Колесса Ф.* Улюблені українські народні пісні Івана Франка. Львів, 1946. 60 с.*; Лозка А. Ю.* Ярыла.*Этнаграфія Беларусі. Энцыклапедыя*. Мінск: Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 1989. С. 554–555; *Лях Т.* Психоаналітична інтерпретація новели Марка Черемшини «Парубоцька справа». *Науковий вісник Ужгородського університету: Серія філологічна*. 2009. № 20. С. 70–74.

[7] *Колесса Ф.* Улюблені українські народні пісні Івана Франка. Львів, 1946. 60 с. С. 25.

[8] Відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника НАН України. Ф. 206 (В. Щурат. Фольклорні записи – етнографічні матеріали з Папірні. Б. д.). Од. зб. 398. П. 9. 45 арк.

[9] Особистий архів Г. Сокіл.

Зібралися всі сімнадцять та й Федуся до суду завдали.

– Най знає, як людям шкоду робити.

– Най платить за вінок, за неславу.

– […]. Ми гадали, що він годний парубок, а він громадський любас!

Беруть дєді доньок навперед себе і ведуть до міста до суду»[1].

Число дівчат у новелі аналогічне з фольклорною версією у запису Осипа Роздольського – сімнадцять. Відтак літературний персонаж, як і фольклорний, за зраду багатьох дівчат мусить бути покараний. Ця тенденція простежується як у народній баладі, так і в літературному творі, своєрідно розгортаючись за правилами відповідного жанру.

У баладі ведеться деталізований діалог з приводу вчинку Шумильця та викупу, призначеного для кожної зведеної дівчини: «А взяли го си питати: Ци маєш ти їм що дати?»[2]. Герой пісні відповідає:

– За тих дванайцьіт дам гроші,

– А за попівну дам коня.

– А за дяківну дам зброю.

– А за війтівну сьіделце.

– А за Ганусю дам душу.

– А за Марину сам згину[3].

Із фольклорного тексту видно, що Щумильце – багатий: пропонує за дівчат гроші; очевидно, військовий (має коня, сідло, зброю). Можна припустити, що плата залежить від його почуттів до кожної з дівчат. Він усвідомлює свою провину і готовий «сам згинути» за одну з них. Натомість у новелі викуп не диференційований, а для всіх дівчат, як випливає зі слів Федуся, однаковий: «Відтак ще раз питає [суддя. – *Г. С.*] Федуся, чи признає свою провину та чи залагодить маєтком оскорблені дівчата.

Федусь гладить вусок і підсміхається до дівчат, а по хвилі, червоніючи, відрікає:

– Преславний суде! Признаюся до провини з усіма цими дівчатами і всім їм по моргові землі перекидаю…»[4]. Отже, предметом викупу стає земля – усім дівчатам по моргові землі, що засвідчує також про заможність парубка. До того ж, у літературному творі не так виразно зображено відчуття провини головного героя у скоєному: оце задоволене погладжування «вуска», підсміхання до дівчат і лише легеньке «червоніння» (і це, мабуть, з приводу хвилювання перед судом) підтверджує впевненість парубка у його вчинках, діях та підкреслює самозакоханість. Він абсолютно не готовий до трагічної

---

[1] *Черемшина Марко*. Парубоцька справа. *Марко Черемшина. Твори: в двох томах*. Київ, 1974. Т. 1. С. 293.

[2] *Колесса Ф.* Улюблені українські народні пісні Івана Франка. Львів, 1946. 60 с. С. 25.

[3] Особистий архів Г. Сокіл.

[4] *Черемшина Марко*. Парубоцька справа. *Марко Черемшина. Твори: в двох томах*. Київ, 1974. Т. 1. С. 295.

розв'язки, як не має такого наміру й читач. Саме в цьому проявляється талант письменника – підвести читача до несподіваної розв'язки, створити «настрій шоку, жаху». Відтак у новелі Марка Черемшини, порівняно з народним твором, завершальний епізод значно сильніший.

Натяк на трагічне завершення, заявлений у перших рядках балади («Ведут Шумильця рубати») заставляє слухача якоюсь мірою налаштуватися на такий лад. Прикінцеві рядки народної балади лише констатують цей драматичний факт як уже здійснений. Відсутність героя, властиво його смерть, показана через поведінку дівчат, які «будут в коршму йти / Та й за Шумильця згадають. / Нема Шумильця на селі, / Були б дівчата веселі»[1]. У літературному ж творі до самої розв'язки читач залишається у полоні романтичних описів чарівної вроди Федуся, довкільної природи. Щоправда, й у новелі є натяки на тривожні передчуття, вони подаються здебільшого в ліричних відступах письменника («Ей, ба чого ж ти, ріко, той красний вогонь так швидко ізгасила» та ін.), не настільки яскраво виражені, не перебувають, так би мовити, на поверхні тексту, їх зрештою треба помітити й відчути. Тому ще з більшою вразливістю сприймається смерть героя, несподівана, швидка, на очах у всіх.

Експресивна фінальна ситуація літературного твору все-таки змальована за фольклорною моделлю, відрізняється лише наявністю конкретного виконання (оприлюднення розправи над парубком) і місцем дії (в залі суду), а фактично розв'язка та ж – смерть головного героя (у народній баладі натомість покарання героя відбувається «поза кадром»). За своєю суттю завершальний акорд новели, більше тяжіє до билинного (варіанти галицько-волинського циклу билин про Чурила й Катерину). Сюжет про «любовний трикутник» (Чурило – молода красуня Катерина – її чоловік старий Бермята), як правило, закінчується трагічно: Бермята вбиває Чурила: «То не промениста зіронька засвітила, то гострая шабелька промайнула, То не яскрава перлина скотилася, – То Чурилова голівонька звалилася»[2]. Такі деталі дають підстави вважати, що витоки балади про Шумильця сягають билинних часів. Як і билина, новела «Парубоцька справа» завершується також трагічно,: «Федусь захитався та й горілиць на землю повалився, а з-під його серця кровця дівчатам під ноги почюріла»[3].

Відтак фольклорне моделювання на образно-персонажному рівні можна розглядати в ширшому народнопоетичному контексті. Змалювання окремих рис характеру, портрета головного героя в новелі «Парубоцька справа» співвідносяться з Журилом (Джурилом) з обрядових пісень – гаївок та весільних, а також, як уже було зазначено, з епічним (билинним) персонажем Чурилом,

[1] *Колесса Ф.* Улюблені українські народні пісні Івана Франка. Львів, 1946. 60 с. С. 25.

[2] Билини*:* в 2 томах. М., 1958. Т. 2. 522 с. С. 257.

[3] *Черемшина Марко*. Парубоцька справа. *Марко Черемшина. Твори: в двох томах*. Київ, 1974. Т. 1. С. 295.

який увійшов у коло богатирів князя Володимира. Ще Михайло Драгоманов помітив спорідненість в обрядових піснях про Журила з Чурилом Пленковичем у билинах. Цю гіпотезу потвердив Микола Костомаров, зауваживши, що і в билинах, і обрядових піснях «Журило такий же тип любителя жіноцтва, як і Чурило Пленкович». До того ж, і характери обидвох осіб подібні[1].

Простежимо опис героя на конкретних прикладах у билині та новелі. Насамперед відзначимо, що як фольклорний, так і літературний персонаж відзначається вродою. Для порівняння подаємо таблицю:

У **билині** «Чурило і Катерина»:	У **новелі** Марка Черемшини «Парубоцька справа»:
1. «Посередині красень-молодець їде, від усіх той молодець вродливіший: кучері в молодця – дугою золотою, шия – як білий сніг, лице – як маків цвіт, очі – як у ясного сокола, брови – як у чорного соболя» (Українські билини: Історико-літературне видання східнослов'янського епосу / упоряд., передм., післясл., приміт. та обробка укр. нар. казок і легенд на билинні теми В. Шевчука; малюнки Б. Михайлова. Київ, 2003. 247 с. [Електронний ресурс]. [Режим доступу]: http://www proridne.org/folklore/byliny).	1. «Такий, гей ясінь, високий та кучерявий. А бгачкий, гей жереповий прут. Лице, гей зарькою мальоване, на бачках обертається, під шовковим вусом замикається, як братчиків цвіт. Бровами плете дрібні віночки над голубим морем» (*Черемшина Марко*. Парубоцька справа. *Марко Черемшина. Твори: в двох томах*. Київ, 1974. Т. 1. С. 289).
2. «Ходить Чурило по Києву, вулицями ходить, провулками, князів-бояр із боярынями закликає, жовтими кучерями потрушує (Українські билини: Історико-літературне видання східнослов'янського епосу / упоряд., передм., післясл., приміт. та обробка укр. нар. казок і легенд на билинні теми В. Шевчука; малюнки Б. Михайлова. Київ, 2003. 247 с. [Електронний ресурс]. [Режим доступу]: http://www proridne.org/folklore/byliny).	2. Відмахне головкою вліво, а кучері русявії вже у праве личко плещуть, вже кров у личку грає» […].«Йде парубок над парубками. […]. Що молодий, що запашний, що красно убраний!» (*Черемшина Марко*. Парубоцька справа. *Марко Черемшина. Твори: в двох томах*. Київ, 1974. Т. 1. С. 289.

[1] Етнографічні писання Миколи Костомарова. Київ, 2006. С. 311.

3. «Киянки красі Чурилиній дивуються: Дівчата зорять – паркани виламують. Молодиці зорять – у вікнах скло дзвенить, А чорниці зорять – мантії на собі деруть» (Билини давньокиївські / реконструкції-переклади фольклориста С. Росовецького; художньо-стилістична редакція поета О. Хмельовського. Київ, 2016. 170 с. С. 89); «Задивилися люди на Чурила: де дівчата дивляться – загорожі тріщать, де молоді жінки дивляться – віконця дзвенять, а старі баби костури гризуть, поглядаючи на молодого Чурила» (Українські билини: Історико-літературне видання східнослов'янського епосу / упоряд., передм., післясл., приміт. та обробка укр. нар. казок і легенд на билинні теми В. Шевчука; малюнки Б. Михайлова. Київ, 2003. 247 с. [Електронний ресурс]. [Режим доступу]: http://www proridne.org/folklore/byliny).	3. «Рве очі старим газдам та й газдиням. […]. А молодиці та й дівчата десь з-поза воринки, з-поза смерічки та й напротив нього: – Як днував Федусю-душко?» (*Черемшина Марко*. Парубоцька справа. *Марко Черемшина. Твори: в двох томах*. Київ, 1974. Т. 1. С. 289–290).

Як бачимо, краса Чурилова (і в билинах, і в новелі) захоплює всіх представниць жіночої статі, незалежно від їхнього віку і соціального стану. Через поведінковий (конативний) компонент, що виражається у діях, учинках інших персонажів билини, особливо жіночої статі, реалізуються ціннісні орієнтації етносу на красу: він кучерявий, обличчя, як маків цвіт, що означає здоров'я, парубочу силу; очі, як у ясного сокола, символізують добрий зір, а порівняння з цим птахом означає також його прагнення до волі, свободи.

Народнопоетичний опис властивий і літературному героєві: Федусь високий, як ясен, у нього «шовковий вус» та русяві кучері. Він – молодий, красиво одягнений тощо. У новелі Марка Черемшини образ Федуся подано розлого, його портрет займає чимало місця у тексті. Усі закохані дівчата й жінки, як слушно зауважив І. Денисюк, створюють колективний портрет Федуся – «громадського любаса», наче хор у класичній трагедії[1]. Додамо, що саме на цьому тлі портрет Федуся розкривається глибше й набуває більш вагомого значення, так би мовити, оживлення, піднесення. Мабуть, не випадково в народних творах пісенний герой змальований завжди у дівочій присутності. У гаївці чи весільній пісні, скажімо, за Джурилом іде «дівок триста»:

Ішов Джурило з міста,
За ним дівочок триста.
Чекай, Джурило-пане,

[1] *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття. Львів, 1999. 267 с. С. 150.

Де твоє військо стане?
У лісі на нивочці,
При зеленій ліщиноньці…[1]

В обрядових піснях краса парубка передається опосередковано через гіперболізоване число дівчат, які йдуть за ним (в одних варіантах «двіста», в інших – «триста»). У баладі натомість вказано число зведених дівчат. На перший погляд здається, що в обрядових піснях в образі Джурила відсутні елементи, які б нагадували билинного героя, красеня і спокусника жінок. Таку думку висловлювали, зокрема, лінгвісти[2]. Однак у фольклорі ознака краси може передаватися у різних вимірах. Якщо в обрядовій пісні характеристика краси героя виражена у числі дівчат (триста), то в билині втілюється через зображення віку – всі дівчата, молодиці і навіть літні жінки закохуються в героя. Тобто в першому випадку йдеться про кількість, а в другому – різницю віку закоханих у нього жінок. Інша справа, що жанрова природа пісні не дозволяє давати розлогі описи, як це властиво епічному стилю билин. Гіперболізація кількості дівчат у гаївці («за ним іде дівочок триста») підкреслює не лише зовнішню красу, привабливість парубка, а його успіх серед жіноцтва та пристрасть до дівчат.

Семантично образ Чурила, на нашу думку, зближується у цьому випадку з образом Ярила, з яким він має генетичний зв'язок. Слово «Ярило» походить від кореня «яр», що стосується весняного «відродження» (ярина, ярь). Ґенезу його виводять з природних стихій – води, сонця (вогню), які в процесі розвитку персоніфікувалися, зазнали певної трансформації. Для усної народної словесності характерне поняття асоціацій, на основі яких і творяться образи[3].

Ярило співвідноситься передусім з весняним еротичним циклом. В одній із білоруських пісень співається: «Валачыўся Ярыла па всяму свету, Полю жыта радзіў, людзям дзеці пладзіў…». У білоруській міфології Ярило – вродливий хлопець у білій сорочці і на білому коні. Подібний до бога слов'ян Яровита, німецького Фро[4]. Наш український Ярило ходить пішки в білій кереї з вінком маю і хмелю на голові. В правій руці він носить серп, а в лівій сніп жита, пшениці та всякої пашниці[5]. Такі атрибути яскравіше підкреслюють тісний зв'язок Ярила з хліборобськими обрядовими діями – орання ниви, засівання, закопування зерна, його проростання, появою пло-

[1] Українські народні пісні в записах З. Доленги-Ходаковського / упоряд., текстол. інтерпрет. і комент. О. І. Дея. Київ, 1972. 784 с. С. 220-221.

[2] *Парасунько В. С.* Про слово Чурило у східнослов'янських мовах. *Мовознавство*. 1976. № 1. С. 68.

[3] Див.: *Сокіл Г.* Образ Джурила в українському фольклорі. *Народознавчі зошити*. 2014. № 4. С. 713–720.

[4] *Лозка А. Ю.* Ярыла.*Этнаграфія Беларусі. Энцыклапедыя*. Мінск: Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 1989. С. 555.

[5] *Воропай О.* Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / О. Воропай. Київ: Оберіг, 1993. Кн. 1. 456 с. С. 291.

дів, вегетацією рослин, побажаннями родючості землі, зросту врожаю. Тобто цей образ поєднує в собі аграрні й еротичні мотиви. Подібної думки дотримувалися українські дослідники, зокрема Іван Огієнко співвідносив корінь слова «Ярило» зі словом «сильний», особливо в любовній пристрасті, завзятий, весняний, гнівний. Ярило, на думку дослідника, – символ літнього розцвіту творчих сил природи, весняної плодючості, був богом весни, а також богом дітороддя[1]. В Етимологічному словнику української мови[2] серед іншого читаємо: «ярий – весняний, яровий, молодий; початкове значення слова мало бути «хід (сонця)»; яскравий, яскраво-зелений, палаючий; світлий, білий; палкий жагучий, пристрасний, гнівний; міцний, бадьорий, гарячий, розпусний»[3]. На переконання лінгвістів, якщо зіставляти персонажі Чурила і Ярила, то в особі першого «найправдоподібніше бачити одухотворене явище природи – уявну активну дійову особу – «nomina agenis»[4].

Дослідники також зближували Ярила з Кострубом, Купалом та іншими культами вмираючого та воскресаючого сонця. У пісні, яку співають під час похорону Кострубонька (виконували її здебільшого жінки), зауважив М. Костомаров, зображується плач усієї природи (ритуальний плач. – *Г. С.*) над померлим божеством, потім обряд завершується веселими піснями, що символізувало плач над смертю природи і радість з приводу її весняного пробудження[5]. Проте Орест Зілинський поглибив та узагальнив студії про Коструба, проаналізувавши східнослов'янський і загальнослов'янський контексти. Дослідник справедливо наголосив, що у значенні українського обряду Коструба, є елементи, які зближують його з фігурою Ярила і з галуззю еротичної і вегетативної магії[6]. В образі Чурила також актуалізується еротичний елемент, що підтверджує тісну спорідненість з Ярилом.

Герой твору Марка Черемшини «Парубоцька справа» аналогічно, як і фольклорні персонажі, постійно знаходиться під владою Еросу. Для психоаналітичної інтерпретації художнього тексту новели деякі дослідники брали до уваги насамперед «принципи фройдівського психоаналізу», інші вживали у своїх працях поняття Еросу з притаманним йому психоаналітичним значенням «енергії життя»[7]. «Ерос Черемшини, за словами Д. Донцова, – се

[1] *Митрополит Іларіон*. Дохристиянські вірування українського народу. Київ, 1992. 424 с. С. 111.

[2] Етимологічний словник української мови: у 7-ми т. / уклад. Г. П. Півторак, О. Д. Пономарів та ін. Київ: Наукова думка, 2012. Т. 6. 566 с. С. 111.

[3] Там само. С. 550-551.

[4] *Парасунько В.С.* Про слово Чурило у східнослов'янських мовах. *Мовознавство*. 1976. № 1. С. 67.

[5] Етнографічні писання Миколи Костомарова. Київ, 2006. С. 237.

[6] Вибрані праці з фольклористики. До 90-річчя з дня народження О. Зілинського / упоряд. М. Мушинка; наук. ред. Г. Скрипник. Київ, 2013. Кн. 1. С. 280.

[7] Див.: *Лях Т.* Психоаналітична інтерпретація новели Марка Черемшини «Парубоцька справа». *Науковий вісник Ужгородського університету: Серія філологічна*. 2009. № 20. С. 71.

дух «ґенуса», се найвище найняття тої сліпої енергії життя, яка є предметом його творчости взагалі. Як сама природа є він – цинічний й підступний, і самолюбний, а з другої сторони – жорстокий і безжурний, шляхетний і трагічний, триумфуючий над всім дочасним, над самою смертю»[1]. Іншими словами, за законами природи, Ерос сприяє перемозі життя над смертю. І хоча «Парубоцька справа», як стверджують літературознавці, є чи не єдиною новелою циклу «Парасочка», в якій у конфлікті між Еросом і Танатосом перемагає Танатос, усе ж ідея продовження життя, на нашу думку, почерпнута з народного світогляду, збережена в образі Федуся, в його попередніх стосунках з дівчатами. Фізична смерть літературного героя, не перекреслює ідеї життя, яке за законами природи, постійно відновлюється й продовжується. Мабуть, тому в новелі не простежується засудження Федуся з боку автора (йому докоряють лише батьки зведених дівчат, проголошуючи серед іншого й таку фразу: «Най платить за вінок, за неславу»).

Ставлення Марка Черемшини до героя новели, як зауважила Т. Лях, неоднозначне. «З одного боку, автор симпатизує та співчуває Ції, зображує її вродливою, тендітною і вольовою водночас. З іншого, – письменник так будує свою оповідь, що читач ніде в тексті не помічає засудження ним Федуся. Письменник малює читачеві не просто гарного «парубка над парубками», а ліричну натуру. Дитя природи, яке звикло «набуватися» на землі і кожної миті ловити смак життя»[2]. Додамо, автор підводить читача до думки, що в головного героя твору смак життя нерозривний із парубоцькою справою, яку не може покарати жоден суд. Підкреслюючи фразу про те, що Федусь – дитя природи, наголосимо, що й справді більшість подій у новелі проходить на лоні природи. А це підкреслює знову ж тісний зв'язок літературного героя з фольклорним: і в обрядовій пісні, і в билині військо Чурила зупиняється в лісі, проводить час у полях, серед природи. У баладі про Шумильця дія відбувається на лузі, під зеленим явором («Там зелен явір, моє серденько, розвився»). У деяких варіантах початок народної балади заінтриговує: «Та й на явори, серденько моє, сидит птах, Він вповідає дивний страх»; або ж повідомляється про незвичні явища як, наприклад: «Віє вітер надворі, Росте дуб в яворі». Такі деталі одразу вводять слухача народної пісні у напружений стан, заставляють співпереживати з героєм, навіть співчувати йому. До речі, в жодному з фольклорних творів не знаходимо його осудження; у баладах значного підсилилення співчуття до Шумильця надає приспів зі словами «моє серденько».

Наприкінці відзначимо, що паралелі новели з фольклорними джерелами засвідчують і характерні для них форми діалогу. Як відомо, діалог – одна з

[1] Цит. за: *Лях Т.* Психоаналітична інтерпретація новели Марка Черемшини «Парубоцька справа». *Науковий вісник Ужгородського університету: Серія філологічна*. 2009. № 20. С. 71.

[2] Там само. С. 72.

особливостей поетики народних творів, що виконує істотну функцію в будові – у значній мірі рухає дією як у билині, так і в баладі. Остання майже вся побудована у формі діалогу. Чимало їх знаходимо і в новелі. Ритміка літературного твору також близька до народних пісень і билин. Варто зазначити, що ритмічний склад новел Марка Черемшини детально вивчав А. Музичка, згодом ґрунтовно розширив і доповнив сучасний дослідник Р. Піхманець, погоджуючись із твердженням першого, що перехід від жалісливих рецитацій голосінь і невільницьких плачів до колядкових ритмів відбувався в новеліста через билини. Доречним є покликання Р. Піхманця на рецензію книги Михайла Пачовського «Дещо про рускі билини і думи», в якій констатовано Марка Черемшину як прихильника думки про приналежність жанру билин українцям, а не великоросам[1]. Для нас важливе й те, що письменник звертався не лише до форми билин, а й запозичував і втілював у своїх новелах сюжетно-образні елементи цього давнього фольклорного жанру. Усе це проливає світло на спорідненість літературного персонажа з фольклорним і не лише в найменуванні, зовнішніх рисах, а також у його діях, поведінці.

Отже, художньо освоївши народний світогляд, що проявляється зокрема у фольклорі, звичаях та обрядах, Марко Черемшина створив новелу «Парубоцька справа», у якій розгортаються події, змодельовані з уснословесних джерел, по-мистецьки переплітаючись з індивідуальними авторськими вимислами. У цьому творі знайшли своє втілення билинний і обрядовий образ Чурила (Джурила) та баладний персонаж Шумильце. Значні аналогії літературного твору з фольклорними джерелами виявляються як у сюжетному, так і в персонажно-образному змалюванні, а також на поетикальному рівні. По-своєму осмисливши народнопоетичні джерела, Марко Черемшина подав їх у своєрідній інтерпретації. Глибинний творчий синтез фольклорного матеріалу та власного художнього вимислу автор підпорядкував своїм ідейно-творчим цілям. Синкретизм народнопоетичного і власне індивідуального взаємодоповнюється та створює надзвичайно колоритні картини новели, які можна розглядати в майбутньому з інших ракурсів, оскільки перспективи подальших досліджень у цьому напрямку залишаються для нових цікавих розвідок.

[1] Див.: *Піхманець Р.* Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ: Темпора, 2012. 578 с. С. 372.

БАЛАДИ

1. ТАМ ЗЕЛЕН ЯВІР РОЗВИВСЯ

Там зелен явір розвився
Там зелен явір, моє серденько, розвився,
А під явором ліженько,
А під явором, моє серденько, ліженько[1],
А на ліженьку Шумильце.
Ведуть Шумильця рубати,
А взяли го ся питати:
– Ци много-с дівчат ізрадив?
– Ой дванадцять-єм ізрадив,
А тринадцяту Катрусю.
Ведут Шумильця рубати,
А взяли го ся питати:
– Ци маєш ти їм що дати?

– Ой за попівну дам коня,
А за дяківну дам зброю.
А за Катрусю дам душу.
Не ховайте мя у той кут,
Поховайте мя такой тут,
Куди дівчата в коршму йдут!
Будут дівчата в коршму йти,
Та й за Шумильця згадають.
Нема Шумильця на селі,
Були б дівчата веселі.

В с. Нагуєвичах Дрогобицького п. від матері Марії перейняв Іван Франко[2].

2. ВТІКАВ ДЖУРИЛО ГОРАМИ[3]

Втікав джурило горами,
Втікав джурило, серденько моє, горами, горами,
А за ним військо з панами,
А за ним військо, серденько моє, з панами, з панами.
А як джурила злапали,
А як джурила, серденько моє, злапали, злапали,
Та й назад руки зв'язали,

[1] Кожний вірш [рядок. – *Г. С.*] повторюється з приспівом «моє серденько».

[2] *Колесса Ф.* Улюблені українські народні пісні Івана Франка. Львів, 1946. 60 с. С. 25.

[3] Балади. Кохання та дошлюбні взаємини / упоряд. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук (тексти), А. І. Іваницький (мелодії). Київ, 1987. 472 с. С. 401–402.

Та й назад руки, серденько моє, зв'язали, зв'язали.
– Ой ти, джурило, піддайся,
Ой ти, джурило, серденько моє, піддайся, піддайся,
І кілько-с любив – признайся,
І кілько-с любив, серденько моє, признайся, признайся.
– Ой любив же я дванайцять,
Ой любив же я, серденько моє, дванайцять, дванайцять,
А тринадцяту попівну,
А тринадцяту, серденько моє, попівну, попівну.
А чтирнадцяту дяківну,
А чтирнадцяту, серденько моє, дяківну, дяківну,
А п'ятнайцяту Ганусю,
А п'ятнайцяту, серденько моє, Ганусю, Ганусю,
А шістнайцяту Марусю,
А шістнайцяту, серденько моє, Марусю, Марусю.
А за дяківну зброю дам,
А за дяківну, серденько моє, дам зброю, дам зброю,
А за попівну не стою,
А за попівну, серденько моє, не стою, не стою.
А за Ганусю душу дам,
А за Ганусю, серденько моє, дам душу, дам душу,
А за Марину та й сам загину,
А за Марину, серденько моє, та й сам загину, та й сам загину.

3. ТАЙ НА ЯВОРИ СИДИТ ПТАХ

Тай на явори сидит птах
Та й на явори, моє серденько, сидит птах, сидит птах,
Він вповідає дивний страх.
Ішов Шумило лугами,
Йа за ним люди с панами.
Йа вже Шумила спіймали
Та й назад руки зв'язали.
Йа взяли го си питати,
Кілько Шумило дьівок звів?
– Ой звів же я їх дванайцьіт,
Йа тринайцяту попівну,
Йа штирнайцяту дяківну,
Йа пятнайцяту Ганусю,
Йа сімнайцяту Марину.
За тих дванайцьіт дам гроші,

А за попівну дам коня.
А за дяківну дам зброю.
А за війтівну сьіделце.
А за Ганусю дам душу.
А за Марину сам згину.
Та й не ведьіт мня попри млин,
Щоб мня не зайшов гиркий дим!
Але ведьіт ня попри гай,
Та й щоби пішла душа в рай!

Зап. Осип Роздольський 12 липня 1910 р. у с. Білівці, Борщівського пов. на Тернопільщині[1].

4. ЇХАВ ДЖУМИЛО ЛАНАМИ

Їхав Джумило ланами
Серденько моє, ланами,
За ним громада з панами.
Ой як вони го дігнали,
Назад рученьки звязали.
– Тепер, Джумило, признайсі,
Кілько-сь дівочок йа зрадив?
– Ой зрадив я їх дванайцят,
Тринайцяту попівну,
А штирнайцяту дяківну,
А пятнайцяту – Ганусю.
Я за Ганусю дам душу.
– А чим же ти їм поплатиш?
– Тим дванайцятьом дам гроші,
А попівні дам коня,
А дяківні дам зброю.
А за Ганусю дам душу.

Зап. Василь Щурат в Папірні[2].

5. ВІЄ ВІТЕР НАДВОРІ

Віє вітер надворі
Росте дуб в яворі.
Тікав Василь лугами,
За ним громада с панами.

[1] Особистий архів Г. Сокіл.

[2] Відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника НАН України. Ф. 206 (В. Щурат. Фольклорні записи – етнографічні матеріали з Папірні. Б. д.). Од. зб. 398. П. 9. 46 арк. (зв.).

– Кілько-с, Василику, дівочок йа зрадив?
– Зрадив же я їх дванаціть,
А тринаціту Ганусю,
Бо я з нев женитисі мушу.
Вели’ го попри млин,
Щоби’ го не зайшов гіркий дим.

Зап. Іван Волошинський 1910 р. у с. Колінки, п. Городенка[1].

6. ОЙ ЇХАВ ДЖУРИЛО ЛАНАМИ

Ой їхав Джурило ланами,
Ой їхав Джурило, серденько моє,
Ланами, ланами, ланами.
Ой а за Джурилом громада,
Ой а за Джурилом, серденько моє,
Громада, громада, громада.[2]
Ой там вже Джурилу злапали,
Ой там вже Джурилу зв’язали.
– А тепер, Джурило, признайся,
Ой скільки ти дівчат та й ізрадив.
– Ой зрадив же я їх дванадцять,
Ой а тринадцяту – дяківну.
Ой а штирнадцяту – попівну,
Ой а п’ятнадцяту – Ганнусю.
– Ой чим їм, Джурило, заплатиш?
– Ой тим дванадцятьом дам гроші.
Ой а тій дяківні дам сьодло.
Ой а тій попівні дам коня.
Ой, а за Ганнусю дам душу.

Зап. М. Гук 1970 р. у с. Велеснів Монастириського р-ну від Катерини Бойко, 1904 р. н., осв. 2 кл.[3].

[1] Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України. Ф. 29–3. Од. зб. 210 (Співанки. Пісні, коломийки / зібр. І. Волошинський на Станіславівщині. 1910 р.). 80 арк. Арк. 30.

[2] Після кожного рядка – повторення слів за аналогією до перших куплетів.

[3] Пісні Тернопільщини. Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика / упоряд. С. І. Стельмащук, П. К. Медведик. Київ: Музична Україна, 1988. 496 с. С. 60–61.

7. ІШОВ ЧУРИЛО З МІСТА[1]

Ішов Чурило з міста,
За ним дівочок триста.
Ледом, Чурило, ледом,
Добрая горілочка з медом.
Ішов Чурило ровом,
А за ним дівоньки ройом:
– Чуриленько-пане,
Где наше військо стане?
– Где кропивочка в'яне,
Там наше військо стане.
Под зеленим дубком
Звився Чурило клубком.
За Чурилою свита
Шовком-єдвабом вшита.
Рівцем, Чурило, рівцем,
Коли з добрим кінцем.

8. ІШОВ ЖУРИЛО З МІСТА

Ішов Журило з міста,
За ним дівочок двіста.
Ой ти, Журило, пане,
Де твоє восько стане?

А в Журиловім млині,
Сподобало сі мині,
Мельничка молоденька,
Пристає до серденька.

Зап. Оскар Кольберг[2].

[1] Українські народні пісні в записах З. Доленги-Ходаковського / упоряд., текстол. інтерпрет. і комент. О. І. Дея. Київ, 1972. 784 с. С. 78.

[2] *Kolberg O. Pocucie*. Obraz etnograficzny. Skrešlił Oskar Kolberg. Krakǒw, 1882. T. 1. 358 s.; 1883. T. 2. 300 s. T. 1. S. 176.

9. ІШОВ ДЖУРИЛО З МІСТА[1]

Ішов Джурило з міста,
За ним дівочок триста.
Чекай, Джурило-пане,
Де твоє військо стане?
У лісі на нивочці,
При зеленій ліщиноньці.
Під зелененьким дубом
Били жовніри в бубон.
Там я ся забавила,
Черевички зоставила;
Боюся додому іти,
Буде ми мама бити
Щіткою, гребінкою,
Веретенком, кужілкою.
Ой ти, Джурило, ой ти!
Куди до тебе зайти?
Поза гуменю, Ксеню,
Не толочи ячменю.
Куди Джурило ішов,
Туди ячменик зійшов,
А куди Ксеня йшла,
Туди пшеничка зійшла.

10. ІШОВ ЖУРИЛО З МІСТА[2]

Дівчата, поклавши руки одна одній на пояс, ідуть «гуськом», легенько похитуються (с. Стара Ягільниця Чортківського р-ну Тернопільської області).

Ішов Журило з міста,
За ним дівочок двіста.
Ледом, дівчата, ледом,
Дам вам горівки з медом.
Ой ти, Журило, пане,
Де твоє військо стане?
Ледом, дівчата, ледом,
Дам вам горівки з медом.
А в Журиловім млині
Сподобалося мені.

[1] Українські народні пісні. Календарно-обрядова лірика / вступ. ст., упоряд., підгот. текстів та приміт. О. І. Дея. Київ, 1963. 570 с. С. 220–221.

[2] Балади. Кохання та дошлюбні взаємини / упоряд. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук (тексти), А. І. Іваницький (мелодії). Київ, 1987. 472 с. С. 46.

11. ІШОВ ЖУРИЛО З МІСТА

(Співають на весіллі під час танців)

Ішов Журило з міста,
За ним дівочок триста:
Чекай, Журило, пане,
Де твоє військо стане?
У лісі на нивонці,
При зеленій ліщинонці.
Під зелененьким дубом
Били жомнери в бубон;
Там я се забавила,
Черевички зоставила;
Боюся до дому іти,
Буде мя мама бити
Щіткою, грибінкою,
Веретеном, кужівкою.
Ой ти, Журило, ой ти,
Куди до тебе зайти?
Поза гуменю, Ксеню,
Не толочи ячменю.
Куда Журило ішов,
Туди ячменик зійшов,
А куди Ксеня ішла,
Туди пшеничка зійшла.

В Жовківському окрузі, в Галичині зап. Михайло Цар. *Исторические песни малорусскаго народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова*. Київ, 1874. Т. І. С. 54.

12. ГОЙ ТИ, ДЖУРИЛО, ГОЙ ТИ

Гой ти, Джурило, гой ти!
Куда ж до тебе зайти?
Ледом, дівчета, ледом,
(В) мене горілка з медом.
Гой ти, Джурило, пане,
Де твоє військо стане?
Йа в місті при долині,
При червоні калині.

Зап. Оскар Кольберг[1].

[1] *Kolberg O. Pocucie*. Obraz etnograficzny. Skrešlił Oskar Kolberg. Krakǒw, 1882. T. 1. 358 s.; 1883. T. 2. 300 s. S. 155.

13. ГОЙ ТИ, ДЖУРИЛО, ГОЙ ТИ!

Гой ти, Джурило, гой ти!
якби до тебе зайти?
Ледом, дівочке, ледом,
буде горівка з медом.

Ледом, дівочке, ледом,
буде горівка з медом.
Поза гуменю, Сеню,
не колоти єчменю.

Зап. Оскар Кольберг[1].

14. ІШОВ ДЖУРИЛО З МІСТА

Ішов Джурило з міста,
За ним дівчаток двіста.
Ой ти, Джурило, ой ти,
Як же ж до тебе зайти?
Моя хатина в саду,
Біля чистого броду.
Прийдіт, дівчатка, прийдіт,
Джурилу розвеселіт.

Прийди до мене, Ксеню,
Дам ті дукатів жменю
Ще й золотий перстенець,
Підемо вдвох під вінець.

Зап. Ганна Сокіл 6 липня 2017 р. у м. Долина Івано-Франківської обл. від Ржим Марії Григорівни, 1935 р. н., осв. середня[2].

Ганна Сокіл

[1] *Kolberg O. Pocucie*. Obraz etnograficzny. Skrešlił Oskar Kolberg. Krakόw, 1882. T. 1. 358 s.; 1883. T. 2. 300 s. S. 156.

[2] Особистий архів Г. Сокіл.

ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

ОРГАНІЗАЦІЙНІ ПРИНЦИПИ ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Наукова розмова про міфологізм художнього простору Марка Черемшини не просто актуальна, а неминуча. Адже на відміну від, скажімо, його краянина і творчого соратника Василя Стефаника, «спілкування» з міфом якого відбувалося через посередництво архетипу і в такий спосіб художня думка занурювалася багатьма компонентами в первісно-міфологічну духовну стихію, в автора «Карбів» предметом естетичного зосередження став безпосередньо отой патріархально-язичницький світ у переломний момент його існування. Зупинюся лише на двох аспектах заявленої проблеми: її бачення з погляду структурних поєднань, а також ритмічних чинників організації художнього простору.

З огляду на структурну впорядкованість міф, доводив відомий французький соціолог й етнолог Клод Леві-Строс, був логічним інструментом долання життєвих протиріч через механізми медіації, або прогресивного посередництва. Базовими операційними одиницями при тому слугували бінарні опозиції, а вихідним матеріалом – чуттєві якості оточуючих людину предметів і явищ, які й формувалися в антитетичні пари і шляхом свого розгортання вибудовували цілу систему парадигматичних ланцюжків, охоплюючи все нові й нові онтологічні рівні. Так відбувалася систематизація і концептуалізація життя, а заразом переживання в ньому внутрішньої конфліктності, послаблення крайнє загострених, екзистенційних станів. Розкриття ж міфологічного смислу ґрунтувалося власне на безкінечних трансформаціях, на внутрішній динаміці й метаморфозах, що охоплювали різні рівні системних відношень та їх окремих елементів. Завдяки їм відбувалося «примирення» чи «узгодження» людини зі світом і з больовими «мітками» її внутрішньої суб'єктивності. Причому проблема не вирішувалася (вона в принципі не могла бути вирішена, бо стосувалася концептуальних протиріч людського існування й була пов'язана з екзистенціальними праформами), а лише послаблювалася, крок за кроком «мандруючи» ієрархічними рівнями буттєвого простору, поки не вичерпувала свого потенціалу і не ставала пси-

хологічно безпечною для життя[1]. Таким чином, міфологічна думка розвивалася через системи опозицій, наділених фундаментальними значеннями: напруга вищого рівня частково знімається, «підмінюється» менш значущою дихотомією нижчого порядку, а та, зі свого боку, продовжується примиренням сторін на нижчому рівні і т. ін. Скажімо, болючу колізію життя і смерті, за віруваннями американських індіанців, «заміщують» протилежності між рослинним і тваринним світом, опозицію на цьому рівні послаблюють протиставлення їжі тваринного і рослинного походження, а цю останню логічно закінчують примирення завдяки Тотемному предкові (Койотові, Воронові), обожнюваному звірові або птахові, котрий споживає мертвечину й рослини рівночасно, тобто перебуває десь посередині між хижаками й «мирними» тваринами. Так виглядає найзагальніша схема внутрішньої динаміки міфу, що відбувається парадигматичними «осями», хоча всередині її можливі найрізноманітніші зміщення, трансформації, ходи й перекодування. Незмінною залишається загальна тенденція до примирення й осереднення, яка рухає медіативним процесом. Він слугує тим фокусом або, говорячи словами Олександра Потебні, внутрішньою формою, котрі втримують у собі (і з котрих походять) всі інші рухи, семантичні течії й структурні траєкторії.

Аналогічна внутрішньо-текстова динаміка пронизує більшість художніх структур Марка Черемшини. На різноманітних варіаціях міфологічної за своєю природою дилеми, словами Івана Франка кажучи, «чорного селянського хліба, праці твердих селянських рук» і перспективи «видряпатись на висоту, де видно світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали»[2, 3], побудована, зокрема, «згадка» «Бо як дим підоймається». Цікаву й своєрідну версію окресленого типу концентрація художньої експресії являє собою новела «Туга». Зенон Гузар бачить у ній «яскраві ознаки поеми в прозі, глибоко ліричної, об'єднаної одним могутнім почуттям – домінантою», хоча в назву статті виніс усе-таки означення «новела», наголошуючи тим, дозволю собі дещо перефразувати дослідника, на домінантному жанровому почутті[4]. Не викликає сумніву, однак, характер художньо-смислового чуття («велика

[1] Див.: Леви-Строс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1997: Леві-Строс К. Структурна антропологія. К.: Основи, 1997.

[2] Франко І. Дещо про себе самого. *Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т.* К.: Наукова думка, 1976–1986. Т. 31: літературно-критичні праці (1897–1899). С. 28–32; Чубинський П. Мудрість віків: У 2 кн. К.: Мистецтво, 1995. Кн. 1.

[3] Коли вуйко Мартинюк звернувся до збентежених хлопців, чи ті бажають учитися, чи радше вертати додому, то відразу за цим питанням посипались інші, гомологічно пов'язані з попереднім, котрі набігали, як хвилі-буруни, одне на одне й формували поліфонічне поле означеного смислу: «Кажіт, що вибираєте, чи каламар, чи мазницю?»; «Чи колач, чи малай?»; «Чи постіл, чи черевик, чи нужду, чи гаразд, чи лиху, чи добру долю, чи му́ку, чи житє?» [28, 185].

[4] Див.: Гузар З. Новела Марка Черемшини «Туга»: лейтмотиви-образи, час і простір як композиційні детермінанти. *«Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століть: Збірник наукових праць.* Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. С. 194.

люба»), котре визначає змістову парадигматику. Його розгортання відбувається за принципом «свідомої техніки контрапункту»[1]. Контрастні «такти» формують мелодії життя і смерті, модельовані цілою низкою лейтмотивних образів, здебільшого народнопісенного походження, які своїм внутрішнім розвитком, «зовнішніми» відносинами та їх найрізноманітнішими поєднаннями й формують наративну стратегію. Дихотомічні залежності кодує вже заспівна фраза: «Ще лишень вірою *животію* і втікаю із свого *гробу* (курсив мій. – *Р. П.*)»[2], – визначаючи полюси, між якими розгортатиметься домінантне почуття. Водночас у цьому «відкритому нерві сюжетного плетива», як називає Іван Денисюк початковий акорд в новелі[3], зафіксовано напрямок, загальну тенденцію чи принаймні внутрішню схильність художніх переживань: уперед до життя, геть «зі свого гробу». Лексема «животіти», що означає «жити в тяжких умовах, зазнаючи недостачі в усьому, не відчуваючи смислу життя» (СУМ. Т. ІІ. С. 527), вказує на буттєве румовище чи радше специфічний вияв одного зі складників «музичної теми». Тому цей, умовно кажучи, поруйнований берег антитетичної композиційної структури автор «укріплює» іншими образами, рівночасно «підтоплюючи» протилежний. Приміром, тема животіння відразу ж зміцнюється могутнім життєствердним подихом буяння природи: «Вийду на царинку, а тут хліб росте, підоймається».

Відмінність від питомо міфологічної схеми розвитку оповіді й взаємовідносин між елементами в «Тузі» та́, що загальна тенденція до примирення протиріч між смислообразами життя і смерті чи бодай послаблення художньо-емоційної напруги тут навряд чи можливе, наскільки могутні й бурхливі пристрасті заполонили його сторінки. Зміна переживань протилежностей екзистансу нагадує значною мірою рух маятника. Цей принцип коливання опозиційних модальностей між асоціативно-образними полями витримано на протязі всієї художньої дії. Відразу ж за згадуваним могутнім поривом природи смислово-емоційна «стрілка» хитнулася в інший бік: героїня уявляє себе на святі буяння природи «такою стеблинкою, що в'яне, усихає». Чергування дихотомічних величин важко назвати правильними чи витриманими в якомусь єдиному ритмічному тоні, що зумовлено художньо-естетичним матеріалом. Стосовно «Туги», мабуть, найбільш правомірна дефінітивна характеристика Василя Стефаника про власну творчу «інтенціональність», а водночас вона правомірна й щодо творчих інспірацій його приятеля і літературного побратима: «класти пальці на червоне серце, коли

[1] Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. С. 18.

[2] Черемшина М. Новели; Присвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи. К.: Наукова думка, 1987. С. 186.

[3] Див.: Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. С. 20.

воно розривається»[1]. У такій ситуації не до закономірностей і не до внормованого ладу текстуального візерунку. Поряд із образними конструкціями опозиційні пари визначають також наративні форми, стильові й стилістичні, фонічні й ритмічно-мелодійні чинники. Всі вони сполучаються в антитетичні образно-тематичні блоки композиційного плану. Тому тужливий солоспів героїні поєднує високу героїку дружинного епосу зі зболеними рецитаціями плачів-голосінь, мотиви ліричних пісень про кохання з колядковими «штабами», весільні мелодії зі співами про жіночу недолю. А ще – карбовані, «залізні» ритми бойових маршів. Їх піднесено-мобілізуюча мелодика оприсутнена не лише в сценах стрілецького збору, а й у рішучому спротиві матері скинути «з серця спузу, а з очей слоту» і вийти заміж за «другого легіника з красного роду». «Нічого не скину та й не покину. Хоть най зів'яну, згорю у тузі, не розлучуся, не розминуся, не розійдуся з напередовцем, стрільцем відважним, ні з його слідом на полонині, на крутих плаях, на строминах, на перехрестях, на переходах, далектх полях...» – лунають у відповідь чіткі марші військово-дружинних колядок[2]. Ними охоплені вже останні материні слова, резонуючи зі станом дівочої душі чи передчуваючи імовірний спротив. Очевидно, вона теж знала козацько-лицарський дух «дівчини-воячки» (частий мотив колядкових співів[3]), а вмовляла забути січовика більше задля годиться, бажаючи полегшити життєву долю дочки або ж випробувати на вірність почуттів.

Амплітуда коливань смислових протилежностей настільки могутня і внутрішньо заряджена, що сприяє розширенню досвіду загальноприйнятої реальності і руйнує межі лінійного часу й простору, передбачаючи багатолінійну й ієрархічну модель дійсності, яка охоплює феноменологічний і трансцендентний аспекти існування. Навіч ефект того, що в термінології новітньої психології називають домінуванням холотропного модусу свідомості, котрий прагне до цілості й всеосяжності психічних переживань[4]. Отож дихотомією охоплені різні онтологічні сегменти, які торкаються державно-політичної, етнопсихологічної, космологічної, ритуально-міфологічної і т. ін. чуттєвості. Уже в заспіві («Вийду на царинку, а тут хліб росте, підоймається») явні ознаки хліборобського аристократизму, прикметного для української душі. Художня дія розширює інтертекстуальне поле, охоплюючи все нові й нові буттєві сфери.

---

[1] Стефаник В. Твори. К.: Дніпро, 1964. С. 472.

[2] Черемшина М. Новели; Присвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи. К.: Наукова думка, 1987. С. 188.

[3] Детальныше див.: Денисюк І. Амазонки на Поліссі. *Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 тт., 4 кн.* Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2005. Т. 3: Фольклористичні дослідження.

[4] Див.: Гроф С. Путишествие в поисках себя. М.: Изд-во Трансперсонального института, 1994. С. 54–55.

У другому текстовому фрагменті інтимні переживання героїні зливаються з національною чуттєвістю, особистісно-ліричне розгортання теми набуває «колективного» звучання. Увесь отой ескізно-психологічний малюнок присвячено розставанню закоханих перед військовим походом й відчаленню стрілецького загону з села. Картину подано в романтично-піднесених тонах, насичено народнопоетичними образами й формами: «А він верг на мене пав'яний вінчик та й битим гостинцем конем заграв. А за ним хлопці, сама охота, самі молодці, легіні грешні, як ліс молоденький. А село каже: то наша сила, наша надія, то наші стрільці, а напередовець – як Божа днинка, як сонце в жнивка»[1]. Навіть природа торжествує й навіює відповідні враження. Національно-екзистенціальний колорит сцени, як і всього твору, наскільки очевидний, що всі, хто писав про «Тугу», не оминули компаративістських зіставлень чи то зі «Словом о полку Ігоревім», чи з історичною (дружинно-лицарською або козацькою) епікою. Це чи не єдиний епізод, де не експліковано опозиційних до зазначеної художніх одиниць. Одинокою вказівкою на їх існування є заключні рядки: «І відлетіли, як орли сиві, як вітер з гаю, як піна бистрої ріки. А я жду сподіваюся...». Настрій піднесеного очікування, бадьорих маршів й екстатичного захоплення швидко минув («як вітер з гаю, як піна бистрої ріки»), – залишились почуття розлуки, непоправимої втрати й туги. І не лише в інтимно-ліричному їх вияві. Цей мотив ще знайде своє продовження і, сказати б, всенародне звучання наприкінці твору, де антиномія піднесено-героїчного і пригнічено-трагічного настроїв набуде дзеркальної до згаданої форми.

Художнє тяжіння Марка Черемшини до цілісності й повноти буття проступає в усьому, починаючи від маркування простору: верх («Боже очко» й сизі орди в небі) – земні реалії, з якими безпосередньо пов'язані радості й печалі персонажів, – низ (реальний і символічний: не лише могила, в якій покоїться тіло милого, а й весь світ здається суб'єктові художнього вислову гробом). Складений із трьох сфер, окреслений світ не просто має міфологічну структуру, а й функціонує як єдиний, внутрішньо взаємозалежний живий уселенський організм. Відзначу один лишень мікрообраз: Марічка благає «сонечко» понести, якщо милий таки в могилі, сльозу з її очей «на ту синю цвітку, що його очима з могили до тебе погляда»[2]. Вражаючої художньої сили, насиченості і, що так скажу, космічного обширу деталь: очі полеглого стрільця через вегетаційну енергію росту сполучені з «Божим очком»! Та особливо ця «єдність космічно-гравітаційних сил, глибинне відчуття яких проймає нашу душу на різних рівнях

[1] Черемшина М. Новели; Присвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи. К.: Наукова думка, 1987. С. 186.

[2] Там само.

екзистансу»[1], прочувається в симфонічних акордах природи, що озивається до читача кожною стеблиною, краплею дощу, леготом вітру. Психологізований пейзаж сягає найвищих регістрів екзистенційних переживань, і «Туга» звучить наче музична ораторія, в якій до повної співзвучності синхронізовано людські емоції з природними. Вся ота багатолика глосолялія суґерує враження «космічного оркестру». Та й візія України, котра здалася Олексі Мишаничу абстрактною й «розпливчатою»[2], набуває космічного масштабу. «Всі гори-долини та й полонини, як земля вширшки, як небо ввишки», – патетично вигукує, схопившись у стременах, стрілець-«напередовець», у відповідь на питання коханої, якою «буде тота Україна», яку він лине виборювати[3]. Гадаю, ближче до істини Лідія Голомб, яка переконує, що тут подано «вдало конкретизоване в системі піднесено-поетичного, метафоризованого мовлення твору видиво майбутньої України, яка стане єдиною державою на своїх власних безмежних просторах»[4]. «Поетичним загальником» поняття України в Марка Черемшини можна вважати хіба в тому сенсі, що й колядкові образи «пана господаря» та членів його родини: вже в зображенні його двору переважають сонячні тони, і навіть тернова огорожа золота, що посвідчує їхню небесну природу. Не дивно, що справжній сенс людське життя отримує в релігійній ментальності завдяки його прилучення до трансперсональних, надчуттєвих сутностей. Священним статусом колядковий двір наділено тому, що він символізує Центр Світу, місце космогонічної драми, а господар й інші домочадці «виконують» культурні ролі небожителів, уподібнюючись до них. Аналогічно Марко Черемшина ідентифікує культурний простір української душі, послуговуючись «набором» визначальних для неї духовно-естетичних чинників й орієнтуючись на прадавні ейдологічні форми.

Цей архетипно-міфологічний радіус дії закодовано і в заключному «розділі» твору. У поетичні марення героїні вриваються несподівані на перший погляд апокаліптичні одкровення:

---

[1] Гузар З. Новела Марка Черемшини «Туга»: лейтмотиви-образи, час і простір як композиційні детермінанти. *«Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століть: Збірник наукових праць.* Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. С. 195.

[2] Мишанич О. Марко Черемшина. *Черемшина Марко. Новели; Присвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи*. К.: Наукова думка, 1987; Мелетинский Е. Возникновение и ранние формы словесного искусства. *История всемирной литературы: В девяти томах.* М. Наука, 1983. Т. 1.

[3] Черемшина М. Новели; Присвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи. К.: Наукова думка, 1987. С. 186.

[4] Голомб Л. Новаторські тенденції в українській літературі кінця XIX – перших десятиліть XX ст. Ужгород: Ґражда, 2008. С. 218.

«А верх нього орли впали!

А як вони в село впали, то гаддя крильми збило і над селом хмарою заклекотіло та й присні душі в село закликало.

А село здригається та й сонечко визирає, аби вийшло з Божого ока та й аби тоті хмари розігнало. Аби над селом небо сійнуло. Аби навернулися золоті дуги, яснії мечі.

Яснії мечі в стрілецьких руках, золотії дуги в стрілецьких бровах, ярії рожі в стрілецьких ніжках, яснії зорі над головами, а присні душі аби пощезали пріч за ріками, за горами, за синім морем...»[1].

Зенонові Гузару виглядає «дивовижно своєрідним» образ крилатих гадюк. Усе ж він узявся його інтерпретувати: «слід думати, – це ті ворожі сили, що прийшли на нашу землю, щоб скликати „присні душі", нечисті душі відступників»[2]. Утім, «дивовижно своєрідною» варто вважати радше всю змальовану картину, починаючи від образу сизих орлів, котрі «в село впали». І надається вона до осмислення не лише умовно, як стверджує вчений, а зі значною долею вірогідності. Та й художньо-естетична функція крилатого «гаддя» не обмежується лише тим, щоб «скликати [...] нечисті душі відступників». Власне, оті «присні душі» можуть викликати найбільше питань. У гуцульському діалекті слово «присні» означає *щирі*. І якби автор вжив його тільки в першому контексті, можна б будувати на цій лексико-семантичній основі інтерпретаційну схему: темні сили закликають «щирі душі» задля їх повного й остаточного знищення. Коли ж заключна фраза мовленнєвого періоду, яка виражає потаємні мрії й бажання народу, звучить як закляття, як магічне побажання вічного забуття. Можливо, що в гуцульських говорах експліковане слово мало ще іншу семантику, але діалектологам не вдалося його зафіксувати. Та схоже, що письменник опирався не на ґлосу, а на загальновживане значення лексеми «присні». З-поміж них СУМ фіксує й таке: «позбавлений інтересу, привабливості; нецікавий, нудний» (VIII, 109). Мова, таким чином, може йти про «позбавлених інтересу» до національної справи, байдужих до долі України людей. Тобто «присні душі» є художньо-смисловим синонімом тих, чия хата скраю. Названий соціально-психологічний тип у всі часи був на руку завойовникам. Може, навіть не менше, ніж «нечисті душі відступників», бо цих останніх одиниці, а байдужих «Юріїв» – загал. Крім того, аби відступитися від якоїсь ідеї, треба було перше стати її прибічником, що означало побороти в собі комплекс «нецікавості».

---

[1] Черемшина М. Новели; Присвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи. К.: Наукова думка, 1987. С. 188.

[2] Гузар З. Новела Марка Черемшини «Туга»: лейтмотиви-образи, час і простір як композиційні детермінанти. *«Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століть: Збірник наукових праць.* Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. С. 196.

Дослідник слушно звернув увагу, що персонажі «Туги» Юра й Марічка діють і в надрукованій у львівській газеті «Новий час» (1926. – 7 січня[1]) приблизно тоді ж колядці «Сив-сокіл»[2], в якій герой таки здолав «буйного Тура», чому «врадувалася вся Україна», а заразом і вся природа, земля й небеса, ну і, зрозуміло ж, «гречная панна»[3]. Чи не є той образ метафізичного лиходія міфологічним синонімом крилатого «гаддя»? Можна припустити, що він символізує Володаря темних сил, чиїми вісниками є крилаті змії. Адже ж наслідком Юриної перемоги стало те, що «трісли леди і ожеледи, / Що розтворились Турові тюрми, / Що колядують гусли і тюрми»[4], тобто те, з чим пов'язані найзаповітніші мрії «колективного» суб'єкта художнього вислову в «Тузі». Проте Юра виступає героєм ще однієї колядки письменника – «Недописані книги»[5], надрукованої в ж. «Світ» (1926. № 1. С. 6). Тут він створює, зокрема, триверхий храм із золотими престолами, на яких «червоні книги, / Писані кервов та й багнетами, / Шибеничками та й гарматами»[6]. А все завдяки тому, що «устав», як і належало колядковому героєві, раніше ніж «кури запіли», і сміло став на прю із запеклими ворогами, не лякаючись ні тюрем кривавих, ні шибениці. Але ті книги «банують», бо повістують сучасникам, що «є ще карти нерозтворені, / Що є ще церкви та й не кінчені, / Що є ще книги недописані...» [там само]. Та «ще не всі Юри та рано встали», тому й книги звитяг і перемоги українців «недописані», тому сили зла затемнили верховинцям Світ.

Однак Марко Черемшина з його заангажованістю в прадавні міфологічно-поетичні стихії й постійним переживанням у собі архетипних матриць[7] дивився на трагедію української революції як на «вибух» історії й перехід її

---

[1] Пор. із датою публікації «Туги»: Життя й революція. 1925. Кн. 6/7. Червень/липень. С. 14–16.

[2] Див.: Гузар З. Новела Марка Черемшини «Туга»: лейтмотиви-образи, час і простір як композиційні детермінанти. *«Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століть: Збірник наукових праць.* Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. С. 196.

[3] Черемшина М. Твори: В двох томах. К.: Наукова думка, 1974. Т. 2: Посвяти Василеві Стефанику. Ранні оповідання. Поезія. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади, Автобіографія. Листи. С. 38–39.

[4] Там само. С. 39.

[5] Вочевидь, усі згадані твори написано приблизно в один час, і вони стали художньо-образною реалізацією єдиного, «комплексного» творчого задуму або, точніше, художніх потенцій праобразу, у формі якого задум уперше з'являється в сфері творчої фантазії, і він містить у зародковому стані своєрідну «програму дій».

[6] Черемшина М. Твори: В двох томах. К.: Наукова думка, 1974. Т. 2: Посвяти Василеві Стефанику. Ранні оповідання. Поезія. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади, Автобіографія. Листи. С. 40.

[7] Подібно як старозавітні пророки, «апокаліптик дуже гостро відчуває історію як біль, який треба вгамувати, як хворобу, яку треба вилікувати, як вину, яку треба викупити» (див.: 1, 301), передовсім переживши їх у собі.

в есхатологію. Крайнє загострення космогонічної драми передано нашестям крилатого гаддя (фольклорно-міфологічний, а водночас художній варіант християнського апокаліптичного звіра), котре торжествує («над селом хмарою заклекотіло»).

Знаком вселенської катастрофи слугує образ орлів, котрі впали на село. Поряд із сонцем вони репрезентують вишній, небесний світ, а в певному сенсі виступають самим небом. Отож, їхнє падіння на землю в смисловому плані прирівнюється до краху, загибелі небесних чертог і означає руйнування космічного світоладу. Таку художню логіку й крайнє загострення онтологічного конфлікту диктує міфосемантика експлікованих образів. Згідно з віруваннями слов'ян, загибель Світу пов'язана з глобальними перемінами в його структурі й буттєвому стані, видимими показниками чого найчастіше є сонячне або місячне затемнення. «Як буде місяць чернець, то буде й світу кінець», – кажуть у народі. Саме ж затемнення астральних світил наші предки пояснювали тим, що «єго хотять *крилаті* (курсив мій. – *Р. П.*) вовкулаки з'їсти»[1]. Потворні крилаті істоти як втілення сил зла (очевидно, існували версії також із крилатими зміями) намірилися знищити небеса й заволодіти пристанищем світлих сил. У «Тузі» їм на якийсь час вдалося доконати цей факт.

Не випадкове й ім'я героя – «Юрійко золотий». Вжите як поетична формула з метою виявити глибину почуттів безмежно закоханої в нього молодої гуцулки, це найменування має ще додатковий сенс і підкреслює особливий статус його носія. Золота барва, як відомо, на символічному рівні вказує на божественне походження особи чи предмета. Святого Юрія українці шанували, зокрема, як «вовчого пастуха»: він буцімто їздить на білому коні (у новелі Юра востаннє навідався теж на білому коні) й поганяє вовчі зграї[2]. Напрошується висновок, що допоки він має силу й волю над звірами або іншими силами Хаосу, небеса («Боже очко», «сонечко», «сизі орли»), як і Всесвіт загалом, у безпеці; його ж імовірна загибель враз вивільнила апокаліптичних почвар і зробила Світ безборонним перед вселенським злом. Привертає увагу, що орли спочатку впали «верх» Юри, а відтак уже на село; майже в одночассі руйнуються небеса, село, образ Юри і навіть спомин про його останні відвідини, словом, «увесь Світ», щойно допустити думку про його незворотну кончину. Гуцулії залишається сподіватися кращих часів, здригаючись у муках, і визирати нового сонця, «аби вийшло з Божого ока та й аби тоті хмари розігнало». І жити надією про повернення славних героїчних часів і загибель ворогів національної ідеї, зовнішніх, представлених крилатим гаддям, і внутрішніх – «присні душі»: «Аби над селом небо сійнуло. Аби навернулися золоті дуги, яснії мечі».

[1] Чубинський П. Мудрість віків: У 2 кн. К.: Мистецтво, 1995. Кн. 1. С. 16.

[2] Див.: Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. К.: Обереги, 1993. С. 22.

За таку інтерпретаційну перспективу говорить й образ сонця у творі. Українці уявляли його Божим ликом, Божим оком, могутньою вогненною іскрою, підвладною Божій волі, а найчастіше – велетенським колом або колесом. Сферою впливу воно охоплює «вишній» (удень) і «нижній» (вночі) світи. Проте вийти з-під землі своєю силою сонце «не може, а викочують його чорти, котрих воно своїм жаром, за кожним виходом, спалює хтозна-скільки»[1]. Іншими словами, сили зла приневолені споконвіку слугувати сонцеві й виконувати його волю. Із падінням небес воно не може вийти «з Божого ока», бо нема куди, тому й уся чортівня над селом хмарою здійнялася, світ заступила, а люди пов'язують найзаповітніші мрії з його з'явою, аби «тоті хмари розігнало» й небо повернуло.

Застигли в очікуванні Україна, гори, село, Марічка. Надія, як відомо, вмирає останньою. А її в героїні ніякі катаклізми, душевні травми й колізії не в силі побороти. Тому «завершується поема невимовно прекрасним, зворушливим, мрійливим, врешті, сповненим почуття надії, акордом, в якому акумулюється вся її поетика, вся її ідейна суть»[2]. Ось ці рядки: «Жду милого та й сподіваюся із Підгір'єчка, із-під сонечка, із далекої України...»[3]. Так само незнищенні надія українців на визволення з вавилонського полону й завоювання національної свободи. Якби автор обмежився лише інтимно-особистісними переживаннями гуцулки, нехай найпалкішими, нехай трагічними в своїй сутності і нехай найдосконаліше втіленими, твір, поза всяким сумнівом, не мав би великого успіху й резонансу. Він сприймається як туга героїні за милим, а водночас туга всіх українців за волею.

Органічний сплав означених структурних і семантичних ліній та їх складників дав оригінальний мистецький витвір, подібний до якого годі віднайти в світовому письменстві. З огляду ж на внутрішню динаміку «Туга» творчо наслідує міфологічний принцип розгортання сценарію «єдності й боротьби протилежностей», що послужив їй композиційною основою.

Виразно корелюють структурно-семантичні поля твору з його ритмічним змістом.

Ритмічно-інтонаційну палітру новелістичного мислення Марка Черемшини детально вивчив свого часу Андрій Музичка, і відтоді правилом доброго тону чи «виробничою необхідністю» стало покликатися на його науковий досвід. Вчений здебільшого акцентував на зв'язках мистецького вислову письменника з поетикою голосінь й пов'язував їх ритмомелодику

---

[1] Леви-Строс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1997. С. 14.

[2] Гузар З. Новела Марка Черемшини «Туга»: лейтмотиви-образи, час і простір як композиційні детермінанти. *«Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століть: Збірник наукових праць.* Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. С. 197.

[3] Черемшина М. Новели; Присвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи. К.: Наукова думка, 1987. С. 188.

з речитативними структурами. Не заперечую проти такої інтерпретаційної стратегії[1], та вважаю її недостатньою. На це вказують навіть деякі міркування Андрія Музички. Він зауважив, що вже в ранніх своїх «свобідних формах музичної декламації» автор «Карбів» не обмежував сферу пошуку рамками жалісливо-рецитаційних інтонацій, а творчо поборював їх, що можна вважати одним із способів переживання, долання апокаліптичних візій, котрі, як примара, опановували свідомістю. Це виявлялося, зокрема, в вирівнюванні кількості складів у віршах та поділених цезурою здебільшого на дві частини піввіршах. За спостереженнями дослідника, такий складочисловий обсяг коливається в діапазоні від 4 до 8[2]. Та більш істотним є, як на мене, інше його спостереження: ті силабічні одиниці, фігурально кажучи, аж просяться групуватися в певні сполуки (такти або коліна). Зрозуміло, що будь-який інший вірш (силабо-тонічний або тонічний, некласичні форми) можна схематично передати («уйняти в рамки») одиницями виміру силабічної системи версифікації, тим паче якщо зробити «поправку» на вільний, невнормований щодо складів силабік, але окрім відносної рівності складів у них є ще інші, більш прикметні ознаки: закономірне чергування наголошених і ненаголошених складів, ритміка наголосів тощо. Отже, вирівнювання складів у фразах і фразових компонентах Марка Черемшини стало наслідком «вищої» творчої волі, причому не лише тієї, яка спричинена риторичною римою. Більш показовим, отож, і, далебі, суттєвішим стало «вирівнювання музичних колін». Такі зміни в творчій манері письменника мали, за Андрієм Музичкою, психологічне (вплив містичної трійці на спосіб буття автора, а відтак і на її виокремлення в «конструктивний чинник» чи впорядковуючий принцип творення) і суто літературно-художнє підґрунтя. Зчаста трапляється в нього ритмічна будова речень і періодів з «ніби постійною кількістю колін» і «добре відзначених цезурою»[3].

Перехід від жалісливих рецитацій голосінь і невільницьких плачів до колядкових ритмів відбувався в новеліста, згідно з теоретичною схемою вченого, через билини. З таким твердженням слід погодитися. Відомо, що в рецензії на книгу Михайла Пачовського «Дещо про рускі билини і думи» Марко Черемшина настійно проводив думку про билини як зразки «мрачного обсягу нашої словесності», акцентуючи на їх безперечно українській основі. Він готовий був навіть дорікнути своєму вчителеві за «млаво зазначені докази первісної приналежности билин українцям, а не великоросам». Внаслідок певних політичних подій, доводив рецензент, вони були витіснені

[1] Ба більше – я схильний пов'язувати безпосередню природу естетичної свідомості Марка Черемшини з похоронними рецитаціями, тобто вони впорядковували не лише мовленнєві ритми, а й із ними сполучені генетично структурно-семантичні залежності його художнього універсуму [див.: 21].

[2] Див.: Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк). Одеса: Державне видавництво України, 1928. С. 260.

[3] Там само. С. 256.

«на північ» разом із колонізацією останніх, а нові суспільно-політичні реалії натомість покликали до життя думи[1]. Природно тому, що, втілюючи ідею вигибаючого гуцульського села, автор звернувся до «жертви нашого забуття» й «нашого пропащого літературного скарбу», тобто до форми загиблого жанру давньоукраїнської пісенної епіки.

Однак ритмічний зміст билин базується не на двоколінних силабічних групах, а найчастіше на тринаголошеному тонічному вірші й на тонічному принципі загалом: «В славном / городе / Кієвє...». Відчув, певно, невідповідність теоретичної схеми матеріалові й Андрій Музичка, бо, ведучи мову про воєнні твори новеліста, вніс у судження певні корективи: поряд із двоколінними частою в нього називав, як і в билинах, три- і чотириколінну будову віршів[2]. Та структуру билинного вірша визначають два, три чи більше ритмічні наголоси, а не музичні коліна. Іншими словами, і в дружинно-лицарському билинному епосі, і в Марка Черемшини в його, умовно кажучи, колядково-билинних фрагментах, визначальним слід вважати тонічний принцип організації мовленнєвих потоків.

А тому деякі положення Андрія Музички є вразливими. Зокрема, потребують коректив його міркування про ритмічні засади старосвітських колядок. Побутує усталена думка про розмір вірша в колядках як декасилабік із цезурою посередині (5+5) з «рідкісним» відхиленням від головної метричної формули (4+4). Але якщо поглянути на живе метричне пульсування народнопоетичної думки, а не на колядковий розмір – штучний витвір науково-теоретичних рефлексій, – під який, не перечу, можна підвести чимало прикладів, то картина буде не така «незмінно» стала. Авжеж, що в колядках значну роль відіграє спосіб виконання, його тривалість і часове звучання. Звідси поняття мелодичної лінії, будови мелодики, продовження тривалості, розспіви і т. ін. Відтак колядкова мелодія з формою вірша 5+5+П може мати різну ритмомелодичну структуру – залежно від музичного виконавства, від характеру цезури-паузи, закінчень музичних колін на домінантній гармонії чи на тоніці і т. ін. Саме на цих компонентах базуються різновиди колядкової мелодії[3] [див.: 2]. Тому етномузикознавці, які заклали основи ритмомелодичного вивчення колядкових текстів, ведуть мову не лише про розмір колядкового вірша, а й про тип мелодики, ритміку й ладову основу. Отож, музичний такт нагадує стопу в античному (квантитативному) віршуванні, і для з'ясування менш-більш повної картини впливів фольклорної ритміки на внутрішню організацію художнього мовлення новеліста годилося б бодай

[1] Див.: Черемшина М. Дещо про рускі билини і думи, написав Михайло Пачовський [Рецензія] / Заренко Василь. *Зоря.* 1897. № 10. С. 198.

[2] Див.: Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк). Одеса: Державне видавництво України, 1928. С. 256.

[3] Див.: Бабинський Я. Українські колядки та щедрівки: деякі аспекти еволюції жанру. *Українознавчі студії*. 1999. № 1. С. 260–272.

згадати про всі оті, в термінології античного віршування, мори, диподії, арсиси і тесиси (власне ці два останні, які означають довгі й короткі склади, здатні до взаємнопереходів), тим паче, що обрядовий спів супроводжували відповідні рухи й притупування, а танцювальний ритм, нарівні з пісенним та речитативним, становив внутрішньо-організаційний принцип структурування тексту в Марка Черемшини: терміни *арсис* і *тесис* буквально означають піднімання й опускання ноги – сильна (наголошена) й слабка (ненаголошена) частини.

Але й суто метричні ознаки колядкових текстів вимагають коригування. По-перше, європейського типу силабічний вірш допускає деякі елементи тоніки, і для визначення його розміру слід враховувати склади до останнього наголошеного у вірші або в піввіршах[1]. Уже з цього погляду колядковий вірш не впишеться в означену схему. По-друге, різні типи колядок – хоча б означені Іваном Вагилевичем (для господаря, господині, їх сина і дочки) – неоднакові ні щодо часу виникнення, ні щодо смислово-образних домінант, ні щодо формально-стильових, зокрема й ритмічно-інтонаційних чинників. Щоб переконатись у цьому, досить порівняти мелодику двоколінних колядок зі схемою віршів 5+5, в яких оспівуються, приміром, еротичні переживання дівчини, з т. зв. парубоцькими воєнно-лицарськими піснеспівами. Очевидно, що динаміка, темпоритм і внутрішня пружність колядкової фрази в цьому другому ритмічному типі досягається передусім, що так скажу, чіткою мелодикою наголосів (акцентних позицій), тобто не лише їх кількістю, а й місцем у фразі та між ненаголошеними складами, силою звучності, своєрідним чергуванням наголосів і півнаголосів, вокальними компонентами і т. ін. І потретє, колядковий вірш не обов'язково буває цезуровим. Хоча й такий він не завжди вписується в схему 5+5. Пор. фрагменти опублікованого Оленою Пчілкою в студії „Українські колядки" (Киевская старина, 1903) тексту з Ковельщини (цитую його з огляду на зміст подальшого аналізу):

Була вдова близько двора...	4+4
– Ой, моє дитє, а Ганусенько,	5+5
Поїдь-поїдь а на войноньку!	4+5
– Моя матінко-голубонько,	5+4
Я на войноньку та й поїду:	5+4
Я вмію коня осідлати,	3+(?)6
А на йому та й поїхати.	4+5
Мати дочку уряджала,	4+(?)4
Уряджаючи, научала...	5+4

Як бачимо, побіч проблем із місцем і характером цезури (а деколи навіть її відсутністю), викликає запитання кількість складів у «півстихах», чи тактах. Вони зникають, щойно перевести погляд на тонічний принцип ві-

[1] Див.: Качуровський І. Метрика: Підручник. К.: Либідь, 1994. С. 56–57.

ршування, що буде тим більше логічно при розгляді лицарсько-воїнських колядок. Не знаю, як для кого, а для мене їх рвучкі й динамічні ритми якось не в'яжуться, а навпаки – дисонують із мелодійністю силабічного вірша й асоціюються з «ударними» тактами тоніки. Самий уже поділ вірша на такти з метою ритмічного акцентування схиляє до визнання тоніки домінантним чинником формування сакралізованого значення обрядово-ритуального співаного тексту.

До всього, окреслене Андрієм Музичкою інтертекстуальне поле ритмічних залежностей в Марка Черемшини потребує суттєвого розширення. Зближення його художніх сполук з рецитаційними формами й колядковими ритмами, безперечно, важливе, і такі зв'язки не викликають сумніву. Та не менш істотними були впливи коломийкових ритмомелодичних структур, козацьких й обрядових співів, інтонаційних особливостей т. зв. говіркового вірша, зокрема замовлянь, примівок і проклять (деколи здається, що новеліст «вихапує» їх готовими з мовленнєвої стихії й аплікує тексти: «Бодай їм путь пропала», «За мачуху молоденьку...», «Верховина» та ін.), а також танцювальних ритмів.

Тому якщо взяти окремий текстовий фрагмент, то в ньому навіть зовні помітне поєднання, сплав кількох ритмічних принципів. Ще більш справедливе таке спостереження, зрозуміло, для всього художнього організму. Щоб переконатись у цьому, зупинюся на одному конкретному прикладі: заключному внутрішньому монолозі з характеризованої вже частково «Туги»[1]. Із погляду ритмічної організації цей твір особливий і більше надається для аналізу в руслі поетичного тексту[2]. Та мені йдеться зараз не так про ритмомелодійне впорядкування окремих мовленнєво-наративних партій, як про ритмічну поліфонію, «стикування» в одному фрагменті кількох різних за характером ритмічних принципів (своєрідну мозаїчну структуру). Задля унаочнення, а також із метою економії місця й уникнення повторів відразу буду умовно ділити рядки на вірші (поняття вірш вживаю в розумінні елемента ритмічного мовлення, об'єднаного певним розміром) й коментувати їх.

1. *Круто йде стежечка,/*
йде геть від мене,/
не обертається,/
не оглядається,/
як тота розпруга/
межи гробами.

[1] Черемшина М. Новели; Присвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи. К.: Наукова думка, 1987. С. 187–188.

[2] Звідси й «віршеві» означення, які вживаю значною мірою умовно; не випадково Зенон Гузар кваліфікує цей твір як поему в прозі.

Як на мене, чисто силабічний вірш – чотирисилабік. Мелодиці вірша сприяють дактилічні й парокситонні клаузули, котрі спорадично переходять у риму: обер*тається* – огля*дається*. У силабіці, як відомо, варіацією складів після останнього наголосу власне урізноманітнюють ритмічний малюнок (при дактилічному й парокситонному римуванні можливості більші) і досягають певного, сказати б, лірично-пісенного ладу. У нас силабічне ритмовідчуття, за винятком уснопоетичної творчості, втрачене (після Івана Франка зразків силабічної системи версифікації практично не зустріти в оригінальних творах, хоч раніше саме цей принцип домінував), тому виникає спокуса «підтягнути» розписані віршовими рядками фрази під двостопний дактиль, що психологічно зрозуміло й трапляється часто внаслідок метричної плюривалентності: «той самий вірш можна міряти на підставі різних метричних принципів, подібно як ту саму віддаль можна визначити, скажімо, аршинами й метрами»[1], – усе залежить від ритмовідчуття виконавця, метричної традиції та інтонації, з якою декламовано поезію.

2. *З-поза зимарки підходять до мене неня, зіллям личко умивають.*

На основі невеличкого фрагмента важко робити однозначні висновки, оскільки ритмічні закономірності чітко не зафіксовано. Однак язик не повертається назвати цей текст прозовим. Тому зупинюся на «помежовому» означенні поезія в прозі. За це говорить і його фонічна впорядкованість: щільність алітерацій й асонансів, що вивершуються внутрішньою римою (*ме́не – не́не*). Він з різних поглядів нагадує ранні художні зразки новеліста і може вважатися сполучною ланкою між різнохарактерними ритмічними сполуками тексту, а точніше – утворює одну частину обрамлення дівочого солоспіву. Із певними застереженнями його можна назвати вільним (нерівноскладовим) силабічним віршем.

3. «*Не вся птаха, / Марічко-чічко, // з вирею / повертає!*
Не всіх стрільців / Україна // додому / повідсилає!
Не всі перстінці / поміняються!
Не всі напередовці / повертаються!
Ти, доню, / пережурися, // та й перемінися, / та й розвеселися!
У добрі бродиш, / в талані ходиш, / ти одиначка!
Скинь геть / перстінець, // скинь з чола / хмарку, // скинь з серця / спузу, // а з очей / слоту!
Є тобі / пара, // другий / легіник // з красного / роду!»

На слух відчутне емфатичне членування мовленнєвого потоку на такти й «ударний» тонічний ритм. Щоправда, ізотонізм віршів, як і коливання складів у міжікторих інтервалах, неоднакові в різних частинах. Якщо на початку домінує ритміка дружинного епосу (старин), то щодалі інтонація й емоційна напруга вірша стає енергійнішою, динамічнішою, а такти чи коліна коротші, «поріг ненаголошеності» менший, зате більше впорядкований, що зумовле-

[1] Качуровський І. Метрика: Підручник. К.: Либідь, 1994. С. 99.

но психологічними і смисловими чинниками. Нестача «півстиха» наприкінці мотивована, очевидно, теж смисловими міркуваннями.

4. *Захиталися дуби-явори, захиталися зелені гори.*

Мовленнєвий період речитативного характеру, який виконує водночас психологічну (передихнути, заспокоїтись, приборкати пристрасті й налаштувати себе на гідну відповідь) і наративну (веде, розгортає дію) функції. Відповідь Марічки витримана цілком у дусі й ритмічно-інтонаційних переливах колядок; порівняно з ритмічною впорядкованістю закінчення попереднього періоду тут відсутні поділи піввіршів на дрібніші структурні одиниці:

5. *Нічо не скину, // та й не покину.*
Хоть най зів'яну, // згорю у тузі,
не розлучуся, // не розминуся,
не розійдуся // з напередовцем,
стрільцем відважним, // ні з його слідом
на полонині, // на крутих плаях,
на строминах, // на перехрестях,
на переходах, // далеких полях...

Внутрішню наснагу й упевненість у чинності сказаного передано «карбованим» ритмом, який посилюють внутрішні рими (*скину* – по*кину,* не розлуч*уся* – не розмин*уся*)[1]. Філарет Колесса доводив що в основі народнопісенних ритмів лежить силабічний принцип, та водночас пильно приглядався до закінчень пісенних колін і закінчень силабічних груп у віршах[2]. Акцентований передостанній склад робив мелодику народного співу гнучкою й розтяжною, можливо жалісливою й тужливою, тоді як окситонні рими чи клаузули увиразнювали її й наповнювали динамікою, дією, придатною до маршових поривів. Та й суто ритмічна будова музично-синтаксичної стопи (музичної фрази чи пісенного коліна), а відтак і весь ритмічний малюнок строфи і всієї мистецької цілості визначала ритміка наголосів. Зокрема, строгий, ударно-карбівничий їх порядок, наближений до силабо-тоніки, як у нашому випадку, сприяв рішучій мобілізації внутрішніх сил і максимальному напруженню волі, котра стимулювала до дії, до чину і сповнювала все єство впевненістю в собі й твердою, непоборною вірою в магічну силу слова й діла. Цією ж групою чинників зумовлена відсутність прикметних для даного типу жанрової сполуки епанастроф (повторення слова або фрази з кінця одного вірша на початку наступного), які могла б уповільнити мовлен-

[1] З погляду суто евфонічного дієслівну риму нині вважають бідною. Та рима – це не лише звукові повтори; вона ще володіє ритмічною функцією, отримує підкреслено інтонаційну виразність і має певне *лексичне* значення. Словом, це цілий комплекс звукових, ритмічних, інтонаційних, смислових «пластівців». Адже дієслово – це найбільш дієве, «активне» слово в фразі. І таке «перенасичення» фрагмента дієслівними римами підкреслює характер і душевну напругу сповненої рішучості героїні.

[2] Див.: Колесса Ф. Музикознавчі праці. К.: Наукова думка, 1970. С. 296.

нєвий потік. Таким чином, закономірне чергування однорідних колін, причому з виразно акцентованими двома «ударами», підкреслює чіткий, впевнений, «правильний» рух почуттів. З погляду мистецької техніки це якраз той випадок, коли, «внутрішній зміст слова, що виявляє себе в мовленнєвій інтонації і надає йому конкретний смисл, виражається тут уже не стільки в мовленнєвій інтонації, скільки в інтонації музично-вокальній»[1]. Такий рвійний, рішучий, сказати б, бойовий ритм більш природно виглядав би для характеристики самого стрільця. У кожному разі він притаманний воєнним (лицарським), за класифікацією Філарета Колесси, колядковим мотивам, що постали в середовищі парубочих воїнських ватаг, тобто в чоловічих союзах з культом дужих юнаків, на основі яких виникли харизматичні клани. Такі чоловічі союзи фахівці (Жорж Дюмезіль, Омелян Пріцак) вважають передумовою виникнення держави. Саме їхні представники стали першими професійними воїнами й засновниками імперій (осілих чи кочових)[2]. Та фольклорно-етнографічні записи, насамперед колядкові тексти, свідчать про існування «войска дівоцького».

«Круз наше село Турецькоє,
Перейшло войско дивоцькоє.
Котора дівка коругву несла,
То тим вона велика зросла.
А котора перепилочка,
То та виросла невеличка.
А котора барабан била,
Вона виросла як калина.
Вона виросла як калина,
Всейке дивоойке закрасила», –

співали жителі села Тур (народна етимологія зробила його «Турецьким»), що на Ратнівщині (Волинь)[3]. Очевидно, героїня «Туги» – спадкоємиця таких героїчних «дівчат-воячок».

Наприкінці (від слів: «на строминах...») означена піднесено-поетична дівоча тирада втрачає стрійний лад, що передано нестачею метричного складу, ніби збивається з маршового кроку, і набуває говірних інтонації замовлянь. Перехід намічався ще раніше плеонастичними конструкціями, які згрупувалися в римовий ряд (не розлуч*уся* – не розмин*уся* – не розійд*уся*),

[1] Мелетинский Е. Возникновение и ранние формы словесного искусства. *История всемирной литературы: В девяти томах.* М. Наука, 1983. Т. 1. С. 103.

[2] Див.: Пріцак О. Походження Русі: Стародавні скандинавські джерела (крім ісландських саг). К.: Обереги, 1997. С. 79–80.

[3] Цит. за: Денисюк І. Амазонки на Поліссі. *Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 тт., 4 кн.* Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2005. Т. 3: Фольклористичні дослідження. С. 69; у цій же праці див. характеристику різних аспектів проблеми «дівочого війська».

та магічне слово вдавалося втримувати до пори до часу в руслі «вихідної» ритмомелодики.

6–8. *Так як увесні летів здалека до мене на білім коні, як кремінь білий.*
Сховався у смеречині і будив мене співаючи:
Виряжала-с мене, мила, понад тоті гори.
Розчесала-с кучерики понад чорні брови!
Кучерики розчесала-с, вни си закотили,
Бувай, любко, здоровенька, вже-м си розлучили!

На початку, судячи з усього, – «вільний», не зв'язаний сталою метрикою чи сталою строфікою речетатив, який переходить у ескізний начерк поезії в прозі. Приємні спомини й викликані ними живі враження виливаються в коломийкові ритмічні форми, які автор, синхронізуючи творчі переживання з настроями героїні, експлікує віршовою таки мовою. Це був якраз той випадок, коли «може легко Черемшина, де треба, переходити до чисто віршової форми, до виривків із пісень і коломийок, що ними помережані твори»[1]. Таке ритмічне «перетікання» мотивоване композиційною функцією фрагмента – бути своєрідною демаркаційною лінією між інтимно-особистісною чуттєвістю й національною, яка взорує, скористаюся образним висловом новеліста, «Божим оком», тобто набуває космічних вимірів. Іншими словами, ритмічний симбіоз речитативного вірша, поезії в прозі й коломийкових мелодій докінчує попередню «художню рамку» і, зміщуючи художню перспективу, намічає нову.

9. *А верх нього орли впали!*
А як вони в село впали, то гаддя крильми збило і над селом хмарою заклекотіло та й присні душі в село закликало.
А село здригається та й сонечко визирає, аби вийшло з Божого ока та й аби тоті хмари розігнало. Аби над селом небо сійнуло. Аби навернулися золоті дуги, яснії мечі.
Яснії мечі в стрілецьких руках, золотії дуги в стрілецьких бровах, ярії рожі в стрілецьких ніжках, яснії зорі над головами, а присні душі аби пощезали пріч за ріками, за горами, за синім морем...

Отож, коломийковий спів ненадовго затримав Марічку в лірично-піднесеному настрої солодкого блаженства. Останні його слова призвели до асоціативних щеплень із явищами іншого, трансперсонального порядку, пов'язаними з «кінцем історії» й переходом в есхатологію. За стилістикою й напруженістю інтонацій цей текстовий фрагмент нагадує откровення старозавітних пророків, та водночас видно, особливо за густою метафорикою й ритмічними ознаками, що він виплеканий на питомо українському культурно-естетичному ґрунті: попеременно, залежно від внутрішньої динамі-

[1] Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк). Одеса: Державне видавництво України, 1928. С. 264–265.

ки почуттів, домінує ритмолад козацьких дум про турецьку неволю й колядок (вислід сподівань на кращу долю, яка можлива лише шляхом жертв, героїчних потуг і звитяги), помережаних елементами голосінь, замовлянь і проклять. щоб перейти врешті-решт в задушевну, сповнену метафізичної вірності й туги мелодію ліричної пісні. На цій ноті новела й закінчується.

Мовчазно ігнорує наше літературознавство ритмічні закономірності власне прозових Черемшининих «шматків» як певним чином організованої мовної системи, котра «вільно розвивається і рухається» (від лат. prosa oratio). Безперечно, що виявляти їх набагато складніше, ніж у поетичному тексті: ритмічний фон, на якому відбуваються періодичні повтори чи контрасти якихось елементів через певні проміжки, в прозі для кожного фрагмента окремі. На перший погляд здається, що прозове художнє мовлення не має внутрішньо-ритмічної структури або що вона простіші від віршової мовленнєвої впорядкованості. Насправді картина протилежно інша. Дивного в цьому нічого немає, адже й мова первісно була поетичною і виконувала функцію розширення міфосемантичного простору культури (надання персональних імен міфологічно значимим предметам). Відбувалося це в процесі обрядово-ритуальної діяльності, коли її учасники багаторазово проспівували чи декларували на всі лади сакральне слово або фразу. Проза ж виникла як принципово вторинна, похідна відносно до ритуалу річ – як спосіб розумового опрацювання міфу словом, як погляд на нього збоку, що вимагало порівняно вищого ступеня інтелектуального й психофізіологічного розвитку, котрий забезпечив би можливість рефлексійного опосередкування й абстрагування[1]. Тоді й організація наративу була складнішою, ніж просто поетична містерія слова-міфу, або міфу-найменування. Та й художня проза як така сформувалася лише в добу Відродження, а в українській літературі геть-геть пізніше (в «нові» часи).

Стосовно Марка Черемшини проблема складніша подвійно. З таким глибинним зануренням (а подекуди повною психічною асиміляцією) в прадавні, міфопоетичні стихії його тексти в принципі не могли бути простим викладом думок – подібно як первісна проза тяжіла ще довго до поетичного викладу з його «віршовою» ритмізацією, іносказанням й багатим арсеналом стилістичних засобів або навіть чергуванням двох типів художнього вислову, як, скажімо, скандинавські саги або наші казки (згадаймо поетичні формули зачинів і закінчень у них, які деколи поширювалися, а властиво – збереглися в первозданному вигляді, на весь текст: «Коза-дереза»). Подібно вся антична й середньовічна (зокрема й києво-руська) проза була ритмічною і за формою наближалася до вірша. Крім того, не лише як фігурально-образну формулу чи високопарну декламацію маємо сприймати твердження новеліста, що фольклорно-етнографічних матеріалів він не збирав, бо «сам був тим

[1] Див.: Лобок А. Антропология мифа. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. С. 484–487.

матеріалом, пересякнувши наскрізь народними піснями та казками із самого малку. Я виріс серед співанок, та казок, та сопілок, вдихав їх в себе і віддихав ними»[1]. До цього додалися елементи многолітнього культурного досвіду людства, засвоєного в процесі університетських студій. Тож він синтезував у своїй творчій натурі цілий комплекс «висловлювань» зі сфери міфології, фольклору, етнографії, діалектології, красного письменства, народної теології, етики, філософії і т. ін., які, поєднуючись і перетікаючи один в іншого, у взаємних зв'язках збагачувалися й формували неповторний художній дискурс, зокрема і в царині ритмомелодики. Роз'єднати їх і виокремити той чи інший сегмент дуже й дуже важко – навіть у процесі спеціального теоретичного обстеження. Але й поза увагою жоден із компонентів залишати не варто.

Ритмічні характеристики прози визначають інші порівняно з поезією показники. Первинною ритмічною одиницею художнього тексту тут є ко́лон, який має відносну стійкість, густоту й симетричність коливань складового обсягу, а також певну структуру зачинів і закінчень. Характер співвіднесеності й взаємозв'язку різного типу ко́лонів, їхня внутрішня впорядкованість щодо наголошеності й ненаголошеності зачинів і закінчень (їх кільцевих, зовнішніх компонентів), а також неоднакове поєднання у внутрішньофразових і міжфразових позиціях формують фонетично-інтонаційний рисунок, котрий взаємодіє і переплітається з ритмічно-синтаксичним: узгодження чи протиставлення простих і складних, сполучникових і безсполучникових, симетричних й асиметричних синтаксичних конструкцій. Внаслідок таких взаємостосунків постає внутрішньо організована і врегульована певним чином динаміка «мовного руху, яка опирається на періодичну повторюваність окремих елементів цього руху і охоплює закономірності членування на окремі мовні одиниці, послідовність їх одна за одною, взаємне зіставлення й об'єднання у вищу цілість»[2].

Кожен із текстових фрагментів новеліста являє собою своєрідно-неповторну картину ритмічно-організаційних зв'язків, підпорядковану художньо-концептуальним цілям. Зупинюся на одному лише прикладі: «Неподалеки / гримлять гармати, / але ґазди й ґаздині / хвалять собі верем'я / і сапають на царинках ріпу, / що до них з землі / барвінковими листочками усміхається. / Видко ділу, / що битва наближається, / бо мости горять, / а над людською працею / хмари диму збиваються, / дороги ковпотом закриваються. / Видко, / що москаль цурікає свого неприятеля / в гори, / межи Гуцулію»[3]. У цьому першому абзаці оповідання «Бодай їм путь пропала!»

[1] Черемшина М. Новели; Присвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи. К.: Наукова думка, 1987. С. 349.

[2] Гиршман М. Ритм художественной прозы. М.: Советский писатель, 1982. С. 22; у цій же праці див. про ритмічні засади прозового тексту.

[3] Черемшина М. Новели; Присвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи. К.: Наукова думка, 1987. С. 112.

переважають, як бачимо, регулярні (5–10) щодо впорядкованості складів ко́лони[1], котрі лише зрідка переходять «нижню» («видко ділу», «видко», «в гори») чи «верхню» («барвінковими листочками усміхається», «москаль цурікає свого неприятеля») межі, зате зчаста гуртуються біля них (5–6 і 9–10 складів). Така будова ко́лонів суголосна художньо-образним висловам і прямим авторським характеристикам: зображена картинка непевна й тимчасова, маятник от-от може хитнутися в той або інший бік. Мова не про те, бути чи не бути драматичній епопеї кривавого двобою, – з усього видно, що сутички не уникнути, що війна внесе суттєві корективи в більш-менш усталені життєві ритми. Це передано не лише анафорично-автологічним, побудованим за принципом спадної градації (час пік невблаганно наближається) голосом дієгетичного оповідача-хронікера, а й ритмічно-інтонаційною мускулатурою окремих ко́лонів (внутрішньо щільних і примітних, сказати б, густотою акцентних «ударів» із рівночасною їх розпорошеністю, яка ніби імітує гарматні вибухи) та частими збігами з фразовими компонентами. Важливе значення має вже перше, «заспівне» слово, яке творить окремий ко́лон: автор ніби зумисне «розтягує» його накопиченням складів, чи то надаючи відтінку рецитаційного голосіння, чи сприяючи селянам, аби докінчили роботу на царинках, бо «на вечір гостей сподіваються». Судячи з усього, вони, ті селяни, вже знають, що таке воєнна батава, не метушаться й не панікують (хіба «через легіня» дозволяють пристрастям заволодіти собою), а власне «квапляться», аби встигнути *з ділом*, бо хтозна, коли ще випаде така можливість та й чи судилося їм ще сповняти повинність перед землицею-матір'ю. Одне слово, селян більше турбує, як відбудеться онтологічна переміна життєвих і психічних модусів і наскільки ті злами й катаклізми зачеплять їх особисто, що принесе битва: чи переросте в любовні зітхання, чи в плачі-голосіння, чи в оклики болю й прокляття. Бо вони вродженою інтуїцією й глибинними інстинктами вже збагнули, що імперії виникають і западають у прах, війни приходять і відходять, як і щоденні прикрості, потяги й бажання, а вони втягнуті вселенським законом у кармічне життєве коло і треба жити, сповняти покон і «набуватися». Такі психічні (індивідуально-особистісні, соціальні й етноментальні) настрої й переживання суґерує сама вже мовна динаміка.

Водночас така гетерогенна організація мовного руху схиляє до думки про своєрідну епічно-оповідну ритмічну домінанту твору. Маю на увазі не просто відносно спокійну, без суб'єктивних реляцій манеру зображально-описову палітру, яка функціонує на межі «зриву», виходу в інші художньо-наративні виміри (тенденція до сталості й осереднення при одночасному внутрішньотекстовому «бажанні» порушення, руйнування такого стану), а й спосіб (різноманітні засоби викладу художнього матеріалу) і метод епічного зображення

[1] Див.: Гиршман М. Ритм художественной прозы. М.: Советский писатель, 1982. С. 27–28.

(в об'єктивно-реальній даності, чому відповідає форма теперішнього часу, котра редукує в собі минулий і майбутній). Адже ж і відносна стійкість та «правильний» складовий лад, і дактилічні закінчення ко́лонів, які групуються в римовий ряд (усмі*хається* – наближ*ається*, *збиваються* – зак*риваються*), й узгодження внутрішньо-фразових, умовно кажучи, анакруз і клаузул із міжфразовими, як і характер співвідношення слів (навіть фонем і морфем) у ко́лонах, а ко́лонів у більших і складніших синтаксичних структурах художнього мовлення, котрі, «легко» асоціюючись, формуються в ієрархічні ланцюжки, – все говорить за епічний «спокій», що виконує роль своєрідного фокуса, який втягує в себе і «вирівнює» різноманітні поліваріативні течії. Та, повторюю, йдеться лише про домінуючу форму організації вербального руху. Бо тут-таки, у цьому початковому мікроелементі «поетичного синтаксису» бачимо осередки мовленнєвого напруження: нагнітання фонічних, акцентних, силабічних і граматично-синтаксичних повторів і паралелізмів, «підхоплення» різнотипових формально-синтаксично та близьких за смислом форм, які шикуються в своєрідні ряди й навіюють внутрішню тривогу (див., зокрема, друге речення).

Всі оті «задатки» автор невдовзі розгорне в текстовій структурі мистецького вислову. Зокрема, наростання драматичної напруги відразу ж уповільнює суголосна епічній «настанові» в експозиції сцена сварки і з'ясування стосунків між сусідськими родами. Сварка, до речі, – теж «свобідна форма музичної декламації»: це своєрідні заклинальні формули, покликані убезпечити завдяки «чародійствові» й «сугестивній лінгвістиці» від злих сил (у нашому випадку – від лихих сусідів, котрі причарували легіня, який «полюбив був Мочернакову дівку і гадав з нею одружитися, а відколи був на урльопі дома, оскочив і став писати письма до Гушпанової дівки»[1]. Але ті прокляття й імпрекації «урівноважує» об'єктивно-оповідна манера викладу. Цей епічний лад позначився і на творчому «групуванні» поєднаних певною ідеєю окремих сцен та образів у художню цілість, і на «густонаселеності» героями й дією, яких вистачило б на товстелезний роман; він наче в єдиному творчому горнилі «перетоплює» в однорідну художню фактуру голоси людей і природи, сувору мелодику дум і магічні формули заклять, дантейські акорди страждання й ліричні інтонації душевних експресій...

Варто не забувати й те, що ритм сам собою мало важить, – це один із системотворчих засобів художнього мовлення, емоційно забарвленого й характерного експресивними інтонаціями, тобто він підпорядкований концептуально-естетичним завданням, має відносно самостійне значення і розкриває свій потенціал через взаємодію з іншими елементами. Навіть у віршовому мовленні ритм не спроможний викликати певні емоційно-

[1] Черемшина М. Новели; Присвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи. К.: Наукова думка, 1987. С. 113.

чуттєві стани і творити естетичну якість сам один, а лише поєднуючись з іншими одиницями експресивного вислову (системою інтонацій, пауз, звукових повторів тощо). Емоційно насичене мовлення, як відомо, багате внутрішнім змістом, який переважає над безпосереднім значенням слів і лише умовно вписується в загальноприйняту письмову пунктуацію. Головним засобом досягнення афективної сутності мовлення є експресивні інтонації, котрі досягаються ритмомелодикою, зміною темпу, евфонічним ладом, емфатичною визначеністю і т. ін.[1]. Яскравою ілюстрацією подібних психологічно-естетичних реакцій може слугувати початкова сцена з новели «Святий Николай у гарті»:

«П-с-с-ст! уже йде!
– Куда?
– До нас!
– Де?
– П-с-с-ст! Онде вже на Приймаковім перелазі. Васи'! Скоч на під.
– Чого?
– Накрий термітев одежину, привали каменем дошку!
– Вже привалив.
– То скинь кожушину, бо возме...
– Ні, я втечу.
– Неня сховала опинку?
– Сховала!
– А ема єк?
– Попелом притрусив, не заздрит...
– Дє'!
– Що?
– Дайте ше свій капелюх мені.
– На́, тікай!»[2].

Перше, що впадає у вічі в цьому фрагменті, – це чергування різного типу граматично-синтаксичних і фонічно-емфатичних конструкцій, котрі от-от готові вилитися в «правильний рух». Багатство ритмічно-інтонаційних виражальних форм просто-таки вражає, причому всі вони підпорядковані досягненню художнього результату і «діють» на єдиній смисловій і функціональній основі.

Істотну роль в організації інтонаційно-експресивного орнаменту цього текстового фрагмента відіграє його насиченість паузами. Головні їх групи

[1] Загальну характеристику емоційно-експресивного мовлення див. у кн.: Тимофеев Л. Очерки теории и истории русского стиха. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. С. 17–182.

[2] Черемшина М. Новели; Присвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи. К.: Наукова думка, 1987. С. 41.

зовні не відрізняються від системи пауз у логічному мовленні. Та вони не просто позначають смислову й синтаксичну завершеність (питальну, окличну й закінчувально-оповідну), а мають самостійне значення, окреслюючи багатий, невловимий «простим» словом чи фразою смисл, і виражають суб'єктивно-оціночне ставлення до предмету розмови.

Душевний стан героїв і різноманітні відтінки настроїв передано самими вже коливаннями тембру і тону голосу. Як правило, цього ефекту досягають підвищеннями й пониженнями голосової артикуляції. Натомість у Марка Черемшини батько з сином перемовляються, а властиво, кидають коротенькі зауваги, репліки, питання здавленими в собі, стиснутими до шепоту голосами, що виливається в «свистячий» звукопис, заданий розтягнутим середнім звуком іллітерату «п-с-с-ст». Самостійну смислову функцію має й темп мовлення, який гармонізовує в собі дві протилежні стихії. Одну творять «обірвані» висловлювання, сливе оклики тривоги й неспокою, котрі разом зі «здушеними» артикуляціями заміщують логічний порядок елементів мовлення «своїм, щодо змісту вагомішим: розбиті на короткі, ніби обірвані на слові чи півслові, інтонаційно самостійні компоненти (слова, звуки, склади), такі фрази формують ніби засекречену, кодизовану мову, покликану вберегти таємницю. Тому-то Андрій Музичка й назвав усю цю сцену «стилем поодиноких звуків, слів, вигуків, запитань і т. ін., що добре передають настрої». І додавав: «Логічно треба було б із цих поодиноких слів утворити ціле речення, щоб мати цілий малюнок»[1].

З іншого боку, цю розбурхано-здушену атмосферу тривоги, неспокою і вболівання за долю вбогого манаття пронизують уповільнено-розмірені модуляції, покликані приглушити душевну тривогу, заспокоїти самих себе, навести лад у власних почуттях. Такий темпоритм імітує життєву мудрість й непоборний оптимізм селян, їх призвичаєність до всіляких лих і негараздів, розуміння, що екзекутори приходять і відходять, а життя йде своїм трибом. Не дивно, що Дмитро Донцов прочув у цій бесіді батька з сином «en sourdine" (в глибині, приглушено. – *фр.*) «виразну іронічну нотку»[2]. Її визначає са́ме згадувана інтонаційно-експресивна виразність. Та й, мабуть, не вперше екзикутор заглядає до цієї оселі.

Водночас помітне бажання бесідників подовжити, розтягнути мить, поки «здикутор» із присяжним доплуганяться до їх оселі. Це виражено перепитуваннями, «зайвими» уточненнями й нагадуваннями, емфатичними виділеннями й розтягуваннями асонансових ланцюжків на «е», «о», «и». Отой непевний внутрішній спокій, опертий на вироблені віками стереотипні фор-

[1] Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк). Одеса: Державне видавництво України, 1928. С. 193.

[2] Див.: Донцов Д. Марко Черемшина. *Літературно-науковий вісник.* 1927. Кн. VII/VIII. Передруковано: Гуйванюк М. Марко Черемшина: невідоме й призабуте: Наукові розвідки, републікації, документи. Снятин: Прут Принт, 2007. С. 89.

ми «простакуватого» убезпечення себе й своїх куцих статків від владних структур, який передано відповідним мовленнєвим ладом, Курило Сівчук намагатиметься утримати і в розмові з екзикутором, підкреслюючи свою соціально-економічну «інакшість», відособленість і далекість від того світу, в якому живуть представники влади, за допомогою побудованої на народній етимології стилістичної гри слів (парономасії), удавано сприйнявши за звуковим збігом канцеляризм «рухоме» за «хороми».

Звукова організація цього фрагмента теж є суттєвим чинником творення художнього враження і заслуговує бодай короткої згадки. Напружений з емоційного погляду текст тяжіє до інтонаційної самостійності, що забезпечують значною мірою звукові повтори: голос на них ніби опирається, виголошуючи найбільш виразно певні слова, склади, евфонічні компоненти, – і тим самим вони цементують, внутрішньо скріплюють думки й художні смисли. Тому важлива навіть не кількість звукових збігів, а їх емфатична націленість й естетична значущість. Скажімо, згадувані звуконаслідувальні алітерації на «п» і «с» (причому цей другий алофон не випадково розтягнуто, що робить його відчутнішим на слух і значимішим для впорядкування текстової тканини) намічають дві згадувані настроєво-психологічні хвилі й відіграють до певної міри композиційно-редублікаційну роль, близьку за значущістю до давньогерманського штабрайму.

Відтак окремі звуки тут артикульовано з більшою визначеністю й увагою шляхом їхнього «протягування» чи прискорюються. Вони подані ніби крупним планом, випукло та рельєфно, і за внутрішнім змістом й експресивною енергетикою дорівнюють зчаста цілій фразі. Склади теж декламовано з виразною артикуляційною чіткістю, чому сприяє здебільшого акцентне закінчення фраз і міжфразових компонентів, яке подеколи перетікає в повноцінні рими (й*де* – *де* – воз*ме*). А співзвучністю голосівок («е», «о», «и») автор не просто домагається евфонічних та інтонаційно-експресивних ефектів, – він їх ніби візуалізує: «е» має різні градації, зміни планів і, сказати б, *веде* екзикутора до оселі Сівчука, відлунюючи риторичне питання «де-е-е-е?..» (при цьому воно має явну відповідь: усюди, отож не сховатися від нього ніде і не втаїти свої куці статки – однак щось таки та забере); «о», схоже, покликане затаїти в своїй графічній оболонці стиснутий, здушений крик й утримувати в собі напружене кипіння душевних хвилювань батька й сина, тоді як «и» своєю розлогою ваготою давить і гнітить, віщує сумний фінал змальованої історії (Згідно з результатами психометричного вивчення символічного значення звуків, «и» в системі голосних вважають «поганим», а за звукокольоровими відповідностями – «чорним»[1]). До слова: на цих самих звукових ефектах (асонансах на «е», «о», «и», до яких долучено ще «а») побудована сцена наприкінці твору (від слів: «Анничка клякнула...»), коли діти ввечері

[1] Див.: Журавлев А. Фонетическое значение. Л.: Изд-во ЛГУ, 1974. С. 30, 48–49.

стали до молитви і, не догледівши образу святого Николая на стіні, заголосили[1]. Дмитро Донцов бачив обидві сцени сполученими іронічною мелодією: якщо в інтродукції вона бринить приглушено, тобто в підтексті (припускаю, саме завдяки нагнітанню звукових сполук), то надалі звуки її посилюються, щоб «сягнути максимуму в трагікомічнім закінченню, коли Василько й Петрик з простягнутими до молитви руками, там, де все висів образ святого, – побачили голу стіну: до арешту помандрував святий Николай...»[2].

Зрозуміло, що тема ритмічної поліфонії Марка Черемшини потребує з'ясування питань зміни психічних настроїв і тональностей за певною схемою, їхньої організації в своєрідні, ритмічно впорядковані композиційні блоки («коліна»), а також супровідної до них динаміки викладових форм і, сказати б, поетичних технік; чергування драматичних, ліричних та епічних компонентів; художньої синезтезії зорових і слухових, часових і просторових вражень, які об'єднуються, умовно кажучи, в певні такти і формують дивовижні візерунки способів вираження авторської свідомості. Самé вже компонування новелістом творів у збірки й цикли спонукає до певних міркувань. Зрештою, опертий на поєднанні протилежних психічно-емоційних модусів ритм становив життєво-творчий принцип Марка Черемшини, що відзначали його друзі й сучасники і що розумів він сам, занотувавши в психологічному «авторисунку» зізнань Андрієві Музичці. А тим «всезагальним» упорядковуючим принципом, за яким відбувалося поєднання полідетермінованих компонентів, течій і мелодій у симфонічну цілість, були, на мій погляд, танцювальні ритми. Танець, як відомо, базується на виразності ритмічних рухів і пластиці людського тіла, що є еквівалентом словесного мовлення. Ритмопластикою, рухами за певному приписами тіла й супровідними їм пантомімою й звукоподібними вигуками «благородний дикун» наслідував природу й суспільні процеси, виражав найрізноманітніші почуття й емоції, найчастіше екзистенційні стани свідомості, і таким чином «узгоджував» себе зі Світом задовго до виникнення членороздільної мови. Первісно це було сакральне дійство, яке втілювало містичний зв'язок людини з трансцендентним світом, її внутрішній порив до цілісності космічного буття, причетність до божественного промислу. А коли стався «розрив» у космосі, коли Золоте яйце розбилося, розійшлися Небо й Земля, танцювальні ритми відтворювали цю «космічну драму». «Найстаршою» з відомих нині форм танцю вважають хоровод. Він «розвивається (починається) із замкнутого кола», яке розбивається на два (іноді більше) круги, котрі рухаються в різні боки і навіть обличчями звернені насупроти один одному і виявляли

[1] Черемшина М. Новели; Присвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи. К.: Наукова думка, 1987. С. 44.

[2] Донцов Д. Марко Черемшина. *Літературно-науковий вісник.* 1927. Кн. VII/VIII. Передруковано: Гуйванюк М. Марко Черемшина: невідоме й призабуте: Наукові розвідки, републікації, документи. Снятин: Прут Принт, 2007. С. 90.

бажання зблизитися, наново поєднатися[1]. Такі рухи, власне, символізували «порушення» в структурі космічного світоладу.

Згідно зі спостереженнями фахівців, ритуальна хореографія відома з незапам'ятних часів, а точніше – з епохи палеоліту. Магічно-ритуальна функція тих давніх мисливських хороводів полягала, по-перше, в забезпеченні успіху на полюванні й примноженні здобичі, а по-друге, покликана була «заспокоїти» душу вбитого звіра[2].

Відтак поетика танцю, разом із масками й пантомімою (імітаціями Тотемного предка й повадок звірів), музикою (відбиванням такту ударами різних предметів, які давали супровід хороводним ритмічним рухам) і звуковими вигуками, стала смислово-логічною базою первісного обрядово-синкретичного дійства й була сформована задовго до словесного мистецтва, залежного від виникнення звукової мови, що, як відомо, стала продуктом тривалого онто- і філогенетичного розвитку. Міфосемантичні й естетичні підвалини його формували ритмічні рухи, мова жестів і дій, котрі «з позапам'ятних часів підтримувалися ритмом звуковим». Саме ритм стояв біля витоків художньої образності. Адже він «розбивав» «на елементи потік зорового, звукового, рухового сприйняття, виділяючи в ньому окремі "кадри"»[3], і тим самим забезпечував («матеріальним ресурсом») емпіричну основу образів, їх конкретне наповнення, а також спосіб передбачав спосіб внутрішньої організації і творчого впорядкування. Водночас ритм із сивої давнини, побіч того що став логічно-смисловою основою первісного ритуалу і різних видів мистецтв, також був «важливим компонентом організації праці і впорядкування психофізичної енергії, синхронізації різних структур нервової системи» [там само]. Тож обрядово-ритуальні «чародійства» з їх ритмічним упорядкуванням Світу і свого внутрішнього простору, а також узгодження цих сутностей, стали творчим лоном обрядової пісенності (замовлянь, колядок, щедрівок, веснянок, гаїлок, купальських, русальських, весільних і т. ін. піснеспівів), а відтак і словесного мистецтва загалом. Таким чином вони стали основою виникнення релігії, етики, філософії, біології, астрономії, медицини, точних наук тощо[4]. Знову-таки аналітична думка повертається до міфологічно-ритуального комплексу як основи художнього мислення новеліста.

Отож, кінцевим пунктом інтерпретаційної стратегії, спрямованої на пошуки художньо-естетичних засад Марка Черемшини, повинен би стати пер-

[1] Див.: Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпеґ; Едмонтон, 1963. С. 31.

[2] Див.: Элиаде М. История веры и религиозных идей: От каменного века до элевсинских мистерий. М.: Академический Проект, 2008. С. 28.

[3] Мелетинский Е. Возникновение и ранние формы словесного искусства. *История всемирной литературы: В девяти томах*. М. Наука, 1983. Т. 1. С. 23.

[4] Див.: Топоров В. О ритуале: Введение в проблематику. *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. М.: Наука, 1988. С. 19.

вісний ритуал (чи бодай його архетипні матриці), який кодував «увесь Світ» людського і космічного буття. Він мобілізовував у людині всі доступні форми і способи вираження (жести, міміку, пантоміму, хореографію, спів, музику, слово і т. ін.). Таким чином була забезпечена «всезагальність» форм і способів (само)вираження. І «звернений» він був теж до всіх можливих засобів сприймання (зору, слуху, дотику, смаку, відчуття, інтуїції, розуму, серця). А поєднання чи творчий синтез цих елементів здійснювалося за певними ритмічними закономірностями.

Роман Піхманець

ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

У багатій палітрі стильового розмаїття українського модернізму початку XX століття твори Марка Черемшини вирізняються особливою манерою письма. Ідіостиль митця яскраво засвідчив тенденцію до синтезу в літературі рис суміжних мистецтв, насамперед музики й живопису, декоративно-прикладного мистецтва. Новели, оповідання, образки, – улюблений для Черемшини формат «малої прози», – постають під його пером філігранно викінченими, наче гуцульська писанка, у візерунках якої переплелися барви життя і смерті, радості й смутку. Таємниця «життєлюбного оптимізму» цього письменника, «непоборний оптимізм життя, що тріюмфує над зовнішніми перешкодами і над своїм сумнівом; що не бере трагічно ні власної безпорадности, ні нікчемности, свобідний і веселий, як природа, і жорстокий, як вона»[1], – у закоріненості його художнього сприйняття дійсності в багатющому родовищі гуцульського фольклору. Талант Марка Черемшини спалахнув дивоцвітом яскравих образів, мотивів у річищі українського модерного письма саме завдяки поєднанню фольклорного образу з модерною символікою, що властиво для неоромантичної «моделі світу». Адже фольклор, міфологія і є найпотужнішим джерелом самості національної культури.

Свого часу ще Сергій Єфремов наголошував як стильовий складник прози Марка Черемшини «високодосконалу трансформацію етнографічного романтизму». Цю ж стильову прикмету, що властива неоромантичній моделі художнього світу письменника, відмітив і Микола Глобенко: «Коли говоримо про відродження романтизму в модерній українській літературі, то в творчості Черемшини знаходимо нову високодосконалу трансформацію етнографічного романтизму»[2].

[1] Донцов Д. Марко Черемшина // Дмитро Донцов. Літературна есеїстка. Дрогобич, «Відродження», 2010. С. 200.

[2] Глобенко М. Література доби модернізму // Іван Мірчук. Історія української культури. Мюнхен-Львів. 1994. С. 199.

Лірична домінанта прози письменника, зокрема її стилістична складова, також постала з фольклору, з майстерних трансформацій ритміки, поетичного синтаксису народних пісень, голосінь і колядок, паралелізму їх побудови. Ліричні вставки, якими так щедро інкрустовані твори Марка Черемшини, яскраво свідчать про цей вплив. І хоча вже чимало сказано дослідниками (починаючи ще від відомої статті М. Грушевського) про стиль письменника, «дві манери у його писаннях», про реалізм та імпресіонізм, навіть «імпресіоністичний реалізм» та «реалістичний імпресіонізм» (Д. Донцов), усе ж глибинне пульсування у стильовому вияві таланту письменника якоїсь магнетичної сили, що змушує читача знову й знову цілковито занурюватися у стихію його наративу, укотре інтригує літературознавців. «Його поезія не терпить ні риторики, ні дидактизму, ні аналізи почувань, ні довжелезних описів природи, але, мимо того (чи якраз тому), є повна дивної вібруючої сили», – так влучно відчув цю магнетичну силу Д. Донцов: «Се та сила, що, мимо непорадности й наївности одиниць, зберегла расу, зробила її душу відпорною»[1]. Ці міркування, висловлені дослідниками творчості М. Черемшини на початку й у першій половині XX ст., знайшли продовження і грунтовний розвиток у працях сучасних учених: Р. Піхманця, Т. Лях, С. Хороба, Л. Горболіс. Однак таємниця творчого генія Марка Черемшини залишає і нині чимало простору для нових досліджень.

Пафос життя, потужна життєствердна домінанта, що корінням сягає глибинних архетипних пластів людського буття, виростає з «архетипів національних пристрастей» (М. Маммардашвілі), володіє притягальною силою і для звичайного читача, і для дослідника. Це сила, що магмою виверглася крізь серце письменника в рядки його творів. Саме вона дає таку камертонну чутливість інтимного переживання близькості до трансформованого в душі письменника світу реальної Гуцульщини у землю обітовану: «У пригорщі брав би тото зелене село, леліяв би, як дрібненьку запашну отаву, гладив би, як паву. Дивіть, хитається межи горами, гей дубова колиска у віночку, чічки розкидає. Хотів би тоті чічки позбирати, вітрові не дати, в садочку посадити». У Черемшиненім наративі чітко простежується ритміка й образність гуцульських голосінь: «Та скілько разів рука за ними посягне, стілько разів мерця підіймає. Сухі, надмогильні квітки на цминтарних струпішілих хрестах. А хоч би їх позліткою золотити, не повеселіють. А хоч би їх росою росити, не покрасніють. Лиш би їх до серця тулити, лиш би ними серце кривавити. Най би раз сонце на каміннім вершку сіло, най би на тото село подивилося».

Глибина ліричного переживання посилюється симетрією вибудування метафоричних рядів: «Студені чорні долоні його обтулять, німі лиця його

[1] Донцов Д. Марко Черемшина // Дмитро Донцов. Літературна есеїстка. Дрогобич, «Відродження», 2010. С. 202.

стривожать. Хмарами його обсотають, ожеледдю зажеледять. У пазуху ховав би тоті хмари, коло серця їх грів би. Коби влазилися, коби серця не розмняцкали!». Персоніфікація й метонімія увиразнюють домінанту трагізму й водночас поглиблюють інтимність викладу: «Плачі горами стеляться, дугами гори уперізують. Буйні вітри ними граються. Тут були, тут нема: співанки жалібні. Зоря росою їх вмиває, гей мід спиває. Таке село тихоньке, таке зарошене! Деревище у мокрій ямі межи німими могилами. Ану, беріте та голубіте його, ану, пестіть та обіймайте! Лиш варуйте серце. бо воно вам серце покервавить, глибоко покарбує»[1]). Водночас оцей дар «ліричного квітування» (М. Зеров), як підкреслював ще А. Музичка, не с фольклорною стилізацією: «рецитаційні форми не зв'язані ні сталою метрикою, ні сталою строфікою», однак «в їх свобідному рухові більше музики слова, ніж у всіх скутих правильними наголосами, зв'язаних послідовно проведеним тонічним принципом – мініатюрах Горького чи Дніпрової Чайки»[2].

Самобутній гуцульський фольклор зі збереженими в ньому елементами реліктових вірувань, шифрограмами символів, орнаментальним декоруванням, транссубстанцією усіх виявів і форм життя, лексичним багатством послугував моделлю художнього світосприйняття для Марка Черемшини, моделлю, в якій органічно поєднались складники реалізму, імпресіонізму з неоромантизмом.

Неоромантизм Марка Черемшини закорінений найперше у пантеїстичному світовідчутті гуцульської міфології. Адже неоромантизм як художній напрям часто виростає на грунті переосмислення християнських міфологем, шляхом посилення віталістичної й пантеїстичної культурософії (Т. Гундорова). Генезу цього художнього напряму в українській літературі дослідники виводять із злиття «ультрарелігійного світовідчування» з модерною чуттєвістю. У героїв Черемшини така чуттєвість виявляється в їхньому гедонізмові. Досліджуючи своєрідність художнього мислення Марка Черемшини, М. Зеров зауважує: «Черемшининій Гуцулії властивий своєрідний гедонізм. Насолода життьова, – найголовніша заповідь для багатьох його героїв. Нажитися, набутися на цілім світі – то є найбільше добро для їх поганського світовідчування»[3]. Однак гедонізм Черемшини – то не «виправдання плоті», а радше віталістичний оптимізм. Далі Зеров пише: «Черемшині властивий непоборний біологічний оптимізм: життя у нього тріумфує над усіма перешкодами. Він, цей оптимізм, є підгрунтям його «стоїчних» оповідань на тему війни; він живить і «ренесансівську», «декамеронівську» еротику його найпізніших новел»[4].

---

[1] Черемшина Марко. Карби: Оповідання. Київ: Дніпро. 1986. 246 с. С. 22.

[2] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: В 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. Київ: Дніпро, 1990. С. 430.

[3] Там само. С. 434.

[4] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: В 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. Київ: Дніпро, 1990. С. 433.

Саме такий віталістичний оптимізм, непереможна жага життя рятує Гуцулію, сплюндровану кривавим смерчем війни, відроджує її з попелищ та руїн. Новелістичний цикл «Село за війни» силою могутнього антимілітарного звучання підноситься до рівня апокаліптичної картини загибелі світу. Однак Марко Черемшина високою майстерністю свого таланту, наснаженого любов'ю до рідного краю, протиставив кривавому богові війни, що сіє смерть, руйнації, голод, каліцтва, перетворює землю на пустку, всеперемагаючу силу й красу життя. Тому навіть у найтрагічнішій, здавалося б, новелі «Село вигибає» звучить висока й світла нота оптимізму.

Зображені в новелах циклу «Село за війни» картини жахливої дійсності мають глибоку архетипну проекцію, тому проза циклу набуває й міфологічного сенсу.

У новелі «Село потерпає», що становить експозицію циклу, розгортання міфологеми «покинутої землі», своєрідного «вигнання з раю», втілено завдяки використанню дуже вагомої метафорики в поєднанні з фольклорним хронотопом «третьої гори» («За третьою горою небо позіхає», «За третьою горою небо стогне», «Під третьою горою вільшина пріє»). Людський потік, що ринув із села, несе на своїх хвилях дітей, старих, худобу, майно «у верітках та ліжниках», церковні реліквії. Покинувши рідні пороги, з'єднані горем у єдину спільноту, вчорашні господарі – «село» – почувають себе вигнанцями на рідній землі: «Як викрокувало село на крайню гору, то блідло, гей то мохнате коріння, що вітер його із землі вирвав і на скалу кинув, аби мокло та усихало»[1]. Враження «бездомності», покидання обжитого місця посилюється образною конструкцією – поєднанням метафори і порівняння: «Бо це село, гей старі двері з виглоданих одвірків, за свій поріг упало!»

Жахіття війни, що руйнує узвичаєний ритм життя, жорстока абсурдність братовбивства передаються Черемшиною і через розгортання улюбленої метафори українського фольклору – битви як кривавого танцю (новела «Перші стріли»). Світ символів талановитого новеліста закорінений також в архетипних витоках – це здебільшого різко контрастні, опозиційні символи «демонічної та апокаліптичної образності» (Н. Фрай): «половик» (яструб), «стадо ворін», «чорношийке гаддя», «барвінкові гогози».

Новела «Зрадник» у експозиційній частині містить саме таку дихотомічну пару символів, які віщують подальший перебіг подій: «На царині половик убиває жайвора». Хижак нищить мирну лагідну пташку, котра у Черемшини часто виступає уособленням хліборобської долі (в «Автобіографії» митець писав: «Коли б мені дозволено було перемінитись в птаха, то вибрав би я собі жайворонка»). Отож трагічний розвиток подій вчувається вже в перших рядках новели: мирного хлібороба Василя, звинуваченого в зраді тому, що його чорна корова перебігла лінію фронту, жовніри «видерли з гнізда і провадили селом під острими багнетами» на вірну смерть.

[1] Черемшина Марко. Карби: Оповідання. Київ: Дніпро. 1986. 246 с. С. 96.

«Вже нема села, лиш цвинтар…» – такими страшними радами починається новела «Село вигибає». Так, де в мирний час лунали людські голоси, що співанками закосичували гори, де стояли затишні оселі, грались діти, пахло любистками і м'ятою, тепер пустка, руїни – «печі на снігу»: «Такий чорний туск б'є з тих челюстей, як із сирих великих могил». Піч, один із древніх символів людського житла, джерело тепла, оселя веселого домашнього божества – вогню, піч, пов'язана із життям, хлібом, порівнюється з могилою.

Війна з жахливим безглуздям руйнує межу між світом живих і мертвих: «мерці з гробів вибігають, вітром на дах сідають, високої смеречини ловляться, за селом банують». А світ живих, що ледь животіє, розташувався… в трупарні. Тут навіть вогонь, живий дух людських осель, зазвичай «вивищений над людським життям у цьому світі» (Н. Фрай) нагадує безсилого «білого мотиля»: «... Ватра в печі літала по хаті, як мотиль білий. Здибалася із смертю над головами бадіків, здригалася і ховалася у бабиних голубих очах». Натомість смерть збирає щедрий урожай – «перелітає чорними крильми з дєді на синове лице». А стара баба, котра порядкує в трупарні, споряджаючи покійників в останню путь, навдивовижу нагадує міфічну Ягу-прародичку, що розділяє два світи....

В апокаліптичних мотивах новели «Село вигибає» виразним є відгомін своєрідно переосмисленої міфологеми «повернення блудного сина». Старий війт з болем думає про свого сина: «То десь світами ходить надія моя одніська!». Але зустріч умираючого батька із Петром, котрий повернувся з війни додому, далеко не радісна, більше того – трагічна. Колись вродливий сильний чоловік, – «був розмах в руках, був цвіт у лиці, була буйність» – на фронті втратив очі й тепер нагадує «жовтий лист». Своїм каліцтвом Петро завдає нестерпного горя старому батькові. Мотив повернення до рідного порога трансформується в мотив трагічної неможливості віднайти цей поріг: сліпий син шукає неіснуючий поріг батьківської хати в зруйнованому селі… Петрове самогубство вмотивовується не лише смертю батька – він усвідомлює свою непотрібність, неспроможність у житті. Земля ще відродиться з попелищ, куватимуть зозулі, сонце випромінюватиме на землю «любість ясну», а темрява, що огорнула Петра, ніколи не розсіється, поріг рідної хати ніколи не буде віднайдений.

Новела «Село вигибає» сповнена глибокого трагізму, однак пройнята й вірою у відродження Гуцулії. Свідчення цієї віри – юна героїня твору Анничка, що символізує продовження роду, етносу, його майбутнє. Хоча й слабка після тяжкої хвороби, голодна і недоглянута, але – жива! І колись спалахне вродою, прийме в серце зерно «гарячої любості», співатиме колискові, стане берегинею оселі й роду.

Оберегом, що охороняє Анничку, єдину молоду гілочку в царстві мертвих і напівмертвих, є пучечок червоної, як кров, калини, що «своїми грознами гарячку з хати спивала, Анничці болу перетяла». Черемшина вдало викорис-

тав фольклорний символ, закорінений в архетипі «тотемного символізму» (Н. Фрай).

Самобутність світу художніх образів Марка Черемшини визначається певною мірою і властивим гуцульській міфології анімізмом усього сущого в природі. Чи не тут джерело улюбленого митцем художнього прийому – одухотворення природи, персоніфікація її явищ. Усе життя гуцула – від колиски до домовини – міцно переплетене із життям довкілля. Тим-то й у новелах Черемшини природа ніколи не лишається байдужою до людського смутку чи радості, горя чи щастя. Ліризм його прози закорінений у гармонії внутрішнього світу героїв і довкілля.

Одухотвореність природи, поліфонія звуків літнього вечора, зливаючись із переживаннями персонажів, витворюють своєрідну психологічну мозаїку настроїв і почуттів у новелі «Грушка». Літній вечір «прохолоджував зрошених потом бадіків» після цілоденної тяжкої праці, «зацитькував крикливі ліси», «клонив до землі трави і повагом накривав крильми село, гей мале гніздечко». У новелі «Бодай їм путь пропала!» за страченими газдами, за їх гірким таланом тужать не лише люди: «Схиляється до них церков і своїми хрестами вкриває їх незажмурені очі та й здригається, за газдами банує.

Посилають гори запашний вітерець, аби наслухав душі у газдів, аби смерть звіяв.

Посилають ліси шум довгошийкий, аби спивав біль з газдів переболених.

Посилає село свої зорі, аби сідали у газдівські очі, аби тоті очі ще хоть раз на село подивилися»[1].

Марко Черемшина почерпнув також і з дуалізму світосприйняття гуцулів, у якому своєрідно поєднуються елементи християнського світогляду з архаїчним, поганським. Свого часу цим дуалізмом був вражений М. Коцюбинський. У листах із Гуцульщини він захоплено писав: «Нарід... живе серед різнорідних духів, з якими веде боротьбу од пелюшок і до смерті [...]. Само християнство послужило, здається, їм на те тільки, щоб закрасити культ поганства»[2].

Яскравим прикладом художньої реалізації архетипних міфологем Ероса й Танатоса є новела «Грушка». У Черемшини життя і смерть органічно переходять одне в одне, як день переходить у ніч, як зливаються води двох Черемошів – Білого й Чорного. Пісенна епіка рідних гір навчила митця майстерно поєднувати в одному мотиві смуток і радість, тугу й сміх. У «Грушці» вражає поліфонія антагоністичних за своїм походженням і символічною значимістю звуків: голосіння доньок за матір'ю переплітається із приглушеним сміхом молоді, що «борзо смуток скидала і в хоромах гралася жмурка та лопатки», шепотом кумів, котрі нагадували Іллашеві «похоронні треби», потріскуванням свічок, плямканням коло столу. Життя пульсує в цій тісній

[1] Черемшина Марко. Карби: Оповідання. Київ: Дніпро. 1986. 246 с. С. 107.

[2] Коцюбинський М. Твори: В 7 т. Київ, 1975. Т. 7. С. 130.

хатині, а смерть газдує лише біля покійниці – сплітає їй «терновий вінок» із «зів'ялих чічок» планів і укладає його «на сивім волоссі довкруг тварі».

Смерть не лякає героїв Черемшини, а їх любощі не містять червоточини гріха: «У черемшининських новелах немає й натяку на якусь гріховність Ероса. Він у нього – «як музика, як спів». Він у самому повітрі, його несуть на собі «запашні вітри», його оспівують потоки, які несуть на своїх хребтах зорі, його величають голоси любистків навесні»[1].

І молоденька Калина, героїня новели «Зарікайся мід-горівку пити...», котра голосила за своїм чоловіком так, що селу аж «серце тріскало», не може не скоритись законам життя, всевладному Еросові – молодій вроді не випадає «сльозами життя своє скапати», «опадати і поникати, як скошеній квітці». «Вічна удовиця» навесні, коли «любість гаряча» пробудила землю зі сну, коли «пукла над ріками лоза, а лісами закувала зозуля», забула про своє горе: серце її відкрилось назустріч весні й коханню.

В об'єктно-суб'єктній моделі світу Черемшини чільне місце посідає непереможний дух життя, який на все суще на землі «золоту любість мече». Найяскравіше таке віталістичне забарвлення прози письменника виявилось в його пізніх новелах (цикл «Парасочка»).

У новелі «Марічку головка болить» Черемшина вдався до своєрідної трансформації популярної в гуцульському фольклорі теми побратимства. В основі сюжету – зрада побратимству через зваблення чужої дружини. Однак Черемшина подає цю «неморальну ситуацію» вельми делікатно, ніде не збиваючись на грубий натуралізм. «Голуба блискавиця» любості, що б'є із очей вродливої Марічки, «потинає» серце Дуця Петрового, пробуджує давне кохання, штовхає до зради побратимові. Однак у сподіяному нема гріха Маріччиного чи Дуцевого – винуватцем тут є той-таки непереможний Ерос, краса, розлита в довкіллі, що змушує серце битися дужче: «Та й вчинився вечір. Такий запашний, та рошений, та зорями вишиваний, що навіть дрібному червачкові душа радується...»[2]. Коли влада чарів ночі слабшає, Дуця пече сором, йому здається, що ранок «почервонів, як шкільник», але трагедійний поворот сюжету тут немислимий.

«Неморальна ситуація» в одній із кращих Черемшининих новел – «Парасочка» – посилена протиставленням молодої вродливої жінки, яка мстить за наругу над своїм коханням, над своєю честю, і жіночої «громади» села, об'єднаної ненавистю до Параски, бажанням принизити і скривдити «громадську любаску». Таке протистояння окремого індивіда й спільноти має глибоку архетипну основу: «Демонічний людський світ – це спільнота, яка втримується разом завдяки своєрідній молекулярній напрузі різних «его», вірності групі..., що принижує індивідуума»[3].

---

[1] Денисюк І. Любовні історії української белетристики. Український Декамерон. Київ: Довіра, 1993. С. 384.

[2] Черемшина Марко. Карби: Оповідання. Київ: Дніпро. 1986. 246 с. С. 221.

[3] Фрай Нортроп. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів, 1996. С. 122.

Парасочка протиставляє світові «статочних», «порядних» газдинь свою вроду, вона – живе втілення спокуси, таємниці солодкого гріха – руйнує спокій у газдівських домівках, будить чорну лють у душах «пишних», «годних» газдинь, притягує чарами своєї вроди і дитячою безпосередністю їхніх чоловіків, хоча сама в душі невимовно страждає: «А єк ти мене вінка збавила та й селу під ноги кинула, то я тобі твою долю потолочила та й твоєму родови корила. Аби село знало, що може дівка лишена, що зведениця уміє. А єк село на мене свистало, то я йому навкірки співала, молоденьких газдів принаджувала. Най багацькі молодиці на мене бануют, єк я на них банувала». Пристрасть, що її втілює Парасочка, хоча і стає об'єктом бажань, однак не ідентифікується із «демонічним еротичним зв'язком, (...) що діє супроти вірности і руйнує того, хто нею володіє»[1]. Хоча молодиці й карають Парасочку, однак торжество їхнє триває не довго – незвичайна розв'язка зовсім не дивує: адже насилля, глум над людською гідністю породжує помсту.

У новелі «Парубоцька справа» носієм деструктивної пристрасті є Федусь – «громадський любас». Якщо авторові симпатії в попередньому творі виразно на боці Парасочки, котра не змирилася з роллю жертви, а й після тяжкої душевної травми (зради коханого) знайшла в собі силу квітувати й радіти життю всупереч людській злобі та заздрості, то Федусь зображений егоїстичним, самозакоханим, глухим до чужого болю. Закономірно, що горда циганочка Ція змушує Федуся сплатити за наругу над її любов'ю, її гідністю найвищу ціну – ціну життя.

Творчість Марка Черемшини органічно увібрала багатство гуцульського фольклору. В основі сюжету багатьох його новел – народні звичаї і обряди: старосвітське ворожіння про долю стає своєрідною «метафорою в сюжеті» оповідання «Бо як дим підоймається»; згадка про давній звичай палити поминальний вогонь по небіжчику в новелі «Писанки» набуває символічного звучання; гуцульський забобон, що його обігрує автор у мініатюрі «Горнець», переломлюється крізь призму іронії. В оповіданні «Основини» своєрідним засобом авторської іронії є поєднання щирої побожності героїв із їх поганським світосприйняттям: у всіх своїх кривдах стара Семениха звинувачує «нетрудного» – «щезника».

Черемшина не обминає суворих реалій гуцульського села, де злидні і смуток, горе і смерть збирають щедрі врожаї, однак картина світу, виписана митцем, позбавлена аскези, трагічних чорно-білих контрастів. Його світ – як гуцульська писанка, де чорна барва смутку й смерті губиться серед червіні любощів і сонця, зеленого буяння життя.

Неповторність «квітучого» (М. Зеров) стилю прози Марка Черемшини – і в натхненному ліризмі, глибокій образності вражаючої експресії, осяянні

[1] Фрай Нортроп. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів, 1996. С. 122.

кожного слова любов'ю до світу краси, до Гуцулії. М. Зеров, захоплюючись манерою письма Марка Черемшини, писав: «Він підхопив «золоту нитку» народної розповіді і зв'язав її з найновішими здобутками літературної техніки. Він виткав майстерний, гарячий кольорами килим і зробив те, немов сам не помічаючи своєї сили, своєї небуденної оригінальності»[1]. Талант Черемшини, розцвічений квітом папороті, живлений водами обох Черемошів, заслуханий грою дідової флояри і запричащений смутком трембіт, відтворив переливи гуцульської душі, адже у його серці било глибинне джерело любові до рідного краю. Творчість письменника сповнена любові до життя, його краси. Тому вона ніколи не втратить свого чару, свого вселюдського значення.

Наталія Мафтин

.

НЕЗАТЕРТІ КАРБИ ВІЙНИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

В останній третині XIX століття письменники-позитивісти, як і суспільство в цілому, вірили у безмежні можливості людського розуму, захоплювалися сцієнтизмом, «молилися» на науково-технічний прогрес, орієнтувалися на раціоналізм, прагматизм і необхідність аналітичного дослідження реальної дійсности. Ситуація почала змінюватися наприкінці XIX й особливо – на початку XX століття, коли передові європейські інтелектуали почали все більш відчутно реагувати на ті негативні наслідки, якими цивілізація погрожувала культурі людського існування в соціумі. Під впливом революцій і воєн (особливо ж – Першої світової) людство задумалося над тим, чи можливо побудувати земний рай за допомогою науково-технічного прогресу, якщо завдяки новітнім технологіям виникають новітні види зброї і проливаються ріки крові. Інакше кажучи – яку користь може принести наука, позбавлена душі? Гасло «Назад до душі!» актуалізувалося внаслідок трагічних результатів безконтрольного панування розуму в попередній історичній добі. Зміни у ментальній парадигмі людства неминуче вели за собою зміни в системі ідейно-естетичних пріоритетів. Якщо письменникам-позитивістам видавалося цілком достатнім об’єктивно, фактографічно, з документальною точністю описати реальну дійсність у всій її недосконалости для подальшої праці озброєного наукою розуму над виправленням її недоліків, то новому поколінню літераторів роль холоднокровних спостерігачів і фіксаторів «людських документів» не підходила. Вони віддавали перевагу емоційній

[1] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: В 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. Київ: Дніпро, 1990. С. 435.

реакції, протесту проти вад і хиб соціуму. Цю тенденцію в тогочасному літературному процесі дуже добре відчув І. Франко, який у статті «*Старе й нове* в сучасній українській літературі» підкреслив, що старші (до яких зачисляв і себе) письменники «клали собі метою описати, змалювати такі чи інші громадські чи економічні порядки, ілюструючи їх такими чи іншими типами, або змалювати такий а такий характер, як він розвивається серед такого чи іншого окруження», тоді як для літераторів нової генерації «головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження залежно від того, чи вона весела, чи сумна»[1]. Франко звертає увагу на психологізм і настроєвість «нової» белетристики а також позначає вектори обсервації в «старій» і «новій» літературах: «Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин – і тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе окруження. Властиво, те окруження їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лише тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати»[2].

Нове покоління письменників, до якого, за Іваном Франком, належить зокрема Василь Стефаник, спрямовує вектор власного художнього пізнання дійсности не від зовнішнього світу на «призму» (як у реалістів) і не на «слабо опукле дзеркало» (як в імпресіоністів) індивідуального світосприйняття автора, а, навпаки, крізь цю саму «призму» проєктує емоції, експресію власного внутрішнього світу на реалії світу зовнішнього. Не так відображальна, як виражальна функція мистецтва стає домінантною в умовах, коли необхідно «Криком» Едварда Мунка докричатися до збайдужілого щодо власної емотивної катастрофи людства. Про важкі й водночас обнадійливі для становлення української нації обставини історичного часу, які породжували відповідну експресивну реакцію митців, той самий В. Стефаник стверджує: «Цілий наш народ лежить тепер в муках, як жінка, що дитину плодить. Треба ті страждання і судороги при рожденю нових форм житя і нових ідеалів витесати на камінних хрестах, бо ся наша теперішня доба є великою добою народин»[3]. Подієво ущільнений час «зламу віку» вимагав від митців, цих своєрідних нервових рецепторів людства, релевантної експресивно сконденсованої реакції. У зв'язку із цим І. Денисюк слушно зазначає: «Стефаник глибинно і творчо розробив концепцію того, що Франко вважав найістотнішою прикметою новели, – «концентрації чуття»»»[4].

[1] Франко І. Зібр. творів: У 50 т. К.: Наук. думка, 1978 – 1986. Т. 35. С. 108.

[2] Там само.

[3] Стефаник В. Повне зібрання творів: В трьох томах. К.: Вид. АН УРСР, 1949 – 1954. Т. 3. С. 186.

[4] Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття. К.: Вища школа, 1981. 214 с. С. 153.

До цієї самої «нової» генерації літераторів, окрім Василя Стефаника, належало широке коло митців, зокрема й ще один покутянин, ще один палкий оскаржувач війни – Марко Черемшина. Антимілітарна творчість письменника дає чудовий ілюстративний матеріал для розуміння діахронійної трансформації літературного процесу початку XX століття від заснованого на світоглядно-філософських засадах позитивізму реалістичного типу творчости до посталого на ґрунті «філософії життя» модерну. У творах письменника про війну на синхронійному зрізі виявляємо доказову парадигматику жанрово-стильової сумісности прийомів і засобів художнього зображення, які, з одного боку, забезпечують оригінальність індивідуального авторського почерку письменника, а з іншого, – засвідчують національну своєрідність і колоритність українського варіанта експресіоністичної антимілітарної прози початку XX століття.

Отже, «новий» Марко Черемшина, як і «новий» Василь Стефаник не могли, чи й не хотіли, цілковито відірватися від «старої» Франкової літературної традиції – реагувати на «пекучі квестії» життя (зрештою, так само, як і творчість Івана Франка не була цілковито позбавленою «нових» літературних форм і тенденцій). Ба більше, кожен із «Покутської трійці» більшою чи меншою мірою перебував під Франковим творчим впливом. Зокрема Марко Черемшина в «Автобіографії» підкреслює вплив Івана Франка на його «навернення» до новелістики.

Однак Черемшинине «навернення» до новели подиктовано й самим життям і самою іманентною природою новели. Іван Денисюк зазначав: «При освоєнні нових пластів життя у своїх наймобільніших, всепроникаючих формах мала проза виявилась особливо функціональною. Вона вторгається в усі клітини складного суспільного організму, відгукується на епохальні політичні струси й катаклізми – революцію і війну, відбиває глибинні соціальні процеси села й міста, художньо досліджує прояви соціальної та індивідуальної психології нескінченної галереї типів епохи, які репрезентують усі класи, стани й суспільні прошарки, відображає ідеологічні «розпуття велелюдні», набуваючи еластичності своєї структури, удосконалюючи інструментарій пізнання людського буття»[1]. Та й форми відображення життя у представників старшого і молодшого покоління письменників були різними. Якщо Франко бачить своїм письменницьким обов'язком об'єктивно, фактографічно точно, протокольно фіксувати кривди ближнього в беземоційних «людських документах», то Стефаник експресивно закликає «витесувати» їх «на камінних хрестах», а Черемшина й поготів заходиться карбувати «на палици у пана Бога». Мовиться про ті карби, які в однойменному творі однойменної збірки письменника символізують одночасно людські кривди, гріхи й страждання і які, окрім «реєстру» на Божій палиці, врізують-

[1] Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття. К.: Вища школа, 1981. 214 с. С. 72.

ся в серце і душу людини. Це ті карби, «які ніколи не загояться і не заростуть панським салом»[1].

Перший антимілітарний карб «на палици у пана Бога» та на серці й душі Марка Черемшини – то карб рекрутчини. Це той невимовний сум і страх Семенихи, яка останні гроші віддає «на Боже» в однойменному оповіданні, «аби тісаря єка нужда не роз'юшила», бо тоді «він войни не зробит»… Але ж усе віщує саме війну:

«У воздухах ворони літали, крови шукали. У тім моменті баталія буде. Її сина кулею поцілють»[2].

Настрій «чорної меланхолії» сугестується на читача, і той усвідомлює, що насправді Семениха віддає «на Боже» свою дитину, свого сина, якого забирають у цісарське військо і який поглядом прощається з матір'ю:

«Легіні співали, а її син сидів на краєчку багацького воза та й дивився за своєю ненею. А він так на неї дивився, що їй в очах темніло, пам'ять відходила. Такий сумний, такий блідий був, як не тота дитина. То так йому банно було за своєю ненею, що сама лишається»[3].

Другий карб Черемшини – це вирізьблене на сторінках його творів село, яке потерпає і вигибає від війни. Перші два твори, якими починається збірка «Село вигибає», подібні за тематикою (мають виразне антимілітарне спрямування), образною системою, окремими прийомами і засобами художнього зображення (гіперболізація, персоніфікація явищ природи, деформація дійсности, безпредметні форми), але дещо відрізняються за жанрово-поетикальними ознаками. «Село потерпає» – імпресіоністичний настроєвий образок, що передає враження автора від сплюндрованої війною дійсности у формі поезії у прозі. У цьому творі автор справді проявляє себе як «лірик», який, за Франком, «відразу засів у душу свого героя» (персоніфікований образ села) і цією душею, «мов магічною лампою, освічує усе окруження»:

«Най село видить, най знає.

За третьою горою небо стогне. Земля йому громи відобрала, його поріб'я кулями б'є.

Раз у раз.

Розступилися гори на два табори. Громами себе розсаджують, кременисті голови собі розбивають, ліси на тріски розколюють, ізвори людьми рівняють»[4].

І, звісно, на все «окруження» «падуть чуттєві рефлекси тої душі», яку письменник береться малювати:

«Аж жовтий лист з дерев падав, так затряслася гора, коли на своїх плечах все село уздріла.

[1] Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 31–32.

[2] Там само. С. 117.

[3] Там само.

[4] Там само. С. 123.

На дрібну травицю стариню сільську укладала, дітвору молоком частувала, маржинку в рот цілувала.

А довкруги лісам наказувала, аби тихонько шуміли, аби село дежше не тривожили, аби його голубили, йому біль з серця відоймали»[1].

Ось так, через персоніфікацію гори, лісів, місяця, який «перепуджений, без одежини, високими плаями з гір утікає і крайній горі блідими пальцями порожнє село показує»[2], автор сугестує читачеві сумний настрій села, яке, «гей старі двері з виглоданих одвірків, за свій поріг упало»[3].

У другому творі – «Село вигибає» – автор більшою мірою проявляє зв'язок із «старою» епічною традицією, поєднуючи її водночас із «новою» експресіоністською поетикою. І хоч, за класифікацією І. Денисюка, обидві аналізовані оповідки можна означити як «новели настрою», все ж присутність епічних елементів оприявнюється в останній у кількох коротких сюжетних розповідях-історіях, розказаних зібраними у моторошній локації сільської трупарні героями. За І. Стеф'юк, це навіть «швидше окремі голоси персонажів, аніж самостійні історії»[4]. Якби не трагічний патос цих історій, то манера наративу у творі цілком нагадувала би «Декамерон» Джованні Боккаччо. Окрім традиційного для Марка Черемшини поєднання епічного й ліричного складників, у творі відчувається також присутність драматургійних елементів. У тьмяному світлі сільської трупарні на авансцену раз у раз виходять дійові особи, які розвивають короткі (обірвані війною) сюжетні лінії у типово драматургійних діалогах. Протагоністами й антагоністами виступають не лише реальні люди – баба і Анничка (хоч і вони у творі виконують роль своєрідних «живих символів»: баба як міфічний Харон, що супроводжує душі померлих «на той світ», і Анничка як втілення всеперемагаючої сили життя) чи Петро і його дєдя – сільський війт. Драматичний конфлікт у творі забезпечується у протистоянні ключових екзистенційних персонажів – Життя і Смерти, Еросу і Танатоса, Війни і Миру.

Що ж стосується поетики експресіонізму, то вона не скасовує присутність у творі імпресіоністичної настроєвости, а свідчить лише про домінантність інтенсивної спрямованости світла «магічної лампи» емоцій на реалії зовнішнього світу:

«Вже нема села, лиш цвинтар.

Край цвинтаря трупарня під високою пелехатою смеречиною схована.

Глуха і німа стая гроби пасе…

---

[1] Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 125.

[2] Там само.

[3] Там само.

[4] Стеф'юк І. Перша світова війна у творчості Марка Черемшини. Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. № 1, 2015. С. 271.

Мерці з гробів вибігають, вітром на дах сідають, високої смеречини ловляться, за селом банують»[1].

У цій темній трупарні авторові вдалося освітити душами своїх героїв справжнє, гидке обличчя війни. То ж елементи експресіонізму й імпресіонізму посилено ще й натуралістичними вкрапленнями. Стиль «старої» натуралістичної школи вгадується зокрема у спокійному, майже «протокольному», Анниччиному описі страшних деталей обстрілу села:

«– Аді, били раз коло разу, лиш гев та гев! […] Три дні піхали гармати село, єк ступов. А моя неня післала мене до чюркала водиці. А я несу воду та й чую: грим! Дивлюси, а нашої хати вже нема. Я кличу: нене! А коло мене на землі рука. Прибігают дєдя з царинки та й пізнают, шо то ненина рука»[2].

Чи у монотонному описі трагічної самострати Петра: «Підкликав сам себе і приподрював стрижену голову над цівкою козацької стрільби.

Посягнув вдолину за язичок, і кріс луснув крізь його голову. Бризнула кров на стелю, ударив гук в стіни, впав Петро на землю. Верглася баба, закаменіла Анничка, і здригнулася трупарня»[3].

Однак тут-таки останній епізод продовжується непритаманним для Франкового покоління «епіків» «ліричним» авторським відступом в експресіоністській манері:

І смерть перелетіла чорними крильми з дєді на синове лице.

Отік легкий вітрець подув мигом по трупарні.

То Петрова душа летіла у село подивитися та побанувати.

Але схопилася з вугла дєдева душа і її подогонила та й завернула на зелене смеріччя, аби селом не смутилася, аби не з'їдалася»[4].

Деформація дійсності, безпредметні форми, темні «важкі» кольори, наче вугликом змальована картина, експресивні описи емоційного стану героїв, – все це навіває сум, тугу, відчуття безвиході із вузького простору трупарні, в якій якимось дивним чином ще жевріє іскра життя: «Петро краяв себе жалем, як хліб острим ножем»[5]; «Бо таке житє одна чорна нічка. А тота нічка закрила гори, закрила полонини й зелені ліси»[6]; «а ти чого пішов за тугов, єк пес за слідом ґазди?»[7]. І все ж, окрім очевидної присутности у творі фундаментальних для експресіонізму постулатів «філософії страждання», у підтекстових глибинах натрапляємо ще й на елементи світоглядної зорієнтованости на «філософію життя», як і на прояви локального гуцульського світосприйняття і світорозуміння з його тяжінням до гедонізму та вітаїзму.

[1] Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 126.

[2] Там само. С. 136.

[3] Там само. С. 139.

[4] Там само.

[5] Там само.

[6] Там само.

[7] Там само.

Гедоністичні мотиви навіть у найстрашніших постапокаліптичних візіях Марка Черемшини відзначали такі дослідники, як М. Зеров, Л. Горболіс, І. Стеф'юк, І. Денисюк. Останній щодо епізоду частування баби та солдата у трупарні зазначав: «Бенкет солдата і баби в хвилину конання останніх ґаздів вимираючого села нагадує не тільки оптимістичні традиції «Декамерона», а й символіку народної казки, в якій солдат грає в карти зі смертю. Село вигибає, але залишаться Анничка, солдат, баба – «і будуть люди на землі», не знищити людського роду»[1].

Дивовижний танець життя і смерти описано й у творі «Перші стріли». Об'єктивно описова манера у ньому домінує в зображенні приготувань села над Черемошем до підходу ворожих сил. Короткими інформативними фразами, побудованими переважно з автологічних лексичних засобів, автор створює текст, що нагадує військовий нарис:

«Лиш стрілить пушкар, лиш пустить долів плиту, а життя гине.

Жде шварма…

Рушниці держуть дорогу своїми очима…

Буде придибашка…»[2]

Однак і тут для підвищення загального експресивного впливу на читача Марко Черемшина вдається до улюбленого контрастного протиставлення непоєднуваних у свідомости площин – тривожного очікування ворожого наступу і святкової атмосфери сільського храмового свята. Кульмінаційне викрешування іскри експресії від зіткнення цих протилежностей відбувається в описі загибелі в танці від «дружнього вогню» пушкарів і молодиці:

«Гейби вітер подув, а два пушкарики відмахнулися, захиталися, далися набік та й потич повалилися.

Зойкнула чорнобрива молодиця, вхопилася за серце і, як дзвінок, упала на землю…

Гора йойкнула…

Дорога дала горі пуду…»[3]

Чи не найближчою до канонічного західноєвропейського антимілітарного експресіонізму за поетикою є пізніша новела Марка Черемшини «Зрадник». Ідилічна картина щасливого (навіть попри війну) життя молодої селянської сім'ї, у якій батько – Василь – косить коло хати отаву і любується, як дружина плекає дитину, а далі й сам лишає косу і бере хлопця на руки погоцкати, раптово переривається типовим новелістичним зламом: на подвір'я вриваються жовніри і забирають ґазду, аби повісити як зрадника… Втята у спеку мухою чорна Василева корова «урвала курмей і побігла лісом настрімголов

[1] Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 1. Кн. 2. С. 120.

[2] Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 146.

[3] Там само. С. 148.

через військо, через шанці одні й другі, через дріт…»[1], і військові вирішили, що чорна корова – «то був знак для неприятеля». Відтак військові ведуть Василя на страту. Опис передсмертних переживань приреченого не може залишити байдужим навіть найчерствішого душею читача:

«Підоймався і рвався з землі, як би ланцами прикований.

Та гора на ньому розсілася, все пропало!..

Глипав білком на Маріку і дитину.

Пізнав Марійчину твар і заревів ревом.

Маріка пробудилася з болю.

Дитина усміхалася.

Та усмішка підлітала, як біленька пташка, і сідала на кутиках його уст, і на його лиці костеніла»[2].

Як згусток сугестивної експресії сприймається фінальна сцена цієї короткої за хронометражем, але бездонної за глибиною трагедії військової історії:

«Андрійко досягнув дєдю ручками і накрив його рани пальчиками, як прутчиками цвітів.

А з дєді чюріла посока і дитині ніжки красила.

Най цвіт у керві бродить, най сонце в керві свій образ видить.

Марійчині плачі розлетілися зозулями понад село і сіяли тривогу.

Але вояцькі кулі їх доганяли і наскрізь пробивали…»[3]

Суміш раціонального й ірраціонального, суб'єктивного й об'єктивного, предметних і безпредметних форм зображення, марення і дійсности, гіперболізація деталей, контрастна колористика, поєднання описів протилежних емоційних станів, – все це дає підстави розглядати новелу «Зрадник» як канонічний зразок українського антимілітарного експресіонізму.

Наступний карб – карб мародерства на війні. Наслідком роз'єднаности, неосвічености, відсутности національної солідарности й гідного проводу в українців завжди готові скористатися підприємливі дзельмани, яким війна не тільки не заважає, а, навпаки, створює найсприятливіше середовище для ґешефтів на крові. У творі «Бодай їм путь пропала!» автор веде цікаву наративну гру з читачем, не даючи жодних суб'єктивних оцінок характеру головного антигероя оповідки, а поступово виводячи реципієнта на шлях власного розуміння підступної сутности чужого, а відтак і абсолютно байдужого до бід і страждань українців Дзельмана.

За жанром твір нагадує антиідилію з майже повною відсутністю позитивних персонажів. При тому галерея створених у ньому образів вражає колоритністю і впізнаваністю. Це, зокрема, епічна сцена сварки сусідів – Мочер-

[1] Черемшина Марко. Райська Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 309–310.

[2] Там само. С. 313.

[3] Там само. С. 315.

наків і Ґушпанів – яка «йде ніби з-за вориння, аби Ґушпанова лаба не робила собі перелазу з Мочернакового вориння, бо всі Ґушпани на світі не вартують за одну воринку»[4], але насправді розпочалася через те, що дівки з двох родин не поділили легіня:

«Сердитість росте, як ватра із колючої смеречини. Слова летять вітром навпроти себе і, здибаючись чолом до чола, вдаряють на себе грімко і завзято, гей рогаті барани, кудлаті.

– Хавки в лаї вам перекривилиси, попереки вам переломилиси, – кричить суха Ґушпаниха.

– Кропивами та хобзами вінки погубили-сте, – кричить круглобедра Маріка Мочернакова»[5].

За пристрасністю й експресивністю, багатством місцевої пейоративної лексики сварка гуцульських «Монтеккі» й «Капулетті» нагадує загальновідомі словесні баталії у «Кайдашевій сім'ї» Івана Нечуя-Левицького. Обстріл прокльонами настільки захоплює обидві сторони конфлікту, що їх навіть не тривожить наближення до села реального фронту. А тим часом у село заходять військові цісаря – мадяри, які не лише в Першу світову, але й у жоден інший історичний період не відзначалися ні співчуттям, ні гуманністю у ставленні до українського населення. Тож нічого дивного, що разом із мадярським військом у село входить мародерство, грабунок, ґвалт і розстріли:

«Хтось пустив гать на село, бо жовнірня напливає в село, гей вода в долину. Всі толоки повні, улиці набиті, ґруні вгинаються, хати ходором ходять, жовніри тут ґазди, а бадіки, гей наймити, увихаються»[6].

А далі Марко Черемшина з проникливістю поведінкового психолога описує типову, сказати б, історичну, й істеричну, реакцію збентежених, розгублених, роз'єднаних, затурканих і затемнених пропагандою українців на смертельну загрозу «перед розстрілом» нації. І це, на жаль, не реакція об'єднання, спротиву чи бодай втечі. Це реакція взаємодоносів і пошуків того «вічного» дзельмана, який начебто теж є членом громади, але якому вдається завдяки підкупу і маніпуляціям зберегти свою впливовість при будь-якій (мадярській чи російській) владі. Саме Дзельман в уяві затуркання селян мав би стати захисником громади і посередником у переговорах із тими, хто їх убиває. Із усієї громади Дзельман справді рятує двох її представників – проросійського священника і війта, які мають забезпечити йому збереження життя і впливовости після приходу нової російської влади. Статки всіх інших селян, які добровільно зганяли в його двір маржину за сподіваний порятунок їхніх близьких і рідних, підприємливий Дзельман зумів обміняти на порожні обіцянки, улесливі й псевдоспівчутливі слова:

[4] Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 150.

[5] Там само. С. 150–151.

[6] Там само. С. 151.

«– А то ви, Митришко-душко? А то ви, Николаїшко-зазулько? А то ви, Петришко-душко? То ви, Василишко вгідна? То ви, Марічко чічєна? Ба ци то ти, Анничько срібна? То ти, Кіцо солодка? Люб'єтка мої любі, вас є штири ґаздині а три дівчині, то я один ретенно вас не перекричю; кажіт, сарачєта, чого плачете, чого з'їдаєтеси, най вам шо поможу»[1].

Або:

«– Гей, люди добрі, такі чемні бадіки, такі слушні, так, гей хліб, добрі, – жалував їх Дзельман, йдучи до світлиці коменданта. Здавалося, що Дзельман плаче»[2].

Або:

«– Аді, сам не буду їсти, а Николаєви Лівакови дам, бо він у мене варт, він чоловік у мене! Сам не нап'юси жентиці, хоть би мені слина вапном стала, а перед Николаєм Ліваком збанок гуслінки покладу і крисаню здойму, лиш аби покушів єї, такий господар ґрешний, такий гість годний! Сам не буду спати, а Николая піду ночами шукати»[3].

Тож коли у фіналі, знову-таки, як Мунковий «Крик», лунає прокляття ошуканих селян, який, власне, і дав назву твору, читач усвідомлює, що насправді «путь пропала» у народу, який не спромігся стати нацією, не усвідомив необхідности національної солідарности й хилиться перед чужим, не шануючи рідного:

«Заревіли гармати, забриніли кулі, аби проклін заглушити. Але сонце той проклін від ґаздинь переймає та й горами розсіває:

– Бодай їм путь пропала!

А гори переповідають:

– Бодай їм путь пропала!

А води повторяють:

– Бодай їм путь пропала!»[4]

Беззахисність і безпорадність українського села перед військовою навалою письменник описує і в творі «Поменник». Тривожне очікування, напруга, страх, невідомість, ґвалт, військові побори, перші арешти, обшуки, всевладдя військових, безправність сільської громади, – все це окремі пазли «смучьої години», яка невідворотно приходить разом із війною. Жаху селянам додають страхітливі розповіді про порядкування москаля у «звільнених» (за їхньою традиційною термінологією) селах:

«– Москаль, ци йкий нетрудний, спрєче сінце, та й маржинку, та й нас, ірщених!

– Кажут жиди, шо недалеко, шо дим видко.

[1] Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 161–162.

[2] Там само. С. 162.

[3] Там само. С. 167.

[4] Там само. С. 169.

– Челідинам цицки рубає, на кілє кладе!

– Котра молода, пуп догори, каже, робит з нев, шо не треба, а котра май старша, общасом тратує, піков колит.

– Баба до закопаня, – каже.

– На войні нема віри, нема серця, нема жінки, лиш неприятель, та й амінь!»[1]

Весь твір побудований на полілозі селян, які діляться своїми страхами, передчуттями, очікуваннями, реакцією на військові безчинства чи й досвідом військової служби. Дивовижно, наскільки сучасно звучать пояснення відступу цісарської армії під натиском москалів:

«– То не буде инак, лиш наш тісарь добрий, землі не хоче, збефелював: пардон. «Людей мені не каліч», – каже. А москалеви чоловік ні за що, най люди в керви плавают, він землі хоче»[2].

Ще один карб війні від Марка Черемшини – за те, що вона змінює свідомість людей, сприяє пробудженню в них тваринних інстинктів, спонукає до жорстокости й самосуду. Хто зна, чи наважилась би героїня новели «Парасочка» на помсту своїм кривдницям, якби не захист і підтримка капітана, з яким вона напередодні мала інтимну близькість… Парасочка тріумфує, коли військові позапрягали ґаздинь-кривдниць у вози і веліли тягнути їх селом замість коней:

«А воячок молоденький накликає:

– Гойса, кара! Чала, звіздочола!

Щось студене повіяло, щось під серцем заклало. Обзираються молодиці, а їх личка полотніють:

– Таже то вона поруч з капітаном!

– Саманає, що вона!

– Вона саміська за жовніра убрана!»[3]

А читач розуміє, що цей тріумф, коли «ґаздині всподі, а нешта високо», триватиме недовго і що ціну за солодку помсту Парасочка заплатила надто високу: спаливши мости, Парасочка не може далі залишатися у сільській громаді, і подальший її шлях – або мандрувати, як остання розпусниця, разом із військовими, або загинути від рук односельців.

Карбує письменник і страшні наслідки війни, як-от у новелі «За мачуху молоденьку!», у якій мовиться про гріх батьковбивства. Старий сільський багач Іван Мотрюк сватає молоду багацьку доньку – красуню Єленку, з якою планував одружити свого сина Штефана. Молодята кохали одне одного. Але син пішов на війну, і невдовзі в село прийшла чутка про його загибель. Мати Штефана не пережила страшної звістки, а старий вдівець, аби дати раду гос-

[1] Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 291.

[2] Там само. С. 300.

[3] Там само. С. 178.

подарству та ще й примножити свої статки, вирішив посватати її сам, коли не може посватати за сина. Однак син повертається з війни і застає на шлюбнім ложі свого батька із своєю нареченою:

«Бадікові очі поховалися на саме дно перед гнівом сина. З-під ліжників фуркнула біла челядина. Хата застогнала.

А гість з-під кабата збрую добуває і бадікові до грудей прикладає.

Грим раз, грим ще раз, грим по третьому разі.

– За обручку золотеньку!

– За нічку солоденьку!

– За мачуху молоденьку!»[1]

В аналізованому творі, жанр якого І. Денисюк визначає як «новела-балада»[2], автор модифікує в реаліях гуцульського колориту сюжетний варіант міфу про царя Едіпа, без гріха кровозмішування, але з не менш трагічною, ніж у класичному інваріанті, розв'язкою.

Як бачимо, карби, які Марко Черемшина залишає на сторінках творчості як експресивну фіксацію фізичних і духовних кривд, болю і страждань, що випадають на долю людини, яка живе чи, радше, намагається вижити у смучу годину воєнного лихоліття, – це не лише зарубки-нагадування про злочини й беззаконня війни, про винно і невинно замордованих, а й своєрідний поменник на скрижалях історії та на вічности пана Бога про людське гріхопадіння у безодню ненависти й самознищення людини людиною.

Естетика творів, у яких письменник малює цей крик людської душі, цілком суголосна з тогочасними тенденціями у розвитку західноєвропейського літературного процесу з його тяжінням до експресіоністичної антимілітарної новели. Водночас, завдяки оригінальности й неповторности авторського стилю письменника, його індивідуальній художній майстерности, повазі до національної літературної традиції та відкритости до новаторського експериментування, Марко Черемшина значною мірою спричинився до створення питомо українських канонів антимілітарної прози, а отже, до унікальности й осібної національної значущости всієї української літератури як цілісного й самодостатнього феномена світового літературного процесу.

Роман Голод

[1] Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 195.

[2] Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 1. Кн. 2. С. 120.

ЛІРИЗАЦІЯ ОПОВІДІ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Початок ХХ століття став періодом активного розвитку малої прози, серед «репрезентантів» якої І. Франко називає Марка Черемшину[1]. Неповторність його художньої манери, неординарність стилю і досі привертає увагу багатьох дослідників, що вказують на оригінальність доробку «співця Гуцульщини». Літературознавці свого часу фокусували увагу на витоках світогляду письменника, жанрово-стильових, ідейно-естетичних особливостях його прози. М. Зеров зауважив, що ще 1902 року М. Грушевський виокремив два типи творчого підходу Марка Черемшини: перший – об'єктивно-реалістичний (наявні спільні риси з В. Стефаником), другий – із «модерністськими» тенденціями, що виявляються «найбільше підкресленим, незатаєним ліризмом, заспівами та рецитаціями-голосіннями»[2]. І. Денисюк звернув увагу, що в 20-х рр. ХХ ст. критики, аналізуючи розвиток української малої прози, використовували такі образні висловлювання, як «лірична мережка» чи «поетичне квітування», для характеристики новаторства новелістики Марка Черемшини[3]. І. Олещук (І. Стеф'юк) у монографії «Людина і світ у слові Марка Черемшини», тлумачачи різноаспектність доробку письменника, акцентує на потребі дослідження художньої творчості Марка Черемшини в контексті «модерністичного дискурсу, оскільки на це вказують наявні у ній філософсько-світоглядні орієнтири, типологія персонажа і навіть загальний настрій тексту», адже доробок «автора гармонійно вписується у загальнолітературне тло доби і водночас репрезентує власну оригінальність, засвідчуючи в такий спосіб індивідуальні принципи зображення дійсності»[4]. Дослідник М. Ткачук простежив синтез імпресіоністичних та експресіоністичних тенденцій у прозі письменника, вказавши, що «модерністська структура літературного дискурсу будується як суб'єктивація мови, як декодування знаків і символів, що допомагає митцеві витворити багатовимірну смислову реальність, маркуючи свої інтенції»; для Марка Черемшини характерним є використання «виражальних засобів підвищеної виразності»[5].

[1] Франко І. З *останніх десятиліть XIX віку. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. / [голова ред. колегії Є. П. Кирилюк). Т. 41: Літературно-критичні праці (1890-1910)* / І. Я. Франко [ред. тому П. Колесник; упоряд. та коментарі В. Крекотня і Т. Третяченко. К.: Наукова думка, 1984. С. 526.

[2] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза. *Твори: В 2 т. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці* / Упоряд. Г. П. Кочура, Д. В. Павличка. К.: Дніпро, 1990. С. 131.

[3] Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX століття. Л.: Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. 276 с. С. 193.

[4] Олещук І. Людина і світ у слові Марка Черемшини. Чернівці: Друк-АРТ, 2019. 184 с. С. 12.

[5] Ткачук М. *Наративні моделі українського письменства*. Тернопіль: ТНПУ: Медобори, 2007. 464 с. С. 298.

На прикладі малої прози Марка Черемшини можна простежити вплив його світогляду, сформованого народною культурою й фольклором, на творчий процес загалом, що зумовило власне, модерністські засоби, ліризації оповіді, специфіку сюжетних ходів та домінантних образів. Звідси постає проблема з'ясування особливостей естетичного образного мислення письменника в контексті ідейно-художніх засад творчого процесу, зокрема закономірностей моделювання ним образів, часопросторових вимірів і т. ін. у світлі модерністських пошуків.

У творчому процесі, як засвідчують міркування М. Кушніра, буттєво-психічна дуальність долається завдяки інформаційному синтезу, що охоплює декілька сфер: *суспільно-особистісну* («те, що знаємо як члени групи, стає нашим особистим і особисто важливим переживанням»); *досвідно-психологічну* (читання твору є «співбуттям у тому самому світі, знайомістю-подібністю переживань, участю в тій самій долі»); *гносеологічно-ментальну* («відчуття краси веде власне до поглиблюваного охоплення себе самого як рівного іншим людям, та однак відмінного від них, а в перспективі дозволяє бачити життя як досвід людської долі)[1]; *індивідуально-авторську* (у творчості долається суперечність утилітарного / художньо красивого, яка має характер контрасту відчуття «перейнятості хвилиною» і прагнення «проєктувати майбутнє», боротьби життєвих досягнень зі складністю стильового самовираження), з якою тісно пов'язана специфіка естетичних фактів (креативна особистість «будує майбутнє, але водночас віддає себе неподільно теперішності», виробляє стиль як «вияв перемоги над розкуйовдженням хаосу»)[2]. Саме використання такого філософського підходу до розуміння творчого процесу, на нашу думку, дозволяє проаналізувати текст як певну художню цілісність, у якій оприявнюються світоглядні домінанти Марка Черемшини, що беруть свої витоки з фольклору, а також виокремити в доробку письменника коло ключових проблем, породжених суспільно-історичними процесами.

Про те, що на формування світогляду Марка Черемшини великий вплив мала усна народна творчість, йдеться в його «Автобіографії» і «Моїй біографії», де письменник з неймовірною теплотою подає спогади власного дитинства: «…мої найкращі спогади з хлоп'ячих літ – се життя у діда, старосвітського, бувалого гуцула»; «пропадав за дідом, та за його казками, та співанками, та грою на флоярі, та за тими бадіками і вуйками, що в діда ночували, і в гості повертали, і так красно, та весело, та любо набувались, красну бесіду мали, мене вихвалювали, теплими долонями гладили, …крас-

[1] Кушнір М. Велич мистецтва і відродження культури. *Хроніка 2000: Український культурологічний альманах. Ч. 2: Україна. Філософський спадок століть.* К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2000. С. 195–196.

[2] Там само. С. 206.

них співанок співали, хату аж до сволоків веселили»; «мої дєдя звернули були своїм голосом на себе увагу Юрія Федьковича, що полюбив був дуже голос моєго дєді і сам любив дуже співати»[1].

Відтак Гуцульщина з її віруваннями і традиціями стане важливим підґрунтям для «художнього моделювання життя»[2] митцем, що проявиться в тематиці, образах, просторових вимірах, а іноді навіть у титлах. Яскравим прикладом цього є новела Марка Черемшини «На Купала – на Івана». Назва твору служить своєрідною домінантою, активізує фольклорний, міфологічний і водночас християнський контекст. С. Луцак, розглядаючи значення домінантних образів у художньо-естетичній цілісності, зокрема їх здатність виявляти обриси авторського когнітивного проєкту, актуалізовує ідеї одного з творців теорії домінанти – Я. Мукаржовського: у творчому процесі «діють дві протилежні сили, які одночасно організовують і дезорганізовують його, тобто підтримують стан безперервного розвитку і руху», причому таке «динамічне художнє ціле утримується в єдності через збіг і приводиться в дію через суперечності»[3].

Назва новели Марка Черемшини «На Купала – на Івана» передусім привертає увагу до поганського контексту, адже Купало – бог молодості, шлюбу, краси, якого вшановували влітку в пору літнього сонцевороту. Уважалося, що саме тоді Сонце рухається назустріч своєму судженому – Місяцю. У цей день можна спостерігати своєрідний ритуальний танець Сонця, яке «радіє» і «грає». Саме при святкуванні Купала ритуально взаємодіють різні стихії: вогонь і вода. Водночас їх поєднує і те, що вони дарують «очищення». Цей ритуал уважають однією з найдавніших форм магії. Поганські звичаї щодо святкування передбачають цілий ряд дійств, у яких, як правило, брала участь молодь. У розвідці Г. Лужницького «Праукраїнський театр» проілюстровано, що народні обряди віддавна містили драматичні елементи, зокрема на розвиток театру особливий вплив мали гуляння на честь вшанування Купала, адже це дійство передбачало чіткий поділ учасників на акторів та глядачів, а драматичний конфлікт втілювався в протистоянні світлих і темних сил[4].

Прикметно, що друга частина назви новели Марка Черемшини «На Купала – на Івана» асоціативно вказує ще й на християнську традицією, згід-

[1] *Черемшина* Марко. *Райська Птиця*. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 472, 475, 474,

[2] Ткачук М. *Наративні моделі українського письменства*. Тернопіль: ТНПУ: Медобори, 2007. 464 с. С. 296.

[3] Луцак С. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX-XX ст.). Івано-Франківськ: Фоліант, 2010. С. 400 с. С. 145.

[4] Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. У 2-х т. Т. 1: Наукові праці. Л.: Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2004. 340 с. С. 38.

но з якою в цей день вшановують Різдво Івана Хрестителя. Головний герой новели охрещений Іваном. Це одне з найпоширеніших імен у гуцулів. Воно містить біблійні підтексти й у перекладі з єврейської мови означає «боже благовоління». Саме це традиційне ім'я дали батьки майбутньому письменнику, який писав під псевдонімом Марко Черемшина. Описуючи своє дитинство, середовище, у якому він сформувався, митець вказував на тісне переплітання християнського та поганського світогляду в житті гуцулів: дід був «правовірний гуцул», який «святкував усі, хоть би найменші, свята, вірив у відьми та лісовиків, добре вгадував наперед лиху і добру погоду, нікому не каламутив води і приймав на нічліг всякого…»[1].

Саме розуміння витоків світогляду, його впливу на творчу манеру Марка Черемшини, образну палітру письменника потребує докладнішого вивчення з урахуванням таких складників, як фольклорне / літературне (мотиви, сюжети, образи), суспільно-історичне / індивідуальне. Згадані діалектичні закономірності художньо-естетичної цілісності, як відомо, простежені в доробку Я. Мукаржовського. Він розглядає різні аспекти естетичного простору: від природи самих художніх явищ – до особливостей їх розвитку, функціонування і сприймання (у літературному процесі загалом і в свідомості окремого реципієнта)[2]. При цьому чеський дослідник аналізує роль художньої домінанти в упорядкуванні художнього простору та проєктуванні естетичного враження. Поетичне слово «не вміщує повний обсяг значення, а тільки увипуклює певний аспект, рису, роблячи з них домінанту»[3]. Її формування почасти залежить від стохастичних чинників, які сприяють самоорганізації за принципом упорядкованого / недетермінованого, традиційного / новаторського, наповненого значенням / семантично нейтрального.

Відомо, що назва твору створює т. зв. «горизонт очікування» і «пропонує» певні «художні ключі» для прочитання тексту. Ще раз конкретизуємо цей аспект на прикладі аналізованої новели Марка Черемшини «На Купала – на Івана». Теоретики літератури стверджують, що заголовок може виступати «вказівником», первинним ідейно-смисловим сигналом, що спрямовує читача в необхідне русло, налаштовує на «запрограмоване» письменником сприйняття сюжету (подій, образів, конфліктів). Л. Юлдашева виділяє цілий ряд функцій заголовків, а серед найважливіших виокремлює номінативну (називає текст), інформативну (представляє твір), екпресивно-апелятивну

[1] *Черемшина* Марко. *Райська Птиця*. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 475,

[2] Луцак С. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX-XX ст.). Івано-Франківськ: Фоліант, 2010. С. 400 с. С. 145.

[3] Mukařovský J. Przyczynek do sernantyki obrazu poetyckiego. *Wśród znaków I struktur: Wybór szkiców* / [red. J. Sławiński). Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1970. S. 244.

(налагоджує контакт між автором і реципієнтом), емотивну (виявляє ставлення автора до тексту), рекламну (привертає увагу читача)[1].

Наприклад, при аналізі згаданої новели Марка Черемшини, реципієнт ще в назві прочитує фольклорні витоки, а також зауважує, що автор вдається до інверсії, змінюючи звичну назву свята. Відтак «Купало» стає основною інформативною лексемою в заголовку, активізуючи у читачів згадки про особливості святкування в цей день, що пов'язано із лісовим ландшафтом та водоймами. Фраза «Хоть Купало, хоть Лопушник, але це є справедливий Іван»[2] неодноразово повторюється і виступає акцентною, поєднує композиційні вузли твору і заголовок. Уже перші рядки вказують на містичну присутність купальського духу, який «підкидає любощі», скликає відьом на раду, а Івана називає тезкою, «нашіптує». Остання лексема містить у собі негативні конотації. Письменник вибудовує уявний діалог, що асоціюється зі спокусою[3]. Таким чином Марко Черемшина піддає мікроаналізові психологічний стан героя. Стан емоційного збудження зумовлює рефлективно-асоціативний перебіг думок, що передається через уривчастість, недомовленість фраз, на що вказують відповідні розділові знаки. Спокушання-нашіптування Іванові, який сидить біля ватри на полонині «на волоським боці», описано як навіяні Купалом думки: «Зійди-но, тезку, на ляцкий бік у село ід своїй ґаздині, бо тот ревізор білявенький не годен через ню ні спати, ні їсти!»; «не сокоти, брате, жінки та й збудешся єї молодої»[4]. Опис природи передає як внутрішній неспокій і занепокоєння, так і шал кохання. Наприклад, небесні світила (місяць, зорі) «бачать» і «знають» більше, тому через асоціативний ланцюжок розкривають найінтимніші почуття героїв. Діалогічна форма викладу відображає опір головного героя, який намагається відкинути всі сумніви щодо своєї ґаздині напередодні його іменин.

С. Луцак вказує, що саме внутрішній діалогізм модерністського дискурсу формував нові жанрово-мовленнєві форми, прикладом яких у доробку Марка Черемшини є етюди «Ледові цвіти», «Весна», «Симфонія», «Гердан», «Осінь»: «Усі вони як єдине художнє ціле володіли тим межовим статусом (тобто перебували на межі різних видів мистецтва, типів мовлення, родів чи жанрів літератури), який уявнює дискретну синтезність раннього модер-

[1] Юлдашева Л. П. Заголовок як текстовий і метатекстовий компонент. *Science and Education a New Dimension.* 2016. Vol. IV (21). P. 56-59. Режим доступу: https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2021/03/Title-as-a-Textual-and-a-Metatextual-Components-Yuldasheva-L.-P..pdf. С. 56.

[2] *Черемшина* Марко. *Райська Птиця*. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 250.

[3] Див.: Вівчарик Н. Поетика новели Марка Черемшини «На Купала – на Івана». *Вісник Прикарпатського університету: Філологія.* Вип. 42-43. Івано-Франківськ: Видавництво Івано-Франківського нац. техн. університету нафти і газу, 2014-2015. С. 158.

[4] *Черемшина* Марко. *Райська Птиця*. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 250.

ністського дискурсу, що наприкінці XIX – на початку XX століття перебував у процесі інтенсивного становлення»[1]. Взаємопроникнення різних видів і сфер мистецтва, на нашу думку, простежується не тільки у формі викладу чи особливостях жанру, а й в описі пейзажів. Містика Купальської ночі у новелі Марка Черемшини «На Купала – на Івана» – переконливий доказ цього: Купало сіє любощі в срібну ніч, але «луснув стріл у зорі, погас вогонь у броді, розбігся смертельний гомін лісами. Купало на небі обіздрівся і золотим пером записав котрусь душу у свої книги… Як оком кліпнути, нетлінні нявки урвали танець над річкою, а чугайстер шпурнув арідникові плитов у його чорні ребра»[2].

Зображення трагічного епізоду вказує на звернення до міфології, яка тісно пов'язана з Гуцульщиною, відтак нагадує читачам окремі епізоди із твору М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Друзі Марка Черемшини, а також літературні критики вказували на особливу любов письменника до природи, зауважуючи, що пейзажі у Марка Черемшини – це не просто тло, а емоції і ліричний настрій, які вони здатні передати; саме тому І. Денисюк найменував їх «ліричними пейзажами-враженнями»[3]. Відтак у малій прозі письменника пейзаж може відображати особливості світогляду, сприяти ліризації оповіді, передавати трагізм подій, отже, впливає на ритмічну структуру тексту, сприяє психологізації характеру. Ліризація оповіді відповідно впливає на ритмічну організацію твору. Р. Піхманець у монографії «Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича» вказує, що в гімназійні роки Марко Черемшина віршував, тому «шлях у літературу він починав із романтичних за характером і спрямуванням художніх структур, створених під впливом Юрія Федьковича»[4]. Аргументуючи свої міркування, науковець зауважує, що «шаленство пристрастей у зрілій творчості ще можна списати на гуцульську вдачу й на власний палкий темперамент, а прикметну для романтизму «розімкнутість» літературних родів і жанрів, взаємопроникнення різних видів мистецтва – нестримним бажанням письменства зламу століть до оновлення художніх форм… нічим іншим, як впливами, не пояснити»[5]. Звернення до фольклорного матеріалу, ліризація оповіді є яскравими свідченнями цього:

---

[1] Луцак С. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX-XX ст.). Івано-Франківськ: Фоліант, 2010. С. 400 с. С. 154.

[2] *Черемшина* Марко. *Райська Птиця*. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 250.

[3] Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX століття. Л.: Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. 276 с. С. 194.

[4] Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. К.: Темпора, 2012. 580 с. С. 74.

[5] Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. К.: Темпора, 2012. 580 с. С. 262.

«Небо гей на морі піна.

А з тої піни срібна роса паде на ліси, на гори.

А з того неба Купало любість по землі сіє...

А де тота любість упаде, там білий вогонь на землі виростає.

А за тим білим вогнем темна хмарка тінь розстелює.

Бо любість одно крило біле, а друге темне має»[1].

Контрастність переливів і відтінків вказує на конфлікт, який лежить в основі твору, адже чорне і біле поєднано як два крила, навіть вогонь від кохання марковано білим кольором. І. Денисюк зауважив, що в новелах Марка Черемшини наявний «свій синтаксичний лад, своя ритміка і пафос нагнітання, ступінювання оздоб, його літературний стиль нагадує стиль гуцульського мистецтва вишивки»[2]. Свідченням цього, на нашу думку, може бути часте використання автором народних пісень в ролі епіграфів, які налаштовують читача на відповідний емоційний лад, сприйняття твору, окреслюючи проблематику: «Чи найдеся, пане-брате, така жінка друга, / Щоб вивела чоловіка й ворожку з розума?» (Народна пісня, Яблониця)[3]. У «Парубоцькій славі» першими звучать ліричні рядки: «Такий, ген ясінь, високий та кучерявий. А бгачкий, ген жереповий прут», що окреслюють вдачу парубка, який зваблює дівчат; а юну циганку описано в руслі народнопоетичної традиції:

«На устах сама вишня, з-під вишні білий цвіт акації сонце кличе.

Очі гей отті краснокрилі метелики, що з мідяної лелії мід спивають і дрижать перед бурею.

З мармурової шиї вибігають срібні таляри і коралі та й накривають на грудіх оті рожеві пупінки винограду.

Тоті пупінки ввесь рай у цю долину кличуть.

Задрожала, спаленіла і, гей сполошена русалка, ріку перебрела, у зіллю пропала»[4].

При аналізі описів природи прочитується відповідна кольорова гама з найтоншим розрізненням відтінків, асоціативними ланцюжками, що зумовлює ліризацію оповіді. Білий колір, ніжні рожеві півтони часто поєднуються з яскравими барвами або контрастними відтінками, щоб передати сплеск емоцій, а образи юнака і дівчини нагадують народнопісенні через традиційні згадки дерев як символів кохання, швидкоплинності часу і почуттів. Адже весняна пора швидко минає, а кохання буває таким короткотривалим і беззахисним, як цвіт, що швидко облітає. Такі ліричні символи здатні впливати на

[1] *Черемшина* Марко. *Райська Птиця*. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 252.

[2] Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX століття. Л.: Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. 276 с. С. 193.

[3] *Черемшина* Марко. *Райська Птиця*. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 260.

[4] Там само. С. 270, 271.

настроєву картину твору, додаючи сентиментальності, драматизму, а також створювати відповідну ритмомелодику.

У новелі Марка Черемшини «На Купала – на Івана» на кохання Івана і Марічки зазіхає «зайда» – Збишко Прушковський, «присадкуватий ревізор кривоусий»[1]. Найменування героя через ім'я і прізвище, яке не характерне для українців, а також вказівка на посаду, яка вирізняє його з-поміж інших жителів села, вказує на статус «чужинця». Не випадково його наміри щодо Марічки описано через образ «красної квітки», яку «зайда» хоче пересадити до себе: «Ой, возьму я тебе, – каже – файна квітко, та й у свій край пересаджу…»[2]. І. Олещук (І. Стеф'юк) зауважила, що Марко Черемшина доволі часто маркує місце дії у своїх творах як «Прикарпатське село на помежів'ї території під владою Румунії (звана в новелістиці «волоським боком») та Польщі (названа «лядським боком»)[3]. Водночас ця просторова деталь вказує на історичні перипетії, трагічні події, пов'язані із приходом чужинців, які претендували на українські території. Промовистим символом ворожості та насилля є образ чобота чужинця: Марічка «не покладе своєї весни під твоїми грузькими обцасами»[4].

У народній творчості доволі часто трапляється сюжет, який пов'язаний із бажанням нечесним шляхом позбутися суперника. У Марка Черемшини «зайді» не вдається добитися прихильності Марічки, спокусити її, тому визріває підступний план позбутися чоловіка. Ревізор реалізовує свій задум у Купальську ніч, застреливши Івана при перетині Черемоша. Його підступний план спрацював, тому ритуальний обід на честь батька головного героя, на який запрошені всі поважні ґазди, навіть панотець, щоб «покійникові душа радувалася»[5], втрачає сенс, адже з'являється інший покійник з тим самим ім'ям (вказано на тяглість роду – Іван Івана Шепитарюка, «цего, шо напроти Паладюкового ґруня»[6]). А святкова літургія на празник Івана Хрестителя завершується голосінням дружини, яка довідалася про смерть чоловіка. І. Денисюк вказує, що використання голосінь не поодиноке явище в тогочасній малій прозі, наводячи приклад В. Стефаника, котрий мав вплив на творчість Марка Черемшини, у котрого «ліричний струмінь вривається у ритмах голосінь («Зведениця», «Чічка») в суворе і чорне карбування по дереву розпеченим залізом»[7]. Прикладом такого загостреного «карбування»

[1] *Черемшина* Марко. *Райська Птиця*. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 251.

[2] Там само.

[3] Олещук І. Людина і світ у слові Марка Черемшини. Чернівці: Друк-АРТ, 2019. 184 с. С. 11.

[4] *Черемшина* Марко. *Райська Птиця*. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 251.

[5] Там само.

[6] Там само.

[7] Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX століття. Л.: Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. 276 с. С. 193.

у новелі «На Купала – на Івана» є проповідь священника наприкінці літургії. Він акцентує увагу на національній проблемі – потребі єдності заради України. Розпочинається проповідь доволі ліричним прикладом, як під сонцем усе зріє і добрий плід дає, а далі через параболізм відбувається загострення «казання»:

«– Дивітси, – каже, – люди: сонечко пражить землю та й випражує з неї ягідку й рожу, а з тебе, хлопе, не годно випражити навіть вужевки. Але не тоту вужевку, що ліси й дараби в'яже, але тоту вужевку, що усіх хлопів у один нарід в'яже.

– Най же цес нарід каїться, най свою Україну шанує! – Най хлоп хлопа тримається, най свою віру держить»[1].

Священника зображено як авторитетну і свідому особистість, яка здатна пробудити свідомість людей. І. Олещук (І. Стеф'юк) припускає, що в такий спосіб автор творить «образ інтелігентного очільника громади», який є втіленням «ідеалу правителя» у свідомості письменника, адже автор теж був активним громадським діячем, відстоював права звичайних людей як адвокат[2]. Священник у своїй проповіді поєднує релігійне і національне, що потрактовано як основу побудови власної держави. Також священник закликає каятися, шанувати «свою Україну», молитися «за усіх Іванів, що за цю землю зі світа пішли»[3], бо їхня жертва має стати поштовхом до відродження національної пам'яті та продовження боротьби. Це своєрідна спроба активізувати національне питання. Історики та літературознавці вказують, що події Першої світової війни змусили замислитися над питанням державності, яке відобразилося в творчості українських письменників. Такої ж думки дотримується і С. Хороб, який включив твори Марка Черемшини на воєнну тематику до антології «Бо війна війною… Спроба антології української прози про події Першої світової війни», адже «такі твори несуть у собі величезний потенціал національно-духовного піднесення і спротиву…»[4]. Невинна жертва в трупарні біля храму, арешт священника і безкарність злочинця-«зайди», котрий репрезентує тогочасну владу, що зневажає українців, які для них «пся кров собача», є промовистою розв'язкою твору в новелі Марка Черемшини «На Купала – на Івана» і вказує на єдність ліричного та суспільно-політичного.

---

[1] *Черемшина* Марко. *Райська Птиця*. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 254.

[2] Олещук І. Людина і світ у слові Марка Черемшини. Чернівці: Друк-АРТ, 2019. 184 с. С. 20.

[3] *Черемшина* Марко. *Райська Птиця*. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 254.

[4] Хороб С. Художнє слово, обпалене війною: українська антимілітарна проза про Першу світову війну. *Бо війна війною… Спроба антології української прози про події Першої світової війни* / упорядн. та авт. передм. і прим. Степан Хороб. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2022. С. 5.

Художні пошуки Марка Черемшини відображають як суспільно-історичні події та естетичні віяння модерністської доби, так і його індивідуальний досвід, укорінений у гуцульській культурі, етнічних особливостях світомислення. Останні спричинилися до потужного струменя ліризму в прозі письменника, який спостерігаємо навіть при зображенні трагічного, до асоціативного нюансування міфологічної за суттю колористики білого та чорного, а також до яскравої палітри ліній і фарб, за допомогою яких в імпресіоністській манері передається спосіб мислення і світовідчуття головних героїв. Мала проза Марка Черемшина не залишається байдужою до покликів доби, стає гнучкою жанровою формою з новими можливостями, часто представляючи гібрид різних літературних форм чи типів оповіді. Її багатопроблемність і багатозначність, проникнення в полярні глибини філософсько-моральної сутності світу і його первозданність, у духовну красу, велич і жалюгідність суб'єктивної сфери людини – промовисті докази звернення письменника до експресіоністської естетики. Адже герой експресіоністичного твору, як відомо, особа не приватна, а суспільно активна, причетна до потрясінь великої історії, здатна стати головною в цьому світі полярного напруження. Отже, можемо стверджувати, що художнє мислення Марка Черемшини виявляє глибинне тяжіння до модерністської поетики, передусім експресіоністської, а подекуди імпресіоністської.

Наталія Вівчарик, Світлана Луцак

КОГНІТИВНА ПЛАСТИКА ТА ТІЛЕСНА ІКОНОТРОПІЯ У ТЕКСТАХ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Дискурс «споглядальності», як і «оптична» позиція автора, «візуальна редукція» у текстах Марка Черемшини має особливу функціональність та спонукає до інтерпретації його художнього світу у руслі методології когнітивної поетики, насамперед задля констатування особливостей художнього відображення когнітивної пластики. Тілесна «іконотропія» як давній культурний код, феномен, медіатор і ретранслятор процесуальності визначення поведінкових типів та етичних постулатів у текстах письменника є одним з найвиразніших засобів репрезентування мерехтливості когнітивної акційності.

Марко Черемшина – письменник і доктор права – впродовж життя часом з великим захопленням, а часом великим розчаруванням споглядав та фіксував драматичні колізії дисонансних змагань між нормативними формулами «закону» та пристрасними спалахами духу свободи, між соціальними конвенціями та індивідуальними бажаннями, загалом, констатував метафізичні, соціальні, юридичні та психологічні резонанси дотиків «тілесного» та

«етичного». Людське тіло у його текстах часто інтерпретується як сенсомоторний простір («homunculus»), де формуються і виражаються когнітивні апорії з різних контекстів.

Безперечно, велику роль тут відіграв особистий життєвий досвід – і як побутового обсерватора, і як професійного знавця правової етики, і як великого майстра транслювання споглядальної когніції у «текст». І містерії Заліської гори, священне таїнство гуцульських традицій, культ «віковічних моральних приписів», і його фаховий правничий досвід, адвокатська практика, юридична діяльність, емоційно наснажені судові засідання – формували особливу конститутивність для художніх відображень драми «етики і тіла», що у окремих проекціях вивчалося українськими вченими[1].

Важливим тут було й автоуявлення та автопроєктування власних соматичних рефлексій, корпореальна ідентичність автора, де контури та пластика власного «тіла» трактуються як знаки етичного «Я». Пишучи на замовлення Андрія Музички «Автобіографію», Марко Черемшина у кінці тексту додає «авторисунок», у якому начебто зумисне прагне увиразнити риси свого тілесного портрета у контексті вагомих індивідуально аналогізованих моральних правил, світоглядних аксіологем, загалом пов'язати свою деталізовану соматичну структуру з етичними уподобаннями та поведінковими шаблонами, відтворити у ній вагому сприймальну акційність. Цей фрагмент, що є своєрідним концептуальним автоувиразненням та узагальненням до перипетій власного життя, демонструє вагомість ресурсів тілесної іконотропізації для продукування метафізичних універсалій, інтегрування етичного в тілесне: «Середнього росту, кругла стать, хід енергійний і ще ритмічний, але за маєтками не біжу і не пропадаю.

Твар під високим чолом ділиться на дві половинці: одна весела і промінна, а друга сурова і понура та темна, як ніч.

Очі міняться, раз голубі, раз зелені. Незабаром підуть за ними мої ще темні брови та й стануть мінитися так, як мій чупер став сивіти.

Ніс середній, а губи широкі, як у негра.

Ноги дрібні, бо покинули постоли і забагли черевиків. Здебільша такий я зверху, а з середини пустий, як зіпсований мужик.

Скептик до філософії, ентузіаст до мистецтва, природи і всього, що гарне. Більше пасивний, чим активний, хоть живо і невгавно шукаю, але не

[1] Горболіс Л. М. «Формат» тіла і неможливість його реалізації в новелі «Інвалідка» Марка Черемшини. *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово.* 2022. № 17(65). С. 293-303; Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. К.: Темпора, 2012. 578 с.; Салій О. Ерос і Танатос: морально-етична проблематика гуцульського тексту Марка Черемшини. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених.* К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2014. Вип. 21. С. 197-203; Хороб С. Проза Марка Черемшини: текст, контекст, метатекст. *«Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць.* Івано-Франківськ, 2006. С. 238-249.

борець я. Швидко запалююсь, але і швидко остигаю. Нечестолюбивий, але свободолюбний. Не терплю ніякого ярма. Не люблю ні чисел, ні математики, ні грошей. Признаю потребу грошей, бо треба їх і моїй сім'ї, і треба їх було, щоб з австрійської бранки викупитися та й щоб довги віддавати та й буйно жити. Дєдя і німці у Відні навчили мене бути таким, щоб люди могли на мене здатись. Не чую ненависті ні до нікого, хіба до гієн, вовків і шакалів. Люблю любість гарячу, як вогонь, таємничу, як море, принадну, як весна, гнівну, як грім у хмарах. Коли б мені дозволено було перемінитись у птаха, то вибрав би я собі жайворонка. Люблю місячні ночі, непрохідні ліси, високі гори. Люблю поезію писану і неписану, мальовану і немальовану. Люблю ритм зір на небі і голос життя на землі. Лютий я на все, що погане, брехливе і жалом кривди кусає»[1].

Письменник наполегливо витинає своє психосоматичне «універсалізування», накладаючи власне тіло на популярні форми соціальної поведінки, розщеплюючи його у актах когніції, творить іконічно-світоглядні паралелі та формує індивідуальну «соматосенсорну мапу»[2]: «Середнього росту, кругла стать, хід енергійний і ще ритмічний, але за маєтками не біжу і не пропадаю»[3]. У цих оцінках не обійшлося і без амбівалентної структурології, творення полярних, контрастних поведінкових типів, семіотично репрезентованих на авторському обличчі: «Твар під високим чолом ділиться на дві половинці: одна весела і промінна, а друга сурова і понура та темна, як ніч. Очі міняться, раз голубі, раз зелені»[4].

Тіло як іконотроп у Марка Черемшини є формою для диференціювання узагальнень про зовнішнє та внутрішнє, експліцитне та імпліцитне, загалом, початковою формою для розбудови контрастів смислових мерехтінь чи екзистенійних залежностей у багатьох текстах. У сучасних дослідженнях з нейрофеноменології, зокрема й у працях Франциско Варели, виокремлено, «що організм, разом із власними ментальними станами, варто завжди розглядати як отілеснений та вбудований в контекст навколишньої реальності»[5], тож і його художні відображення варто тлумачити як символічні фіксування динамічних та пластичних когнітивних акцій.

Письменник використовує особливу структурологію для вибудування соматичної авторефлексії, репзентує її у поступовому звуженні, деталізуванні іконічного увиразнення – від цілого до частин. Починаючи із загального

[1] Черемшина М. Твори: в 2 т. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 2. 301 с. С. 177.

[2] Дет.: Nummenmaa Lauri, Glerean Enrico, Hari Riitta, Hietanen Jari K. Bodily maps of emotions. *Proc Natl Acad Sci U S A*. 2014 Jan 14;111(2). P. 646-651. doi: 10.1073/pnas.1321664111; Soletskyy O. Emblematic Mechanisms and Psychoanalysis: Iconic-Conventional Convergence and Psychoanalytic Diagnostics. *Language and Psychoanalysis.* Edinburgh University. Vol 8. No 2. 2019. P.4-29. https://doi.org/10.7565/landp.v8i2.1602

[3] Черемшина М. Твори: в 2 т. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 2. 301 с. С. 177.

[4] Там само.

[5] Бородій А. Нейрофеноменологія Франциско Варели. *Грані.* Том 25. № 3. 2022. С. 34.

констатування фігури власного тіла у соціопросторі, формуючи смислові резонанси у контурах «кінетичної етики», через рух тіла передаючи етичні наміри – («Середнього росту, кругла стать, хід енергійний і ще ритмічний, але за маєтками не біжу і не пропадаю»), надалі конкретизує окремі тілесні локуси (голова, очі, ніс), що утворює міжтекстові зв'язки з різними традиціями тілесної іконотропізації.

У цитованому фрагменті доволі виразно простежується симпатія письменника до творення пластичних контрастів та структуральних аналогій, схрещення іконічних обрисів та метафізичних сенсів. «Тілесне буття є особливою формою інтенційності, – наголошує Людмила Тарнашинська, – а сама тілесність відіграє роль медіатора у стосунках між внутрішнім світом людини і зовнішньою соціокультурною реальністю»[1]. Тож першу – іконічну частину – він промовисто завершує узагальненням – «здебільша такий я зверху, а з середини пустий, як зіпсований мужик», скромно натякаючи на певну внутрішню невідповідність до свого зовнішнього іконічного поставування, гіперболічно применшуючи багатство чуттєвості та морально-етичний консерватизм.

Поряд з авторським авторефлексуванням не менш важливими є спостереження сучасників. Знайомі та друзі Марка Черемшини підкреслювали його морально-етичну зваженість, професійну фаховість, особливу психодіагностичну проникливість, затятість у захисті традиційних поведінкових аксіологем. Михайло Козоріс, котрий з 1912 року замінив Івана Семанюка на посаді конціпієнта в канцелярії Миколи Лагодинського у Делятині, писав: «Увійшовши в канцелярію... я побачив за столом невеличкого присадкуватого чоловіка, років 35-40. Спокійно флегматично говорив він про службові справи. Перше моє враження було: переді мною тип ґазди (дядька), що знає свої справи, як своїх п'ять пальців і не хвилюється за них, бо знає кожній місце і ціну і вміє з нею справитися …Я бачив, що предо мною сидить фахівець, який знає "ґазду" і "дєдю" (підгорянина і гуцула) наскрізь. Я помічав, що тільки селянин став на порозі, – він (Черемшина)уже знав приблизно, у якій справі той приходить, чи буде брехати, чи ні. Він спокійно кидав короткі питання, байдуже, якось збоку заговорював "газду", і останній і незчувся, як сказав уже навіть те, чого не хотів. Коли б незнайомий перед дверима підслухував їх розмову, був би певний, що це розмовляють два "ґазди" – один заклопотаний, нерішучий, а другий певний, упертий, розумний. І в суді, і серед місцевих адвокатів, і поміж людності як юрист, Черемшина мав велике реноме»[2].

[1] Тарнашинська Л. «Тіло» тексту як місце зустрічі: антрополого-герменевтичний аспект. *Сучасні літературознавчі студії.* Випуск 16. 2019. С. 176.

[2] Зеров М. Марко Черемшина і галицька проза. *Зеров М. Твори у 2-х томах.* Т. 2. Київ: Дніпро, 1990. С. 403.

Василь Равлюк писав, що у канцелярії Івана Семанюка «від раня до вечора було там повно клієнтів, що потребували поради чи оборони, а всіх їх вислуховував та вдоволював сам шеф канцелярії, а біднота знаходила тут, як і на попереднім місці праці др. Семанюка безоплатну пораду і оборону. Найкращим доказом довір'я була та обставина, що в Його канцелярії складали клієнти грубі тисячні грошеві депозити»[1].

Схожі узагальнення про професійну етику та фаховий рівень адвоката Івана Семанюка залишив суддя місцевого суду Микола Фірманюк: «Як адвокат провадив Черемшина своїх клієнтів сумлінно і старанно. Передовсім дбав про справи бідних селян, яких доля лежала йому дуже на серцю»[2].

Попри такий високий пієтет, шляхетну вдачу, стримані реакції, загалом, позитивний та світлий образ, в особливих ситуаціях не цурався Марко Черемшина й тілесних покарань за неетичні переступи своїх колег по правничому цеху, насамперед тоді, коли бачив поруч себе нахабство та порушення моральних приписів. Про такі ситуації пише у своїх спогадах Михайло Голинський: «Іван був чесною людиною, чесним правником, бо коли когось обороняв, то не підступами, а правом. Не любив він адвокатів-спекулянтів, які поводилися в суді нахабно, визиваюче. Одного разу його опонент адвокат почав кпити з нього. Це дуже образило і обурило Семанюка, і він, відвівши руку, дав тому ляпаса. Потім підійшов до судді, витягнув з кишені десять злотих і поклав перед ним.

– Це, – говорив він, – одна п'ятка за сьогодні, а друга авансом за майбутній ляпас»[3].

У таких ситуаціях Іван Семанюк переходив до архаїчних методів «етнопедагогіки», використовував техніки ритуально-ініціаційних процесій, де через фізичний вплив на тіло реформувався поведінковий алгоритм. За цим криється не лише констатування натуральних емоційних реакцій, а й цілий пласт народної тілесної культури, що розкриває давні формули «етнології та етнопедагогіки насильства»[4]. Правник наче прагнув констатувати фізичне значення етичного, фізичний сенс етичного, уникаючи нормативної важливості та прагматичності словесного (вербального) вирішення. «Шлях до етичного – зазначає Джорді Валлверду, – це шлях повернення від мови, щоб повернутися до мови з іншої життєвої основи. Те, що дозволяє нам пояснювати світ водночас відокремлює нас від нього»[5]. Мовлення – це не лише

[1] Равлюк В. Спогади про «покутську трійцю / упор. В. Харитон. Снятин: Прут Принт, 2006. 78 с. С. 40.

[2] Фірманюк М. Спогади про Марка Черемшину (д-ра Івана Семанюка). *Снятин. Краєзнавчий і літературно-мистецький журнал.* 2014. № 9. С. 29.

[3] Голинський М. Спогади / Переднє сл. та упоряд. С. Д. Козака. Київ, 1993. 368 с. С. 21.

[4] Курочкін О. Тілесні покарання: ритуал «субітки» та інші методи етнопедагогіки насильства. *Тіло в текстах культур. Студії з культурної антропології.* Київ: НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2003. С. 172.

[5] Vallverdu Jordi. An Ethic of Emotion. Amazon Digital Services LLC, ASIN: B00EFM7KMU. 2013. 66 p. C. 3.

слова, це жести, тілесні рухи (соматичні сигнали) та вчинки, що повертають нас до еволюційного коріння і виходять за межі лінгвістичної системності.

Імпульсивність реакцій свого колеги на кривду й крутійство відзначав і Микола Фірманюк, «мужицький адвокат» не сприймав дисонансної невідповідності, за правовий переступ у кризові моменти міг карати тілесно, шукав якогось способу до агресивної тактильності: «Захищаючи справедливість, Черемшина іноді був занадто запальним і порушував всілякі офіційні стосунки. То кинув каламарем у судового чиновника-нахабу, то влаштував пекельну сцену судді, який легковажив із справою бідної жінки, то зіткнувся зі шкільним інспектором, який безпідставно звільнив із роботи Василя Равлюка»[1]. Гуцульський темперамент у таких ситуаціях виявляв свою стихійну та палку «вдачу» і демонстрував, що й тут основні морально-етичні засади для соціального комунікування Марка Черемшини висновуються з тисячолітніх ментальних реакцій пам'яті роду. Це були одиничні, випадкові епізоди, але доволі прикметні для розуміння архетипності еталонів етики та поведінки письменника. Етика надає почуттєвості надособистісних генетичних значень, відображає первинний, протосемантичний стан людського буття.

Осмислюючи структурно-семантичні основи художнього мислення покутського автора, Роман Піхманець відзначає, що вони пов'язані «із засвоєнням духовного скарбу роду й заглибленням в його книгу буття. Передавалися не так знання, як певні звичаєві норми, споконвічні етичні настанови й душевні якості. Відбувалося це шляхом особистого авторитету наділеного визначними чеснотами наставника, а також «вживанням» у первісні ситуації»[2]. З містерій Заліської гори й починалося опанування етики й тілесності.

Доволі промовисті знаки першого етапу такого «вживання» зустрічаємо у новелі «Карби»[3]. Уже в назві тексту письменник утверджує особливу художню візію етичного та тілесного, що сконцентровано в образі «карбів» – знаків на серці людини, що вкроєні за гріхи та етичні переступи. Їхнє паратектуальне, рефренне використання у тексті моделює особливу когнітивну поняттєву структуру, де уявлення про «етичне» закорінюється у досвіді тіла.

---

[1] Фірманюк М. Спогади про Марка Черемшину (д-ра Івана Семанюка). *Снятин. Краєзнавчий і літературно-мистецький журнал.* 2014. № 9. С. 27.

[2] Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. К.: Темпора, 2012. 578 с. С. 226.

[3] Загалом, у новелі відображається особлива авторська естетика «тілесності». Уже в першій частині тексту письменник у руслі модерної наративної фактури відображає автоуявне «тіло» покутського села, описує мерехтливі контури його фігурної постави, яку можна побачити, пригорнути та погладити: «У пригорщі брав би тото зелене село, леліяв би, як дрібненьку запашну отаву, гладив би, як паву[…] Лиш би їх до серця тулити, лиш би ними серце кривавити[…] У пазуху ховав би тоті хмари, коло серця їх грів би[…] Ану, беріте та голубіте його, ану, пестіть та обіймайте!».

Дідо і баба як хранителі звичаєвих поведінкових форм пам'яті роду стають першими наставниками, що здійснюють посвячувальні, ритуальні дійства, у тісному соматичному контакті передають віковічні істини. Тілесна кінетика відіграє тут провідну роль, руки та пальці через тремтливу (особливо чуттєву) тактильність та жестикулярність символічно позначають невербальні способи вираження етичних намірів: «Дідові руки дрожали, як Петрика гладили:

– Не журітси, небожєта, тото чемний онука, буде мене слухати, буде бабі помагати»[1].

Перебування «поряд», («поруч»), спільне тілесне наснаження – споживання їжі та просторова близькість у сні наповнюють онука життєвою силою та мудрістю. У цій моделі висловлюються правічні когнітивні процеси тілесної інтеграції та просторової соматики: «Десь так через тиждень прийшла неня відізнати, що її дитина робить. А Петрик такий біленький, такий вичесаний, гей голубець. Розповідав нені, як йому добре у діда. Хвалився, що разом з дідом і бабою на лавиці обідає і разом вечеряє»[2].

Засвоєння споконвічних етичних правил, формування життєствердної, вітаїстичної позиції надалі відбувається через розширення кола для тілесного контактування, вростання у архетипне родобуття: «На храм вуйни і вуйки з чужих сіл посходилися. Петрикові обарінки давали, називали чемним легінем…

– Йди, небоже, поцулуй вуйну в руку.

– Файно, рости великий!

– А цесу вуйну, а цесу? А тепер вуйків! Кажу вам, така дитина, що аж!»[3].

Осмислюючи філософські роздуми про тіло Жана-Люка Нансі, О. Чаплінська узагальнює: «Фактично лінія тіла, з одного боку, розмежовує внутрішнє і зовнішнє, а, з іншого – дає їм змогу доторкатись один до одного»[4]. Така близькість викликала у малого перші когнітивні тривоги, що пов'язувались з виокремленням власної індивідуальности та конвенційним поведінковим ототожненням, так чи інакше вона розкривала простір для внутрішнього самозаглиблення та самостановлення у дзеркалі представників свого роду.

Тут тіло виступає лімінальною зоною збудження і перетворення, розгортання та розповзання, свого роду, співбуття на межі, що формує основи душевного світу. Це особливий момент синкретичного ототожнення через відокремлення, спосіб самостановчого проростання з тілесного дерева роду.

«Петрик ще ніколи не бачив тільки незнакомих очей, щоби на нього дивилися. Обминав їх, як вогнисте проміння, від котрого паленів і розтоплю-

[1] Черемшина М. Твори: в 2 т. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 1. 334 с. С. 32.

[2] Там само.

[3] Там само.

[4] Чаплінська О. В. Ж.-Л. Нансі: філософські роздуми про тіло / О. В. Чаплінська. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки.* 2016. Вип. 1. С. 139.

вався. Вуйни досягали його руками і гладили, як біле курятко, аби зі собою освоїти. Але він, як слиж, висувався з-під долонь і утікав під стіл та й заслонювався звисаючою скатертю»[1]. «У тому мелодійному щебетанні-приговорюванні, – пише про ці сцени у новелі Р. Піхманець, – теж був свій «вищий» сенс, бо він прилучав до правічного народного етикету та ввічливості»[2].

Формою з'єднання з давнім етичним законом, де тіло стає інструментом трансляції поведінкових типів, у тексті надалі стає виконання Петриком гайдука перед «вуйками та вуйнами», рухами власного тіла він ворушить та оповідає символічні жестові сенси пам'яті роду.

«Хлопець несміливо попід боки брався, підскакував і присідав навприсядки, плескав землю ручками.

– Гей-гоп, гопачя!

– Йкий данцівник годний!

Худокосте, захмарене дідове лице ясніло під сивим, гей вишневий цвіт, волоссям, а його веселість перелітала і на лиця усіх гостей. Вуйни розбезпечувались і підспівували довгими, крутими голосами, а вуйки підтуптували ногами»[3].

Надалі розрив з цим прасвітом, міська наука та реальність, новий, не пов'язаний із знайомою традицією варіант моралі позначався символічною соматикою, у формі кривавих відкритих ран автор констатує своє розпачливе становище: «Гнувся додолу, як лоза від вітру, мовчав, як маленький гріб, а очима крадьки папоротиного цвіту шукав.

Болю не переболів, рани не загоїв.

Тріпався, як птах у клітці, і ще дужче калічився. Обезсилений падав і дивився на відтяте життя, на молодість яснокрилу та й, як злодій, до свого села перекрадався»[4].

Письменник відтворює протилежний когнітивний стан, конституює іншу світосприймальну акцію, інший горизонт розуміння себе та світу, самозаперечення, самовідчуження, втечу від власного тіла через своєрідне утвердження – це не моє тіло, це не мій світ. Тіло оголює тривогу, «виголошує» її. «Здригався і прокидався зі зболеним, карбованим серцем.

Сам себе не пізнавав у панському плахтю, і люди його не пізнавали.

Соромився кожного кроку й утікав від людей»[5].

Ці зміни настроїв у тексті варто пов'язувати із загальною тональністю латентно продемонструвати космічну та соціальну драму руйнування «старого світу», тож і руйнування світоглядних основ архаїчного способу існування, як

[1] Черемшина М. Твори: в 2 т. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 1. 334 с. С. 32.

[2] Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. К.: Темпора, 2012. 578 с. С. 229.

[3] Черемшина М. Твори: в 2 т. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 1. 334 с. С. 32.

[4] Там само. С. 35.

[5] Там само.

і звичної картини світу. «Такі раптові зміни настрою, – пише Р. Піхманець, – (аж до повного заперечення попереднього суб'єктивного переживання), ґрунтовані на смислово-ритмічній антитезі, яка єднає протилежні якості життя, показові: вони стануть однією з прикметних ознак художнього мислення Марка Черемшини»[1].

Надалі у тексті новели автор неодноразово повертався до констатування дисонансних реакцій, що супроводжувалися символічним карбуванням соматичних локусів: повернення додому розвивало віталістичне відновлення, піднесення і визнанням, шану серед поважних газдів («– То на світі поцтива дитина, у великих школах учьиєси, мене у руку цулує. Так письма береси, що паничів учьит і старині грейцір посилає. То велику голову має!»[2]).

Так почергово, у дифузних зображеннях, автор наближається до окреслення символічного тіла карбів, їхнього формування у процесі життя людини, затинання на серці позначок про етичний переступ, що відображає давній, шанований у покутському світі поведінковий постулат – за провини тіла карається душа.

Тілесна іконотропіка у новелах Марка Черемшини увиразнює авторське відчуття процесів когнітивної пластики, констатує, як тілесний досвід і етика перехоплюються у буттєвій акційності, у процесах мислення та поведінки. На основі вивчення автобіографії письменника, спогадів сучасників про нього, його художніх репрезентацій спостерігаємо взаємозв'язки «етичного» та «тілесного» як синтезованого явища, що відображає синергетичність формування самототожності. «Тіло в інтерпретації письменника, – наголошує Л. Горболіс, – медіатор між зовнішнім світом та внутрішніми структурами»[3], загалом, воно у особливих художніх формах авторського інтерпретування перетворюється у культурний феномен, що ретранслює екзистенційні алгоритми, засновані на дисонансній та амбівалентній природі реакцій людини модерної доби.

Олександр Солецький

[1] Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. К.: Темпора, 2012. 578 с. С. 230.

[2] Черемшина М. Твори: в 2 т. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 1. 334 с. С. 35.

[3] Горболіс Л. М. «Формат» тіла і неможливість його реалізації в новелі «Інвалідка» Марка Черемшини. *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово.* 2022. № 17(65). С. 302.

ЖИТТЯ І СМЕРТЬ У ПРОЗІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ: ДО ПИТАННЯ МІФОПОЕТИКИ ТЕКСТУ

Всеукраїнська наукова конференція «Творчість Марка Черемшини і українська культура кінця XIX – початку XX століття», що відбулася 13–14 червня у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ), стала певною віхою в осмисленні життя і творчості відомого письменника-класика. Це підтверджує також орієнтовний перелік напрямів, за якими працювала конференція; наприклад: «Марко Черемшина і світова та українська культура», «Марко Черемшина як цілісна художня система» та ін. Тобто, до 150-річного ювілею митця літературознавча наука уже напрацювала достатньо матеріалу для глибокого, всебічного осмислення феномену його творчості.

Фахово-глибоке вивчення життя і творчості Марка Черемшини розпочалося після його несподіваної смерті у 1927 році. Найпершим долучився у 1928 році професор Одеського Інституту народної освіти Андрій Музичка монографією «Марко Черемшина. (Іван Семанюк)», виданої за постановою Президії Інституту Тараса Шевченка, який на той час базувався у Харкові[1]. Очевидно, літературознавець Музичка міг би продовжувати дослідження творчості Марка Черемшини і далі, однак у 30-х роках він був безпідставно репресований і висланий в Казахстан, де і помер. Монографія Музички про Черемшину є взірцем глибокого проникнення дослідницької думки у першооснову, джерельну базу творчої манери, стилю письменника. Саме у ній утверджується думка про творче засвоєння письменником народнопоетичних джерел: заплачок, голосінь, дум, історичних пісень[2]. Дослідник вважає, що використання жанрових та образно-стильових можливостей фольклорних текстів, примножене особливим письменницьким даром Марка Черемшини побачити, почути і виокремити найголовніше, складає феномен його художнього бачення світу. Книжка також цікава і за формою подачі матеріалу: зміст є своєрідним дайджестним викладом нового, підсумкового осмислення теми дослідження. Вступна стаття Миколи Зерова «Марко Черемшина, його життя і творчість» до книжки «Марко Черемшина. (Іван Семанюк). Вибрані твори»[3], видана 1930 року, суттєво доповнила літературним портретом письменника його мистецьку манеру письма і потрактувала його як «письменника тонкого, своєрідного, одного з тих, кого узивають “гордістю

[1] Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк). Харків–Одеса: Держвидав України, 1928. 280 с.

[2] Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк). Харків–Одеса: Держвидав України, 1928. 280 с. С. 137.

[3] Черемшина Марко. Вибрані твори / передмова М. Зерова «Марко Черемшина. Його життя і творчість». Харків–Київ: Книгоспілка, 1930. 263 с. С. XXXIV.

літератури”»[1]. Слід також зазначити, що ім’я Миколи Зерова – автора цієї глибоко наукової, натхненної передмови про Марка Черемшину як людину і письменника, спричинилася до вилучення книжки з доступних бібліотечних фондів радянської України. Книжка містить «Додаток» про особливості мови Марка Черемшини, список основної літератури про письменника і рецензій на зазначені видання.

Після закінчення Другої світової війни провідним дослідником творчості Марка Черемшини стає Олекса Засенко. До 20-ої річниці з дня смерті митця у 1947 році він публікує статтю у журналі «Вітчизна»[2], до 75-ої річниці з дня народження – статтю у журналі «Дніпро»[3], а також пише критико-біографічний нарис, примітки та упорядковує видання «Марко Черемшина. Вибрані твори»[4]. Невдовзі була опублікована монографія О. Засенка «Марко Черемшина. Життя і творчість». До 25-х роковин дати смерті письменника в Ужгороді вийшла друком книжка «Марко Черемшина. Вибрані твори»[5].

У 50–60-х роках до увічнення пам’яті письменника спогадами про нього доєдналася його дружина Наталія Семанюк-Черемшина[6]. У 1960 та 1962 роках Олекса Романець готує до видання твори Марка Черемшини. До вивчення творчості письменника долучаються співробітники відділу з вивчення класичної української літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, яким керував Олекса Єлисейович Засенко, – Микола Грицюта та Федір Погребеннник.

100 років від дня народження письменника ознаменувалися виходом у світ творів Марка Черемшини у 2-томах, підготовку якого очолив О. Засенко – як редактор першого тому й автор вступної статті «Видатний письменник-демократ»[7], другий том підготував співробітник Інституту літератури Олекса Мишанич. У той же час виходить друком друге, значно доповнене і перероблене видання «Марко Черемшина. Життя і творчість»[8] авторства О. Засенка. В Ужгороді побачила світ книжка Н. Семанюк-Черемшини «Співець Гуцульщини: Спогади про Марка Черемшину»[9]. Літературознавці

[1] Черемшина Марко. Вибрані твори / передмова М. Зерова «Марко Черемшина. Його життя і творчість». Харків–Київ: Книгоспілка, 1930. 263 с. С. V.

[2] Засенко О. Співець гуцульського села // Вітчизна. 1947. № 4. С. 160–171.

[3] Засенко О. Мрії співця Гуцульщини здійснилися // Дніпро, 1949. № 10. С. 115–120.

[4] Черемшина Марко. Вибрані твори / Упоряд., критико-біогр. нарис та примітки О. Засенка. Київ: Держлітвидав УРСР, 1949. 335 с.

[5] Черемшина Марко. Вибрані твори / Вступ. стаття та упоряд. О. Засенка. Ужгород: Книжково-журнальне видавництво, 1952. 362 с.

[6] Семанюк-Черемшина Н. Спогади про Марка Черемшину. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1958. 82 с.

[7] Черемшина Марко. Твори: у 2 т. Т. 1. Карби. Село за війни. Верховина. Парасочка / Ред. тому і автор вступ. статті О. Засенко. Київ: Наукова думка, 1974. 335 с. С. 5–28.

[8] Засенко О. Марко Черемшина: Життя і творчість. Київ: Дніпро, 1974. 253 с.

[9] Семанюк Н. Співець Гуцульщини: Спогади про Марка Черемшину. Ужгород: Карпати, 1974. 119 с.

з усієї України пишуть дисертаційні дослідження про творчість письменника (О. Гнідан «Марко Черемшина і народна творчість»), публікують нариси про його життя і творчість (В. Лесин «Марко Черемшина: до 100-річчя від дня народження»), розкривають особливості його творчої манери, стилю[1]. Та все ж одним із найдосвідченіших і глибоких дослідників творчості і життя Марка Черемшини упродовж 25 років (1945–1974 рр.) залишався Олекса Засенко – багаторічний завідувач відділу з вивчення класичної української літератури Інституту літератури. Очевидно, О. Засенко і надалі очолював би вивчення творчості Марка Черемшини, якби не повного сили, енергії і творчих задумів доктора філологічних наук, члена СПУ, відомого діяча української культури тодішнє керівництво Інституту у 1973 році не зіслало на пенсію. (До останніх днів свого довгого життя не полишала О. Засенка образа за зумисне відсторонення його від активної діяльності в царині української національної духовної культури). Роботу Засенка з вивчення творчості Марка Черемшини продовжили колеги з Відділу – О. Мишанич, Ф. Погребенник, М. Грицюта. До 60-ої річниці з дня смерті письменника був видрукуваний однотомник «Марко Черемшина» у серії «БУЛ», підготовлений О. Мишаничем[2].

Відомо, що сплеск уваги до творчості того чи іншого письменника, як правило, приурочується до пам'ятних дат його життя. Так, до 120-ої річниці від дня народження Марка Черемшини були опубліковані його невідомі листи, а 125-річний ювілей митця – це десятки розвідок у пресі (О. Гнідан, Н. Мафтин, Ф. Погребенник, О. Слоньовська та ін.). У подальшому вивченні життя і творчості письменника помітну роль відіграли збірники, присвячені «Покутській трійці» (В. Стефаник, Марко Черемшина, Лесь Мартович). Було опубліковано декілька випусків збірника «"Покутська трійця" й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX століть». Один із наукових збірників присвячений пам'яті дослідника творчості Марка Черемшини Федора Погребенника і містить статті співробітників Інституту літератури Олексія Мишанича, Наталії Шумило та Надії Левчик[3]. Увагу життю і творчості Марка Черемшини приділив літературознавець Ростислав Чопик. Саме він обстоює думку про дату народження письменника 13 липня, а не 13 червня (див. книжку «Переступний вік (українське письменство на зламі XIX – XX століть»). Літературознавець Микола Легкий наголошує на

[1] Денисюк І. Дивний лад його пісень: До 100-річчя з дня народження Марка Черемшини // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т. Т. 1. Кн. 1. Літературознавчі дослідження. Львів: Львівський національний університет ім. В. Стефаника, 2005. С. 42.

[2] Черемшина Марко. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи / Вступ. стаття, упоряд. та примітки О. Мишанича. Ред. тому В. Русанівський. Київ: Наукова думка, 1987. 448 с. (Серія БУЛ).

[3] «Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX століть. (До 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича). Дрогобич: Вимір, 2001, 42 с.

ролі Івана Франка у житті і творчості Марка Черемшини[1]. До когорти дослідників доєднується докторською дисертацією Роман Піхманець, який у 2012 році до 85-річчя від дня смерті письменника опублікував книжку «Із покутської книги буття: Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини, Леся Мартовича»[2], а напередодні 150-річного ювілею стає автором літературного портрета «Марко Черемшина». У 2013 році захищає кандидатську дисертацію Тетяна Лях з Ужгорода, а в 2015 році публікує на основі дисертації монографію «Творчість Марка Черемшини у контексті західноукраїнської новелістики: жанрово-стильові тенденції»[3]. Чимало доклалися до популяризації і вивчення творчості письменника співробітники Снятинського музею Марка Черемшини книжкою «Марко Черемшина у спогадах, документах, матеріалах». Зокрема, співробітниця музею Іванна Стеф'юк є авторкою книжки «Людина і світ у слові Марка Черемшини»[4], а у 2023 році виступила упорядницею та авторкою передмови «Люблю ритм зір на небі і голос життя на землі» однотомного зібрання творів письменника «Райска Птиця»[5]. До зазначеного видання додано статтю літературознавця й письменника, колишнього аспіранта Інституту літератури Євгена Барана «Насупротив огню: Про нове видання творів Марка Черемшини»[6]. У цьому ж році напередодні відзначення 150-річчя від дня народження митця літературознавець Роман Піхманець в академічній «Історії української літератури» в 12-ти томах, яку видає Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, опублікував узагальнюючий літературний портрет про Марка Черемшину як письменника-класика[7]. Словникове визначення терміну «класик» (від лат. classicus) – це «сукупність наукових праць, художніх творів, що мають світове визнання, віками зберігають своє значення»[8]. Огляд

[1] Легкий М. Черемшина Марко // Іван Франко: Тексти. Факти. Інтерпретації / Зб. наук. праць / НАН України; Інститут І. Франка; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка / Редколегія: Жулинський М. (голова) та ін. Відп. і літ. ред. та упор. Нахлік Є. Випуск І. Огляди. Статті. Твори. Листування. Спогади. Бібліографія. (До 155-річчя від дня народження Івана Франка. Київ–Львів: ТОВ «Простір М.», 2011. С. 241–244.

[2] Піхманець Р. Із покутської книги буття: Засади художнього мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ: «Темпора», 2012. 578 с.

[3] Лях Т. Творчість Марка Черемшини у контексті західноукраїнської новелістики: жанрово-стильові тенденції. Ужгород: Ґражда, 2013.

[4] Стеф'юк І. Людина і світ у слові Марка Черемшини. Коломия: Писаний камінь, 2022.

[5] Стеф'юк І. «Люблю ритм зір на небі і голос життя на землі» // Райска Птиця. Зібрання творів: оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники. Брустури: ТОВ «Дискурс», видавництво «Брустури», 2023. 688 с. С. 5–11.

[6] Черемшина Марко. Райска Птиця: Зібрання творів (оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники). Брустури: ТОВ «Дискурс», видавництво «Брустури», 2023. 688 с.

[7] Піхманець Р. Марко Черемшина // Історія української літератури: у 12 т. Т. 9. Кн. 1. Література кінця XIX – початку XX століття (1890–1910-ті роки). Київ: Наукова думка, 2023. С. 701–725.

[8] Словник іншомовних слів. Київ: Наукова думка, 2000. 662 с. С. 271.

досліджень і публікацій про Марка Черемшину засвідчив не лише високу оцінку літературознавчою думкою його творчої спадщини як високохудожнього естетичного явища, а й повсякчасну увагу до його творів, що, у свою чергу, свідчить про їх образну, ідейно-тематичну чи світоглядну близькість до проблем сьогодення.

Ситуація загарбницької російської війни в Україні, що загострилася у 2022 році, спонукала літературознавців до осмислення теми війни в українському письменстві. Глибину осмислення цієї теми у творчості Марка Черемшини одним з перших відтворив доктор філологічних наук і письменник Степан Хороб публікацією 8-ми новел митця у прегарному виданні «…Бо війна війною…» як упорядник цієї антології української прози про події Першої світової війни, а також автор передмови «Художнє слово обпалене війною: українська антимілітарна проза про Першу світову війну»[1]. Квінтесенція передмови у символічній назві книжки і у словах її упорядника: «війна, коли б і за яких обставин вона не відбувалася, завше обпалює долю людини, буття всього покоління, яке, втрачаючи своє життя у борні зі злом, вертає і утверджує нове життя»[2]. Якщо взяти до уваги, що С. Хороб цією книжкою долучив до наукового (та й просто освітнього, читацького!) обігу ще й першодруки невідомих творів маловідомих, малодосліджених авторів-письменників, то стане очевидною вага і значущість цього видання не лише стосовно теми війни, а й літературознавчої науки в цілому. У 2023 році тема війни в антимілітарних творах першої половини XX століття в цілому і прозі Марка Черемшини зокрема стає об'єктом дослідження Ольги Товт, Романа Голода, Надії Бойко та ін.

Феномен Марка Черемшини як письменника у багатоголоссі його творів, майстерності художнього відтворення буття як життя і смерті у його екзистенціальному дискурсі. Ця одвічна антитетика і єдність контрастів буття у творах Черемшини є всеохопною і всепроникною.

Смерть у новелах Марка Черемшини розкривається у декількох тематичних планах. Найперше, екзистенціально-філософському – як закономірне, узвичаєне закінчення земного буття людини. Як правило, вона передбачає народження чи спонуку до нового життя, символом якого є Любов (новели «Зарікайся мід-горівку пити!..», «Грушка»). Найповніше цей тематичний зріз розгорнутий у циклах «Карби» та «Парасочка». Коли у новелі «Зарікайся мід-горівку пити!..» помирає молодий гадза Петро, то село – мікрокосм всесвіту, символ і водночас охоронець предковічних моральних приписів, схвалює журбу, плачі, голосіння дружини померлого Калини, але, мудре до-

[1] Хороб С. Художнє слово, обпалене війною: українська антимілітарна проза про Першу світову війну // «…Бо війна війною…» / Спроба антології української прози про події Першої світової війни / упорядник та автор передмови і приміток Степан Хороб. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2022. С. 5–7.

[2] Там само. С. 6.

свідом, виступає проти зарікань молодої удови більше нікого не любити. Чи не тому заголовком новели є рядок з народної пісні:

Зарікайся, файна любко, мід-горівку пити,
Та лише не зарікай ся Івана любити[1].

І справді, приходить весна у природу, приходить вона і до людей: «У весняну пору з'являється у людини творчий дух, натхнення до праці, до життя – у молоді до кохання, до одруження»[2], спонукою якого є Любов з її здатністю перемагати все[3], а посланцем, натхненником Сонце – образ-символ тепла, світла і чоловічого начала[4]. Приходить весна і до засмученої Калини, єднаючи її з Іваном:

«А Господь понад гори походжає і сонечком дихає на весь світ, на гори й долини та й на полонини.

Та й на Калинку любість мече»[5].

Новела «Грушка» є художнім відтворенням іншого за змістом дійства – похоронної відправи[6]: сповіщення про смерть (у творі – трембітою), прощання з покійною (плачі, голосіння, молитви) та похоронні ігри, що покликані звеселити мерця («грушка»). У творі плаче, голосить старий газда Ілаш за померлою дружиною. Йому вторять доньки і, зрештою, всі односельці, що зібралися на «грушку» біля тіла померлої. Однак сум і молитви швидко змінюються на сміх, який за віруванням здатен викликати і відроджувати життя[7]. Починаються веселощі від гри у «жмурка» та «лопатки»[8] та відгадування майбутніх шлюбних пар. То ж не дивно, що невдовзі «трембітар з усієї сили повіствував сумну вість, а, припочиваючи, повторяв, усміхнений, цікаву, веселу новину: "Василина піде за Леся, Калина за Міхяла, а Одокія за Гната. Так випало на Ілашчиній грушці, так сповнитися має"»[9]. Митрополит

[1] Черемшина Марко. Твори: у 2 т. Т. 1. Карби. Село за війни. Верховина. Парасочка / Ред. тому і автор вступ. статті О. Засенко. Київ: Наукова думка, 1974. 335 с. С. 119.

[2] Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні [у 3 кн. 6 т.]. Кн. II. Т. III: (Весняний цикл), Т. IV: (Літній цикл). Вінніпег–Торонто, 1962. 524 с. Факсимільне видання. Київ: АТ «Обереги», 1994. 524 с. С. 6.

[3] Жайворонок В. Знаки української етнокультури / Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с. С. 312.

[4] 100 найвідоміших образів в українській міфології / Заг. редакція Олени Таланчук. Київ: «Орфей», 2002. 448 с. С. 36.

[5] Черемшина Марко. Твори: у 2 т. Т. 1. Карби. Село за війни. Верховина. Парасочка / Ред. тому і автор вступ. статті О. Засенко. Київ: Наукова думка, 1974. 335 с. С. 379.

[6] Релігієзнавчий словник. Київ: Четверта хвиля, 1996. 305 с. С. 249–250.

[7] Жайворонок В. Знаки української етнокультури / Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с. С. 310.

[8] Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні [у 3 кн. 6 т.]. Кн. II. Т. III: (Весняний цикл), Т. IV: (Літній цикл). Вінніпег–Торонто, 1962. 524 с. Факсимільне видання. Київ: АТ «Обереги», 1994. 524 с. С. 144–146.

[9] Черемшина Марко. Твори: у 2 т. Т. 1. Карби. Село за війни. Верховина. Парасочка / Ред. тому і автор вступ. статті О. Засенко. Київ: Наукова думка, 1974. 335 с. С. 68.

Іларіон у історично-релігійній монографії «Дохристиянські вірування українського народу» зазначав: «Як залишок стародавньої Тризни позоставався в нас по деяких місцях України звичай тішити покійника піснями, танцями, що звичайно робила молодь у гуцулів»[1].

За обставин війни, життя і смерть людини перебувають в іншому конгломератному й екзистенціальному співвідношенні, ніж за мирного часу. Війна ставить людину в екстремальні умови виживання: голоду, холоду, епідемій, каліцтва, смерті дітей (майбутнього), руйнування оселі/дому, довкілля, узвичаєного/усталеного способу життя тощо. Тому буття за таких умов – це вже не царство Любові, освячене Богом[2] і схвалене людьми, з його радощами чи смутком, сльозами чи сміхом.

«Село за війни» – авторська назва циклу новел про життя гуцульського села під час подій Першої світової війни. Письменник показує, що природньо-звиче, стоїчно-мудре, філософське осмислення смерті селом за мирних часів як невідворотного, скінченного етапу життя людини (ранішого чи пізнішого залежно від обставин) під час війни змінюється. Але ще не вірять гуцули у прихід страшного бога війни, ще «харчуються, набуваються, веселяться… співанки б'ються крильми по шибках, аж вікна дрижать» («Перші стріли»). І хоча перші жертви, то ще не жертви сутичок з ворогом, а власної необачності чи непорозуміння між «своїми», але вони вже є. Абсурд ситуації у тому, що селяни не в змозі зрозуміти, вірніше, прийняти людоненависницьку суть законів війни, метаморфозу, коли частину людей, без зрозумілої з їх точки зору причин, треба убивати. Тому в ситуації війни селяни продовжують вести себе як завжди, звично: намагаються «по закону» поховати вбитих – «газдам по душі видзвонити» (де вже їм зрозуміти, що вони «роблять зраду» – дають «знати ворогові»), шанобливо величають гнівного пана-коменданта, який за хвилину накаже розстріляти: «Пишний та срібний орле-соколе, проводатарю тісарський» (новела «Бодай їм путь пропала!»). У кривавій круговерті війни зручно почувається і залишається живим лише Дзельман – людський кровопивця, іуда і дворушник, утілення морального звиродніння людини (до речі, цей образ-символ присутній чи не у всіх новелах воєнної тематики). А от бадіка Василь, чорна корова якого перебігла на територію ворога, бо її у спеку на пасовиську вкусив шершень, мусів умерти як зрадник, бо на переконання «мудрого» пана-коменданта: «Чорна корова, то був знак для неприятеля» (новела «Зрадник»).

Марко Черемшина показує, як війна повільно, але владно руйнує звичний світ гуцулів і найперше село як мікрокосм всесвіту, Берегиню-Матір – голо-

[1] Іларіон Митрополит. Дохристиянські вірування українського народу / Історико-релігійна монографія. Вінніпег–Торонто: Накладом видавничої комісії при Товаристві «Волинь», 1965. 424 с. С. 259.

[2] Библейская энциклопедия / Труд и издание Архимандрита Никифора. Москва: Типография А. И. Снегиревой, 1891. 902 с. Репринтне видання. Москва: Терра, 1990. С. 441.

вну богиню життя, добра і захисту людини від усілякого зла, малих дітей від лиха, хвороб, смерті, немічних та ін. Руйнація села художньо відтворена лаконічною, виразною, ритмізованою авторською мовою, яка силою експресії і ліризації вислову наближається, як і переважна більшість прози Марка Черемшини до поезії в прозі, а іноді і, власне, поетичного твору з особливою системою віршування, ритмічна єдність якого ґрунтується лише на інтонаційній подібності:

«Де руки робили, там град гранатів, де газдівка була, там земля тріскала.

Най село видить, най знає.

За третьою горою небо стогне. Земля йому громи відобрала, його поріб'я кулями б'є.

Раз у раз.

Розступилися гори на два табори. Громами себе розсаджують, кременисті голови собі розбивають, ліси на тріски розколюють, ізвори людьми рівняють.

Заревіли гори, аж небо здригається, аж камінні скали лупаються.

Хто жиє, най гине» *(новела «Село потерпає»)*.

Художнє бачення села як живої істоти, тобто персоніфікація природи закорінена в пантеїстичному світобаченні Марка Черемшини як неоромантика. Село у творі потерпає від жахіть війни і прагне сховку у «крайній горі» – символі внутрішньої висоти людського духу, непохитності, незламності[1]. У творах митця символіка природи домінує над пейзажним зображенням, тому образи природи тут – це знаки настроїв, ідей, понять.

Прикметно, що у художньому дивосвіті образів-символів вищеназваної заспівної новели на тему війни замість звичних для багатьох творів Марка Черемшини птахів: жайворонка-соловейка полів, чистої Божої пташки[2] та зозулі – віщунки життя чи смерті, що має ключі від вирію[3], з'являється чорний ворон. Птахи у фольклорній, міфологічній та літературній традиції є посередниками між світом живих і світом мертвих. Чорний ворон – символ зловісних сил, передвісник смерті, лиха, птиця, яка, за повір'ям, мертвим очі викльовує, пов'язана з потойбіччям[4], у народних уявленнях та легендах його пов'язують також з кровопролиттям і війною, розбоєм та смертю, як пташку, прокляту Богом, яка хотіла пити кров з розіп'ятого Ісуса Христа[5]. Марко Черемшина пише: «Стадо ворін над селом крякало і в ті печери зазирало, де

[1] Словник символів культури України. Київ: Міленіум, 2005. 351 с. С. 74–75.

[2] 100 найвідоміших образів в українській міфології / Заг. редакція Олени Таланчук. Київ: «Орфей», 2002. 448 с. С. 321–322.

[3] Там само. С. 322–331.

[4] Жайворонок В. Знаки української етнокультури / Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с. С. 111–116; 100 найвідоміших образів в українській міфології / Заг. редакція Олени Таланчук. Київ: «Орфей», 2002. 448 с. С. 336–341.

[5] Словник символів культури України. Київ: Міленіум, 2005. 351 с. С. 60–61.

село свої добутки перед непрятелем спрятувало. Отік би той чорний ворон на людську працю насівся, отік би він тій пригоді радувався» (новела «Село потерпає»).

Війна, на переконання Марка Черемшини, хоч і повільно, але неухильно знищує село. У заспівній новелі циклу «Село за війни» – «Село потерпає», евакуйоване із зони вогню село ще жило, лиш почувалося вигнанцем з рідної хати – «за свій поріг упало». За визначенням науковців, поріг є символом початку і закінчення дому/хати. У ширшому розумінні поріг є символом свого, рідного, батьківського, Батьківщини[1]. У новелі Марка Черемшини це крайня межа, кордон, за яким для гуцулів починається чужий світ, чужина. Пізніше письменник сконстатує: «Вже нема села, лиш цвинтар» (новела «Село вигибає»).

За одностайною думкою літературознавців, новела «Село вигибає» є найтрагічнішим твором циклу «Село за війни». У трупарні, що єдиним напівзамерзлим віконцем блимає на цісарську «дорогу життя», діється страшний апофеоз війни. Тут від голоду та епідемії («чорна бола»), цієї супутниці воєнного лихоліття, помирають або вже померли ті, що свого часу складали основу села – «заживні гадзи». Село зруйноване дотла, лише «печі, що село вигрівали, лежать тепер перевалені на снігу, як непоховані велетні з роззявленими ротами». У міфології українського народу існував символічний образ-тотем Печі-матері, яку обожнювали і оберігали як захисток життєдайного вогню. Піч була символом рідного вогнища, неперервності життя, затишку, рідної оселі[2]. Чимало славних господарів села вже померли, конає дяк, але його товариш війт ще живий і живить його найперше надія на повернення з війни одинака Петра. Зрештою, син таки приходить до батька, але сліпим калікою. Не в змозі пережити таке потрясіння хворий батько помирає, а Петро, відчувши свою непотрібність і неспроможність таким жити далі, кінчає самогубством. Адже очі є не лише органом зору, за допомогою якого людина одержує майже всю інформацію про навколишній світ, а й символом сутності людини, краси тілесної і духовної: «Які очі, така й врода», «Очі – дзеркало душі». Недарма Анничка – молода дівчина – декілька разів, настрахана і подивована, повторює Петрові, що він став дуже страшний («Аді, вуйко війт покійник не такі страшні, єк ти Петре, – не виходила з дива Анничка») і цим мимоволі підштовхує його до самогубства. Багатовекторну символіку ока підтверджує О. Потапенко: «Око – символ розуму і духу; символ Сонця; зловорожих сил; краси; світильник для тіла (у християнстві); кохання»[3].

[1] Жайворонок В. Знаки української етнокультури / Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с. С. 470–471; Словник символів культури України. Київ: Міленіум, 2005. 351 с. С. 230.

[2] Там само. С. 456–457; там само. С. 223–224.

[3] Словник символів культури України. Київ: Міленіум, 2005. 351 с. С. 210–211.

Усім цим прихистком померлих і вмираючих (вірніше, конаючих у муках «чорно боли») опікується «висока і, як старий дуб, грубезна баба», яка, за влучним спостереженням одного з перших дослідників Марка Черемшини Миколи Грицюти, мародерською поведінкою і захланністю нагадує іншого персонажа творів письменника – Дзельмана[1], а споряджаючи померлих у царство мертвих – «міфічну бабу Ягу – прародительку роду людського, що розділяє два світи»[2]. Олена Таланчук, характеризуючи Бабу-Ягу як один із ста найвідоміших образів української міфології, теж говорить, що вона причетна як до світу живих, так і мертвих[3]. Віталій Жайворонок – автор книжки «Знаки української етнокультури» додає, що Баба-Яга у переносному значенні, це «взагалі лиха, зла, підступна, сварлива баба»[4], що цілком слушно для характеристики цієї постаті у творі Марка Черемшини. Микола Зеров свого часу іменував її «твердою бабою», яка «над трунами найстатечніших господарів, "заживних гадзів", укладає свої господарські плани»[5]. Зображена у творі аморальність світоглядних переконань і вчинків такої постаті стала цілком закономірним наслідком впливу на такий характер трирічного життя за умов війни з її антигуманною, людиноненависною сутністю. Недарма, на переконання дослідників, «тверда баба» є не жертвою війни, як Анничка і Петро, а як «страшне породження її»[6]. І лише алкоголь (фляшка козака), знявши не лише стрес війни, а й розсудливість людини, здатний видобути із закутків її душі жаль і сум за померлими і за селом, що вигибає.

На переконання Тетяни Бикової, авторки монографії «"Верховино, світку ти наш…": гуцульський текст української літератури першої половини XX століття», «стара баба» волею обставин стала особою, яка стримує смерть і водночас готує своїх односельців до неї, а деінколи навіть сприяє її приходу. Складний філософський образ, він стає джерелом і синтезом щодо вартості і сенсу життя у «"вивернутому" війною світі». (Монографія була опублікована у 2015 році, і тема війни, призабута з часів Другої світової, знову стала актуальною у зв'язку з війною росії проти України, розпочатої у 2014 році).

У новелі «Село вигибає» письменник демонструє, що при всій своїй аморальності, захланності і жадібності (знімає одежу з померлих, домагається їх статків та ін.) «тверда баба» намагається дотримуватися приписів риту-

[1] Грицюта М. Марко Черемшина // Історія української літератури: у 8 т. Т. 5. Література початку XX століття. Київ: Наукова думка, 1968. С. 290.

[2] Мафтин Н. Неоромантична модель гуцульського дивосвіту (Про новелістику Марка Черемшини) // Слово і час. 1999. № 6. С. 21.

[3] 100 найвідоміших образів в українській міфології / Заг. редакція Олени Таланчук. Київ: «Орфей», 2002. 448 с. С. 141–144.

[4] Жайворонок В. Знаки української етнокультури / Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с. С. 21.

[5] Зеров М. Марко Черемшина і галицька проза // Зеров М. Твори: у 2 т. Т. 2. Історико-літературні та літературознавчі праці. Київ: Дніпро, 1990. С. 433.

[6] Грицюта М. Марко Черемшина // Історія української літератури: у 8 т. Т. 5. Література початку XX століття. Київ: Наукова думка, 1968. С. 291.

ального обряду – ставить свічку коло мерця, і це ще одна її іпостась – ритуальної опорядниці померлих. Адже свічка має висвітлити їм дорогу зі світу сонця у царство мертвих[1]. Митрополит Іларіон зауважував: «Як хтось конає, то неодмінно йому в руку дається засвічена свічка, і взагалі пильнується, щоби хто не помер без свічки»[2].

На перший погляд здавалося, що смерть у селі перемагає, «село вигибає» і життя як продовження людського роду неможливе. Однак це не так. У новелі «Село вигибає» такою живою галузкою понівеченого війною дерева життя, яким Черемшина бачив село за війни, зображена сирота Анничка – «висока, стрункa, чорноброва дівчина». Вона теж мала померти від хвороби, але калина, якою запаслася «тверда баба», врятувала її. На переконання дослідників, калина є «одним із найдавніших рослинних символів. Це знак життя, крові, вогню і смерті»[3]. Це коротке і містке визначення символічного образу-тотему «калина» у чотирьох, здавалося б за змістом, мало поєднуваних словах, об'єднало в одне ціле і повно означило все, художньо відтворене письменником у новелі «Село вигибає».

Якщо деталізувати символічне значення актуального для сьогодення образу калини, то це найперше найсучасніший і найпоширеніший національний символ України. Символічне значення калини у цій іпостасі надзвичайно широке: вона є символом Вогню і Сонця, неперервності життя – роду українців як нації, символом нашої Батьківщини, нескореності та стійкості, символом крові, пролитої на війні, залюбленості українців як етносу у червоний та білий кольори. Окрім того, вона також символізує дівочу цноту і красу, вічну любов, вірність, є символом материнства, плодючості. Калина взагалі символ духовного життя жінки: її цнота, дівочість, краса і кохання, заміжжя, радість та горе, родинні почуття[4]. Зрештою, на той час калина була чи не єдиним дієвим лікувальним засобом, що врятував Анничці життя. Змарніла, напівгола і голодна, але молода і гарна, вона уособлює, символізує надію на відродження життя села.

В цілому, цикл новел «Село за війни», художньо відтворивши війну як смерть усього живого, утверджує можливість повернення гуцульського села до життя. Закорінений у пантеїстичному світовідчутті гуцульської міфології

---

[1] 100 найвідоміших образів в українській міфології / Заг. редакція Олени Таланчук. Київ: «Орфей», 2002. 448 с. С. 382–387; Жайворонок В. Знаки української етнокультури / Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с. С. 529–530; Словник символів культури України. Київ: Міленіум, 2005. 351 с. С. 262–263.

[2] Іларіон Митрополит. Дохристиянські вірування українського народу / Історико-релігійна монографія. Вінніпег–Торонто: Накладом видавничої комісії при Товаристві «Волинь», 1965. 424 с. С. 257.

[3] 100 найвідоміших образів в українській міфології / Заг. редакція Олени Таланчук. Київ: «Орфей», 2002. 448 с. С. 344.

[4] Жайворонок В. Знаки української етнокультури / Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с. С. 269–270.

неоромантизм Марка Черемшини[1] і в мороці смерті (війна) залишив світло надії на життя. Неоромантик за світовідчуттям і символіст за способом мислення з його емоційно загостреним відчуттям екзистенційної суперечності буття як у суспільному, так і в особистому житті, Марко Черемшина недарма просив редактора, який готував збірку «Село вигибає» до друку (1925 рік), дати назву збірці «Туга». Слід зазначити, що тема війни як життя і смерті прямо чи опосередковано присутня у багатьох творах письменника («Верховина», «Писанки», «Туга», «Козак», «Інвалідка»).

Досконале розгортання і художнє осмислення антитетичності життя і смерті у новелах Марка Черемшини завдячує особливостям його творчої манери письма. Вона у надзвичайно широкому використанні народнопоетичної символіки, фольклорних мотивів і ритмів. До творів залучена глибина архетипної і біблійної образності, символіка і метафорика художнього слова. Широко використовується діалектне мовлення, що створює декоративно-бароковий стиль оповіді. Повсякчасний ліризм творів Черемшини (особливо у моментах, де йдеться про пантеїстичну сакралізацію Земної краси і краси духовного світу Людини) надає його новелам виразних ознак поетичного твору, коли увага з події, факту, предмету переноситься на розкриття вражень, переживань, стану душі ліричного героя чи автора. Чи не тому науковці – від студентства до докторів наук – розглядають це питання, що є підтвердженням перспективи досліджень прози Марка Черемшини у вимірах поетичного твору, поезії з її антитетикою і водночас єдністю контрастів (наприклад, творчість Олександра Олеся та ін.). За словами Ліни Костенко:

Поезія – це завжди неповторність,
Якийсь безсмертний дотик до душі.

Як показав аналіз основних досліджень і публікацій стосовно вивчення творчості Марка Черемшини, тема життя і смерті у її екзистенціальному дискурсі є засадничою для його творів. Її прямо чи опосередковано торкались більшість черемшинознавців під різним кутом зору. Але попри десятки статей навіть про один і той самий твір письменника (тут на прикладі новели «Село вигибає»), він залишається невичерпною криницею художнього осмислення буття для подальших досліджень суголосно доби. І цим утверджується думка про непроминальність, високу художню вартість, повсякчасну актуальність творів Марка Черемшини як письменника-класика. Феномен Марка Черемшини як письменника у багатоголоссі його творів, всеохопності художнього відтворення двоєдиності буття у його антитетиці як життя і смерті.

Надія Левчик

[1] Мафтин Н. Фольклорно-міфологічні засади художнього мислення Марка Черемшини // Прикарпатський вісник наукового товариства ім. Шевченка / Серія «Слово». Івано-Франківськ: Івано-Франківський технічний університет нафти і газу, 2023. № 18 (69). С. 119.

«НАЙ БИ НЕ МЛОЇВ ГОЛОД ПОПІД СЕРЦЕ»: смаки прози Марка Черемшини

Їжа у різних культурах та на різних етапах людського буття завжди відігравала важливу роль. Традиційні страви є важливим складником культури буття народу, відображають його звички, побут, умови. Використання тих чи тих продуктів, спосіб приготування, подача, національні та ритуальні особливості споживання їжі – усе це наш культурний досвід, пам'ять про нашу ідентичність, які знаходять відображення у мистецтві слова.

Шивельбуш С. зазначає, що «первісні часи добігли кінця з переходом до культивування їжі, її вилученням з дикого природного стану, в якому люди їли те саме, що й тварини. Варена, жарена, печена їжа – це був перший крок геть від її природного стану до її культивації, уподібнювання-асиміляції, припасовування до специфічних потреб людини, що можна порівняти з культивацією землі з використанням плуга»[1]. На думку упорядників книги «Їжа і філософія», «наші тіла – кумулятивний вияв наших особистих, суспільних і політичних варіантів вибору, пов'язаних із їжею, сільським господарством і землею»[2]. «Їжа відображає звичаї того чи того регіону, вона є показником загального рівня цивілізованості народу, особливостей національного мислення, а також національна кухня – один із критеріїв визначення психічних особливостей нації, відтворених у кулінарних смаках»[3].

Також споживання їжі може бути актом сакрального єднання людського тіла із Богом, як-от Таїнство Євхаристії: «Як вони ж споживали, Ісус узяв хліб, і поблагословив, поламав, і давав Своїм учням, і сказав: «Прийміть, споживайте, це тіло Моє». А взявши чашу, і подяку вчинивши, Він подав їм і сказав: «Пийте з неї всі, бо це кров Моя Нового Заповіту, що за багатьох проливається на відпущення гріхів!» (Матвія 26:26-28).

В. Шивельбуш у праці «Речі та люди» говорить про асиміляцію їжі та про шлях від споживання, жертвопринесення до культивування, а у «Смаках раю» визначає каву, чай, прянощі як одні із засобів отримання насолоди. На думку П. Россі, «постійне та невпинне вживання метафор, пов'язаних із їжею – як щодо предметів нашої любові, так і тих, що є об'єктами нашої непримиренної ненависті, – приховують у собі закоренілі прагнення та глибокі емоції»[4].

---

[1] Шивельбуш В. Смаки раю. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2016. 256 с. С. 56.

[2] Їжа і філософія: Їжте, пийте і будьте щасливі / Упор. Ф. Олгоф, Д. Монро. Київ: Темпора, 2011. 346 с. С. 43.

[3] Деркачова О. Їсти, (не)любити, (не)пам'ятати, (не)пробачити: гастрономічні вподобання героїв малої прози Івана Чендея. *Українська література: історичний досвід і перспективи.* 2024. № 3. С. 73.

[4] Россі П. Їсти. Потреба, бажання, одержимість. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2018. 152 с. С. 19.

«У площині гастичних уявлень перебуває низка філософських рефлексій про споживання їжі як код міжособистісних стосунків між статями»[1].

Важливу роль може відігравати їжа в художньому тексті. Задоволення від читання про те, що інші їдять та п'ють, є чимось середнім між задоволенням від того, коли годують тебе і коли ти годуєш[2]. Ж. Брилья-Саварен писав: «Скажи мені, що ти їси, і я скажу, хто ти»[3]. С. Павличко у дослідженні «Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського» чи не вперше в українському літературознавстві звернула увагу на гастрономію як частину не лише ідентичності художнього тексту, а й частину письменницького побуту[4]. Їжа допомагає розкрити особливості характерів персонажів, передати їхню національну ідентичність, створити відповідний емоційний та атмосферний фон, стати маркером звичаїв і традицій певного регіону у певний час.

Саме таку функцію виконує їжа у творах Марка Черемшини, визначаючи етнографічне тло, побут та характери персонажів. Етнографічний вимір є чи не найголовнішим у художній гастрономії цього автора. В «Автобіографії» він скаже: «…етнографічних матеріалів не збирав, бо сам був тим матеріалом, пересякнувши наскрізь народними піснями та казками із самого малку. Я виріс серед співанок, казок та сопілок, вдихав їх в себе і видихав ними». М. Зеров одним із перших назвав його «тонким і літературно вправленим етнографом», що любить діалект, обрядові деталі гуцульського життя, народні вірування[5]. Звідси і моделювання творів за принципом архаїчних фольклорних жанрів, що дає підстави літературознавцям визначати новелістику Марка Черемшини як «наскрізь оригінальне і самобутнє явище»[6]. На оригінальній авторській ідейно-естетичній свідомості та оригінальній стильовій манері оповіді наголошував і С. Хороб[7]. На думку М. Легкого, «відтворення гуцульського колориту, активне експлуатування гуцульського діалекту, трагічний і поруч із ним гумористичний та іронічний пафос, погляд на індивідуальні проблеми особистості крізь призму суспільних, фольклоризм, еротизм, – все це

[1] Ставицька Л. Гендерні виміри невербальної комунікації у художньому тексті. URL:http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74065/44-Stavicka.pdf?sequence=1 (дата звернення: 07.04.2024)

[2] Wilson B. Pleasures of the Literary Meal. URL: https://www.newyorker.com/books/page-turner/pleasures-of-the-literary-meal (дата звернення: 07.04.2024)

[3] Brillat-Savarin J. The Physiology of Taste. URL: http://businessbuildersbanquet.com/sofware/thphy.pdf (дата звернення: 07.04.2024)

[4] Павличко С. Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського. URL: https://lit.wikireading.ru/37069 (дата звернення: 03.02.2025)

[5] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза. *Зеров М. Твори:* У 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т. 2. С. 401–435.

[6] Піхманець Р. Структурно-семантична основа художнього мислення Марка Черемшини. *Слово і Час.* 2019. № 7. С. 31.

[7] Хороб С. Поетика Марка Черемшини. *Журнал Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Філологія*. 2023. № 10. С. 16–26.

свідчить про оригінальність стилю Черемшини та новаторство його прози»[1]. Н. Мафтин вважає, що «самобутній гуцульський фольклор зі збереженими в ньому елементами реліктових вірувань, шифрограмами символів, орнаментальним декоруванням, транссубстанцією усіх виявів і форм життя, лексичним багатством послугував моделлю художнього світосприйняття для Марка Черемшини, моделлю, в якій органічно поєдналися складові реалізму, імпресіонізму з неоромантизмом»[2]. О. Турган називає Марка Черемшину дослідником «плутанини буття з його лабіринтами, основними екзистенціалами яких є життя і смерть»[3].

Їжа у прозі цього автора є частиною не лише життя-побуту, а й складовою ритуальних дійств поряд із музикою, співом, танцем. У творах Марка Черемшини немає докладних описів приготування їжі чи процесу споживання страв, але через згадки про неї витворюється інший гуцульський світ зі своїми кулінарними звичаями, смаками та способом щоденного життя.

Їжа, страви є також складовою мови творів цього автора: «покотився на долину, як яблуко»[4], «мала хліба та й до хліба»[5]; «стежка хоч яйце качай»[6]; «покотом, як грушки лежали»[7]; «її груди, як дві грушці»[8]; «краяв себе жалем, як хліб острим ножем»[9], «голубив її словами, як медівниками»[10]; «біленька хмарка диму, як колач»[11].

Стіл зі стравами – місце для розмов із вектором переміщення від незначного побутового до важливого політичного, також це те, що супроводжує весілля, поминки, освячення хати, Різдво чи Великдень: «Дьидя гримав кулаком у стіл і погрожував Петрикови, що його утопить, бо пустий, бо хоче багато їсти»[12]; «Тому, що була добра покійничка, справив Тодосій Кузьмак обід за ненину душу в четвер, умисне у скоромний день. Прийшли самі ґазди. Не пилувалися додому, харчували, то молилися, то згадували небіжку добрими словами, то знов харчували і говорили оченаші, так аж поза полуденок. Саме тепер вийшли на толічку, поставили та балакають, відай, і сердито»[13]; «В печі ва-

[1] Легкий М. Творчість Марка Черемшини й епоха fin de siècle. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово.* 2024. № 20 (74). С. 24.

[2] Мафтин Н. Неоромантична модель гуцульського дивосвіту (про новелістику Марка Черемшини). *Слово і час.* 1999. № 6. С. 20.

[3] Турган О. Онтологічні і культурно-історичні універсалії в новелістиці Марка Черемшини. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово.* 2024. № 20 (74). С. 28.

[4] Черемшина М. Райска птиця. Брустури: Дискурсус, 2023. 688 с. С. 24.

[5] Там само. С. 89.

[6] Там само. С. 94.

[7] Там само. С. 116.

[8] Там само. С. 127.

[9] Там само. С. 139.

[10] Там само. С. 178.

[11] Там само. С. 285.

[12] Там само. С. 24.

[13] Там само. С. 54.

тра горіла, жінки обід на похорон варили, свічки сукали»[1]; «– У вас, куме, видко, полуденок смажут, – відозвався Танасій, вказуючи рукою на дим, що клубком висувався з маленького вікна і стелився «на слоту» навперед Тимофієвої хижі. – Може бути, шо моя приставила окріп на кулешу дітем, а втім, не знаю. Ану, ходіт, єк ваша ласка, в хату. – Я бих казав, може би, таки надворі побглєдати, тут май видко.– Це ви добре кажете, в хаті темно си»[2]; «В хаті столи вгинаються. (…) Посадили його під образи перед повними мисками та й просили харчувати красними словами. Але Мотрюк не докинувся ні м'ясів, ні начинок, ні масних борщів, бо знав свій порядок і ждав на Єленку»[3]; «Ще ця хата не гостила таких файних та пишних та путерних гостей. Ще ці миски і полумиски не тримали страву перед такими делікатними та черлененькими губками, а ці пугарі ще не здоровкалися в таких біленьких та пухкеньких ручках панських»[4].

Їжу готують для родичів, сусідів, війська: «Невістка вложила в бисаги три книші, кусок солонини, вузлик бринзи, і ракву масла, та й гарчик робленого молока»[5]; «Пушкарі за харчі не дуже-то дбали, бо нені і дівчата їх допантровували, а дома — небідома, але ландштурмаки були на їду ласі і харчували приязно. Звичайно були вони мовчазливі, а при їді веселішали і наломлювали свій хорватський язик до бесіди з газдами та розповідали про те, як з-під Новоселиці відступали, а відтак бої зводили і знов відступали та неприятеля в гори заманювали»[6]; «Селу було ненаручно доносити їду і воякам до касарні, і пушкарям на фронт, але газдині годували з горшків і тісарське, і добровільне військо то за поману, то за повинність. Поману робили тії газдині, що їх газди або сини також пішли на війну і десь у чужім краю за наживою попід чужими вікнами коло чужих газдинь колядують»[7]; «Ти жалуєш йому курку, а він за тебе життя не жалує»[8]; «Йдуть ґаздині пишні на третє село, три втерхані коні за собою ведуть. На однім коні то страви для газдів, на другім коні то ґаздівське плаття, на хромім коні сам тютюн та люлька, зілля й сопівка»[9]; «А коли дєді й нені жалували своїх синів, що через неприятеля збавили себе храму і, не ївши, колінкують на скалах понад дорогою, тоді молодиці стали ґаздів перемовляти, аби вийшли з ними ід своїм дітям та й аби вийшли з ними ід своїм дітям та й аби винесли їм страви і храмового пиття»[10].

[1] Черемшина М. Райска Птиця. Брустури: Дискурсус, 2023. 688 с. С. 62.
[2] Там само. С. 97.
[3] Там само. С. 186.
[4] Там само. С. 257.
[5] Там само. С. 216.
[6] Там само. С. 142.
[7] Там само. С. 143.
[8] Там само. С. 145.
[9] Там само. С. 172.
[10] Там само. С. 147.

У творах Марка Черемшини згадуються хліб, голубці, кулеша, квашені огірки, риба, начинка, малай, борщ, гуслінка, книш, солонина, бринза, масло, молоко, що відображають щоденні та святкові гастрономічні звичаї гуцулів: «З того боку, де прийдуть колись у новій хаті образи, стоїть під столом цебрик з водою; на столі три болонці чорного хліба один на другім, а побіч гуска солі, пляшка з таким, як вода, напитком і груба лоєва свіча»[1]; «Недалечко під корчем ліщини горить ватра і смажить почорніле листя на ліщині. На грані розміщені горшки-варінники. Той, що з голубцями, то сипить; той, що з начинкою, то піщить піворить і від часу до часу із самого дна викидає пару. А свекляний борщ кипить та й вихоплюється з-під покришки і ллється на грань, начеб посвячувався на решту і хотів загасити пекучий жар вугля»[2]; «Тоді, як багач Приймак видоїв своїх шість овець і ніс у дійниці скором до хати, сиділи його сусіди Сівчуки за «столом» та й доїдали гарячу кулешу і мисочку огірків, а серед хати дотлівало в ямі вугля»[3].

Святкові столи, що ломляться від страв, в одній хаті, і порожні миски в іншій – такі реалії тогочасся, які Марко Черемшина зображає у своїх творах, створюючи додаткові образні характеристики персонажів, мотивує їхні вчинки – від культу споживання до сприйняття їжі як засобу вижити. Відтак їжа, а не тільки інтер'єри, одяг, рід занять, часто є показником матеріального статусу героїв. У новелі «За мачуху молоденьку!» повні бесаги колачів, пишні столи на весіллі та на другий день, повні миски різноманітних традиційних гуцульських страв, велика кількість запрошених свідчать про заможність обох родин Мотрюків і Мочернаків. Петрика забирають до себе дід і баба, щоб родині було легше прогодувати інших дітей («Карби»). Старому Чюрею («Дід») дорікають шматком хліба: «Але ти, старий, віджив своє, то машір із свої хати, не відривай унукам грінку від губи!»[4]. Хтось ділиться своєю їжею, хтось вдає, що не бачить, як поряд інший помирає з голоду. І питання не лиш у байдужості, а у розумінні взаємозв'язку між працею та їжею, а голод, відсутність шматка хліба почасти може сприйматися чи то правдиво, чи то хибно як ознака ледарства та неробства.

По-особливому гостро і трагічно звучить проблема дитячого голоду у творі «Злодія зловили», у центрі якого сирота малий Юра: «Сім неділь без одної ходить уже малий Юрко Приймаків «льонтом», і ніхто його не питає, чи їв він, чи спав, чи має сорочечку. Ніхто ані раз!»[5]. Хлопчик самотній, відчужений, не може знайти собі місця у світі, та й життя його після смерті батьків зводиться тільки до пошуків їжі: «Найде де садовину, в ліс афину або ожину, то лиш проликне, та й уже нема. А змилується хто та дасть грінку хліба, то він не зараз її візьме. А як бере, то видиться йому, що світ на нього

[1] Черемшина М. Райска Птиця. Брустури: Дискурсус, 2023. 688 с. С. 84.

[2] Там само. С. 85.

[3] Там само. С. 52–53.

[4] Там само. С. 34.

[5] Там само. С. 67.

паде. – Прости-бі, вуєчку, вуйночко, я не голоден, – каже, а сам очима їсть»[1]. На роботу його ніхто не бере, бо боїться зайвих клопотів із малим сиротою. Та й часто не помічають, тому дитина блукає сама і шукає розради у природі та спогадах минулого життя з батьками. Проте спогади Юри також пов'язані з їжею: «Йому пригадалося, як дьидя з роботи приніс був раз із Бессарабії рибу, таку солону, таку добру. Неня зварила була її з цибулею і дала йому таку букату, як на два пальці. Тоді він вивів був козу над поточину пасти, їв рибу та й раз по раз пив із поточини воду»[2].

Гострота самотності підкреслюється автором не лиш через байдужість дорослих, а й через ласку тварини до хлопчика, яка чи не єдина підходить до дитини: «Юрасеві вчинилося, від того, ще солодше, як тоді, коли його небіжка неня проти сонця обіськала. То перший раз по нениній смерти зазнає він таких солодощів, такого тепла. Сиротою він зустрічався тільки з холодом та глумом. От уже третій день не мав нічого у роті, коли б іще стільки, то передня шкіра на череві прилипне до поперека»[3]. Із вдячності за таке тепло він годує корову, дивиться, як вона їсть і раптом пригадує, як теля ссало свою маму, а ще те, як йому було добре, коли його батьки були живі: «І він забув, де він, прикляк корові до вим'я, пригорнув дійки до своїх засохлих уст і ссав один за другим, ссав без тями»[4]. Це помічають дорослі, хапають його як злодія, а далі карають у свій спосіб. Вони б'ють сироту, а для того, щоб він зазнав ще більшого сорому та ганьби, стрижуть його. Ніхто не вступається за дитину, його карають як дорослого, а ті, «що не мали іншої роботи, ходять по вулиці і повістують на допити з верхів бадікам цілу подію»[5].

Подібну ніжність до тварини віднаходимо і у творі «Чічка», де головний герой гірко оплакує смерть своєї кобили. З одного боку, він так тяжко переживає її смерть, оскільки вона годувала всю його родину: «Осиротіла-смні, Чічко, та й жінку, та й діти, то тепер нам всім крепір буде!» І тисне узду під пахою, і корняє ноги до дальшого ходу. Що візьметься йти борше, то зараз спирають його голі, як п'ять мужицьких пальців, діти, спирає жінка. «Шо я їм тепер скажу? Печінки розсєдутси їм та й мені!»[6]. Але з іншого боку, його плач нагадує голосіння і тугу за кимось дуже близьким і рідним, від втрати якого порожніє світ та загострюється самотність: «То сарачєтко доброго серця було. Сегодни люди – гаддє, а вона п'єтнаціть рік вірне робила. Аді, вкусити не було шо, а ми усіх бойків переходили. Хоть голодні, а хоть босі, завше ходили. Де єка є коновка у бойка, то все моя Чічка переносила, а я лиш дзерно носив та й кошелики з лижками»[7].

[1] Черемшина М. Райска Птиця. Брустури: Дискурсус, 2023. 688 с. С. 68.

[2] Там само. С. 69.

[3] Там само. С. 69–70.

[4] Там само. С. 70.

[5] Там само. С. 73.

[6] Там само. С. 113.

[7] Там само.

Героя лякає, з одного боку, самотність, а з іншого, страх невідомости («Страшно боїться своєї бесіди, що нею повістуватиме домівці про Чічку») і страху неминучого голоду. Цей страх опановує всю родину, що майстерно передається автором через такий опис: «Таке темне зробилося надворі небо, гей сажа, що вихоплюється з диму фамілійної ватри і присідає гуцульські стіни, стелю, лиця, очі і затикає гуцульські горла. Із коновкаревої хати опадами вибігають на зігнилий дах придушені стони і вкосичують його собою: – Чічка! Чічка! Золота наша Чічка!»[1].

Екзистенційний жах війни посилюється відчуттям голоду, відсутністю нормальної їжі, що відображається у новелах на відповідну тематику. Тут і початок війни та евакуація населення, формування загонів Українських Січових Стрільців, вбивства мирного населення, жах знищеного війною села. «На тлі цих сюжетних колізій Марко Черемшина малює своїх персонажів. Екстремальні ситуації, в яких опиняється людина на війні, дають авторові можливість достеменно показати характер персонажа, його внутрішнє єство, відвагу і моральну стійкість або ж ницість»[2]. Життя і смерть у часі війни сприймається по-іншому, адже герої тепер повинні не жити, а вижити в надскладних умовах: «голоду, холоду, епідемій, каліцтва, смерті дітей (майбутнього), руйнування оселі/дому, довкілля, узвичаєного/усталеного способу життя»[3]. З одного боку, герої Марка Черемшини намагаються поводитися так, наче війни немає. Особливо яскраво це змальовано у творі «Перші стріли», де герої бенкетують, співають, танцюють – і так до першого пострілу.

Приготування їжі для війська, спільні трапези із близькими та сусідами немов пробують повернути пам’ять про мирні часи, але війна не зупиняється, несе з собою смерть та голод, що чатуватимуть на людину і після її завершення, як-от у творі «Село вигибає», дія якого розгортається в трупарні: «Вже нема села, лиш цвинтар. Край цвинтаря трупарня під високою пелехатою смеречиною схована»[4]. Важлива деталь у зруйнованому селі – печі, в яких немає вогню, які нікого не зігріють і не нагодують: «Були хати тесані, побої гонтові, вишневі сади, були повні перебійниці, повні цари... Оті печі, що село вигрівали, лежуть тепер перевалені на снігу, як непоховані велетні з роззявленими ротами. Ворон там сідає, хіба звір там навертає. Такий чорний туск б’є з тих челюстей, як із сирих великих могил[5]. І це поглиблює трагізм та відчуття неминучості смерті, адже життя без домівки, в якій тепло, в якій

[1] Черемшина М. Райска Птиця. Брустури: Дискурсус, 2023. 688 с. С. 114–115.

[2] Лях Т. Художня антропологія в новелістиці Марка Черемшини. *Молодий вчений.* 2021. № 5 (93). С. 239.

[3] Левчик Н. Життя і смерть у прозі Марка Черемшини: до питання міфопоетики тексту. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово.* 2024. № 20 (74). С. 56.

[4] Черемшина М. Райска птиця. Брустури: Дискурсус, 2023. 688 с. С. 126.

[5] Там само.

пахне їжею, без розмов довкола стола, чи то пишного, чи то скромного, немислиме.

Живими залишилися баба і дівчина Анничка. Усе, що вони мають з їжі, – малай: «Баба уломила букатку жовтого малаю і передала Анничці, приговорюючи:

– Чому ти, дівко, не їш, лиш ростеш, єк я, заввишки? Набирай, небого, тіла, аби ті газда на талан забрав!

Анничка обернулася до вікна і, закривши лице ліжником, їла з долоні малай, аби ніхто не видів, що вона голодна»[1].

Баба хвилюється, як вони мають прожити далі: «докладала у піч ріща, аби козаки ватру виділи, аби загрівалися, і добріли, та трупарникам харчів давали»; «І міркувала. «Буду їх просити, аби дівку вбрали, аби харчів лишили, аби дєка поховали та й аби бабі чобітки здарували»[2].

З війни повертається син війта Петро, що осліп на війні. Встигає попрощатися зі своїм батьком, який помирає у трупарні. Колишній жовнір залишається сам. Він випадково чує бесіду баби з Анничкою: «Таже видиш, що він сліпий, а сліпцунови шо найбільше треба, єк не палиці? Коли би я його дозимувала, а навесні лиш покладу при дорозі – та не переїмо того хліба, шо люди намечут! (…) Анничка кривила своє смагляве личко і божилася, що Петро хліба просити не буде, хоть би мав і загинути з голоду, а баба називала її дурною і казала, що вона сліпака не буде питати, а виведе на сонце і лишить при дорозі, бо сліпий має слухати видючого, коли хоче жити[3]. Анничка не вірить, що син із заможної родини може жебракувати, але війна забрала і багатство, і родину, і дім, залишивши Петрові і таким, як він, чорну невідомість, приниження, бідність та голод. Петро не має ілюзій щодо його глорифікації чи потрібності тут, у селі, якого вже і немає. Він виріс серед тих і подібних ним, хто готовий жорстоко покарати дитину, яка вмирає з голоду, де для родин найбільшою і найстрашнішою трагедією є смерть корови або коня, без яких не вижити і не прогодувати сім'ю. З розпуки і жалю за своїм майбутнім жебрацьким голодним життям хлопець накладає на себе руки.

Оповідь Марко Черемшина завершує поминальною трапезою у трупарні: «А відтак розкрила жовтий малай, а козак добув біло фляшку, і вечеряли смачно, та й кликали Анничку. Але Анничка: ні та й ні. А як козак поздоровкався з бабою фляшкою по шестому разі, тоді уступала з баби дубова твердість і вона жалувала і мерлих, і тих бадіків, що коло вмерлих закутані лежали. Розповідала козакові, які то завижні газди, а козак був зобашний, коли баба взяла з-перед нього фляшку і пустилася частувати газдів. Підходила і припрошувала: – Ану-ко, скорнєйси, куме, та покушєй цеї чемериці, а подєкуєш мені та й цему газді з далекої України. Ану, загрій душу! Ану,

[1] Черемшина М. Райска Птиця. Брустури: Дискурсус, 2023. 688 с. С. 132.

[2] Там само.

[3] Там само. С. 138.

отвори рот і потєгни разок! Куми не відзивалися, а баба прогортала їм з очей чупер і шукала життя рукою, але що тільки дотулилася їх тихому й не видному сконові»[1]. Бо що би не трапилося, але є фізіологічні потреби, є порядок та звичай, яких потрібно дотримуватися, і це свідчить про те, що життя таки переможе смерть.

Автор показує, як війна руйнує світ людини та знищує село як мікрокосм Всесвіту, унеможливлює колишнє буття[2]. Відголоском його є їжа з часів мирних та намагання дотриматися ритуалів, пов'язаних зі смертю для того, щоб жити далі.

Інших, життєствердних, ритуалів намагається дотриматися головна героїня оповідання «Писанки». Маленька дівчинка, тата якої вбили, маму заарештували, а хату спалили, несе мамі великодній кошик: «Дівчина відкрила кошелик, а зсередини, як зірочки, усміхнулися до бадіків писаночки писані, такі, гей живі очі...

– Їй-га, то ти, казати, таки увесь Великдень нені справила?

– Буде й нені, буде й багнетникам простибі за тото, що передадут нені.

– Та й така мала удаєш писати?

– Я і вам по кошеликові повиписую, вуєчки добрі та пишні, лиш аби-сте хоть сегодні увечір, хоть завтра запалили у ліщинах над Прутцем вогонь за дєдеву душу.

Бадіки прирікали, що з радної душі запалять вогонь за її дєдю зараз, як лиш додому прийдуть, аби усі гори знали, що Паладюкова пам'ять сяє»[3].

У цьому оповіданні писанки виступають не тільки символом одного з навеличніших свят, пов'язаних з воскресінням і життям. Зустріч і розмова бадік з дівчинкою стає актуалізацією «іншого «Я» у кожного з дорослих, що спричинило зміну їх внутрішнього стану й оцінки дійсності»[4]: «Так, наче б дивився Мокан, як його темні гадки сідали воронам на крила і утікали від нього та й пропадали десь межи мурами та коминами, а на їх місці мерехтіли усміхнені писаночки із кошелика доньки Паладюкової і на кримінальному мурі зоряними пальчиками виписували Паладюкову Україну...»[5]. Кошик із писанками маленької писанкарки – це не лише про гуцульський колорит Великодня, він стає символом збереження міжпоколіннєвої пам'яті, а відтак символом відродження і воскресіння України.

Їжа у творах Марка Черемшини – це й ознака матеріального стану героїв, і характеристика побуту гуцулів, вона викликає спогади у персонажів, є виявом почуттів і турботи, стає частиною ритуальних дійств, додає особливого

[1] Черемшина М. Райска Птиця. Брустури: Дискурсус, 2023. 688 с. С. 140.

[2] Левчик Н. Життя і смерть у прозі Марка Черемшини: до питання міфопоетики тексту. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово.* 2024. № 20 (74). С. 57.

[3] Черемшина М. Райска птиця. Брустури: Дискурсус, 2023. 688 с. С. 242.

[4] Голянич М. Внутрішньоформна ключова номінація в інтегруванні змісту новели Марка Черемшини «Писанки». *Прикарпатський вісник НТШ. Слово.* 2024. № 20 (74). С. 149.

[5] Черемшина М. Райска птиця. Брустури: Дискурсус, 2023. 688 с. С. 243.

колориту та відчуття атмосфери гуцульського світу. За їжею відбуваються розмови персонажів, у яких – усе, чим жило тогочасне село. Вона може бути маркером соціального статусу, матеріального добробуту. Черемшина показує, як голод чи його загроза руйнує людину, її тіло, психіку, а наявність їжі заспокоює, додає впевненості – чи то у тому, що про тебе піклуються, чи у тому, що буде з чим іти у завтрашній день. Збереження традиції приготування страв, вміння їх готувати, вміння правильно ввести їх у ритуальне дійство відіграє особливу роль, адже стає важливим чинником у зв'язку попередніх поколінь з наступними, тим, що з етнографічного виміру може переходити у вимір національний, стати символом пам'яті, незламності та нескореності цілого народу.

Ольга Деркачова

ОСОБЛИВОСТІ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ПРОЗІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Ідіостиль видатного українського новеліста Марка Черемшини в цілому характеризується глибокою ліричністю, поетичністю змалювання людських стосунків, глибоким психологізмом насамперед у характеротворенні образів героїв/героїнь, переважно позитивною або індиферентною авторською позицією до своїх героїв-гуцулів.

Проте в окремих творах ця закономірність виявляється порушеною і навіть викривленою, особливо коли йдеться про жіночі образи та жіночі сексуальні переживання і переступи народної моралі. Пояснити таке явище важко, якщо не враховувати фізичний стан письменника, зумовлений подіями Першої світової війни, коли йому довелося кілька годин пролежати в крижаній воді, а також власне сімейні, катастрофічно несприятливі перипетії, одна з яких Марка Черемшину й довела до передчасної смерті. Певні нюанси відповідного типу навіть добре проглядаються у спогадах дружини письменника – Наталі Семанюк, коли вона із в'їдливою іронією згадує, як у час московської окупації близькі родичі її чоловіка постаралися свою невістку убезпечити від солдатської наруги: «Мене покрили кожухами й наказали сидіти тихо, бо козаки "на челядь ласі"… Вийшла я зі схованки аж після того, як козаки залишили наше подвір'я[1]». Безперечно, що Наталя була далеко не безгрішною жінкою і виразне погіршення її стосунків із Василем Стефаником аж до ненависті й розриву відносин після раптової смерті Марка Черемшини мали об'єктивне підґрунтя. Врешті, це «темне місце» в життєписах Василя Стефаника, Марка Черемшини і його дружини досі залишається літературознавцями оцінене далеко не однозначно й може вважатися тим

[1] Семанюк Н. Співець Гуцульщини. Ужгород: Видавництво «Карпати», 1970. 99 с. С. 29–30.

«скелетом у шафі» (англійське прислів'я), який не варто витягати на всенародні огляд і обговорення навіть після майже столітнього терміну давності, бо літературознавчі науки повинні займатися дослідженням художніх творів, а життєвих перипетій митців торкатися дуже делікатно.

Якщо порівняти ідіостилі Василя Стефаника, Марка Черемшини й Леся Мартовича, то принагідно мусимо зауважити, що тільки у Марка Черемшини й Леся Мартовича ставлення до жіночих переступів моралі й проявів грішної любові проявляється досить осудливо, напрочуд зловісно й навіть жорстоко (не жорстко, а таки жорстоко!). Досить лише згадати Мартовичеву «Грішницю[1]» або Черемшинину «Парасочку», «Інвалідку» чи навіть одну з найкращих його новел – «За мачуху молоденьку[2]», у яких героїні постають або виразно аморальними, або в силу своєї юності й пережитої трагедії в коханні взагалі безхарактерними (як-ось у новелі «За мачуху молоденьку»), й відіграють роль, власне, інструменту в досягненні корисливої мети власної рідні, новоспеченого шлюбного чоловіка чи й самої покритки.

Проте мусимо зауважити, що письменник / письменниця за способом змалювання своїх героїв і героїнь вважається, образно кажучи, Андрогіном[3], тобто таким деміургом (творчою особистістю), що силою мистецтва слова здатний / здатна глибоко змальовувати обидві людські статі, художньо проникаючи в їхні внутрішні стани, почуття й світовідчування, не залежно від статі власної. Олекса Засенко наголошував: «Марко Черемшина – тужливий поет[4]»

Водночас у Марка Черемшини є чимало новел, головними героїнями яких є насамперед дівчата і молоді жінки. Проте й тут майже постійно відчувається боулінг представниць жіночої статі індивідуумами статі чоловічої. Наприклад, у новелі «Писанки» нікчемні свідки лише погіршують становище притягнутого до кримінальної відповідальності Романа Мокана. Проте і він, і його горе-товариші-свідки не цураються використати з вигодою для себе дівчинку-підлітку, яка у Великодній тиждень прийшла провідати маму у криміналі, а дивовижними писанками підкупити вартових, щоб їй дозволили з матір'ю зустрітися і бодай порозмовляти. Побачивши надзвичайно красиві писанки, які розписала талановита дівчинка, Роман Мокан і його «свідки» також вирішують отримати вигоду – по цілому кошику великодніх писанок за те, що розпалять вогнище на знак пам'яті за вбитм батьком малої. Дівчинка, що з юних літ наймитує у місті, легко дається на їхню підмову, а дорослі чоловіки не відчувають жодних мук совісті за такий відвертий грабунок

[1] Мартович Л. Грішниця. Мартович Л. Вибране. Ужгород: Видавництво «Карпати», 1982. С. 137 – 140.

[2] Черемшина М. Твори. Київ: Видавництво «Дніпро», 1978. 327 с.

[3] Еліаде М. Мефістотель і Андрогін. Київ: Видавництво «Основи», 2002. 591 с.

[4] Засенко О. Співець рідного краю. *Черемшина М. Твори*. Київ: Видавництво «Дніпро», 1978. С. 5 – 21. С. 17.

дитини, власне, морально-психологічний боулінг, адже навіть яйця для писанок сирітка мусить купити за власні гроші, не кажучи вже про фарби й власну досить неординарну мистецьку працю. Марко Черемшина образом безіменної дівчинки демонструє, настільки довірливі, легковірні, беззахисні особи жіночої статі в чоловічому світі[1]. Власне, маємо те, про що вела мову ще Юлія Крістєва, а також більш докладно – Оксана Забужко, коли йшлося про ущербне змалювання письменниками-чоловіками осіб жіночої статі Хоча авторська позиція в цій новелі індиферентна, сучасний читач сприймає поведінку дорослих персонажів чоловічої статі в їхніх стосунках із неповнолітньою дівчинкою як приховане вимагання плати за нікчемний різновид їхньої послуги, тобто непомірно великої матеріальної вдячності дитини за фактично маловартісну послугу дорослих чоловіків.

Найближчою до героїні новели «Писанки» Марка Черемшини є його новела «Зведениця». Сільська дівчина, яку батьки відправили в найми до розпусного пана, повертається у село з байстрям на руках. Її внутрішні монологи нагадують похоронні плачі («Я, дьидику, тілько винна, що-сми на симбрилю[2] у місто пішла, що-сми служила та й вас годувала[3]»), пестливі слова («ненька», «дьидик», «внучка») передають тонку організацію душі покритки, а образ зозулі – птахи, яка не в'є гнізда, – проєктується на подальше змарноване життя зведениці, надалі неможливість створити власну повноцінну сім'ю. Як і неповнолітня дівчинка з новели «Писанки», безіменна покритка із «Зведениці» у читачів може викликати тільки співчуття. Проте якщо образ дівчинки-писанкарки однобічний, то виведена Марком Черемшиною покритка – це багатогранний образ жінки, яка силою несприятливих обставин (крайньої бідності, заробіткам у наймах на користь батьківської сім'ї, неіснуючим шансом вийти заміж за будь-якого парубка у своєму селі) загнана в глухий кут. Її дорога додому нагадує шлях покритки Оксани з повісті Григорія Квітки-Основ'яненка «Сердешна Оксана». Але якщо багацька донька Оксана сама винна у своїй трагедії, то Черемшинина зведениця опинилася в халепі з причини насамперед доброго виховання у родині, безвідмовного послуху настановам батьків, повною залежністю від пана-роботодавця, оскільки втрата місця праці автоматично обернулася б новим витком бідування усієї її батьківської родини: «Казала-с мені, ненько, аби пана слухала, аби си мештерьила[4]! А я його слухала і вдень, і вночьи[5]». Зведениця передчуває свою трагедію в рідній домівці, коли батьки візьмуться її нещадно

[1] Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоби до української ґендерної міфології. *Забужко О. Хроніки від Фортібраса: вибрана есеїстка 90-х.* Київ: Видавництво «Факт», 1999. С. 152 – 193.

[2] Симбриля, цимбриля (діалектне) – наймитування.

[3] Черемшина М. Твори. Київ: Видавництво «Дніпро», 1978. 327 с. 408 с., с. 69.

[4] Мештерьмла *(діалектне)* – шанувалася, була слухняною, догоджала панові.

[5] Черемшина М. Карби. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1968. 408 с. С. 69.

бити. Врешті, вона передбачає і смерть власної дитини, і єдиний вихід для неї самої – самогубство у вирі на ріці: «А потому ненька за кіски мене буде тримати, а дьидик буде за ніжки внучку брати та й ме мні бити, душі надслухати. А я буду проситися. А потому піду собі глибокого плеса шукати. Та й буде по всему[1]…». Приреченість, безвихідь, відсутність зведеницею будь-кого для розради, крім себе самої, поглиблюють трагізм ситуації й афішують домінування безапеляційної народної моралі, хоч насправді вини покритки у своєму нещасті й нема: «Пан звйизав мені руки серед ночі, та й[2]…». Проте ні батьками, ні селом жодні виправдовування покритки до уваги не беруться.

Новела Марка Черемшини «Більмо» також стосується наймів дівчини-каліки, яка сліпне на одне око. Натомість виснажені невимовними злиднями її рідні батьки ставлять єдину ціль – якнайшвидше найняти каліку в найми, втаївши її більмо. Те, що пан гулящий, жорстокий і домагатиметься дівчини, батьками до уваги не береться. І якщо молодші братики й сестрички радіють, що пан веде каліку в найми, а батьки задоволені, що пан і не помітив більма, отже, їм тепер можна збирати хмиз у панському лісі, то односельці прекрасно розуміють, що гіркої долі зведениці-покритки «сліпцунка» не уникне: «Вже веде свіжу… Туди йде вона впорожні, а відти вернеси вповні[3]». І якщо в новелах «Писанки», «Зведениця», «Більмо» і навіть «За мачуху молоденьку» авторська позиція Черемшини індиферентна, попри те, що його героїні невимовно страждають», то в новелах «Інвалідка» й «Парасочка» авторська позиція однозначно осудлива й навіть цинічна. Наділені чоловічою сексуальною психікою, героїні цих творів ведуть себе зухвало й відверто аморально. Розпусна Парасочка змальована в стилі експресіонізму, вона плеще себе руками по стегнах, доводить суперниць до сказу похвальянням, що за гроші коханців (сороківці) побудувала хату, демонструє своє фізичне здоров'я. Вона зовсім не соромиться того, що народила копиля, веде себе зухвало перед сільськими жінками, що вбачають у ній умілу в плотських насолодах суперницю, яка не погребує їхніми законними чоловіками, якщо їй тільки випаде слушна нагода. У цій новелі йдеться не про красу любовних стосунків, щирі почуття, а про ненаситність сільської повії, як це розцінюють ображені дружини своїх законних чоловіків. Та якщо вчитатися в текст, то стає зрозуміло, що таким чином Парасочка вибудовує своєрідні психологічні мури оборони, рятується від поговору, глуму, народної моралі, бо іншого вибору в неї просто нема.

Новелою «Інвалідка» Марко Черемшина демонструє одну з найбільш масових трагедій Першої світової війни. На відміну від героїні попередньої

[1] Черемшина М. Карби. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1968. 408 с. С. 69.

[2] Черемшина М. Карби. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1968. 408 с. С. 68.

[3] Там само. С. 80.

новели «Парасочка», цнотлива навіть після кількох років у шлюбі з безногим чоловіком, Петриха не бажає плотських утіх, а мріє про дітей, без яких не уявляє власного життя. Винесення сімейної трагедії на всегромадське слухання й обговорення засвідчує потребу цієї жінки отримати дозвіл на переступ моралі. Під час процедури громадського суду Петриха не на жарт хвилюється, що викликане її страхом, якщо громада не зрозуміє її позову до чоловіка: «…Ніжки під білою сорочкою дрижали, а широкі бедра з-під запасок кидалися, гей живі сарнята[1]». Й хоча громадський суд не мав права порушити церковний шлюб, фраза одного із присутніх («Петрашко-любко, село велике[2]!) «фактично дає дозвід дружині інваліда на перелюб. Що цікаво, навіть після суду зважитися на порушення церковного шлюбу Петрашці нелегко, тому в корчмі вона, уже добряче сп'яніла, повторює, наче заклинання-оправдування, що село велике, тобто їй народити дітей знайдеться від кого.

Найбільш високохудожня новела Марка Черемшини «За мачуху молоденьку» демонструє настільки юну, що майже ще дитину, Єленку («Таке молоденьке, як то гусятко. Що мохом поростає. Ще груди наверх добре не вибігли, ще клуби на боки не розкололися. Ще біляві косиці заплітків не замагають. Ще стік і пахи без моху[3]») не тільки жертвою обставин і змови її батьків зі старим Іваном Мотрюком, щоб їхнє спільне багатство купи трималося, скільки безправність юної особи у життєвій круговерті. Єленка слухається матері й батька, виходить заміж за Штефанового дєдика, тобто батька того парубка, що мав бути її законною парою, але загинув на війні, проте панічно боїться сексуальних стосунків, переховується від Івана Мотрюка в стайні коло худоби. Врешті, образові Єленки автор приділяє мало уваги, яка зосереджена в основному на Іванові Мотрюкові та батьках дівчини – Мочерняках. Цих зрілих людей абсолютно не цікавить Єленчина доля, вплив на її психіку насильницького одруження. Мотрюк таки зачинає дитя від юної дружити («Камінні гори свої книги розтворили, чиєсь життя записали[4]»), але вранці повертається з фронту син, якого всі вважали загиблим, і розстрілює батька з помсти «за мачуху молоденьку». Знову ж таки, автор на цьому епізоді уриває фабулу своєї новели, хоч зрозуміло, що для самої Єленки випробування аж ніяк не закінчуються, і її доля навряд чи колись стане хорошою.

Врешті, ані в новелі «Парасочка», ні в «Інвалідці», ні у «За мачуху молоденьку» нема осудливої авторської позиції. Індиферентне ставлення Марка Черемшини до героїнь своїх новел відіграє роль того, що в театральному мистецтві називається «внутрішнім психологічним ефектом». Зате «зовніш-

[1] Черемшина М. Твори. Київ: Видавництво «Дніпро», 1978. 327 с. С. 205.

[2] Там само. С. 206.

[3] Там само. С. 209.

[4] Там самою С. 49.

ній психологічний ефект» присутній у новелах, де авторська позиція Марка Черемшини виразно негативна, наприклад, у новелі «Верховина». Цей ефект набагато менш художньо вартісний, аніж внутрішній. У театральному мистецтві таким ефектом є падіння посуду з рук наймички внаслідок чогось страшного для неї несподівано почутого, виявлення законним чоловіком (дружиною) листа від коханки своєї дружини (чоловіка), зустріч героя/героїні з людиною, яка ненароком сповіщає страшну правду.

Новела «Верховина» Марка Черемшини також охоплює події воєнного часу. Багач на все село Федір Орфенюк старається «тримати марку», тому не погоджується йти в куми до сільського злидаря Янця Кшесінського («Такий старун, такий торбей громадський, така лєнка драптива мене в куми забагає! Ех, коби не такий час, не так би я з тобов покумався, ти, палице гола![1]»), що надалі затаює на діда гнів і тонко сплановує жорстоку помсту старому і його внукам. Нібито упереджена авторська позиція і негативні враження від Федора у читачів дуже швидко розвіюються, коли з уст старого чуємо: «У мене син погиб на війні, моя ґаздиня погибла від кулі, а я сам з невісткою та онучат двоє[2]». Коли ж Янцьо приходить із двома паничами, щоб сім'я Орфенюка забезпечила коні та віз для послуг коменданта, то старий хворий Орфенюк вирішує жертовно їхати сам, щоб не ризикувати честю невістки, на яку він уже переписав усе власне майно. У цей момент невістка змальована дбайливою, розважливою і поміркованою жінкою: «…Вхопила йому з рук бесаги і подала капелюх та й поцілувала в руку, а несучи бесаги й батіг до воза, желала дідові, щоби добре гостив і здоров вертав домів якнайшвидше… Говорила так, щоб паничі чули, що сподівається діда на завтрашній ранок[3]» назад додому.

Подорож старого виявляється фатальною: йому доручають везти на «пляцівку», тобто місце розваг, яку горе-«їмості» завуальовують потребою бути на відпусті «матки Божої-шкаплєржної[4]» в міській церкві, то читач довідується що з двох «їмостей» одна навіть не є дружиною священника, а шлюбною жоною коменданта. Ці розпусні жінки, як і їхні шлюбні чоловіки, подані аморальними, готовими пиячити всю дорогу, цинічно насміхатися над старим і взагалі вести себе непристойно. Натомість дуже кмітливий дід Орфенюк упевнюється, що світ погруз у хабарах та корупції, адже Зельман афішовано здійснює такі «оборудки», які пахнуть криміналом, а до негідних справ причетні й комендант і його дружина, і священник та його «їмосць»: Зельман обіцяє перстенці й нові мантильки «їмосцям», якщо вони постараються, щоб дідова невістка вийшла заміж за того панича, який хитромудро

[1] Черемшина М. Карби. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1968. 408 с. С. 143.

[2] Там само. С. 144.

[3] Там само. С. 145.

[4] Там само. С. 146.

посягнув на Орфенюкові матеріальні статки. Вислуховуючи тиради підпилих «їмостей», Орфенюк задумується над власним старечим життям, долею онуків і ймовірно негідною поведінкою невістки: «Правда, невісточко, що ти мене слухаєш і шєнуєш, і доглядаєш, як рідна дитина, але най на твоє серце глипне сонечко, та й ти діда із тими сиротюками на піч покладеш, а собі молодюка приймеш та й буде тобі дід заважати! Правда, що ти пустим не орудуєш, але тепер по смучій войні удовиці посходили з розуму та й віддаються за таких барабів, що не варт їм за наймитів бути[1]». Передчуття старого не обманює. Вночі йому сниться покійний син, який вимагає негайно змінити заповіт, бо інакше дідові онуки залишаться голодранцями. До цього додаються й інші неприємності: заєць, який перебіг дорогу, як ознака великих неприємностей, крадіж Орфенюкових коней. Знеможений неприємними подіями, дід вирішує пішки йти до нотаріуса, щоб негайно відмінити попередній заповіт, а майно записати на онуків, але необачно ділиться своїм задумом із «їмостями». Вони ж негайно забезпечують те, щоб для Орфенюка з допомогою Зельмана і «злісного» (лісника) скерувати «зеленюка»-бандита, який має застрелити діда, перш аніж той добереться до нотаріуса. Постріл, який звучить наприкінці новели, жахаючи всіх живих, причому як звірів і тварин, так і людей, засвідчує, що кримінальний задум нечестивців остаточно зреалізовано.

Якщо образи героїв і персонажів чоловічої статі в цьому творі виведено скрупульозно й вірогідно, то для характеротворення жіночих образів Марко Черемшина використовує розвінчальні засоби сміху (сарказм, сатиру, гостру недоброзичливу іронію), висміює вдавану порядність і відповідальність практично всіх без винятку жінок, які діють у його новелах. Діалоги, внутрішнє мовлення, плани-задуми та їх реалізація особами жіночої статі постають карикатурними й позбавленими рис людської порядності, моралі, народної етики. При цьому всьому художня цінність творчої спадщини Марка Черемшини дуже висока.

Ольга Слоньовська

[1] Черемшина М. Карби. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1968. 408 с. С. 149.

ПОЕТИКА ПРОЗИ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ: СТУДІЯ ОДНОГО ТВОРУ

.....

ЛІНГВАЛЬНИЙ ВИМІР ВІЙНИ В МІЛІТАРНІЙ ПРОЗІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Художній текст – не наукова студія в тому сенсі, що він не стільки оперує конкретними фактами, опирається на певну доказову базу, забезпечує достовірність висвітленого тощо, а перш за все система художніх образів, особлива форма естетичного освоєння світу, засобом реалізації якої є мова з її зображальними можливостями. Важливим компонентом аналізу зображеного в художньому творі є його лінгвальний вимір. Він дає змогу з'ясувати як, в який спосіб в художньому тексті відображаються ті чи інші особистості, події, факти, явища тощо засобами мови, її одиниць і категорій.

У реаліях нинішнього дня особливо актуальною є російсько-українська війна, яка активно освоюється сучасною українською літературою, однак воєнна проблематика від найдавніших часів, починаючи ще власне від «Слова о полку Ігоревім» була предметом белетризування. На долю кожного письменника випадає своя війна. Для Марка Черемшини такою стала Перша світова війна. Автор антології української прози про події тієї війни Степан Хороб зазначив: «В українській літературі є чимало високоякісних естетичних зразків художньої прози про події Першої світової війни, написані різними письменниками в різні часи, вони й досі не втратили своєї ідейно-образної цінності. А в нинішній період воєнного лихоліття, коли Україна боронить перед російськими загарбниками свою землю, сплачуючи тисячами людських життів, такі прозові твори несуть у собі величезний потенціал національно-духовного піднесення та спротиву у звитяжній борні з ворогом. Адже війна залишається війною <…>, коли б вона не відбувалась: тут людські втрати, біль, розпука, трагедія долі не одного покоління мирних мешканців українських міст і сіл»[1].

[1] Хороб Степан. Художнє слово, обпалене війною: українська антимілітарна проза про Першу світову війну… *Бо війна війною… Спроба антології української прози про події Першої світової війни* / упорядн. та авт. передм. і прим. Степан Хороб. Івано-Франківськ: Місто НВ. 2022. С. 5.

Мета праці – є виявити основні параметри мовного втілення війни в мілітарній прозі Марка Черемшини.

Лінгвальний вимір війни в художньому тексті передбачає встановлення основних різноструктурних одиниць мови у відображенні війни. Серед них виділяються передовсім лексичні одиниці мови, які несуть різнобічну інформацію про війну. За лексичною одиницею нерідко постають когнітивно-асоціативні зв'язки, прагматичні інтенції, антиномічні й алюзійні накладання, оцінні конотації, а таке домислювання дає поштовх і до текстотворення, і до образотворення[1].

Лексика війни в мілітарній прозі Марка Черемшини неоднорідна. Це перш за все назви осіб за різними ознаками, задіяних у війні. Загальне поняття учасника бойових дій у мілітарній прозі Марка Черемшини відбиває дериват із прозорою внутрішньою формою *вояк*: Уже приморозки стали відморожувати варті вуха і старшеньких *вояків* заганяли до мужицьких хат, – а все неприятель не вбігав у сі села, що над Черемошем повиростали (Перші стріли); Аді, в селі були тепер *вояки*, скували попа та й повели до міста (Поменник); Гей пацьорки, зсилюють *вояки* газдівських коників, доять корови і вівці, ріжуть воли й телиці, варять собі м'яса та розвалюють мідяними кітлами горни над гуцульськими печами (Бодай їм путь пропала!) та ін.

Паралельно з ним функціонує ще діалектизм *жовнір* (вояк, солдат): А ти, доню, не гидуйся *жовнірові* сорочку виполокати! (Перші стріли); *Жовніри* враз із карабінами отік приросли до коней, отік би їх разом з кіньми з тисового дерева витесав (Поменник); Василиха вп'ялила зір у *жовнірів* і зойкнула несамовито (Зрадник) та ін.

Зрідка як синоніми до зазначених слів вживаються ще лексеми *стрілець*, *пушкар*, *салдат* та *оборонець*: Слово за словом та й бисажки таскали терх на кичерю та на груні ід пушкарям, мисливим стрільцям (Перші стріли); А єк привезли без ніг із Косова, то він дивитси на гори та й каже: «Ци я черепашка, ци червачок марний, шо вже не буду горами ходити?» – та єк не уфатит від *салдата* пушку, єк не поцілит себе у саму герланку! (Село погибає); Що з нами виробляєте, пани наші любі та гожі, *оборонці* наші путерні? (Бодай їм путь пропала!).

Цю групу загальних назв учасників бойових дій доповнюють ще слова *доброволець* та діалектне *ландштурмак*, семантика яких, у порівнянні із значенням номена *вояк*, має певні особливості: *доброволець* сам виявив бажання воювати з ворогом, а *ландштурмак*, кажучи мовою сьогодення, – це вояк запасу: Уже скрізь довкруги на долах видко було хмари димів та червону луну ночами, – а Черемош збирав із своїх сіл легінів і *добровільців* і провадив їх до бранки до Путилова або розсівав по селах на оборону (Перші стріли); В кождім селі росла тут своя гордість супроти неприятеля так, як

[1] Кононенко Віталій. Текст і образ. Київ – Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2014. 192 с. С. 48.

росли ряди гірських *добровільців*-пушкарів. Але ще й тісарську оборону мало кожде село. У панотця або в школі сидів жандарм, що велів звати себе комендантом і мав під собою зо дві десятки старших вояків, яких пушкарі називали *ландштурмаками* (Перші стріли).

Військову ієрархію осіб за їх становищем у війську засвідчують такі слова, як *комендант*, *керманич* (командир, керівник військового підрозділу) Слава нашому *керманичеві*! *Комендант*, що сидів уже на возі, піднісся, витягнув шаблю і, вимахуючи нею, гукнув у відповідь пушкарям: (Гурра тісареві! (Перші стріли); *капрал*, *старшина* (молодший командир, командир відділення): В один раз стають *капрали* село згонити (Бодай їм путь пропала!); Прилетів конем якийсь лютий *старшина* і щось повістує комендантові, котрий не жде кінця рапорту, але сідає на свого коня і виїжджає, а за ним його служба з тяжкими терхами (Бодай їм путь пропала!); *підстаршина* (помічник старшини): Комендант казиться. Скликав *підстаршин* і вояків за то, що не сперли чорної корови та перепустили зраду… (Зрадник).

Окремі назви осіб позначають учасників війни за їх військовим фахом. Серед них *вартовий* (вояк, який стоїть на варті, охороняє кого-, що-небудь): У замкненій світлиці Дзельман розмовляв тайно-тайнісінько з комендантом, а коли вийшов на подвір'я, то підстаршина вже перебирав від коменданта карти в рамцях і зараз-таки розсилав по селу патрулі з присяжними і *вартовими* (Бодай їм путь пропала!); *санітар* (вояк, який надає першу медичну допомогу пораненим, виносить їх з поля бою, упорядковує убитих, загиблих): Сірі *санітари* приїжджають, мерців роззувають, на вози одежину складають (Після бою); *гусар* (вояк із частин легкої кінноти, кавалерист): Війт пригадав, як передтогід мадярські *гусари* по всіх гірських селах виловили і потратили пастирів духовних, і тому прикляк і заклявся своїми дітьми, що панотця звідси з-під Дзельманового ока не пустить, аж непевний вітер пропаде геть за водами, за горами (Бодай їм путь пропала!).

У мові мілітарної прози Марка Черемшини функціонують і назви військовиків за їх національною належністю: *москаль* (військовий російської імперії): Це пригадують собі бадіки і просять капралів, аби не лишали *москалям* церкву, аби її на свій бік брали (Бодай їм путь пропала!); *козак* (військовий російської імперії, родом із України): Жовніри мельдують комендантові, що піймали і приводять йому живого *козака* (Бодай їм путь пропала!); *гонвед* (військовий Австро-Угорської імперії, родом з Угорщини): Вогонь світить, гей велика свічка, та й показує, як *гонведи* талан з села виносять, як Гуцулію за горло тримають (Бодай їм путь пропала!); *мадяр* (військовий Австро-Угорської імперії, родом із Угорщини): – Мой, хло', аді, *мадяри* знову цурікаются (Бодай їм путь пропала!).

Із назв осіб, задіяних у війні, або пов'язаних із нею, використано ще слова *камрат* (товариш по битві, боях; побратим): – О, тепер я тобі дєкую, *камра-*

те, шо-с не раїв сліпому домів вертати, але-с радив з мосту у ріку штрикати (Село вигибає); *зрадник* (той, хто зраджує): Кажут: гап-тах, попе, *зрадни-ку*, кацабо! (Поменник); *шпіон*, *шпігун* (той, хто займається шпигунством): – А Василя Федуневого задавили наші на дубі коло каплиці, бо він їм виніс коновку молока, а вони казали, що він *шпігун* (Село вигибає); – Брешеш, жиде, ти *шпіон* австрійський, прощайся з світом! (Бодай їм путь пропала!).

Доволі поширеними у воєнній прозі письменника є також іменники, які позбавлені граматичних ознак збірності, але мають значення сукупності осіб, учасників воєнних подій. Такими є *військо*, *восько* (збройні сили країни, військо): Неприятель на село гатить, *військо* його в селі зіпре, гарматами привітає (Село потерпає); – Падочку наш, уже *восько* до села йде! – крикнули нараз жінки (Поменник); *мадярські війська* (частина армії Австро-Угорської імперії, яку становили угорці): Передтогід котрі церкви лишилися в сусідніх селах на російському боці, – то їх усі попалили *мадярські війська*, а котрі церкви припали на австрійський бік, ті стоять не кинені <…> (Бодай їм путь пропала!); *ворог* (супротивник на війні, у воєнних діях): Бевхнув стріл, <…> а з дзвіниці винесли вояки застріленого бадя-дзвонаря і кинули між мерців, аби не робив зради, аби нічого не давав знати *ворогові*… (Бодай їм путь пропала!); *патруля* (невеликий військовий підрозділ для догляду за порядком, безпекою на якому-небудь об'єкті, в якомусь районі): Патрулює *патруля* в кукурудзах, боками заходить, ґверами цілить (Поменник); *цуріки* (зневажлива назва військовиків, які відступають): Тоді газдині розступалися перед церквою і робили воякам дорогу та й жалували їх, що такі темнолиці, голодні і дрантиві, – а бадіки поморгували на себе: «Аді, йдут смучі *цуріки*!» (Перші стріли); *противник* (вороже військо, ворог): «Через час став неприятель метати гранати в шанці *противника* (Зрадник); *москаль* (військо російської імперії): Видко, що *москаль* цурікає свого неприятеля в гори, межи Гуцулію (Бодай їм путь пропала!); *неприятель* (ворог, противник): – Ми передтогід *неприятеля* плитєм з гір били, а ви нас так частуєте? (Бодай їм путь пропала!). Трапляються і окремі збірні іменники на позначення військовиків: *жовнірня* (збірне до жовнір): – Чорна корова – то був знак для неприятеля, – кричить комендант, а *жовнірня* біситься (Зрадник).

Важливим компонентом репрезентування війни лексико-семантичними засобами у мілітарній прозі Марка Черемшини є лексема *війна*, *война* (організована збройна боротьба між державами): Бо *війна* корчує ліси, корчує села і озером сльози збирає, життя топить (Зрадник); Пушкарі слухали коменданта, але скоса і згорда дивилися на ландштурмаків, що ані одежі, ані обуві не мали, не були охочі до бою, йойкалися і дрожали на студені та кожного газди допитувалися, чи не знає і відає, як довго потриває ця ненависна *війна* (Перші стріли); На *войні* нема віри, нема серця, нема жінки, лиш неприятіль, та й амінь! (Поменник). Поняття війни образно передає переносне словосполучення *смучя година*: Де бабам до войни? Обіскатиси, залити та

кури смотрити та й пужітиси рівно з жидвов. – Та-бо, то й страху дає та *смучя година*! – перервав Митро Пужливий (Поменник).

Наратив війни деталізовано семантикою таких лексем, як *бій* (сутичка ворожих військ): Пушкарі слухали коменданта, але скоса і згорда дивилися на ландштурмаків, що ані одежі, ані обуві не мали, не були охочі до *бою*, йойкалися і дрожали на студені та кождого газди допитувалися, чи не знає і відає, як довго потриває ця ненависна війна (Перші стріли); *битва* (бій між ворожими військами): Видко ділу, що *битва* наближається, бо мости горять, а над людською працею хмари диму збиваються, дороги ковпотом закриваються (Бодай їм путь пропала!); *баталія* (бій, битва): З села зробилася одна довга лінія по самій середині. Буде в селі *баталія*, буде село упрівати (Бодай їм путь пропала!); *різня* (затятий бій, в тому числі й рукопашний): Не тото буря, що ліса не скорчувала, не тото кішня, що коси не вищербила, не тото бійка, що душі не згубила, але тото *битва*, що горами мече, але тото *різня*, що кервою дебри мулить, але тото *баталія*, що в один мах людей в шухи складає (Село потерпає).

Різні етапи в процесі бойових дій відображають слова *штурм* (рішуча атака на ворога): Очі видять, що москаль переміг *штурмом*, бо вранці займив свого неприятеля горами навперед себе, як ровта недострілену звірину (Після бою); *оборона* (захист від ворога), *розвідини* (збирання відомостей про ворога або про місцевість, яку він займає): День і ніч приготовляли *оборону* села, укріпляли камінним плиттям стрімкі боки дороги, майстрували потайні засідки, розбігалися на *розвідини* і пазили воєнного діла так, як це молодим ялося (Перші стріли); *вогонь* (стрільба з гвинтівок, гранатометів, гармат): Від третьої гори розігналася селом ретельна говірка, аби люди з села геть виходили, бо *вогонь* буде (Село потерпає); *сальва* (залп, одночасний постріл з кількох гвинтівок, гармат тощо): Ще гримнула *сальва*, ще ворохнулися деякі бадіки, а відтак лежали всі у траві, як німе камінне плиття у лузі (Бодай їм путь пропала!); *стріл* (постріл): Бевхнув *стріл* і притяв, гей ножицями, голосіння дзвонів, а з дзвініці винесли вояки застріленого бадя-дзвонаря і кинули між мерців, аби не робив зради, аби нічого не давав знати ворогові…(Бодай їм путь пропала!).

Велику групу мілітарної лексики становлять назви зброї. На позначення вогнепальної ручної зброї, гвинтівки засвідчено низку лексем, зокрема *рушниця*: Але всі села мали більшу вагу на старого газду, чим на нового, і тому легіні з-над Прута ночами викрадалися з-під неприятеля і йшли до бранки до Путилова або ставали за добровільців в котрому-будь селі над Черемошем і разом із справедливими вояками дожидали неприятеля, щоби почастувати його на дорозі кулями старих *рушниць*, або камінним плиттям <…> (Перші стріли); *карабін*: Діти на вориння повилазили, пальці в роти позатикали, надивитись не могли, кабати й *карабіни* обзирали (Поменник). Із діалектних назв рушниці використано лексеми *ґвер*: Патрулює патруля в ку-

курудзах, боками заходить, *тверами* цілить (Поменник); *кріс*: Одні лиця – то попіл темний, другий – то кровця синя, а он ті стрільці, що *крісом* ціляють, а он ті біля них ніби кров з чола втирають (Після бою); *пушка*: А як привезли без ніг із Косова, то він дивитси на гори та й каже: «Ци я черепашка, ци червачок марний, що вже не буду горами ходити?» – та єк не уфатит від салдата *пушку*, єк не поцілит себе в саму герланку! (Село вигибає); *стрільба*: Петро спер голову на *стрільбу* і чинився, що бабиної бесіди не чує (Село вигибає). Ручну вогнепальну зброю з коротким стволом для стрільби на невеликій відстані репрезентують слова *револьвер*: Капрали погрожують *револьверами*, але копанники норовляться (Бодай їм путь пропала!); *пістоль*: Молоді пушкарики чули в собі силу і самі дбали про *пістолєта*, про рушниці і про те, щоби уставити і присилити якнайбільше плиття і колод, готових до спаду на дорогу (Перші стріли). Із крупнокаліберної зброї зафіксовано лексему *гармата*: Неподалеки гримлять гармати, але газди й газдині хвалять собі верем'я і сапають на царинках ріпу, що до них з землі барвінковими листочками усміхається (Бодай їм путь пропала!).

До цієї тематичної групи належать також назви частин зброї, зокрема *кольба* (прикла́д вогнепальної зброї): То ті до ніг припаду, стопи обцулую, жовнірів умолю, аби мні *кольбами* посікли на мак, навмість тебе (Поменник); назви набоїв – *куля*: На далеких долах зачали ніч прошивати дзвінкі крісові *кулі* (Бодай їм путь пропала!); *граната*: Де руки робили, там град *гранатів*, де газдівка була, там земля трісла (Село потерпає).

Різновиди війська представлено лексемами *кінnота* (кінне військо, кавалерія), *фантерія* (різновид військ, що діє в пішому строю, піхота), *артилерія* (різновид військ, основним озброєнням яких є така зброя), *піхота* (те саме, що фантерія): – Падочку наш, уже воєко до села йде! – крикнули нараз жінки. – Аєк, іде наша *кінnота*, а за нев *фантерія* і *артилерія*, – потверджували ті бадіки, що колись служили у війську (Поменник); На колісницях гармати в скринях. Отік велетні на млинських колесах одпочивають із зажмуреними очима. У крок за ними йде *піхота* (Поменник).

Розташування учасників воєнних дій в певному порядку відображають слова *шварма* (бойова лінія): Пушкарі почули свою важність і розпустилися в *шварми* глицями понад дорогу (Перші стріли); *глід* (ряд, стрій, шеренга): Другі бадіки за нього відозвались і показували йому на миги, що має ставати до *гліду* (Поменник); *фронт* (лінія зіткнення з ворогом): Пушкарі мали свій *фронт* верхами гір понад дорогою <…> (Перші стріли).

Семантика низки лексем фіксує абстрактні сутності, породжені війною. З-поміж них виділяються слова *смерть* (припинення життєдіяльності людини, погибель): Очима [пушкарі] на дорозі, а руками *смерть* тримають. Лиш стрілить пушкар, лиш пустить долів плиту, а життя гине (Перші стріли); *страх* (стан хвилювання, тривоги, неспокою, викликаного чеканням чого-небудь загрозливого, небажаного): Коні, як звір зачують, стають у кру-

жок, а голови всередину, та й фоськають, та й потерпають, аж шкіра на них дрожить. Так челядь тепер. Дрожить, гей лист на трепеті, рісними словами *страх* на село пускає (Поменник); *бранка* (призов, мобілізація до війська): Уже скрізь довкруги на долах видко були хмари димів та червону луну ночами, – а Черемош збирав із своїх сіл легінів і добровільців і провадив їх до *бранки* до Путилова <…> (Перші стріли); *приказ* (наказ, розпорядження): Тоді село бачило в церкві воєнний алярм, бо комендант у церкві голосно командирував і роздавав *прикази* <…> (Перші стріли); *форшпан* (повинність селян безплатно перевозити військові вантажі): Хтось обмастив тебе перед комендантом, шо ти передтогід войтував за маскалів, з ними був одна рука, гнав людей на московські *форшпани*, а ти знаєш, шо то значит? (Бодай їм путь пропала!); *авус* (кінець, смерть): Бо у войні таке право, що довгам «*авус*», та й людям «*авус*» (Поменник); *урльоп* (відпустка під час служби у війську): Лють розпирає їм серця через легіня, що полюбив був Мочернакову дівку і гадав з нею одружитися, а відколи був на *урльопі* дома, оскочив і став писати письма до Гушпанової дівки (Бодай їм путь пропала!).

Поодинокі номінативні одиниці мілітарної лексики позначають тематично розрізнені поняття із військової сфери. Такими є *касарня* (будівля для розміщення військовиків, казарма): Пушкарі мали свій фронт верхами гір, а ландштурмісти мали свою *касарню* серед села в канцелярії громадській (Перші стріли); *шкло побільшаюче*, *окян* (бінокль): Комендант розкладав і примірював довгі *шкла побільшаючі* та глядів то за неприятелем, то назирці за своїми вояками <…> (Перші стріли); Кортіло бадіків також через *окян* подивитися на неприятеля, але комендант не зволив <…> (Перші стріли); *таністра* (похідна військова сумка, яку носять на спині за допомогою заплічних ремінців та лямок, ранець): Паничю, з цеї парми не буде хліба, саме кочьинє, йкі *таністри* на плечах! (Поменник); *шанці*, *окóпи* (земляні укріплення у вигляді ровів із насипом, окопи): Малий чи великий, старий чи молодий, жінка чи дівка, най бере рускаль та кияню, най іде *шанці* копати (Бодай їм путь пропала!); – Де мадяри, жиде? – В *окопах*, панове козаки! Де *окопи*, жиде? – За церквов на один перестріл, панове козаки! (Бодай їм путь пропала!); *медаль* (нагорода, відзнака за особливі бойові подвиги): Патентарі впевняють, що все розкажуть до прикладу, і намагаються йти кроком, аби *медалі* не стидались їх ходу (Бодай їм путь пропала!); *варта* (загін, група озброєних людей, що охороняють кого-, що-небудь): Вчера Василина Пасемкова йшла до міста, а перед містом стоїт *варта* та й каже: гов! (Поменник).

Лексико-семантичний вимір війни, при всій своїй важливості, не вичерпує лінгвального. Лексичні одиниці завдяки їх семантиці є носіями дискретних знань, інформації про природу війни, осіб, задіяних у ній, предметів, пов’язаних з нею тощо. Художній текст, як уже зазначалось, характеризу-

ється не тільки-інформаційно-змістовим боком, а й конотативним, який забезпечує емоційно-експресивне, оцінне, стилістичне забарвлення мовних одиниць, формуючи його прагматичний ефект. Анатолій Загнітко, розмежовуючи специфіки вияву семантичних і прагматичних явищ серед іншого цілком справедливо зазначив: «семантичні компоненти мовних явищ повідомляються (мають ствердження), а прагматичні – виражаються (як е*моції*, *почуття*, *волевияв* тощо)»[1].

Важливими засобами творення конотації мовних одиниць у текстах і тексту загалом є тропи, через які досягається їх сугестивності, що, поряд із інформативністю, детермінує рецепцію твору і висвітленої у ньому проблематики.

У змалюванні війни в мілітарній прозі Марка Черемшини велику роль відіграє переносне, образне використання мовних одиниць. З цього погляду особливе місце в лінгвалізації війни посідає невеликий образок-оповідання «Село потерпає», що є «найбільш панорамно-монументальною композицією циклу»[2]. Сюжет оповідання розгортається як суцільне нанизування одне за одним метафор, порівнянь, інших тропів і фігур, які уособлюють увесь трагізм війни, всі жахіття, які вона несе Гуцульщині.

Уже перше речення цього етюда містить метафору-персоніфікацію, яка належить до поширених в ідіостилі Марка Черемшини[3]: За третьою горою *небо позіхає*. У наступних двох реченнях низка метафор роз'яснює причину «позіхання»: *Луна* йому вночі *спати не давала*, *гранею ребра припікала*, *лице черленила*. На горах *припочивала*, *черлений пояс розперізувал*а, *керваві згарди* над селом *розвивала*, *гребенистими руками неба досягала*. Сюжетну лінію продовжують метафори *стопа луни (заграви)* в експресивно наснаженому реченні (А *її* пухкі *стопи* – де перебійці, де газдів двори, де хліба оденки, де праця в чертогах) та *дорога луни (заграви)*, ускладнена предикатними переносними образними характеристиками (А *її дорога димом стелена*, *жаром жарена*, *кулями значена*). Попередній проміжний підсумок вступу оповідання сформульовано реченням «Най *село видить,* най *знає*», в якому за допомогою синекдохи звернено увагу на горе, біди, які несе людям війна. Відчуття тривоги, неспокою, напруги зростають, бо за третьою горою небо вже не позіхає, а стогне – ще одна персоніфікація, а на додачу ще й антитеза і зміщення основної уваги з неба на грішну землю: За третьою горою *небо стогне*. *Земля* йому *громи відобрала*, його поріб'я *кулями б'є*. Раз у раз. За-

[1] Загнітко Анатолій. Сучасний лінгвістичний словник. Вінниця: ТВОРИ, 2020. 920 с. С. 585.

[2] Піхманець Роман. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ: Темпора, 2012. 580 с. С. 339.

[3] Кіс Тетяна, Тарновецька Людмила. Джерела і типологія художньої метафори у творах Марка Черемшини. «*Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кін. XIX – поч. XX століття: Збірник наукових праць*. Івано-Франківськ, 2006. 494 с. С. 120.

вершує інтродукцію силянка метафоричних висловів образного зображення воєнної масакри, в яких підкреслено й місце її розгортання: *Розступилися гори* на два табори. *Громами себе розсаджують*, *кременисті голови собі розбивають*, *ліси на тріски розколюють*, *ізвори людьми рівняють*. *Заревіли гори*, аж *небо здригається*, аж камінні *скали лупаються*. Пік градації небезпеки, яка зростає з наближенням фронту, відбиває зазначена метафора *заревіли гори* у поєднанні з іншими, вона ж стає підґрунтям завершального підсумкового речення вступної частини оповідання, в якому гіперболізовано відбито смертоносну сутність війни: *Хто жиє*, *най гине*. І так до кінця оповідання вся змістова інформація про руйнівний вплив війни на людські долі, сільський устрій горян аж до останнього речення – А як маржинка з гори на колешіньки подивилася і зарула тоскно, то село у личко пісніє і потерпає… – наснажена переносним, образним змалюванням. Кожне оповідання Марка Черемшини на воєнну тематику, як і інші, відзначається своїм, більшим чи меншим корпусом образних мовних засобів, які виконують експресивну функцію в тексті. Як слушно зауважила Н. І. Бойко, «експресивна функція лексичних одиниць не може вступати в субординаційні відношення з номінативною та іншими функціями, оскільки їхня ієрархічна система не передбачає поділу на важливіші, соціально значиміші та другорядні, додаткові, «нижчі». Будь-яка функція взаємодіє з іншими, вони доповнюють одна одну»[1]. Так, семантика слова *війна* передає її суть, але вона значно поглиблена, якщо доповнена образно-метафоричною компонентою, пор.: Бо *війна корчує ліси*, *корчує села* і *озером сльози збирає*, *життя топить* (Зрадник).

Отже, мовний вимір війни в мілітарній прозі Марка Черемшини засвідчив широку палітру вербальних засобів інтерпретації війни. Вербалізація війни в досліджуваних текстах здійснюється передовсім шляхом використання в них номінативних одиниць, зазвичай лексем із семантикою, в якій відбито реалії війни, та переносних, образних, метафоричних висловів, зворотів. Взаємодіючи та взаємодоповнюючи один одного, вони створюють досить виразну картину війни на Гуцульщині часів Першої світової. В одній статті неможливо повністю охопити мовний вимір війни в мілітарній прозі Марка Черемшини. Перспективи подальшого дослідження проблеми вбачаємо у залученні до аналізу інших мовних засобів художньої інтерпретації війни, зокрема фраземіки, граматичних одиниць, стилістичних фігур тощо. Важливі також порівняльно-типологічні студії лінгвального виміру війни у різних авторів художніх текстів і різних воєн.

Василь Ґрещук, Валентина Ґрещук

[1] Бойко Н. І. Українська експресивна лексика: семантичний, лексикографічний і функціональний аспекти. Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект–Поліграф»», 2005. 552 с. С. 13.

МІКРОПОЕТИКА НОВЕЛИ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ «СЕЛО ВИГИБАЄ»

Новела Марка Черемшини «Село вигибає» заслуговує, на наш погляд, скрупульозного жанрово-стилістичного аналізу із кількох причин. По-перше, твір цікавий, з огляду на його місце та значення в історії української літератури, як результат певного жанрово-стилістичного експерименту, що, з одного боку, зберігає пам'ять канону, а з іншого – пропонує його (канону) модифікацію і трансформацію відповідно до вимог часу. По-друге, у новелі відображено «карби» цього самого часу, вона є своєрідним «людським документом» лихоліття Першої світової війни, а також свідченням антимілітарних настроїв тогочасного суспільства. По-третє, цей шедевральний вияв авторської майстерності Марка Черемшини розкриває нам індивідуально-стильові секрети новелістичної майстерності й основні вектори еволюції естетичної свідомості письменника.

Передусім зауважимо, що жанр новели завдяки своїй малоформатності й формально-змістовій еластичності завжди був зручним оперативним майданчиком для апробації експериментальних жанрово-стилістичних елементів у творчості окремого автора чи в літературному процесі загалом. Тож не дивно, що саме жанр новели відкривав перед Марком Черемшиною можливість віднайдення оптимальних жанрово-стилістичних форм для змісту, продиктованого самим життям. Адже «жанр – це і своєрідна змістова форма, модель художньої структури ряду творів, у якій специфічно закодовано спрямованість на певний зміст»[1].

І. Денисюк переконаний: «При освоєнні нових пластів життя у своїх наймобільніших, всепроникаючих формах мала проза виявилась особливо функціональною. Вона вторгається в усі клітини складного суспільного організму, відгукується на епохальні політичні струси й катаклізми – революцію і війну, відбиває глибинні соціальні процеси села й міста, художньо досліджує прояви соціальної та індивідуальної психології нескінченної галереї типів епохи, які репрезентують усі класи, стани й суспільні прошарки, відображає ідеологічні «розпуття велелюдні», набуваючи еластичності своєї структури, удосконалюючи інструментарій пізнання людського буття. Поруч з нею успішно плекаються роман і повість, але все ж новелістика превалює над великою прозою»[2].

В. Матвіїшин слушно звертає увагу на те, що Марко Черемшина в «Автобіографії» зізнався про вплив Івана Франка на його «навернення» до новелістики: «І. Франко порадив йому «закинути писати поезію в прозі та верну-

[1] Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 1. Кн. 1. 432 с. С. 16.

[2] Там само. С. 72.

ти до «Параски», тобто до реалістичного змалювання «мужиків». Невдовзі, коли було засновано «Літературно-науковий вісник» (1898), І. Франко запросив молодого новеліста виступити на його сторінках із «неореалістичними» новелами з «мужицького життя»»»[1]. Літературний напрям, у якому мали би реалізуватися ці «неореалістичні» новели з «мужицького життя» Франко дефініціює як «трагічний реалізм». Принагідно зазначимо, що «трагічний реалізм», як і «неореалізм», як «науковий реалізм» чи «ідеальний реалізм» – це лише термінологічні позначки на шкалі Франкової диференціації еволюційних етапів у розвитку мистецтва, яке не втрачає зв'язку із життям. Франко, як відомо, вважав, що у митців має бути «єдиний кодекс естетичний – життя», тому й означення того чи того естетичного феномену як «реалістичного» більше стосувалося змістового, ідейно-тематичного наповнення творчості, а не формально-стильових аспектів. Відтак за поетикальними критеріями Франковий «науковий реалізм» значно ближчий до «натуралізму», ніж до власне «реалізму», «ідеальний реалізм» – до модернізму, а «трагічний реалізм» – до експресіонізму.

О. Черненко зауважує про фразу із Стефаникового оповідання «Скін», де йдеться про те, що у вмираючого «повіки впали з громом»: «Для побільшення експресивної гіперболі Стефаник віталізує її навіть могутнім звуком грому. Ясно, що страждання перетворилося на звільнення душі від провини, а смерть – на нове життя. Це звільнення енергії зображене сильним звуковим гуком – природним явищем грому»[2].

Образ крику в нічній пітьмі, крику, якого ніхто не чує – типовий для творчості експресіоністів. Згадаймо хоча б класичну в цьому аспекті картину Е. Мунка – «Крик». Слід зазначити, що світовий експресіонізм сформувався власне як антимілітарна реакція на жахіття Першої світової війни. Елементи експресіонізму знаходимо також у деяких поетичних творах І. Франка. Скажімо, своєю антимілітаристською тематикою та образною системою вірш «Три стирти» нагадує картини відомого німецького художника-експресіоніста Г. Ґроса.

Було б, принаймні, нелогічно, якби особистий творчий приклад близьких і географічно, і в часі, і, що найважливіше, за духом письменників – Івана Франка та Василя Стефаника – ніяк не вплинув на естетичні орієнтири одного з членів покутської трійці – Марка Черемшини. Тож спробуємо віднайти відповідні жанрово-стилістичні паралелі у творчості Марка Черемшини власне на матеріалі аналізованої новели письменника.

«Згустком і синтезом багатьох проблем» називає оповідку «Село вигибає» Іван Денисюк. Науковець зауважує: «Драматичні принципи зображен-

[1] Матвіїшин В. Західноєвропейська мала проза у творчій рецепції Марка Черемшини. *Марко Черемшина у спогадах, документах і матеріалах*. Чернівці: Друк. Арт, 2014. С. 330.

[2] Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Едмонтон: «Сучасність», 1989. 280 с. С. 157.

ня життя поєднані тут з баладними та новелістичними (такою ж новелою-баладою є «За мачуху молоденьку» та деякі інші). Це – єдність місця і часу, неймовірна сконцентрованість подій на території трупарні, незвичайність ситуацій, поетично-символічна проекція образів і деталей. У постановці проблем життя, кохання і смерті, здирства і гуманізму, жаху війни і життєупругості роду людського помічається певна філософічна заглибленість. Немає ані тіні сентиментальності, є високий трагізм. Наскільки виріс Черемшина з часів ранніх поезій у прозі!»[1].

Як зазначалося вище, сам жанр новели надавав письменникові оперативний простір для творчого експериментування з поетикальними елементами різних художніх систем. Причому ця тенденція характерна для багатьох письменників «зламу віку». «Обравши психологічну новелу-ескіз своїм улюбленим жанром, Марко Черемшина, В. Стефаник та М. Коцюбинський використовували поетику романтиків, імпресіоністів, символістів, натуралістів, виробляючи свій мистецький стиль, що синкретизував усе найкраще з тогочасних творчих надбань у різних національних літературах. Тим самим молоді новелісти утримували українську літературу на відповідному західноєвропейському рівні, вносячи й свої нові елементи в еволюцію жанру малої форми», – вважає В. Матвіїшин[2].

За І. Денисюком, «ще до початку XX ст. в українській літературі витворились дві модифікації, два жанрово-структурні типи новели: новела акції, заснована на зіткненні двох конфліктуючих сил, і новела настрою з внутрішньо-психологічним конфліктом»[3]. Саме новелою настрою, на наш погляд, є оповідка «Село вигибає».

Настрій «чорної меланхолії» огортає нас вже з експозиції твору, в якій вимальовується постапокаліптична картина села-цвинтаря:

«Вже нема села, лиш цвинтар.

Край цвинтаря трупарня під високою пелехатою смеречиною схована.

Глуха і німа стая гроби пасе…

Мерці з гробів вибігають, вітром на дах сідають, високої смеречини ловляться, за селом банують»[4].

Немов на картині художника-експресіоніста, перед нами постають гіперболізовані до статусу «мертвих велетнів» печі, які колись були осередками тепла і життя в родинних оселях, а зараз – із «роззявленими ротами» наче беззвучно волають до неба про трагедію цих людей:

---

[1] Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 1. Кн. 2. 486 с. С. 120.

[2] Матвіїшин В. Західноєвропейська мала проза у творчій рецепції Марка Черемшини. *Марко Черемшина у спогадах, документах і матеріалах*. Чернівці: Друк. Арт, 2014. С. 329.

[3] Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 1. Кн. 1. 432 с. С. 79.

[4] Марко Черемшина. Твори. К.: «Дніпро», 1978. 327 с. С. 123.

«Оті печі, що село вигрівали, лежуть тепер перевалені на снігу, як непоховані велетні з роззявленими ротами.

Ворон там сідає, хіба звір там навертає.

Такий чорний туск б'є з тих челюстей, як із сирих великих могил.

Собаки села шукають, блудом ходять і виють на ліси, на гори»[1].

У дусі настроєвих імпресіоністичних новел автор створює враження спустошеності підбором відповідних звукових партій у похмурій симфонії знищеного війною села. Тут коні «ржуть і наслухають, чи газда не кличе»; чорний кіт «плаксиво занявкав, як до газдині, що по подою молоко несе»; воробець «зацвірінькав, начеб на мороз скаржився»; «щось шепотом шепоче, щось шумить шумом, щось отік плаче понад убитим селом»[2]. І все це багатоголосся зводиться до єдиної мінорної тональності: «Питаються гори вітру буйного, чи розжене всю тугу з-понад села?»[3].

Звукова імпресіоністична картина зруйнованого села доповнюється описом тактильних відчуттів. Холод, мороз, дівчина, яка «дише синіми губками на лід, гейби на вогонь дула, – і лід від того дихання уступається і скапує сльозою на долішні квітки замерзлої шиби» і, врешті, моторошній епізод хорору, коли холодна рука вмираючого дяка «вхопила її (дівчину, – *Р. Г.*) за ногу і ціпко держала»[4].

Із цього жахливого «кадру» в фокусі авторської уваги опиняється вузький і темний простір цвинтарної трупарні, де й відбувається усе дійство, якщо те, що там відбувається взагалі можна назвати дійством. Автор знайомить нас із дієвими особами цієї безсюжетної настроєвої драми-новели. Це молода дівчина, яка своїм голим тілом має приваблювати подорожніх, аби ті не оминали трупарні: «З плечей дівчини упав на голови бадіків кусень старого ліжника, і гола дівчина схилилася, щоби піднести одинокий свій загріток. Її кудлаті чорні косиці закрили її круглу молоду твар, а її груди, як дві грушці, звисали із синіх ребер над бадіковими головами»[5]. Стара баба – доглядальниця за смертельно хворими, які чекають свого кінця тут-таки, у тісній і темній трупарні. Неначе міфічний Харон, баба виконує функцію посередника між життям (врятованою нею дівчиною) і смертю (конаючими у передсмертних муках селянами):

«Баба схилилася до бадікового лиця, потерла рукою чоло і, засвітивши огарок свічки, тримала її та вцитькувала дівчину, щоби не верещала, бо дяк конає і зараз пустить її ногу.

Дівчина дрижала, як серна, на всьому тілі і скаржилася, що дякова рука студена вже, як лід.

---

[1] Марко Черемшина. Твори. К.: «Дніпро», 1978. 327 с. С. 123.

[2] Там само. С. 124.

[3] Там само.

[4] Там само. С. 125.

[5] Та само. С. 124.

Баба казала їй підоймити ногу, бо дяк уже ввесь застигає.

Дівчина сіпнула ногою, а дякова рука її вже не спирала»[1].

Загалом для підсилення антимілітарного звучання твору автор, цілком у дусі експресіоністичної манери, синтезує елементи зумисної деформації предметних форм із натуралістичним фактографізмом в описі брутальних, потворних «жнив» війни. Це й опис того, як дяк «карався»:

«То руки, то ноги, то лице кидалися раптово, як би всередині струни уривалися. Твар його ставала подовгастою, а ніс зробився спичастим, гей клинок на білій стіні. Очі гейби прижмурені. Вже не говорив, лиш тихонько і коротко гумкав і гикав.

Баба вияснювала, що дяк собі самому похорон відправляє, але вже говорити не змагає»[2].

І те, як «Тополюк не відповідав, але руку встромив межи зуби і відгризав собі пальці, аж кров чюріла»[3].

І деталі страшної картини, яку так спокійно (наче звиклася з нею) згадує й переповідає Петрові Анничка: «– Аді, били раз коло разу, лиш гев та гев! […] Три дні піхали гармати село, єк ступов. А моя неня післала мене до чюркала водиці. А я несу воду та й чую: грим! Дивлюси, а нашої хати вже нема. Я кличу: нене! А коло мене на землі рука. Прибігают дєдя з царинки та й пізнают, шо то ненина рука»[4].

Чи її ж розповідь про долю інших односельців: «– А Лєпшієвому Іванови гармати урвали ноги, та й єго взєли до шпиталю. А єк привезли без ніг із Косова, то він дивитси на гори та й каже: «Ци я черепашка, чи червачок марний, шо вже не буду горами ходити?» – та єк не уфатит від солдата пушку, єк не поцілит себе у саму германку! Та й лежит онде на цвинтари коло мого дєді під берізков білов»[5];

«– А Василя Федуневого задавили наші на дубі коло каплиці, бо він їм виніс коновку молока, а вони казали, шо він шпігун. А Василь опівночі сідає на дуба і грає в сопівку дойни. А вуйна кажут, шо тот дуб усхне від Василевого туску»[6].

Чи монотонний опис трагічної самострати Петра: «Підкликав сам себе і приподрював стрижену голову над цівкою козацької стрільби.

Посягнув вдолину за язичок, і кріс луснув крізь його голову. Бризнула кров на стелю, ударив гук в стіни, впав Петро на землю. Верглася баба, закаменіла Анничка, і здригнулася трупарня.

І смерть перелетіла чорними крильми з дєді на синове лице.

---

[1] Марко Черемшина. Твори. К.: «Дніпро», 1978. 327 с. С. 125.

[2] Там само. С. 125–126.

[3] Там само. С. 127.

[4] Там само. С. 133.

[5] Там само. С. 133–134.

[6] Там само. С. 134.

Отік легкий вітрець подув мигом по трупарні.

То Петрова душа летіла у село подивитися та побанувати.

Але схопилася з вугла дєдева душа і її подогонила та й завернула на зелене смеріччя, аби селом не смутилася, аби не з'їдалася»[1].

У творі раз у раз натуралістичний холодний об'єктивізм увиразнює експресіоністичні «крещендо» емоційних вибухів, коли вмираючий батько довідується про каліцтво сина:

«Син хилився і цілував дєдеві руки.

А дєдя досягав синове лице руками, брав його в долоні, тримав перед собою, як своє переболене серце, і заревів, наче біль бардою перерубував:

– А ти де дів очі, Пе-тре!»[2].

Чи коли у Петра на руках помирає батько:

«…Розсипався і пропадом пропадав Петро за своїм дядем, аж луна била у стіни. Крижувався, давився смутком і відходив від пам'яті. Микав собі чупер стрижений, по голові себе лускав, глушив хату ревом.

Опадами сходив з розуму»[3].

Наведені приклади підтверджують слушність спостереження Н. Шумило: «А що найвагоміше з точки зору мистецьких закономірностей, то це зіткнення на межі століть двох типів художньої свідомості – об'єктивно описової і суб'єктивно виражальної»[4].

Інколи спадає на думку, що жаль, туга, песимізм, втілені влучними настроєвими образами автора, як-от «Петро краяв себе жалем, як хліб острим ножем»[5]; «Бо таке житє одна чорна нічка. А тота нічка закрила гори, закрила полонини й зелені ліси»[6]; «а ти чого пішов за тугов, єк пес за слідом газди?»[7] тощо, – стають домінантними у новелі. Однак більш глибокий аналіз світоглядно-етичної спрямованості твору, окрім очевидної присутності в ньому основоположних для експресіонізму постулатів загальноєвропейської філософії страждання, виявляють ще й приховані у підтекстових глибинах прояви локального гуцульського світосприйняття і світорозуміння з його тяжінням до гедонізму і вітаїзму.

Аналізуючи характери головних героїв твору, І. Денисюк звертає увагу на їхню неоднозначність і на авторську майстерність Марка Черемшини як майстра багатоплощинного психолого-символістського портрету: «Характери теж ускладнилися. Хто вона, ота старезна баба – втілення соціальної

---

[1] Марко Черемшина. Твори. К.: «Дніпро», 1978. 327 с. С. 135–136.

[2] Там само. С. 130.

[3] Там само. С. 131.

[4] Шумило Н. Проблема органічності українського літературного розвитку (проза кінця XIX – початку XX ст.) *З його духа печаттю… Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка*. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. Т. 1. С. 65.

[5] Марко Черемшина. Твори. К.: «Дніпро», 1978. 327 с. С. 135.

[6] Там само.

[7] Там само.

психології війни? Сестра-жалібниця чи мародерка? Жорстока через свою гуманність чи носій запеклих інстинктів власника? Пучечок калини в трупарні символізує тут переможність життя над смертю. Цією калиною виходила від «чорної боли» – пошесті – баба Анничку, а тепер посилає її голу на мороз принаджувати подорожніх, бо треба ж заробляти на хліб для конаючих «трупарників». Такий закон війни»[1].

На переконання І. Стеф'юк, не лише аналізована новела, але й уся однойменна збірка Марка Черемшини – «суцільна розповідь про Першу світову війну та її перебіг, новели в книзі – швидше окремі голоси персонажів, аніж самостійні історії». Тема війни у збірці «розвивається поступово, манера розповіді чергується, ніби інтонація в окремій розмові: від плачів-голосінь – до спустошених схлипувань і, нарешті, сміху крізь сльози»[2]. Солідаризуючись із міркуванням А. Крушельницького, який «показав, по суті, загальну концепцію збірки Марка Черемшини: від надсадних трагічних голосінь до опису перебування військ у селі й до апокаліптичного змалювання села в образах великої трупарні та баби, що ніби володарює над вибитим і вистріляним селом»[3], І. Стеф'юк констатує: «Накопичені індивідуальні спостереження письменник поступово висвітлює в літературних творах, війна стає головним образом-персонажем, але не її останнє слово – навіть найтрагічніші новели Марка Черемшини наділені вітаїстичними рисами, життя перемагає війну (смерть) у кожному з поєдинків»[4].

Гедоністичні мотиви навіть у найстрашніших постапокаліптичних візіях Марка Черемшини помічали свого часу й інші дослідники, зокрема М. Зеров, Л. Горболіс, І. Денисюк. Останній щодо епізоду частування баби та солдата у трупарні зазначав: «Бенкет солдата і баби в хвилину конання останніх ґаздів вимираючого села нагадує не тільки оптимістичні традиції «Декамерона», а й символіку народної казки, в якій солдат грає в карти зі смертю. Село вигибає, але залишаться Анничка, солдат, баба – «і будуть люди на землі», не знищити людського роду. Стиль образного мислення Черемшини, як бачимо, ускладнився порівняно з фотографіями-образками «Карбів», новела стала багатовимірною, глибинною. Ущільнився і мікрообраз»[5].

М. Легкий, аналізуючи канонічні особливості європейського модернізму, звернув увагу, що «своєрідність української модерністської традиції полягає в тому, що творили її не лише «штатні» модерністи, а досить широке

---

[1] Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 1. Кн. 2. 486 с. С. 120.

[2] Стеф'юк І. Перша світова війна у творчості Марка Черемшини. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. № 1, 2015. С. 271.

[3] Там само.

[4] Там само.

[5] Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 1. Кн. 2. 486 с. С. 120.

коло письменників, у тому числі й «старших»»[1], що «український модернізм постав унаслідок взаємодії двох традицій: новітньої, «чисто модерної», та старшої, збагаченої, однак, новими виражальними засобами» і що, оцінюючи український модернізм «з погляду західноєвропейських канонів і норм», не можна нехтувати «національною специфікою розвитку літератури зламу століть»: «Звісно, цілковито нехтувати західноєвропейським літературознавчим каноном не можна, але на порі виробити власний, який відбивав би оту національну специфіку…»[2].

Власне, аналіз мікропоетики новели Марка Черемшини «Село вигибає» і дає нам чудовий ілюстративний матеріал для фіксації варіантності національного канону модернізму, який не тільки не пориває із традицією попереднього розвитку українського літературного процесу, але й, відображаючи трагічні моменти української історії, як-от лихоліття Першої світової війни, інтегрує національну пам'ять жанру та стилю як власну колоритність і значущість у світовий культурний процес.

Роман Голод

ГУЦУЛЬСЬКА ЛІНГВАЛЬНА КАРТИНА СВІТУ КРІЗЬ ПРИЗМУ МОВИ ОПОВІДАННЯ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ «КАРБИ»

На сьогодні немає однозначної інтерпретації мовної картини світу, однак усі сходяться на тому, що вона повинна містити засадничі положення світобачення народу крізь призму його мови, її одиниць і категорій та функціонально-семантичних виявів. Серед різних дефініцій мовної картини світу А. П. Загнітко подає її як «цілісне відбиття конкретною мовою всього того, що існує в людині й навколо неї, здійснюване засобами мовної номінації зображення людини, її внутрішнього світу, дійсності, природи тощо. Особливості мовної картини світу виявляє передусім лексика історико-культурного, етнографічного типу <...>[3]. Мовна картина світу кожного народу неповторна, характеризується специфічними ознаками, детермінованими структурою й семантико-функційними параметрами мови.

Поряд із загальнонаціональними мовними картинами світу слід виокремлювати регіонально-діалектні картини світу, які фіксують особливості та

[1] Легкий М. Іван Франко і канон українського модернізму. [Спроба (де)канонізації] *Франкознавчі студії* Ред. кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. Дрогобич: Вимір, 2001. Вип. 1. С. 86.

[2] Там само. С. 86–87.

[3] Загнітко, А. П. Сучасний лінгвістичний словник. Вінниця, 2020.

специфіку світобачення окремих етнографічних груп. «Субстрат регіонально-діалектної картини світу становить говір як мовно-територіальне утворення, що характеризується переважною частиною, спільною з літературним стандартом, і низкою різнорівневих мовних одиниць, властивих тільки цьому говору або йому й іншим, які межують із ним. Однак специфіка регіонально-мовної картини світу визначається діалектними мовними формами, оскільки вони називають реалії позамовної дійсності, для яких не знадобилося найменувань у загальнонаціональній мові поза діалектним ареалом»[1].

Деякі аспекти гуцульської мовної картини світу крізь призму художньої мови загалом висвітлено в низці досліджень Василя Ґрещука та Валентини Ґрещук[2].

Благодатним матеріалом для виявлення регіонально-діалектної картини світу гуцулів через художню мову стала мова оповідань Марка Черемшини. Основу мови художніх текстів письменника становить тогочасна українська літературна мова в її західноукраїнському варіанті із залученням гуцульських діалектних одиниць, здебільшого в мові персонажів, хоч наративно зумовлені діалектизми трапляються і в авторській мові.

Метою студії є виявлення сегмента гуцульської діалектної картини світу, репрезентованої мовою оповідання Марка Черемшини «Карби».

Як уже зазначалось, для з'ясування мовної картини світу особливе місце посідають номінативні одиниці, передовсім етнографічно значущі, чимало з яких є діалектними словами. Разом із нормативною лексикою вони дають уявлення про найрізноманітніші сфери людського буття. Літературнонормативні слова *дід, баба, онука* разом із діалектними *дьидя* (батько, тато), *неня* (мати), *стариня* (батько і мати; батьки), *вуйко* (брат матері або батька), *вуйна* (сестра матері чи батька або дружина брата матері чи батька), *годова- нець* (утриманець, вихованець), використані в оповіданні «Карби», відбивають і унаочнюють родинний уклад у гуцулів, пор.:

---

[1] Ґрещук В., Ґрещук, В. Мовна картина світу гуцулів крізь призму художньої мови. Полонина. *Рідне слово в етнокультурному вимірі:* зб. наук. праць / Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Дрогобич: Посвіт, 2018. С. 28–38. С. 30.

[2] Ґрещук В. *Ватра* й *ватаг* у мовній картині світу гуцулів крізь призму художньої мови. *Граматичні студії*: зб. наук. праць / Донецький національний університет. Вінниця: ТОВ «НІЛАН – ЛТД», 2016. С. 157–160; Ґрещук В., Ґрещук В. Мовна картина світу крізь призму художньої мови. Вуйко. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово.* 3 (55), 2019. С. 55–62; Ґрещук В., Ґрещук В. Гуцульська мовна картина світу крізь призму мови художньої літератури. Трембіта. *Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.* Вип. 46, 2019. С. 9–15; Ґрещук В., Ґрещук В. Мовна картина світу гуцулів крізь призму художньої мови. Гора. *Українознавчі студії.* № 19, 2018. С. 5–16; Ґрещук В., Ґрещук В. Мовна картина світу гуцулів крізь призму художньої мови. Полонина. *Рідне слово в етнокультурному вимірі:* зб. наук. праць / Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Дрогобич: Посвіт, 2018. С. 28–38.

Дьидя гримав кулаком у стіл і погрожував Петрикові, що його утопить, бо пустий, бо хоче багато їсти.

Петрик ховався *дідові* за приділок і шепотів синіми губками, що не боїться *дьиді*, бо піде з *дідом*.

На те *дьидя* м'якнув і відпускав його *дідові*:

– Хоть беріть 'го у пазуху, а хоть у торбину, я вам не бороню. Віна мені не дали-сте, чим їх нагодую?

Дідови руки дрожали, як Петрика гладили:

– Не журітси, небожєта, тото чємний *онука*, буде мене слухати, буде *бабі* помагати. А *неня* плакала.

Під гору взяв *дід внука*, аби не покотився надолину, як яблуко. *Баба* стояла вже навперед хати і визирала *годованця*[1].

* * *

На храм *вуйни* й *вуйки* з чужих сіл посходилися[2].

Показово, що фрагмент мовної картини світу, заманіфестованої мовою оповідання «Карби», цілком вписується в історико-етнографічну інтерпретацію сімейного побуту гуцулів у моделюванні родинного укладу, пор.: «Родичів (батька і матір) на Гуцульщині називали «стариня». Батька діти кликали «тато», «таточко», «ґедьо», «ґедик» <...>. Матір називали, як і скрізь на Україні, – «мама», «мамка», «неня, ненька». Діти – «ґіти», «чєда», «глота»; син – «син», дочка – «донька», «доч», «донечка»; онук, онуки – «внуча», «унуки», «унучка»; родичів матері та батька діти кличуть: «ґіду», «ґідику», «бабо», «мамко», «бабунько»[3].

Невід'ємним атрибутом гуцульського світу є музичні інструменти, такі як сопілка і її різновиди, трембіта, дримба. Мова «Карбів» фіксує деякі з діалектних номенів на позначення зазначених реалій, зокрема:

сопівка (сопілка), *денцівка* (сопілка з денцем): – Ходи д бабі, Петрику, ходи борше, лиши діда! Відтак завела його у хату та й *денцівку* дала, й казала, що буде на припічку спати ніжками до печі. А дід казав, що купить йому велику *сопівку* на вісім пальців[4];

трембіта (духовий музичний інструмент – дерев'яна труба без вентилів і клапанів до трьох метрів довжини, зроблена зі смерекового дерева, обвита березовою корою): За нею розбігалися жалібні плачі і тужливий голос *трембіти* та й сільських дзвонів, але не могли її здогонити[5].

Музичний фрагмент світу гуцулів органічно доповнюють назви гуцульських танців *гуцулка, гайдук*: Бабине приговорювання не могло його вигулити з дучки, аж доки дід не сів на порозі і не заграв *гуцулки* в сопівку.

---

[1] Черемшина Марко: Карби. Твори у двох томах. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1974. С. 32.

[2] Там само. С. 33.

[3] Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження (1987). Київ: Наукова думка, 1987. С. 216.

[4] Черемшина Марко: Карби. Твори у двох томах. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1974. С. 32.

[5] Там само. С. 39.

– А тепер дід тобі каже, аби-с йшов *гайдука* данцувати, най вуйки та вуйни видют![1]. Із цієї ж сфери також діалектизм *данцівник* (танцюрист): – Гей-гоп, гопачя!

Йкий *данцівник* годний![2]

Гуцульський світ у частині одягу, строю засвідчено діалектними найменуваннями *бриль кастрьовий* (капелюх із цупкого вовняного сукна з ворсом на споді): – Та й *бриль кастрьовий* тобі куплю, а баба павами обтичьит![3]);

– *постільці дублені* (різновид взуття із дубленої шкіри); *онучки черлені* (онучі з червоного сукна): Показував сопівку, і *постільці дублені*, та *онучки черлені* та й питався нені, чи вже великий, чи не міг би татарів та багачів стріляти, як оті стрільці на комині[4].

Обов'язковим елементом гуцульського строю є *топорець*:

– А де твої, Петрику, пави?

– Де *топорець* карбований?[5].

Зазначені діалектні назви в частині гуцульського строю теж знаходимо в історико-етнографічному описі світу гуцулів, пор.: На території Гуцульщини побутували старовинні форми взуття – постоли <...> Як чоловіки, так і жінки одягали на босу ногу сукняну вовняну онучу, потім взували постоли, обмотуючи їх шнурками <...> До онуч з червоного сукна добирали білі та зелені, а до чорних – червоні і жовті нитки <...> Доповненням до одягу гуцулів були *топірці* і палиці. Металеві та дерев'яні *топірці* оздоблювались геометричним орнаментом металевими кільцями, мали і латунну ручку»[6].

Зброя для мешканців гір – один із визначальних маркерів гуцульського світу, бо з нею пов'язані непрості умови фізичного виживання, закладений на генетичному рівні потяг до справедливості й волі, окремі види господарської діяльності, зокрема мисливство, та ін. Не випадково, що в такому художньому тексті, як оповідання «Карби», на перший погляд, далекого від зброярської проблематики, засвідчено гуцульські діалектні номени *стрільба, пушка* (рушниця):

– Не бійтеси, дідику та й бабко, єк купите мені *стрільбу*, то я тоті карби вистрілєю шо до лаби![7]; І обіцював [дід], що справить йому [Петрикові] *пушку* і топорець зробить[8].

Виділені діалектизми репрезентують ще один компонент гуцульської мовної картини світу.

---

[1] Черемшина Марко: Карби. Твори у двох томах. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1974. С. 33.

[2] Там само.

[3] Там само. С. 32.

[4] Там само. С. 33.

[5] Там само. С. 36.

[6] Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження Київ: Наукова думка, 1987. С. 200–201.

[7] Черемшина Марко: Карби. Твори у двох томах. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1974. С. 34.

[8] Там само. С. 32.

Різні сегменти гуцульської діалектної картини світу в досліджуваному оповіданні фіксують ще такі регіональні найменування, як

легінь – перен. «хлопець, дитина чоловічої статі», *обарінок* (бублик): На храм вуйни і вуйки з чужих сіл посходилися. Петрикові *обарінки* давали, називали чемним *легінем*[1];

писанка (розписане орнаментом за особливою технологією великоднє яйце): На Великдень баба убрала Петрика, як паву, і провадила з дідом до дьиді у гості. По дорозі *писанки* з пазухи виймала, людським дітям за простибі роздавала[2];

віно (придане, посаг нареченої): *Віна* мені не дали-сте, чим їх нагодую?[3];

бараболя (однорічна трав'яниста рослина з їстівними бульбами, багатими на крохмаль; картопля): Ще листєчко з дерев не попадало, ще багацька *бараболя* у купинах не дійшла, ще коноплі у мочулах не вимочились, як Петрикова баба забагла умирати[4];

злісний (лісник): *Злісний* трутив її так, що вона [баба] упала[5];

харчунок (споживання їжі, пригощання, гостина): По *харчунку* дід дальше веселив гостей своїм внуком[6];

грядка (горизонтально підвішена жердка чи перекладина для одягу або інших речей): Петрик роздивлювався по хаті і бачив образи, стіл, *грядки* й полиці тоті самі, що в дьиді[7].

Неймовірна краса, чарівність гірських верхів і полонин не могла не позначитися на світовідчутті й світобаченні гуцулів. Не лише природа, а й усе, що їх оточує, має бути красивим, мальовничим, різнобарвним. Достатньо поглянути на їх святковий одяг, щоб у цьому переконатися. Звичайні предмети їх побуту мають не лише функційне призначення, а й естетичну вартість, зазвичай вони оздоблені різьбою, прикрашені художньою обробкою дерева, металу, шкіри, вишивкою, колоритним розписуванням великоднього яйця тощо. При цьому різноманітні форми прикрашування побутових предметів завжди оригінальні, їх не сплутаєш з іншими, поширеними навіть у сусідніх регіонах, що робить їх знаковими репрезентантами світу гуцулів. Такими є й знамениті гуцульські пічні кахлі із зображенням фантастичних звірів, стрільців, людських фігур та ін. Фрагмент гуцульської мовної картини світу, оприявленої мовою оповідання «Карби», засвідчують діалектний прикметник *кафльовий* (облицьований кахлею) та *стрілець* (воїн): Лиш комин був

[1] Черемшина Марко: Карби. Твори у двох томах. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1974. С. 33.
[2] Там само. С. 34.
[3] Там само. С. 32.
[4] Там само. С. 37.
[5] Там само. С. 36.
[6] Там само. С. 33.
[7] Там само. С. 32.

інший: *кафльовий*, мальований. Дід посадив його на коліна і уважав, аби в печі горшки не позбігали. Показував пальцями мальованих *стрільців* на комині та й розказував, як вони татарів та багачів різали, смолою обкапували[1].

Важливим компонентом гуцульської мовної картини світу, закодованою мовою оповідання «Карби», є лексема *карби*. Не випадково вона винесена його заголовком. В українській мові функціонує слово *карб* з різними значеннями, зокрема: «зарубка, рубець», «знак, позначка; тавро», «палиця, на якій зроблено позначки для рахунку, для лічби; бирка», «слід, спогад минулого, пережитого» [Словник української мови: в 11 т. Т. IV, 1973, с. 102]. У гуцульському лексиконі, крім вказаних значень, слово *карб* має ще значення «порушення релігійно-моральних догм, настанов і т. ін.; гріх» – за уявленнями гуцулів, кожен гріх людини карбується, позначається на його душі, щоб на тому світі Бог міг їх порахувати та призначити покарання [Гуцульська діалектна лексика та фраземіка в українській художній мові. Словник: у 2 т., 2019, с. 410], яке виявляє ще одну грань моделі світу гуцулів – їх особливу побожність, релігійні вірування, християнську релігійність:

– А єк ми, Петрику, загинемо, то ти будеш за дідову й бабину душу давати, будемо менше *карбів* мати.

Петрик не раз уже бачив у селі похорони, чув голосні, жалібні плачі, а вкупі з ними й бесіду про *карби*, котрих навіть старші люди лякалися, і на яких згадку сумно зітхали, як перед чорною зловіщою тучею або чумою жахалися. У його хлоп'ячій уяві виступали ті *карби* темними, неясними страшними ворогами його старині, вуйків, і тіток, і усього великого села[2].

Наратив карбів як гріхів, які треба спокутувати на тому світі, підтримується подальшим використанням однойменного слова і похідних від нього в тексті оповідання, уточнюючи, доповнюючи, деталізуючи вербалізоване світобачення гуцулів у ділянці порушення християнських засад і невідворотності покарання за них, пор.:

Бачив леваду, могилами укриту, червоною луною забагрену; чув жасні стони *карбованих* кістяків голих, пізнавав їх і плакав. Здригався і прокидався зі зболеним, *карбованим* серцем[3].

* * *

– Тото, синку, перед смертев кождому *карби* показуютси, на душу чікают. Тобі дав Біг таку долю, шо учьиєшси у школах та й будеш великий розум мати, будеш тим паном. То ти меш кібзувати, шо гріх, а шо ні, за шо карбуєси *карби*. А ми, синку, невчьині, не знаємо. А хоть знаємо, то у біді не памнітаємо, шо робимо, а то все йде на душу. Шо гріх, то все *карб* на палици у пана Бога та й на души *карб*. Єк душа на тот світ приходит, то єї *карби уже пораховані*, уже муки терпіти має. Видиш, небоже, шо коло нас бідно дієси,

[1] Черемшина Марко: Карби. Твори у двох томах. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1974. С. 32.

[2] Там само. С. 34.

[3] Там само. С. 35.

та й не раз гріхи робитси. Не віддастси довжок, возмеси чужу форостину, залихословитси – та й вже є, вже тото у Бога *карбовано*. А за кождий *карб* траба кару приймити. Коби-то бірували, коби-сми сокотилися.

– *Карби! Карби!* – стогнала баба й руки випручала.

А бабині *карби* зірвалися і роєм за душею гнали, з хати вилітали <...>.

Бабина душа вибігала на верховіття дерев, перескакувала з листка на листок, стручувала росу і тріпотіла голими порубаними крильцями.

Боялася з *карбами* ще дальше д'горі летіти, але вітер займив її силоміць[1].

Важко уявити собі гуцульський світ без особливо шанобливого ставлення до старших, воно виховується з перших кроків соціологізації дитини. Зовнішні вияви шани, поваги до старших не менш важливі, ніж внутрішні. Цю ознаку гуцульською світу добре засвідчує мова оповідання «Карби», пор.:

– А йди-ста, Петрику!

– Йди, небоже, поцулуй вуйну в руку.

– Файно, рости великий!

– А цесу вуйну, а цесу? А тепер вуйків! Кажу вам, така дитина, шо аж![2].

Це засвідчує й пошанна форма звертання на *ви*, навіть коли вона застосовується не безпосередньо в комунікативному акті, а в переповідній інтерпретації:

– Що *вас* болит, бабко?

– Усе тіло болит, небоже, бабу[3].

* * *

– То *баба хочут*, синку, аби-с з *ними* на смерть попрощьивси, – відгадувала неня бабину волю[4].

Діалектна мовна картина світу відображає й психотип гуцула. Окремі його риси засвідчує й мова оповідання «Карби». Це передовсім уже зазначені особливо шанобливе ставлення до старших, релігійність і побожність. Це також вербалізація способів запобігання зурочення: Шо поцтиве, а шо мудре, *най си тєкне*. Я вже не раз кажу бабі: Коби ше нам *люди не наврочили* нашого парубка!

– *Нівроку, нівроку*![5].

Психотипною рисою гуцула є надмірне вихваляння когось із рідних, особливо дітей, добре засвідчене мовою оповідання «Карби»:

– То на світі поцтива дитина, у великих школах учьиєси, мене в руку цулує. Так письма береси, ще паничів учьит і старині ґрейцір посилає. То велику голову має!

---

[1] Черемшина Марко: Карби. Твори у двох томах. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1974. С. 38–39.

[2] Там само. С. 33.

[3] Там само. С. 37.

[4] Там само.

[5] Там само. С. 33.

Ґазди обступали Петрика і випитувалися його про всячину, а баба зараз десь збоку ставала і помагала внукові відповідати на завдані питання.

– Тото, любєтка, не наша голова до такого розуму, ей де! Тото очима треба би їсти.

Бадіки хотіли її приперти, аби так хлопця не перехвалювала, але баба сіпала Петрика за рукав і кликала додому, а бадікам не давалася переговорити[1].

Ще однією ознакою психотипу гуцула є його незмінний потяг до знань, освіти. Горяни сприймають освіту не лише як засіб удосконалення особистості, поліпшення її освіченості, але і як шлях подолання бідності, здобуття можливості покращити собі життя, не так тяжко працювати, як неосвіченій людині, і, зрештою, соціально вивищитися над іншими, це теж фіксує мова оповідання «Карби», пор.:

– Коли-с не годен робити, то ґаздов не будеш, письма бериси![2].

* * *

– Ніби він на вас дивитси, ніби ви против него?[3].

Оповідання «Карби», таким чином, фіксує лише окремі компоненти мовної картини світу гуцулів крізь призму художнього тексту, але і вони вже засвідчують, яким благодатним матеріалом для її дослідження є художня мова Марка Черемшини. Для моделювання повної гуцульської мовної картини світу через оптику художньої мови Марка Черемшини необхідні послідовні обстеження й аналіз мови усіх інших художніх текстів письменника під окресленим кутом зору.

Василь Ґрещук, Валентина Ґрещук

«ФОРМАТ» ТІЛА І НЕМОЖЛИВІСТЬ ЙОГО РЕАЛІЗАЦІЇ В НОВЕЛІ «ІНВАЛІДКА» МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Марко Черемшина належить до тих письменників початку XX ст., хто сміливо порушував табуйовані теми, умів зануритися в найпотаємніші закутки душі героя, заглибитися в людську екзистенцію, щоб збагнути логіку вчинків, таємниці переживань, непередбачуваність емоцій, прадавні основи підсвідомих структур тощо. Будучи прихильно-нейтральним автором до своїх героїв, він мовив про особливе й суттєве в їхньому житті виважено, стримано, щоб читач міг задуматися, проаналізувати й зробити висновки; він умів побачити особливе, почути й відчути героя-гуцула. Зображені в його прозі епізоди з життя горян 1) випрозорюють корпус актуальних

[1] Черемшина Марко: Карби. Твори у двох томах. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1974. С. 35–36.

[2] Там само. С. 35.

[3] Там само. С. 36.

(і часто поширених) проблем, що не завжди можуть розв'язуватися однозначно, 2) художньо репрезентують героя, сформованого традиціями, звичаями, фольклором, а також географічними та кліматичними умовами.

Художній доробок Марка Черемшини має високу комунікативну спроможність, функціональну багатошаровість і багатоаспектність, характерні для літератури модернізму. Серед творів із відкритими й по-новому потрактованими морально-етичними проблемами проза Марка Черемшини посідає окреме місце. До вивчення його творчого доробку слушно залучати комплексний підхід, із застосуванням корпусу методів. У нашій статті ключовим є антропологічний, який сприятиме з'ясуванню особливостей художнього оприявлення тілесності в новелі «Інвалідка».

«Інвалідка» Марка Черемшини належить до групи творів («Парасочка», «Зарікайся мід-горівку пити!», «Парубоцька справа», «Козак», «За мачуху молоденьку….»), об'єднаних «голосом життя на землі». Оптимістично-життєрадісну налаштованість населення Карпат дослідники пояснюють найперше географічно-кліматичними умовами. Про особливості свого (корінного горянина) ставлення до світу Марко Черемшина зауважив в «Автобіографії: «Люблю любість гарячу, як вогонь, таємничу, як море, принадну, як весна, гнівну, як грім у хмарах»[1]. Про гедоністичну налаштованість гуцулів до життя зауважували й інші письменники та дослідники. Так, скажімо, про вільну любов із «лозунгом життя – аби набутися» зазначав у записниках М. Коцюбинський[2], про «непоборний життєвий оптимізм» наголошував М. Зеров: «Життя у нього (гуцула. – *Л. Г.*) тріумфує над усіма перешкодами. Він, цей оптимізм, є підґрунтям його «стоїчних» оповідань на теми війни; він живить і «ренесансівську», «декамеронівську» еротику його найпізніших новел […] Черемшининій Гуцулії властивий своєрідний гедонізм. Насолода життьова – найголовніша заповідь для багатьох його героїв. Нажитися, набутися на цім світі – то є найбільше добро для їх поганського світовідчування»[3]. Р. Піхманець, досліджуючи твори Марка Черемшини з циклу «Парасочка» (куди входить і новела «Інвалідка»), зауважує про «образ тріумфуючого Еросу як живого втілення незнищимості життя в художньому світі Марка Черемшини, бо ж той світ постав на гуцульському світовідчутті та його споконвічних засадах»[4]. Дослідник пояснює, що «сприяло виробленню таких поглядів на кохання й такого характеру стосунків чоловіка й жінки багато чинників: світоглядного,

[1] Див.: Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 2. К.: Наукова думка, 1974. 304 с. С. 177.

[2] Див.: Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. К.: Український Центр духовної культури, 2001. 552 с. С. 314–321.

[3] Зеров М. Твори: У 2 т. Т. 2. К.: Дніпро, 1990. 601 с. С. 433–434.

[4] Процюк С. Ерос і танатос у прозі Марка Черемшини // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2006. С. 357.

психологічного, господарського, естетичного і т. ін. ґатунку. Та безперечно, що «гуцульська любов» являє собою наскрізь оригінальне самобутнє і самодостатнє явище, таке ж як гуцульське мистецтво, коломийки чи аркан, і є органічним виявом душі горян»[1]. Слушними є і висновки С. Процюка про те, що Марко Черемшина «був далекий від апологетизації еротизму «tabula rasa»[2], що «еротика малої прози Марка Черемшини (попри нестримний чар гедонізму) стримана, ескізна, без натуралізму зображення сексуальних сцен»[3]. Про еротику, сексуальну психіку, моральні пріоритети героїв ідеться у статті О. Слоньовської[4]. Такий калейдоскоп думок (що не претендує на вичерпність) літературознавців про специфіку світосприймальних настанов гуцулів – героїв Марка Черемшини – увиразнює доцільність застосування обраного для аналізу новели «Інвалідка» антропологічного підходу, з акцентом на поетику чоловічого/жіночого тіла та неможливість себе-реалізації, а також осмислення ролі тілесного в тематико-проблемній, сюжетній, образотворчій парадигмі твору.

Первинна презентація героїні відбувається на паратекстуальному рівні – за допомогою назви твору, що лише побіжно означує кордони проблеми, яка чіткіше окреслюється, а конфлікт увиразнюється вже в першому реченні новели – це констатація факту з високим рівнем інформативності: «П'ятого року по шлюбі молода Петриха стала юшитися і кидатися, як львиця»[5]. Тут кожне слово містке й важливе для розуміння конфлікту, морально-етичної, естетичної площин твору, концепції героїв, сюжетно-композиційних особливостей новели тощо. На перший погляд видається, ніби в реченні зафіксована звичайна інформація. Проте вона несе різні за змістовим наповненням, спроєктовані на багатоаспектний конфлікт відомості: 1) п'ять років шлюбу, 2) Петриха – молода жінка, 3) жінка непокоїлася і кидалася, як левиця. Отже, п'ять років шлюбу – і незадоволення Петрихи. Як для першого речення твору, то занадто багато інформації, що інтригує, потребує негайних пояснень. Так у вступному реченні перша презентація молодого тіла героїні вже відбулася. Письменник продумано (!) затримує розгортання конфлікту; прихований у першому реченні конфлікт (ще вповні не зрозумілий і належно не пояснений) – удалий хід автора; така подача матеріалу інтригує, викликає непідробні зацікавлення.

---

[1] Процюк С. Ерос і танатос у прозі Марка Черемшини // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2006. С. 357.

[2] Слоньовська О. Еротика як особливість міфічного самовияву героїв у прозі Марка Черемшини і Тодося Осьмачки // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2006. С. 98.

[3] Там само. С. 100–101.

[4] Див.: Фройд З. Вступ до психоаналізу. К.: Основи, 1998. 709 с.

[5] Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 2. К.: Наукова думка, 1974. 304 с. С. 259.

Характеристика героїні – і її тіла – доповнюється по-модерністськи лаконічною реплікою жінок-односельчанок: «Гей, любко пишна, солоденька, на кого ти робиш, свої білі пушки випрідаєш?»[1]. До опису тіла героїні (пишна, солоденька), як бачимо, додається й інша характеристика жінки – роботящої ґаздині, котра сумлінно дбає про господарство. Отже, ще не вповні зрозумілий конфлікт підтримується сторонніми людьми.

Марко Черемшина увиразнює прояви тілесності головної героїні, акцентуючи на її голосі: «Дійшло до того, що з Петрового груня кожного вечора було чути голосну сварку»[2]. Так конфлікт увиразнюється чіткіше, означується друга сторона конфлікту – чоловік, проте він перебуває ніби «за кулісами» конфлікту й активної участі в ньому (із незрозумілих причин) не бере, не рефлексує, він мовчить, його тіло не представлене.

Далі *тіло* Петрихи *говорить* її дзвінким голосом – голос продовжує проявляти її тілесність. У голосі закодована пристрасть героїні; її дзвінкий голос смислово корелюється з зазначеним у першому реченні порівнянням «кидалася, як львиця»: «Її голос дзвенів верхами, як голос криці. Здавалося, що той голос шукав великої згуби…»[3]. Голос також підкреслює констатовану ще на початку твору молодість. Мовчанка чоловіка знову утримується – він не озвучує аргументів, не переконує, не захищається; реципієнт ще не розуміє причину сварок, як, власне, і мовчанки героя; так утаємниченість у новелі підсилюється, а напруга не зникає.

Далі автор продовжує акцентувати на тілі головної героїні, «центрувати» його – конфлікт набуває додаткових обрисів та виходить за межі двору, «повз» сусідів, він переходить із ініціативи Петрихи в громадський суд, де жінка постала, «як молода смерічка». Вітальна й сексуальна енергія молодого й привабливого жіночого тіла художньо втілена в детальному й промовистому описі зовнішності: «Струнке її, гей з кедрини тесані, ніжки під білою сорочкою дрижали, а широкі бедра з-під запасок кидалися, гей живі сарнята. Ясне волосся, як папороть з-під моху, виривалося з-під цвітистої хустки і закривало тоті молоденькі морщки, що бігали на молоденькому чолі над чорними очима, як муравочки на біленькому розпаленому камені. З вікон досягало її світло раннього сонця і позолочувало її личко кругле, гей ясна рожа, і її круглі ручки під синьо-червоними плечиками, і її живі груди, що металися у пазусі за кождним її словом, як дикі голуби спіймані»[4]. Як бачимо, в зображенні героїні письменник-модерніст майстерно «жонглює» кінематографічними планами, рухаючись від загального плану (фігура людини на весь зріст) до другого середнього плану (фігура людини до колін), крупного (обличчя), першого середнього (частина фігу-

[1] Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 2. К.: Наукова думка, 1974. 304 с. С. 259.

[2] Там само.

[3] Там само.

[4] Там само. С. 259–260.

ри людини до пояса), щоб підкреслити гармонію, досконалість молодого жіночого тіла (від частин до цілого). Оцінний портрет героїні, погодимося з думкою О. Гнідан, «відзначається скульптурною чіткістю»[1]. Проте він динамічний і промовисто фіксує ритм жестів і рухів Петрихи. Героїня звертає на себе увагу суддів, які захоплено спостерігають за її молодим і доладно збудованим тілом. Це природна краса (не випадкові й порівняння частин її тіла з об'єктами природи), що не може залишити нікого байдужим. Прикметно, що з-поміж деталей різьбленого образу Петрихи автор із не вповні зрозумілих причин не згадує уст.

Зауважмо, що молоде, сильне тіло героїні, «сексуалізоване», кероване статевим потягом»[2], «оздоблене» лаконічними згадками деталями одягу (біла сорочка, запаска, цвітаста хустка), цими «додатками тіла» (М. Мерло-Понті), прагне вивільнення роками в шлюбі накопиченої енергії. Жінка тримається згідно з етичними нормами, прочитується пристойність у володінні тілом. Її зовнішність відповідає тому *голосу, як криця*, заявленому на початку твору, й разом вони утворюють гармонійну цілість. Детально візуалізоване тіло Петрихи представлене в сексуально привабливому русі (стрункі ніжки дрижали, широкі бедра з-під запасок кидалися, живі груди металися в пазусі, а «як говорила, то хиталася в сонячнім сяєві, гей золота хмарка від вітру»[3] – так письменник наголошує на внутрішніх переживаннях жінки, психологізуючи її портрет. «Відтворення стихійних імпульсів людської натури цікавили письменника як природні основи найскладніших психологічних процесів», – зауважує О. Гнідан. Петриха з новели «Інвалідка» Марка Черемшини усвідомлює свою привабливість. Її тіло, скористаємося думкою О. Гомілко, «як носій свавільних (тобто таких, які не бажають підкоритися логіці розуму) пристрастей, намагається відстояти свої позиції. Воно через чуттєві потяги та переживання, котрі є його репрезентаціями, заявляє про свою силу; воно пручається, не піддається вимозі десоматизації скоритися, визнати свою вторинність та підпорядкованість. Тілесність демонструє свою значущість через могутній вплив, котрий мають пристрасті та почуття на людську істоту»[4].

Початок виголошеної на суді промови – це 1) продовження презентації героїні (але тепер словом), 2) пояснення конфлікту, що виник і спричинив звернення до суду: «Дес верствачьки мої колишут вже по третій дитині, а я водно коло того каліки дівую!»[5]. Свої претензії Петриха висловлює відкрито

[1] Гнідан О. Марко Черемшина. Нарис життя і творчості. К.: Дніпро, 1985. 167 с. С. 114.

[2] Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XX століття: монографія. – К.: Смолоским, 2015. 640 с. С. 103.

[3] Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 2. К.: Наукова думка, 1974. 304 с. С. 260.

[4] Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. К.: Наукова думка. 2001. 338 с. С. 58.

[5] Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 2. К.: Наукова думка, 1974. 304 с. С. 260.

(«коло того каліки дівую»), не підбираючи слів про конфлікт двох тіл – чоловічого й жіночого. Звернення головної героїні до громадського суду – кульмінаційний момент, що розгортає й увиразнює конфлікт (соціальний, тілесний, внутрішній). У цій лаконічній репліці вперше репрезентовано чоловіка (як проблему) через посередництво тіла. Молода жінка вирішує руйнувати перепони, що виникли на шляху до її тіла, тому й звернулася до громади. Прихід до суду – це продовження боротьби за себе (сварки – початок протесту), свою природну красу, природних інстинктів; героїня бажає відновити сексуальну ідентичність. «Сексуальна історія якоїсь людини є ключем до її життя тому, що в сексуальність проєктується її спосіб буття у світі, тобто ставлення до часу та інших людей»[1]. Петриха прагне повноцінного життя в родині й громаді, вона сміливо, рішуче, долаючи сором, бореться за свій соціальний статус, адже, «лише народивши, жінка ставала «справжньою»[2], – зауважує сучасна дослідниця І. Ігнатенко. І додає: «Фізіологічна здатність жінки народжувати дітей, з одного боку, возвеличувала її, адже саме жінка була продовжувачкою людського роду на Землі. З іншого, лягала на жінку тягарем, необхідним обов'язком перед родом, суспільством, який вона, навіть всупереч власним бажанням, мала регулярно (чи не щороку!) виконувати… Сільський соціум уважно контролював процес дітонародження… Саме жіночий рід традиційно був найбільш за чоловічий «відповідальний» за народження дітей, продовження роду, тому й провина покладалася саме на жінок»[3]. Петриха з новели «Інвалідка» Марка Черемшини прагне виконати свій обов'язок, бути присутньою в громаді, реалізуватися через тіло.

Героїня відкрито говорить про проблеми в шлюбних стосунках і, таким чином, продовжує себе характеризувати й психологічно травмувати чоловіка. «сексуальна історія якоїсь людини є ключем до її життя тому, що в сексуальність проєктується її спосіб буття у світі, тобто ставлення до часу та інших людей»[4], – зауважує М. Мерло-Понті. Інформативно містка мовна партія Петрихи з новели «Інвалідка» Марка Черемшини розкриває сутність заявленого ще на початку твору конфлікту:

1) «Але як ти вернув з війни каліков та й ніг у тебе даст біг…» (фізична вада Петра),
2) «…то не посилай людей до дівки…» (фізична вада – перешкода для одруження),

[1] Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. К.: Темпора, 2012. 580 с. С. 189.

[2] Ігнатенко І. Жіноче тіло у традиційній культурі українців. 3-тє вид., доп. і перероб. К.: Інтелектуальна книга, 2014. 264 с. С. 146.

[3] Там само.

[4] Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. К.: Український Центр духовної культури, 2001. 552 с. С. 189.

3) «А як ти забаг оженитися, то признавайся хоть через людей, хоть перед попом, що як тобі ноги рубали, то тебе, вибачте, так шкрябнули, що ти вже дядем не будеш, хоть би-с тріс!.. Мой, таже, аді, сказав бих: ти сяка-така дівко…, аби-с знала, що тобі світ зав'язую» (гнівне звинувачення: не зізнався, що не може мати дітей);
4) «А він мені свої лази показує..» (вказівка на матеріальні статки Петра)[1]. Щодо останньої вказівки, то варто додати, що головна героїня, виходячи заміж, враховувала матеріальні статки свого нареченого, як, власне, слушно зважати й на те, що «тодішні умови життя часто змушували одружуватися не по любові…Жертвою тодішніх законів стала і Петриха»[2].

Тіло Петра *представлене* не обличчям, руками чи якимись іншими частинами, а *ногами, яких немає*. Поневічене тіло презентує чоловіка як антитетичну до молодого й здорового тіла Петрихи структуру. Однак простежується своєрідна «палімпсестність» цього ключового фрагмента новели: *історія родини Петра написана поверх війни*. Переважна більшість дослідників творчості Марка Черемшини не акцентує на цій ключовій проблемі – війні. Лише С. Хороб зауважує про «жіночу долю, скалічену війною у «Парасочці» та «Інвалідці»[3]. Війна у цій новелі 1) пояснює витоки конфлікту, 2) увиразнює позицію Петрихи, яка вийшла за багатого, але скаліченого Петра, 3) концептуалізує образ Петра. Війна як конфлікт, як проблема, як руйнівна сила (тіл, родинного затишку, роду, устрою села тощо), що «відформатувала» тіла й свідомість Петра, Петрихи.

Варто детальніше прокоментувати гнівно виголошені претензії головної героїні до свого шлюбного чоловіка, апелюючи до психофізіологічних характеристик скаліченого війною тіла Петра. Отже, бажання Петра одружитися – раціонально-підсвідоме погамування спричиненої війною травми. Скористаємося тут поясненнями М. Мерло-Понті: «Хтось може втратити зір та не змінювати свого «світу»: всюди наштовхуючись на предмети, такі люди не усвідомлюють втрати візуальних властивостей: структура їхньої поведінки залишається незмінною»[4]. Попри втрату ніг, тіло Петра певний час все ще продовжувало бути «віссю світу» (М. Мело-Понті), усвідомлювати світ і речі за допомогою свого тіла. Він вирішив одружитися, щоб наповнити своє життя смислом, щоб світ був таким, до якого він звик, яким знало його тіло ще до поневічення. «Але в той момент, коли звичний світ пробуджує у мене звичні бажання, – пояснює М. Мерло-Понті, – я виявляю,

[1] Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 2. К.: Наукова думка, 1974. 304 с. С. 260.

[2] Гнідан О. Марко Черемшина. Нарис життя і творчості. К.: Дніпро, 1985. 167 с. С. 113.

[3] Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 1. К.: Наукова думка, 1974. 336 с. С. 241.

[4] Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. К.: Темпора, 2012. 580 с. С. 101.

що вже не можу по-справжньому злитися з ним, якщо, наприклад, у мене ампутована рука, адже слухняні об'єкти тягнуться до моєї руки, якої я вже не маю»[1]. Пояснення Петрихи («А він…хап мене за сорочку, хап за приділок»[2]) засвідчують прояв тілесної інтуїції героя, є природною реакцією його тіла, попри покаліченість війною, а також подолання песимістично-танатологічних настроїв, компенсування неповносправності, що скеровані на відлагодження внутрішніх структур та відновлення своїх позицій у мирному житті.

Як зауважує З. Фройд, «обмацування та обдивляння об'єкта – неодмінні передумови сексуального задоволення»[3], а для Перта з «Інвалідки» – це спосіб погамування травми, відновлення енергії, емоційного стану, адже «емоція – це не просто випадковий з погляду тілесної організації жест, але сам спосіб ставлення до ситуації та манера її переживання»[4]. Тут слушними є і наголоси Р. Піхманця: «Відчуття абсурдності й безвихідності людського існування, викликане баченням тисяч смертей і потребою вбивати собі подібного, породжують бажання знайти хоч якийсь смисл у житті. Сексуальні інстинкти, що формують «тілесну» засаду буття, здатні компенсувати, замістити відсутність справжніх духовних орієнтирів у житті. За такими «поверховими», втім, правомірними в принципі тлумаченнями проглядає глибший, власне психологічний зміст»[5].

Петро, не виключено, чи не щодня «проговорював» травму своїм тілом, а також емоційно. Марко Черемшина лише *констатує війну*, що увірвалася в життя героя і відібрала не лише ноги, але, як з'ясувалося, й родинне щастя. Травма, за З. Фройдом, затримане в часі після-враження. «Спогади, що виникають в ампутованої людини, – додає М. Мерло-Понті, – викликають фантомний орган не у сенсі асоціації, коли один образ тягне за собою інший, а в тому сенсі, що будь-який спогад оновлює втрачений час та запрошує нас знову пережити ситуацію, яка його викликала»[6]. З огляду на сказане, стає зрозумілою і вмотивованою мовчанка Петра, який не реагував на крик дружини, як засвідчує текст твору, – він усім своїм тілом *виговорився* на війні.

---

[1] Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. К.: Темпора, 2012. 580 с. С. 104.

[2] Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 2. К.: Наукова думка, 1974. 304 с. С. 260.

[3] Хороб С. Проза Марка Черемшини: текст, контекст, метатекст //«Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2006. С. 238-249.

[4] Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. К.: Темпора, 2012. 580 с. С. 223.

[5] Процюк С. Ерос і танатос у прозі Марка Черемшини // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць. – Івано-Франківськ, 2006. С. 358.

[6] Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. К.: Темпора, 2012. 580 с. С. 108.

Американський психотерапевт Дж. Грей, вивчаючи чотири основні тактики самозахисту в родині, що їх застосовують у суперечках, зауважує про відступ. Щоб уникнути зіткнення, наголошує він, чоловік може сховатися в свою печеру і залишитися там назавжди. Це схоже на холодну війну. Він ухиляється від розмов, і проблема так і залишається невирішеною. Чоловіки зазвичай тримаються якомога далі від «гарячих» тем, уникаючи будь-якої розмови, яка може викликати суперечки. Відступ укоренився в них так глибоко, що вони самі цього не помічають. Замість того, щоб сперечатися, деякі пари взагалі не говорять на теми, що спричинили суперечку[1]. Подібна тактика має певні переваги, підкреслює Дж. Грей, – тимчасові мир і гармонію, але, якщо не обговорювати теми, що хвилює обох, і не давати взаємного виходу своїм почуттям, в душі кожного накопичуються образи. У складних ситуаціях жінка, як правило, обирає тактику затаювання, вона робить вигляд, що в неї все гаразд. Проте з плином часу таку жінку починає охоплювати незадоволення, що блокує природні прояви любові. Однак це теж тимчасово, позаяк незадоволення накопичується[2].

Як засвідчує текст «Інвалідки» Марка Чермшини, у родині Петра проблема достатньо не проговорена; з боку Петрихи констатуємо лише звинувачення і небажання зрозуміти чоловіка, сприйняти його біль і страждання. Він бачить, що його безпорадність, фізичні вади не приймають, ним розчаровані, його відкрито й прилюдно зневажає дружина. Так у чоловіка з'являється глибоке й невимовне почуття сорому й провини. Проте, як уже наголошувалося, біль, страждання роздуми героя про буттєві сенси залишаються «за лаштунками» твору. Переживши колись фізичний бій, жахи війни, Петро потерпає тепер від спричиненого близькою йому людиною емоційного болю. Петриха – ініціатор сварки, незаперечний претендент на главу сім'ї, позаяк вона (її тіло) домінує в родині. Жінка *не усвідомлює*, на жаль, що її *претензії* мають бути найперше *до війни*. Демаркаційної лінії, яка б відділяла війну від мирного життя, у новелі не означено.

Посутньо доповнює образ героїні і така її показова аргументована репліка, що пояснює її заміжжя: «А я дурна собі гадаю: хоть він інваліда, то зато діти, як колісє, розкотютси горами та полонинами»[3]. Це один із небагатьох позитивних аргументів на користь Петрихи. Як засвідчують мовлення й поведінка жінки в суді, амплітуда її природного гніву та зневаги збільшується: «Не смійтеся…, бо я свій встид вже загубила з тим клевцуном брехливим»[4]. Як бачимо, емоції героїні зашкалюють, з'являється агресія. Вона брутально, переступивши межі пристойності, без найменшої делікатності й поваги

[1] Див.: Грэй Дж. Мужчины с Марса, женщины с Венеры. М.: ООО Издательство «София», 2009. 352 с. С. 198.

[2] Див.: Грэй Дж. Мужчины с Марса, женщины с Венеры. М.: ООО Издательство «София», 2009. 352 с. С. 199.

[3] Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 2. К.: Наукова думка, 1974. 304 с. С. 260.

[4] Там само.

винесла його фізичні й фізіологічні вади на люди. Тому не вповні можна погодитися з думкою О. Гнідан: «Голос природи, «дорадниці-молодиці», ненависний чоловік наштовхнули її на сміливий для того часу крок. Щиро, безпосередньо, аргументовано, в руслі народної моралі і пристойності відкриває вона свою наболілу душу»[1].

Суд говорить про «пусту» скаргу молодиці, мовляв, «ми вас не вінчали та й не біруємо розлучати…село велике»[2]. Коментуючи цей епізод, О. Засенко наголошує, що «в «Інвалідці» письменник прямо вказує на конкретних винуватців так званої аморальності гуцулів – війтів, суддів, панів, багачів урядовців»[3], що твір присвячено «викриттю причин виникнення аморальних явищ у побуті селянства»[4], проте знову не зауважуючи про першопричину руйнування тіла, родини й моральних основ громади – війну.

Лише мить героїня відчуває сором, що засвідчує її тіло: «Петриха спалала грудьми та й очима. Вся полумінь з неї вибухла, і вона закрутилася, як перестріляна птаха. Але молодість її силу живо направила, і вона стала судцям накивувати ручками…»[5]. Емоційна промова героїні в суді посутньо психологізує новелу, це своєрідний *монолог її тіла з обставинами* не лише з формального боку, а й змістового, адже засвідчує а) нерозуміння її проблеми громадою, б) неучасть чоловіка у вирішенні конфлікту, в) нерозуміння героїнею самої себе як відповідальної особистості, позаяк, отримавши від війта дозвіл на стосунки з іншими чоловіками, вона бездумно малює жорстоку перспективу для Петра, себе й майбутніх дітей: «Коли ви так судите, то аби-сте були зобашні, як копилюки відтак того каліцуна в бедро скинут та й село зосоружут»[6]. Як бачимо, перспективи немає ні для Петра, якого діти «в бедро скинуть», ні для дітей, яких рідна мати прирікає саме на долю позашлюбних дітей, ні для неї – жінки, яка прилюдно в грубій формі зневажила чоловіка. І тут не вповні можна погодитися з думкою О. Слоньовської про високий моральний рівень Петрихи, її вроджену чесність і чистоту, хоча дослідниця й має на увазі вірність чоловікові[7].

Гнів, емоції жінки, як засвідчує автор, беруть верх: «Луснула дверима і вийшла, гейби летіла на крилах жіночої пімсти…»[8]. Далі про екзистенцію героїні інформує її танець у корчмі з хлопцями та коломийка. Марко Черемшина вишукано скористався фольклором, адже залучені в новелі фрагменти українських народних пісенних зразків – це не так ілюстрація, як суголосна

[1] Гнідан О. Марко Черемшина. Нарис життя і творчості. К.: Дніпро, 1985. 167 с. С. 115.
[2] Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 2. К.: Наукова думка, 1974. 304 с. С. 260.
[3] Засенко О. Марко Черемшина. Життя і творчість. К.: Дніпро, 1974. 254 с. С. 176.
[4] Засенко О. Марко Черемшина. Життя і творчість. К.: Дніпро, 1974. 254 с. С. 176.
[5] Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 2. К.: Наукова думка, 1974. 304 с. С. 260.
[6] Там само.
[7] Див.: Фройд З. Вступ до психоаналізу. К.: Основи, 1998.709 с. С. 384.
[8] Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 2. К.: Наукова думка, 1974. 304 с. С. 261.

темі твору, настрою героїні та ритму її тіла конструкція. Коломийка і як приспівка до танцю, й улюблена форма «побутової ліричної і передовсім любовної пісні»[1] не лише доповнює корпус душевних переживань героїні, констатує жаль за втраченими надіями, сором героїні за свою поведінку (перший фрагмент)[2], а також її жвавий ритм, певна уривчастість відповідають енергії молодого, повного жаги і неприборканих пристрастей тіла Петрихи. Прикметно, що у другому фрагменті пісні, яку виспівувала жінка, повертаючись додому з корчми, коли, додамо, «не йшла своєю волею, лиш легеням на шиї повисла»[3], теж містяться топоси тіла:

Болить мені головонька та межи плечима,
Треба мені дохторика з чорними очима…[4].

Пісня психічно й світоглядно близька героїні й постає завершальним акордом її монологу. А далі, зауважує автор, «плескала в долоні й підіймала запаску, начеб ріку брела, і п'яним голосом викрикувала…»[5]. На цьому сюжетно-подієвому етапі твору письменник, як бачимо, знову вдається до кінематографічних прийомів характеристики тіла героїні, акцентуючи на його частинах: плескала в долоні – середня частина фігури, підіймала запаску – нижня частина фігури, ноги, п'яний голос – верхня частина). Тіло вже не деталізоване, як на початку твору, бо воно зазнало змін під впливом трунку й осягається героїнею не без впливу рішення війта. Тобто це інше тіло. Не лише пісня, а й тіло, його позиційна змінність є важливим наративно-подієвим продовженням твору.

Завершується характеристика героїні, як, власне, і починалася, її голосом. Проте, якщо на початку новели, він, нагадаємо, «дзвенів верхами, голос криці», «шукав великої згуби, а не могучи її віднайти, бив собою о скали верхів і вибігав у село на скаргу»[6], то тепер Петриха «п'яним голосом викрикувала… Її голос летів гей крилатий ніж, через село і сідав на верху на хаті, з якої виглядав її з лавиці не то півчоловік, не то півгазда, не то півстовпчик із восковим лицем та скляними очима: інвалід Петро»[7]. У цьому останньому абзаці зосереджений підсумок конфлікту двох тіл – чоловічого й жіночого, з єдиною (прикінцевою!) деталізацією тіла Петра – чоловіка «із восковим лицем та скляними очима», проте «не то півчоловік, не то півгазда, не то півстовпчик». Конфлікт, як бачимо, не розв'язаний, він приречений на про-

[1] Колесса Ф. Фольклористичні праці. К.: Наукова думка, 1970. 415 с. С. 167.

[2] Див. про це: Гнідан О. Марко Черемшина. Нарис життя і творчості. К.: Дніпро, 1985. 167 с. С. 117.

[3] Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 2. К.: Наукова думка, 1974. 304 с. С. 261.

[4] Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 2. К.: Наукова думка, 1974. 304 с. С. 261.

[5] Там само.

[6] Там само. С. 259.

[7] Там само. С. 261.

довження, однак автор, з огляду на генологічну специфіку твору, залишає його відкритим, закцентувавши на ключовому.

Топос тіла в новелі Марка Черемшина «Інвалідка» різноаспектно презентує героїв (їхні почуття, настрої, переживання, внутрішній стан, включеність у загальноприйняті народнорелігійні норми життя, культуру почуттів тощо), фокусує проблематику, означує сюжетно-композиційну канву твору. Письменник за допомогою понівеченого й нереалізованого та травмованого чоловічого й жіночого тіл наголосив на руйнівній силі, «токсичності» війни, що інвалідизує людське тіло свідомість, руйнує родину, морально-етичні основи громади. Тіло в інтерпретації письменника – медіатор між зовнішнім світом та внутрішніми структурами.

Лариса Горболіс

ВНУТРІШНЬОФОРМНА КЛЮЧОВА НОМІНАЦІЯ В ІНТЕГРУВАННІ ЗМІСТУ НОВЕЛИ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ «ПИСАНКИ»

Текст як «функціонально завершене мовне ціле»[1] може розглядатися в різних аспектах, один із яких – той, що розкриває роль мовних засобів у формуванні його зв'язності[2], змістової завершеності, комунікативно-прагматичної значущості, вибудовує його як багаторівневе утворення, здатне генерувати нові смисли.

Серед різних мовних засобів, завдяки яким текст постає як структурно-семантична єдність, когнітивна й оцінно-образна величина, особлива роль належить ключовій внутрішньоформній номінації, оскільки вона – це домінантне змістовиражальне полізначеннєве утворення, що окреслює напрям і характер розгортання теми тексту («веде» основні наративи); це слово (словосполучення, образно-метафоричний вислів), що в художньому тексті потенційно налаштоване на образотворення, актуалізацію прихованих пластів буття тексту.

[1] Ковалик І. І. Текст як об'єкт лінгвістичного аналізу. *Питання українського і слов'янського мовознавства*. Вибрані праці. Частина ІІ. Упоряд. З. Терлак. Львів – Івано-Франківськ, 2008. С. 412.

[2] «Зв'язність тексту є однією з його суттєвих властивостей і виступає як результат взаємодії: логіки викладу, що відображає співвіднесеність явищ дійсності і динаміку їх розвитку; особливості організації фонетичних, лексико-семантичних і граматичних та інших засобів з урахуванням їх функціонально-стилістичного навантаження; комунікативного спрямування – відповідністю мотивам, цілям, що зумовили виникнення даного тексту; композиційної структури (послідовність і розміреність частин, що сприяють вияву змісту) і, нарешті, самого змісту тексту, його внутрішнього смислу» (І. Ковалик. Там же. С. 413).

Ключове слово – це носій не лише денотативного, але й метафорично-образного і символічного значень, сприяє у тексті макротематичній синкретизації його змісту.

Таке слово «містить у собі онтологічну заданість змісту (що є зображене в тексті?). Воно є стрижневим смисловим орієнтиром, який дозволяє читачеві розглядати текст як певну ієрархію значень – опорних смислових точок, що у функціональній взаємодоповнювальності вибудовують ту структуру й ту смислову цілісність, якою і є художній текст як дискурс»[1].

Вагомість такого слова в художньому тексті залежить і від того, наскільки його семантична структура збагачена внутрішньоформними відтінками, оскільки жива внутрішня форма в текстуальному просторі є потужним засобом смисло- й образотворення.

За своєю природою внутрішня форма слова є важливою не тільки при формуванні чуттєвого образу, вибудовуваного на асоціативному зв'язку; вона бере активну участь у формуванні мовцем судження про об'єкт сприйняття[2], і ця її онтологічна ознака актуалізується в тексті: з одного боку, вона спрямована на вираження певних образів, асоціацій, уявлень (в такому розумінні внутрішня форма ніби «екранізує» значення ключового слова на ширший контекст); з іншого – є важливим засобом увиразнення тих ознак зображеного об'єкта, які є значущими у вираженні змісту тексту, наданні йому цілісності, які формують цей об'єкт як образ, наснажений не лише модальними напластуваннями, але й значеннями ядра відповідного об'єктивованого в тексті концепту.

При такому підході «внутрішня форма, крім фактичної єдності образу, дає ще знання цієї єдності…»[3].

Вона – це «центр образу, одна з його ознак, що домінує над усіма іншими…»[4] Внутрішня форма слова засвідчує, як ставиться мовець до того, про що він говорить, які інтенції вкладаються ним у висловлення, у складі якого є слово з яскраво вираженою внутрішньою формою. Ця мовна величина у художньому тексті «підказує» читачеві (адресатові) ймовірний напрям, траєкторію руху тієї теми, яка маніфестована цим ключовим словом.

Внутрішня форма слова – це той компонент його лексичного значення, який є вагомим у процесах аперцепції. Поєднуючи довербальний і вербальний етапи пізнання, вона «показує, як уявляється людині її власна думка»[5], який аксіологічний вимір вона може задавати у слові.

---

[1] Голянич М. І. Внутрішня форма слова і дискурс: монографія. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. 2008. С. 60.

[2] Потебня А. А. Мысль и язык. К.: СИНТО. 1993. С. 100 – 101.

[3] Потебня О. О. Естетика і поетика слова: Збірник. Пер. з рос., упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної. Київ: Мистецтво, 1985. С. 34.

[4] Потебня А. А. Там же. С. 74.

[5] Потебня А. А. Там же. С. 74.

Це образне уявлення, яке О. О. Потебня кваліфікує як «відношення змісту думки до свідомості»[1], у ключовому слові експресивізується, набуває нових відтінків, стаючи із лексичним значенням слова важливим архітектонічним засобом буття тексту.

Так, у новелі Марка Черемшини «Писанки»[2] саме таким змістотвірним архітектонічним засобом тексту виступає ключова внутрішньоформна номінація пи́санка (*писанки́*)[3].

Значущість цієї лексеми полягає в тому, що вона – текстова і предтекстова величина, семантичний скріп тексту, тісно пов'язаний з розвитком сюжетної лінії. Як емоційно-оцінний і когнітивний маркер новели, вона формує те смислове поле, у якому увиразненим стає конфлікт, імпліцитно закладений уже в першому реченні тесту:

Роман Мокан з верхів, голова читальні у Рогізні, виходив у живний четвер із судової зали розправ дуже приголомшений і розболений (с. 171).

Номінація *писанка* як смисловий домінантний атрактор у тексті тут не вжита, але імпліцитно, пресупозиційно вона «присутня», оскільки в імплікатурному вимірі виступає одним із виразників тих концептів, які означуються як *Великдень*, «Великодній (Страсний, Білий, Великий, Живний, Чистий) тиждень»[4], «Живний четвер»[5], які в українській етнокультурі мають символічне значення.

Тобто *писанка* як атрибут одного з найвеличніших свят, символ «джерела життя, усього живого», символ Великодня наділена «охоронними властивостями»[6], здатна допомогти людині вистояти в складних життєвих ситуаціях, пережити те, що не було нею пройдено у власному досвіді; і в досліджуваному тексті (з погляду його сюжетного розгортання) в значеннєвих координатах, що передають емоційний стан мовця (Романа Мокана з верхів), саме *пи́санка* (*писанки́*) є тим екзистенційним маркером, що переформатовує емоційно-когнітивний стан мовця, утверджуючи його у правильності здійсненого життєвого вибору.

---

[1] Потебня А. А. Там же. С. 74.

[2] Марко Черемшина. Писанки. *Карби*. Київ: Дніпро. 1974. С. 174 – 178.

[3] Писанка – «розмальоване великоднє куряче або декоративне, звичайно, дерев'яне яйце // перен. Про що-небудь приємне, красиве… // перен. Вродлива дівчина, жінка… // перен., знев. Фарбована, розмальована, занадто яскраво вбрана жінка, дівчина…

а) Як (мов, наче, ніби) писанка: а) хто-небудь дуже строкатий або розмальований…;

б) дуже красивий, гарний (про будову, селище і т. ін.);

в) гарний на вроду, вродливий (звичайно про жінку, дівчину…» (Словник української мови. Т. VII, С. 339 – 340)

[4] Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Київ: Довіра. 2006. С. 582.

[5] «… здавна це день весняного очищення»; «всі головні справи треба було закінчити до Великого (Чистого) Четверга». (Жайворонок. Там же. С. 582).

[6] Жайворонок. Там же. С. 582.

Порівняймо: *приголомшений, розболений, зневірений, принижений, зраджений* односельцями (свідками) – таким постає головний герой у початкових сегментах тексту; і *втішений, просвітлений, радісний, непохитний, захоплений діями маленької писанкарки* й готовий, як і її батько (*дєдя*), боротися за торжество правди – «*за тоту Україну*»:

Так начеб дивився Мокан, як його темні гадки сідали воронам на крила й утікали від нього й пропадали десь межи мурами..., а на їх місці мерехтіли усміхнені писаночки із кошелика доньки Паладюкової й на кримінальному мурі зоряними пальчиками виписували Паладюкову Україну… (с. 178).

У семантичному просторі всього тексту виділена внутрішньоформна номінація – вагомий когезійно-когерентний засіб інтегрування його змісту, який висвічує також «когерентність пізнання» (Бертран Рассел) дійсності самим персонажем: нова інформація, нові знання конституюють інший характер сприйняття світу, внаслідок чого зображений часопростір розширюється, виходить за межі замкнутості, чужості, уособленням чого є кримінальний мур, – і за ним постає образ не лише Паладюкової, як сказано в тексті, але (імпліцитно) і його, Мокана, України.

Тобто відбулося буттєве прирощення смислу через повторну актуалізацію тих цінностей, які в судовій залі, здавалося, були втрачені, оскільки ті, за кого Роман заступався, відстоюючи їх права, відвернулися, відчужилися від нього, свідчачи не на його користь, фактично стали його ворогами[1].

Як бачимо, хоча в інтродуктивному фрагменті тексту новели внутрішньоформна номінація й не була представлена експліцитно, все ж приховано вона виступає тим екзистенційним знаком (з погляду зображення, передачі психологічного стану персонажа), що допомагає розкрити природу конфлікту, закладену в тексті, конфлікту, який викристалізовується через співвідношення реального (наявного буття), ознаками якого є *судова зала розправ, суд, шандарі, злісний, вийт, свідки*, – й очікуваного, того, на що Мокан сподівався, ідучи до судової зали; реального (дістав «*рік криміналу*») – і того, що впродовж життя здійснювалося, було бажаним для Мокана і для всіх, хто перебуває у передвеликодньому часопросторі, виконуючи в Живний Четвер певні обрядодії, дотримуючись відповідних приписів, тим самим підтримуючи тяглість соціально-культурного досвіду села – традиційного підготування до цього Великого Дня (Великодня) і його святкування[2].

[1] *«Найдужче топили його шандарі, а за шандарями злісний, а за злісним вийт, а за вийтом таки його свідки.*

– То ці вороги тановлять мене у бульбу, а мого адвокана занімило» (с. 74).

[2] Саме в Чистий Четвер (як правило) печуть паски (цієї традиції дотримуються й досі). Кожне село має свої обрядодії, регламентовані приписами «*шо варто і шо ни годи́ц:е робі́ти ў цеї ден'*». Наприклад, на Гуцульщині (с. Тюдів) дотепер збереглася обрядодія «Боханьці»: вранці дітей, які прийшли до оселі господаря («бохан'ч'ір'іў»), обдаровують «бо́хан'ц'ами» (тепер – солодощами), а «*де́котрим д'ітем / тим / шо з блиі́ш:ойі фам'іл'ійі / дайу́т за прости́бих і пи́санку*» (Голянич М. І. Мовний портрет села Тюдів. Словник. У 2-х т. Т. І. А – М. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2018. С. 87 – 88.

Переживаючи окреслений конфлікт, Роман Мокан умовно проектує своє існування на «потім» (що він робитиме потім, коли відбуде свій термін?). І це його «основне онтологічне переживання», «переживання тривалості і другого кроку, що передається словом «потім»»[1], яке в тексті сфокусоване в таких міркуваннях:

Коби я тоту катушю ще пересидів, то абих видів, шо хлопа ріжут, єк вепря, то не обізвуся, бігме, ні… Ти сироти́ за нього жінку та й діти, а він з тебе кров хоче пити. То нарід? (с. 175).

Імпліцитне ймовірне «потім», закладене в наведеному вище тексті, що виражає високий ступінь емоційного напруження мовця, зумовлене реальністю того, що означене як «уже», «тут і тепер», що виявляє смислові площини несумісності розуміння й оцінок Моканом і його свідками події, що відбулася, тих умов, що їй передували, і наслідків, які вона спричинила.

Опозиція «*він*» (Мокан) і «*вони*» (свідки) розкривається в одній сюжетотвірній лінії через умовний експліцитно-імпліцитний діалог: говорять свідки-односельці; Романа відповіді – внутрішньомовленнєві, не озвучені, сповнені гіркого болю й розчарування:

Свідки обступили і потішають його, шо рік не вік, перейде йому в криміналі скоріше, ніж на війні, а жінкою і дітьми не має журитися, бо люди будуть їм помагати.

Ця розрада тільки ще більше лютила Мокана «Аби-сте по тій правді здорові були, по якій говорите, – думав він собі. – Ой, люди поможуть. Таке поможуть, як ці свідки помогли…

А я цих глухматів три дні з гір до міста звозив і три дні годую тут, гей волів. А він мені тепер каже, що люди … поможуть. Не питають мого криміналу, але заговорюють мене, аби їх вів до Муська на горівку та на буженицю» (с. 174).

Неозвученість відповідей Мокана зумовлена тим, що він зрозумів: марне говорити, оскільки немає умов для партнерського діалогу; вони втрачені в судовій залі через вибір кожним зі свідків позиції самозбереження, через те, що в них інші, як у нього, моделі світосприйняття і світоперетворення, де окреслювався би й образ України, а отже, відсутні засади когнітивно-оцінного погодження дій комунікантів (його і свідків), відсутність співпереживання: для свідків емпатійні[2] кроки проникнення в думки й почуття Мокана були занадто обтяжливими.

Внутрішньоформна номінація в наведеному фрагменті тексту також безпосередньо не використана, але імпліцитно вона залишається включеною в

[1] Мамардашвілі М. К. Картезіанські роздуми. Київ: Стилос. 2000. С. 45.

[2] Емпатія – «здатність індивіда емоційно реагувати на переживання інших людей, розуміти їх стан, відчуття і думки» (Психологічна енциклопедія / автор-упорядник О. М. Степанов. Київ: Академвидав, 2006. С. 121.

інтерпретаційну модель, яка «розшифровує в тексті транскрипцію того, що він ховає і виявляє водночас»[1], показує, які висловлювання-події[2] розгортають закладений у початкових рядках новели конфлікт і яка модальність формується унаслідок її пов'язаності з «висловленнями, які їй передують або виникають слідом за нею»[3].

Репліки-висловлювання свідків і формують той емоційно-оцінний семантичний простір, що оприявлює характер стосунків між ним і свідками, в якому домінантними, «детранскрибованими» Моканом є значення, що окреслюють узагальнений образ свідків, присутнений у внутрішньомовленнєвих міркуваннях Мокана – «*голови читальні в Рогізні*»:

«Таким цапам треба України?» *(Ні, вона їм не потрібна. «Смоли їм у горло, ще й обухом у голову!» с. 175);*

«То нарід?» *(«Ні, то гадє сорокате!» с. 175);*

Вони питають мого криміналу? *(Ні. «Не питають мого криміналу…» с. 174);*

Вони думають про моє майбутнє, про те, що бу́де зі мною?; чи пересижу катушу? *(Ні, це «облесники ненаїсні...», серед них є й ті, що «свідчили на два боки…» Вони й тепер глипають навперед себе на Мокана, то обзираються на жандармів, наче хотіли б впевнитись, хто їх заведе до шинку на полуденок» – с. 174 – 175).*

Окреслений конфронтаційний емоційно-оцінний простір, де «розгортаються мовні події, ще не означає замкнутості його в непроникній ізоляції, це також не означає замкнутості його в самому собі; це означає дати йому повну волю, щоб описати взаємодію відношення у ньому та поза ним»[4], щоб показати причини змін, які відбулися в мовленнєвій поведінці свідків, а отже, підкреслити трансформацію орієнтацій бадік, для яких полуденок після зустрічі з Паладюковою донькою уже перестане бути визначальним. Маленька писанкарка вивела їх за межі звичних власних переживань; «*усміхнені писаночки з кошелика доньки Паладюкової*» (с. 178) сколихнули в душах бадік те далеке, здавалось би, зовсім забуте, що не корелювало із «судовою» і «післясудовою» інтенційною настроєністю і, на перший погляд,

[1] Фуко Мішель. Одиниці мови. *Археологія знання:* пер. з фр. В. Шовкун. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. С. 39.

[2] «… висловлювання завжди є подією, що її ані мова, ані смисл ніколи не можуть повністю вичерпати (Фуко. Там же. С. 46).

[3] Фуко. Там же. С. 46.

[4] Фуко. Там же. С. 47.

не здатне було вписатися в нові «*умови – орієнтованої – на – погодження – дії*»[1], де значущими імпліцитно ставали наративи про Паладюкову й Моканову Україну, які відкрили нові для них «феномени явленості істини або реальності»[2], протилежні тій, що була оприявлена в судовій залі розправ й означувалася як свідчення свідків.

Як бачимо, внутрішньоформна ключова номінація хоча й не є повторюваною, однак імпліцитному рівні виступає важливим когерентним засобом тексту, об'єднуючи ті його фрагменти, де визначальними є репліки-характеристики комунікантів, тематично включених в обговорення судової події. Серед них наявні:

«високий, гей бузьок, свідок з бесагами на плечах»; «сухотварий, маленький» бадіка у великій баранячій шапці; «лицатий і кумкатий» односелець; «кругленький, як булочка» свідок», який обіймає Романа і дивується:

– А я, хло', заложився з Митром Поненюковим, що ти витрикнеш, та й що з того, програв заліжку!

Присутні тут і тоті свідки, що «йшли подалеки, вгадували, що Мокана зженуть… зі світа у криміналі, аби більше не вступався за селом» (с. 174 – 175).

Сказане кожним зі свідків органічно вплетене в загальний наратив погодження, змиренності із тим, що сталося, яскраво сфокусоване як оправдання своїх дій в одній із реплік свідка:

– Ромчику, братчику, ми в жмені тепер, їх право, а наш кримінал! (с. 174).

У жодному з висловлень, як і в цьому, немає й натяку на каяття за свій вчинок, у жодному з них не оприявлені ті «тексти свідомості»[3], у яких хоча б пунктиром був означений зоряний слід «*тої України*», за яку боролися чи й віддали своє життя інші. Однак цей структурно-семантичний фрагмент тексту є вагомим у реалізації макрозадуму автора, який підводить читача до своєрідного смислового порогу, до межі, яка визначає не таку, як дотепер, модель мовомислення учасників події. «Акт думки весь цілком міститься в миті»[4], і ця мить, як уже було сказано, – зустріч із дівчинкою – визначила й Мокану, і бадікам інший життєвий орієнтир, створила кооперативні,

[1] «… кожне *комунікативне погодження* – незалежно, чи досягнуто воно перше, чи повторно – повинно базуватися на конкретних і очевидних засадах. Засади ж мають ту властивість, що завжди спонукають нас займати або позитивну, або негативну позицію. Таким чином *умови – орієнтованої – на – погодження – дії* завжди містять у собі безумовне» (Юрген Габермас. Філософія як берегиня та інтерпретатор. *Після філософії: кінець чи трансформація?*: Пер. з англ., упоряд. К. Байнес та ін. Київ: Четверта хвиля, 2000. С. 277).

[2] Мамардашвілі М. К. Картезіанські роздуми. Київ: Стилос. 2000. С. 100.

[3] «Я казав, наприклад, про … феномени явленості істини або реальності у прозорому чуттєвому тілі, які безпосередньо є розумінням. Ці речі я буду називати «текстами свідомості» (Мамардашвілі М. К. Там же. С. 100).

[4] Мамардашвілі М. К. Там же. С. 38.

а не конфронтаційні умови *спілкування* – «*умови – орієнтованої – на – погодження – дії*»: Мокан переконався в немарності своїх зусиль як оборонця народу; для свідків-бадік дійсність також повернулася іншим ракурсом, і їм відкрилося те, що раніше (в процесі свідчення в судовій залі) було закрите пеленою себелюбства і себезбереження, а зараз їм, як і Моканові, ці «*усміхнені писаночки*» на кримінальному мурі зоряними пальчиками доньки Паладюкової виписали знаки, які раніше були для них не прочинуваними, представляли забуту (чи взагалі незатребувану?) емоційно-ментальну систему письма.

І тепер те, що було зашифровано, що не оприявлювалося «текстами свідомості», стало чітким, прочитуваним, умотивованим, що й спонукало цих поважних ґаздів признатися:

– Адіт, таке воно мале та невидне, а стариню завстидала! (с. 178).

У гуцульському говірковому мовленні словосполучення «*завстидати ґазду (ґаздий)*», як і «*завстидати стариню*» є рідковживаним, оскільки семантична структура слова «*ґазда*» не передбачає сполучуваності з тими мовними одиницями, які містять негативні семи (*завстидати, зганьбити, спаплюжити* та ін.), вносячи у висловлення стосовно ґазди відповідні конотативні напластування; тобто в процесах комунікації ілокутивна сила використовуваних висловлень, як правило, не спрямована на досягнення перлокутивного ефекту – «*завстидати ґазду*», бо «*праўди́вих ґа́здиї ш'іну́йут / а ни́ ўстида́йут*».

Якщо ж учинки особи, означеної як *ґазда*, не викликають схвалення, пошанівку, то вона й не сприймається як ґазда – людина, гідна поваги[1].

В аналізованому тексті словосполучення «*стариню завстидало*» [*малé д'іўч'é*] є важливим смислотвірним засобом: дівчинка не промовила жодного слова, яке могло б образити бадік («*ци хот' кри́шку урва́ти їім го́нору*»). Навпаки. Звертанням до них вона висловлює їм свою глибоку шану («*... вуєчки добрі та пишні*», «*вуєчки файні та пишні*»; «*Абесте тривали, вуєчки срібні*») (с. 176 – 177) і просить цих поважних ґазд, **яких сприймає за однодумців батька**, що загинув за «*тоту Україну*», лише про одне: щоби вони «*хоть сегодні увечір, хоть завтра запалили у ліщинах над Прутцем вогонь за дєдєву душу*» (с. 176) – на тому місці, де була їхня хата, яку

[1] Характеризуючи таку особу, у гуцульському говірковому мовленні використовують відповідні висловлення:

«Ґазда за ўстит маў би шош отаке́ каза́ти / а цес ад'і шо говóри / то шó / це йе ґаздá?»;

«Оце́ / ма́йіш тоб'і / ґаздá / і хто би спод'іваўсе? А йігó шо / ма́ли за ґазду?»;

«Ви́дите / на шо спосúбниї / а ш'і ракуваўсе ґаздóў / И:ї / лиш'ім / де йімý до ґаздиї?»;

«Аг'і / то це ґаздá? / то пустéч'і / пустé пустéч'і»;

«Аг'ímої / йак йа обрахува́йсе / маў йігó за ґаздý / а цéму ч'олов'íкови ї блúско кóло ґа́здиї ни пасýйі бу́ти».

спалили вояки, убивши батька[1], а за це обіцяє їм списати по кошеликові писаночок.

Дівчинка прагне, щоби пам'ять про батька і справа, якій він присвятив життя, не померкли і щоб неня, яка вже рік у катуші, відчула турботу донечки; щоб і до неї у ці похмурі мури прийшов Великий День (Великдень), асоційований з усміхненими писаночками, списаними маленькими ручками:

– Буде й нені, буде й багнетникам простибі за тото, що передадут нені (с. 176).

Зустріч і розмова бадік з маленькою писанкаркою в досліджуваному тексті – це своєрідна точка внутрішнього «перемикання кодів»[2], актуалізація іншого «Я» у кожного з дорослих, що спричинило зміну їх внутрішнього стану й оцінки дійсності: «*пишні та добрі*», «*вуєчки срібні*» самі себе встидали, бо «*йек таке́ го́н:о бу́ло се ста́ти*», що таке «*мале та невидне*», а спромоглося на велике й не проминуще, на що «*ўни / старин'а́ / ни го́н':і бу́ли спромоч'і́се*», і висловлення «*тота Україна*» тільки тепер (через писаночки з кошелика доньки Паладюкової) почало відкривати їм ширші обрії буття, того буття, в координатах якого нейтралізувалися поняття відчуженості, деперсоналізації людини в суспільстві, а викристалізувалася така його ознака, як одностайність дій, умовно спрямованих на погодження з тим, що сповідував Мокан, з тими світоглядними орієнтирами, яких дотримувалося подружжя Паладюків, із вчинками їхньої донечки, писаночки[3] якої набули символічного значення**. Вони почали уособлювати тяглість поколінь – борців за «тоту Україну» – і невмирущу пам'ять про них**:

Бадіки прирікали, що з радної душі запалять вогонь, за її дєдю зараз, як лиш додому прийдуть, аби всі гори знали, що Паладюкова пам'ять сяє (с. 176).

---

[1] – Ти чия, небого?
– Івана Паладюкового.
– Того, що в ліщинах сидів над Прутцем?
– Того самого.
– Того, що його вояки убили?
– Того самого.
– Що єго звали радикалом та й єму хату спалили?
– Того самого.
– А що ти в такім місті робиш?
– Я тут у панів служу та й прийшла неню видизнати…
– Та за що, хло', єї катують?
– Та це саме, що дєдю убили…, аділ, за тоту Україну (с. 176).

[2] «… для Декарта існує точка інтенсивності, коли можна подолати хаос. І ця точка інтенсивності або точка перемикання кодів…» (Мамардашвілі. Там же. С. 48).

[3] Ключове внутрішньоформне слово разом із іншими спільнокореневими формує у тексті семантичний конекторний ряд, що виступає засобом інтегрування змісту новели: *писанка* (*писанкй*); *писаночки* красні, *писаночки писані*; удавати *писати* [*писанки*] (– Та й така мала удаєш писати?); *повиписувати* (– Я і вам по кошеликові повипишу…); *писарочка* (– Аби тебе, писарочко, ручки не зболіли!..).

Таким чином, внутрішньоформна ключова номінація *писанки* в досліджуваному тексті – вагома когерентно-інтегрувальна змістотвірна величина, когнітивно й емоційно навантажена мовна одиниця, включена в процеси проспекції і ретроспекції.

Це значущий сюжетно-образотвірний засіб, що імплікує значення, важливі для розкриття прагматичних компонентів значення, закладених у текстових ситуаціях спілкування, що виражають інтенції комунікантів, прагнення їх досягти перлокутивного ефекту.

Виділене ключове слово, об'єктивуючи відповідний концепт (*писанка*), тісно пов'язане з тими мовними одиницями, що вербалізують такі ціннісно орієнтовані величини ментального «лексикону», як *Великдень, Живий (Чистий) Четвер, Україна*, що сприяє синкретизації змісту тексту.

Внутрішньоформна номінація *писанки́* – національно маркований знак, лінгвокультурема, семантичний атрактор тексту, що надає йому цілісності й завершеності.

Марія Голянич

ОНІМНИЙ ПРОСТІР ЗБІРКИ НОВЕЛ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ «СЕЛО ЗА ВІЙНИ»

Вивчення художнього тексту як феномену мистецтва неможливе без з'ясування естетичної функції мовних одиниць, що творять індивідуальну мовну картину світу автора. Онімний простір є важливим складником формування картину світу художнього тексту, адже є відображенням не лише індивідуальної манери письменника, стилістики твору, а й культурно-історичної епохи, до якої він належить.

Марко Черемшина – письменник-новатор, котрий жив і творив у час формування українського модернізму, тому дослідження онімного простору художніх творів письменника потребує належної уваги. До імен окремих героїв Марка Черемшини звертається М. Легкий при психоаналітичному підході до творчої особи митця[1]. Функції антропонімів у творчості Марка Черемшини дослідила Т. Лях[2]. Та все ж онімний простір збірки «Село за війни» не був предметом досліджень у сучасному мовознавстві, що й визначає актуальність даної розвідки.

[1] Легкий М. До поетики циклу «Парасочка»: деякі реконструкції та спостереження // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: зб. наук. праць / упор. С. Хороб. Івано-Франківськ, 2006. С. 148–154. (Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника).

[2] Лях Т. О. Функції антропонімів у творчості Марка Черемшини // Studia Slovakistica: Ономастика. Антропоніміка: зб. наук. ст.; [упоряд. і відп. ред.: С. Пахомова, Я. Джоґаник]. Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2009. Вип. 9. С. 272–280.

У сучасному українському мовознавстві сформувалися різні погляди щодо поняття онімного простору та класифікації онімів. Найвідоміші наукові доробки Л. Белея, В. Калінкіна, Ю. Карпенка, кожен з яких сформував власний підхід до вивчення онімії художнього тексту, термінологію на позначення власних назв у художньому творі. Найповнішу класифікацію онімів пропонує М. Торчинський.

У нинішньому ономастиці дедалі частіше з'являються наукові праці, присвячені дослідженню літературно-художнього ономастикону. Щоправда, мовознавці вживають різні терміни на позначення сукупності всіх власних назв у художньому творі: онімний простір (Е. Боєва, В. Калінкін, О. Петренко, Г. Шотова-Ніколенко), ономастичний простір (В. Топоров, А. Романченко, О. Суперанська, В. Супрун, С. Шестакова), онімія, ономастикон (Т. Гриценко, Г.Лукаш), ономастика (Т. Крупеньова, З. Франко), онімікон (Г. Мельник), поетонімія (В. Калінкін), поетонімосфера (В. Калінкін, О. Петренко).

Уперше термін літературна ономастика використав Ю. Карпенко, який кваліфікував її як ономастику художньої літератури, що має свої підходи й пріоритети, проблеми й завдання: «під літературною (поетичною) ономастикою розуміють суб'єктивне відтворення об'єктивного, «гру», що здійснює автор, загальномовними ономастичними нормами»[1].

Нам імпонують твердження тих мовознавців, котрі розглядають онімний простір художнього твору у зв'язку зі світосприйняттям автора. Так, на думку Н. Подольської, ономастика поетична «вивчає будь-які власні назви (поетоніми) в художніх літературних творах: принципи їх створення, стиль, функціонування в тексті, сприйняття читачем; а також світосприйняття та естетичні настанови автора»[2]. Дещо схожу семантику вкладає в термін ономапоетика Л. Селіверстова: «Широке використання власних назв у художній літературі, інтерес лінгвістів до їх функціонування у художньому тексті сприяли формуванню нового напрямку в ономастиці, що виник на перетині ономастики і стилістики, лінгвістики тексту і лексичної семантики – ономапоетики, яка вивчає будь-які ВН у художніх творах»[3]. За словами Т. Вінтонів, терміни поетонімосфера й онімний простір тотожні: «Поетонімосфера (онімний простір) – системна та ієрархічно організована структура сукупності власних імен, які функціонують у художньому творі»[4].

О. Карпенко класифікує оніми «за типами денотатів і, відповідно, способами їх пізнання й номінації у дев'ять фреймів: 1) антропонімічний

[1] Карпенко Ю. А. Пушкинский ономастикон «Повести Белкина» // Русское языкознание. 1981. № 2. С. 80.

[2] Словарь русской ономастической терминологии / ред. Н. В. Подольская. М., 1978. 199 с. С. 98.

[3] Селіверстова Л. І. Ономастикон у поетичному ідіолекті Яра Славутича: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.01 «Українська мова». Харків, 2002. 21 с. С. 16.

[4] Вінтонів Т.М. Антропоетоніми повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» // Логос ономастики. Донецьк, 2008. № 1 (2). С. 86.

(об'єднує наймення людей), 2) топонімічний (назви географічних об'єктів), 3) теонімічний (онімічні позначення богів, божеств, персонажів релігій та міфологій), 4) ергонімічний (власні назви об'єднань людей), 5) зоонімічний (клички тварин), 6) космонімічний (власні назви небесних тіл, їх об'єднань та їх частин), 7) хрононімічний (наймення подій, чимось визначних часових відрізків), 8) хрематонімічний (власні назви окремих матеріальних об'єктів), 9) ідеонімічний (наймення ідеальних, духовних предметів)»[1].

Для вивчення онімного простору новелістичної збірки Марка Черемшини «Село за війни» найоптимальнішим буде загальновживаний підхід до класифікації, який спирається на розподіл власних назв живих істот (антропоніми, зооніми, міфоніми) та назви неживих предметів (топоніми, астіоніми, комоніми, урбаноніми, потаноніми, космоніми, фітоніми, хрематоніми, ергоніми, хроніми)[2]. Провідний лінгвістичний метод даного дослідження – описовий (дескриптивний). Використовуючи цей метод, ми, передусім, вирізнили одиниці аналізу (ВН), а згодом – класифікували й інтерпретували, застосовуючи прийоми як зовнішньої, так і внутрішньої інтерпретації.

Онімний простір збірки «Село за війни» репрезентовано досить розмаїто. Тут можна виділити антропоніми (*Митро Пужливий, Дзельман, Митро Гушпан, Маріка Мочерначка, Василь* тощо), хороніми (*Гуцулія*), комоніми (*Путилів, Новоселиця*), потаноніми (*Черемош, Прут*), космоніми (*Сонце*), хрононіми (*Покрова*).

Найчисельнішу групу у збірці становлять антропоніми. Це пояснюється тим, що автор насамперед поставив собі за мету відтворити людину на війні, показати різні характери, а також масштаб подій «села за війни».

За спостереженням Т. Лях, «новели ва збірці розташовано за хронологічним принципом: початок війни та евакуація населення («Село потерпає»), формування загонів Українських Січових Стрільців («Перші стріли»), переслідування мирного населення («Поменник», «Бодай їм путь пропала!», «Зрадник»), жахливі картини спустошеного війною села («Після бою», «Село вигибає»)»[3]. З огляду на це, можемо припустити, що першорядна функція онімів, представлених у збірці – відображення тогочасних реалій.

Найчисельнішу групу у збірці становлять антропоніми: баба Хромейка, старий Чюрей, Митро Пужливий, Дзельман, бадьо Остафій, Василь Мочернак, Митро Гушпан, та ймення їхніх дружин – Маріка Мочерначка, Гушпаниха тощо. Принагідно зазначимо, що часто Марко Черемшина вдається до загальних назв персонажів, що характеризують персонажів у зв'язку з їх статусом у селі, як-от *комендант, війт, панотець, козак, жовніри, пушкарі,*

[1] Карпенко О. Ю. Ментальна організація власних назв // Мовознавство. 2004. № 4. С. 28.

[2] Українська мова: енциклопедія. К., 2000. С. 79-80.

[3] Лях Т. Творчість Марка Черемшини у контексті західноукраїнської новелістики: жанровостильові тенденції: монографія / [рец.: В. І. Антофійчук, Н. В. Мафтин, С. Д. Кирилюк]. Ужгород: Ґражда, 2015. 200 с. С. 98.

бадіки тощо. Функція цих денотатів переважно інформативна: автор відображає реальну картину воєнного села, «регалії» усіх його мешканців.

Часто антропонім певного персонажа передає авторську оцінку його вчинків. Власне тут спрацьовує вторинний характер антропоніму, на який вказував Л. Белей: «у літературно-художньому творі традиційна антропонімійна форма наповнюється новим змістом. Творча, суб'єктивна трансформація структури і змісту літературно-художнього антропоніму зумовлює його вторинний, надбудовний характер»[1].

Такі антропоніми стилістично марковані й емоційно навантажені, характеризують персонажа за його індивідуальними ознаками: зовнішністю, учинками й переконаннями, характерною ознакою поведінки, іншими асоціаціями. Так, постать Митра Пужливого, що на перший погляд видається людиною, здатною на сміливі вчинки («…сидів у криміналі за тото, що панотця на проповіді назвав кацапом»; «…село бунтує, людям у читальні голови завертає»[2]), насправді опиняється слабкодухим і ницим чоловіком, що повністю відповідає його прізвищу Пужливий. Він ненароком зрадив сільського священника, назвавши себе при допиті «мєконьким єк тот, шо під плотом», а священника «твердим єк криця»[3], не знаючи, що це була назва москвофілів, і що цим він підвів його до «криміналу». Отож семантика антропоніма цього персонажа в новому світлі показує його характер, та водночас допомагає авторові реалізувати свій першочерговий задум – показати людину на війні, оприявнити в межових ситуаціях ті чи інші риси характеру персонажа.

Окремі антропоніми мають фольклорну традицію, завдяки чому Марко Черемшина творить цікаві колоритні постаті. Саме таким є образ Дзельмана, що повторюється в новелах циклу. В. Костик справедливо вбачав витоки прообразу Дзельмана в піснях-гаївках[4]. Марко Черемшина відтворює моральне обличчя лихваря, споживацьку філософію: «у війні одні плачуть, другі скачуть»[5]. Цей образ нагадує лихваря з «Гобсека» Бальзака, для якого чуже горе приносить достаток. Фольклорна основа цього антропоніма, а та-

---

[1] Белей Л. Нова українська літературно-художня антропонімія: проблеми теорії та історії / Любомир Белей. Ужгород, 2002. 176 с. С. 15–16.

[2] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи; вступ. стаття, упоряд. й приміт. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський. К.: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 99.

[3] Там само. С. 102.

[4] Костик В. Інтерпретація гаївкового образу Зельмана у циклах новел Марка Черемшини «Село за війни» та «Верховина» // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: зб. наук. праць / [упоряд. С. Хороб]; МО і науки України, Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2006. С. 327–328.

[5] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи; вступ. стаття, упоряд. й приміт. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський. К.: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 121.

кож романтична традиція, де образ лихваря прямо асоціювався з нечистою силою, надають образу Дзельмана в новелах Марка Черемшини містичного забарвлення, а також створюють драматичні колізії. За намовою лихваря було страчено найбагатших людей в селі, котрі «за довги запродали йому свою землю і весь свій талан, а собі лиш ужиток до життя лишили»; після страти «ужитки підуть Дзельманові в губу»[1].

Марко Черемшина вдається до таких антропонімів, що увиразнюють своєю семантикою ідею твору, відіграють першорядну роль у формуванні сюжету твору. У новелі «Село вигибає» автор малює картину села, що «вигибає», натуралістично відтворює останні хвилини конаючих в трупарні, їхні передсмертні муки. Щоб показати масштаб трагізму війни, граничну ситуацію, в якій перебуває ціле село, а також окремі люди, які знаходяться на межі життя і смерті, Марко Черемшина використовує чимало антропонімів, якими називає тих, хто конає в трупарні: *Джемега, Драган, Іван побожний, Никифір-плотар, Єлена Несторієва, Кі'фяк мудрий, Андрусєків Петро* тощо.

Протистояння життя і смерті автор передає в двох жіночих образах: «висока і, як старий дуб, грубезна баба» та «стрункa, чорнобрива дівчина» Анничка. Про танатичне та вітаїстичне начало цих образів промовляють не лише їхні антропоніми, що насамперед вказують на вік жінок, але і їхні функції: баба доглядає вмираючих у трупарні, Анничка здобуває хліб.

Цікаво, що надзвичайно трагічний образ новели має антропонім Петро. М. Легкий висловлює думку, що семантика імені Петро у творах автора ілюструє «оту внутрішню антитетику подружнього комплексу Черемшини»[2]. У новелах циклу «Парасочка», за спостереженням дослідника, фігурує ім'я Петро: «це простакуватий невдаха, в якого козак викрадає дружину й доньку («Козак»); це інвалід…(«Інвалідка»); це покійник, за яким голосить молода дружина («Зарікайся мід-горівку пити!...»)»[3]. Семантичне наповнення цього антропоніму в новелі «Карби», що належить до однойменної збірки, простежує Т. Лях[4]. У новелі «Село вигибає» Петро втілює долю тих, котрі вижили на війні, однак втратили сенс життя. Повернувшись у село після війни сліпим, Петро закінчує самогубством, бо війна надломила його фізично і морально.

---

[1] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи; вступ. стаття, упоряд. й приміт. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський. К.: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 122.

[2] Легкий М. До поетики циклу «Парасочка»: деякі реконструкції та спостереження // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: зб. наук. праць / упор. С. Хороб. Івано-Франківськ, 2006. С. 148 – 154. (Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника). С. 149.

[3] Там само.

[4] Лях Т. О. Функції антропонімів у творчості Марка Черемшини // Studia Slovakistica: Ономастика. Антропоніміка: зб. наук. ст.; [упоряд. і відп. ред.: С. Пахомова, Я. Джоганик]. Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2009. Вип. 9. С. 274.

За словами Д. Дергач, «наявність у онімів номінативної функції та здатності до індивідуалізації робить цей компонент лексичної системи мови унікальним способом ідентифікації об'єкта, семантика якого може в різних ситуаціях набувати специфічних конотацій, додаткових формулювань і тлумачень, але без зміни основного значення»[1]. Цю ознаку спостерігаємо в деяких топонімах збірки Марка Черемшини «Село за війни». Яскравим прикладом цього може слугувати топос села, що основним місцем дії, на що вказує назва збірки, а також окремих новел («Село потерпає», «Село вигибає»). О. Гнідан звертає увагу на «оригінальний і багатогранний метонімічний образ села – спільний для всіх новел циклу»[2]. Прийом метонімії виводить образ села в один ряд із персонажами збірки, надає йому ознак концепту.

Марко Черемшина – письменник, творче мислення якого формувалося під впливом фольклору, давніх міфів, легенд. Тому його новелам притаманна певна міфологізація, використання фольклорних образів, яким автор надає символічного забарвлення. У збірці «Село за війни» автор міфічний ореол створює навколо топосу гори: «за третьою горою небо позіхає», «за третьою горою небо стогне», «під третьою горою вільшина пріє»[3], «від третьої гори розігналася селом ретельна говірка, аби люди з села геть виходили»[4].

Саме гора стає в Черемшини одним із ключових топосів, навколо якого розгортається війна. За слушним спостереженням Т. Лях, «Образ гір набуває у новелістиці Черемшини символічного забарвлення. Це – символ самої Гуцульщини, це той потужний природний чинник, що зумовив розвиток психіки і ментальності гуцула, породив у його уяві цілий ряд дивовижних легенд, загадкових фантастичних істот, які наповнюють усе життя гуцулів»[5].

Автор використовує поняття, що переважно виконує номінативну функцію, однак у художньому тексті з урахуванням часу, конкретної ситуації денотативне значення цих назв набуває концептуального наповнення, символічного звучання. Отже, в даному випадку спостерігаємо перехід загальної назви до концепта, на що вказує О. Карпенко: онім «<…> є словом, яке вже в процесі ментальної обробки стає концептом. Концепт завжди об'ємніший,

---

[1] Дергач Д. В. Специфіка лінгвістичної інтерпретації онімів як компонентів лексичної системи мови. – Режим доступу: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=apyl_2008_17_14

[2] Гнідан О. Д. Марко Черемшина: нарис життя і творчості. К.: Дніпро, 1985. 167 [1] с. С. 93.

[3] Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи; вступ. стаття, упоряд. й приміт. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський. К.: Наукова думка, 1987. 448 с. С. 90.

[4] Там само. С. 91.

[5] Лях Т. Архетип землі у новелістиці Марка Черемшини // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства / [відп. ред: І. В. Сабадош; редкол.: В. В. Барчан та ін.]. Ужгород, 2009. Вип. 13. С. 178.

ширший за слово, оскільки, як правило (хоч і в дуже різній мірі), окрім вербального включає також невербальний компонент»[1].

Отже, типи онімів у збірці Марка Черемшини «Село за війни» підпорядковуються жанру художнього тексту, його загальній ідеї. З'ясовано, що ономастична лексика досліджуваної збірки виступає вагомим художньо-виражальним засобом та є виразним маркером авторського індивідуального стилю Марка Черемшини.

Ірина Гречин

ТІЛО У ФОКУСІ СОЦІАЛЬНО-ВЕРБАЛЬНОЇ ЗУМОВЛЕНОСТИ: МАРКО ЧЕРЕМШИНА «ІНВАЛІДКА»

У центрі уваги новели «Інвалідка» Марка Черемшини, серед низки інших питань, можна виокремити проблему тіла (плоті), скаліченого війною, і супутні фізіологічні нестачі. Те, що впливає на тіло, впливає на розум (свідомість). Біологічні функції організму можна розглядати як такі, що пов'язані із сексуальністю людських стосунків, а сексуальність разом із травматичним досвідом, витісненням у несвідоме, галюцинаціями, мріями є одним зі способів буття людини у світі. Екзистенція – це те, що надає символічного значення як тілу з його анатомічними й фізіологічними обставинами, так і свідомості, і дає змогу нам пізнавати їх у єдності, як єдиний екзистенційний процес. Фізична вада, хвороба засвідчує не просто відсутність належної функції об'єктивного біологічного тіла або його частин, а яскраву відчутну зміну в доступі людини до світу й усвідомленні своєї сексуальности. Сексуальність пов'язана зі свідомістю і є вираженням нашої свободи. Однак ця свідомість не є раціональною або такою, що повністю усвідомлює власні наміри. Як зауважує Моріс Мерло-Понті[2], «Еротичне сприйняття – це не *cogitatio*, що спрямовує *cogitatum*; через одне тіло воно спрямовує інше тіло, воно робить це у світі, а не в свідомості». Вона є радше первинною інерційністю свідомости. Феноменолог наводить яскравий приклад пацієнта Шнайдера з осколком снаряда в потилиці через що в нього разом із порушенням моторики присутні розлади візуальної функції. Але в розумінні Мерло-Понті сексуальність як тілесна чуттєвість не тотожна, власне статевому акту, єднанню тіл. Сексуальність – це не генітальне, а лібідо – не інстинкт[3]. Для протагоністки новелі Петро ненавмисне порушує спосіб її існування у світі своєю фізичною кволістю, яку він набув через війну, але це не означає, що

[1] Карпенко О. Ю. Когнітивна ономастика. Режим доступу: http://karpenko.in.ua/wp-content/uploads/2012/12/49.pdf

[2] Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / Пер. з фр. О. Йосипенко, С. Йосипенка. Київ: Український Центр духовної культури, 2001. 552 с. С. 187.

[3] Там само. С. 189.

Петриха екзистентує втрату. Вони обидва перебувають в екзистенційному модусі нестачі.

За логікою Мішеля Фуко зафіксовано факт дискурсивної «нестачі»: відсутня можливість здійснення нормативно-регуляторної практики статевого акту задля створення тіл, якими влада потім розпоряджається. Шлюбний стан, в якому перебувають герої новели, – це процес матеріалізації дискурсу влади, що передбачає, зокрема, зосередження на тому вимірі влади, який є продукуючим і формувальним. Сексуальність, як конструкт «природного сексу», розглядається як некерована сила, яку влада може лише намагатися придушувати й контролювати[1]. Матеріалізація владних стосунків між чоловіком-сувереном і підлеглою жінкою відображена в тому, що її номіновано інвалідкою, тобто дружиною чоловіка, який має фізичні вади з рухомістю кінцівок тіла нижче талії, так само як і називають її лише за іменем чоловіка (Петриха). Оскільки чоловік не здатен застосувати свої репродуктивні функції, він не може перетворити стосунки між ними у стосунки фамілізованих суб'єктів (осіб, які підпорядковуються сім'ї та її цілям), тим самим не дотримується постулатів біовлади щодо політико-економічних дисциплінарних моментів.

Свої дії вона виправдовує тим, що її ошукали: вона хотіла (думала) стати матір'ю, натомість пов'язала своє життя із калікою. Іншими словами, вона ідентифікувала Петра як батька, але бажання її не сповнюється. В їх екзистенційних стосунках простежуються модальності буття «бути» (жінкою) / «стати» (матір'ю) / «мати» (пеніс). Ідентифікації є множинними та конкурентними, підкреслює Джудіт Батлер[2] і, можливо, ми найсильніше бажаємо тих людей, які максимально або глибоко віддзеркалюють можливості множинних та одночасних заміщень, де заміщення залучає фантазію про відновлення первинного об'єкта кохання, втраченого (і здобутого) через заборону. Фізична кволість Петра засвідчує кастрацію в дії, саме з уст жінки привселюдно лунає цей «вирок»: «А як ти прем забаг оженитися, то признайся хоть через людей, хоть перед попом, шо як тобі ноги рубали, то тебе, вибачте, так шкрабнули, що ти вже дєдем не будеш, хоть би-с тріс!»[3]. Ідентифікація «дєдем не будеш» – це не уявна загроза, що нею в порядку Символічного є уявний страх кастрації, а переконливий вирок. Утім, як продовжує Джудіт Батлер[4], «Кастрації можна було б не боятися, якби фалос не був уже відокремленим, уже деінде, уже експропрійованим; це не просто передвістя того, що він буде втрачений, що становить нав'язливу заклопотаність тривоги з приводу кастрації. Це *ознака усвідомлення того, що він завжди був уже*

[1] Taylor Chl. The Routledge Guidebook to Foucault's *The History of Sexuality*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. 261 p. C. 29.

[2] Butler J. Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex». Routledge, 2011. 256 p. C. 63.

[3] Черемшина М. Інвалідка. *Український декамерон* / Упоряд. Р. Піхманець. Київ: Фірма «Довіра», 1993. С. 73.

[4] Butler J. Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex». Routledge, 2011. 256 p. C. 65.

втрачений, перемога над фантазією про те, що ним можна було колись володіти – втрата референта ностальгії. Якщо фалос перевершує всі зусилля, спрямовані на ідентифікацію з ним, то ця нездатність наблизитися до фалоса становить необхідний зв'язок уявного з фалосом». Обох персонажів покарано: чоловіка позбавленням чоловічої міці, жінку – чоловіком з такою втратою. І ця втрата в сукупності із суспільними коментарями пробуджує в Петрисі її жіночність, сексуальність.

Вона дотримується соціальних приписів і норм біовлади (біополітики) з імперативом щодо культивування життя людини як видового організму задля подальшого служіння інтересам соціуму, і подає заяву на розгляд у світському суді на розірвання шлюбу. З цього приводу М. Фуко писав: «Крізь політичну економію населення формується справжня сітка спостережень за сексом. На межі біологічного та економічного виникає аналіз сексуальних поведінок, їхніх детермінацій та їхніх наслідків»[1]. Продовження роду не відбувається, чому ж жінка обирає собі за чоловіка каліку, а потім з плином часу привселюдно бідкається, що в неї не складається життя? На противагу Петру, який у тексті згадується лише як каліка війни без будь-яких художніх антропометричних даних, протагоністка детально візуально змальована недієгетичним наратором для підкреслення її фізичної привабливости, до певної міри фетишизації, у сукупности з прагненням народити дитину. Сцена у суді покликана наголосити, що і для імпліцитного читача, і для наратора твору візуальне задоволення відбувається навколо прикритого жіночого тіла, яке привертає до себе увагу («Струнке її, гей з кедрини тесані, ніжки під білою сорочкою дрижали, а широкі бедра з-під запасок кидалися, гей живі сарнята»[2]).

Сексуалізація образу жінки покликана відобразити керівний вплив біовлади на неї, адже в основі її існування закладено дітонародження. І якщо у 18-му й 19-му століттях роль жінки залишалась лише в координатах виконання репродуктивних функцій, то у 20-му столітті відбувається переосмислення еротичної свободи жінки, вона – це не лише секс, утроба, клітор, зачаття й у підсумку народження нової людини, тобто знаряддя для продовження тяглости поколінь, це перейняття на себе відповідальности за свою долю, набуття нових смислів у своїй жіночій «діяльності», розрив з існуванням як власність чоловіка. Контроль біовлади насамперед полягає у забезпеченні цієї «історії» утримання цілісности суспільства, збереження соціальної функції сім'ї, яка виховує нового члена свого соціуму з діалектикою автономії поглядів й адаптації до ситуацій.

[1] Foucault M. The History of Sexuality. Volume I: An Introduction. Translated from the French by Robert Hurley. New York: Panteon Books, 1978. 168 p. URL: https://monoskop.org/images/archive/4/40/20170207141717%21Foucault_Michel_The_History_of_Sexuality_1_An_Introduction.pdf. С. 26. Див. також стор. 121–122; 139; 244.

[2] Черемшина М. Інвалідка. *Український декамерон* / Упоряд. Р. Піхманець. Київ: Фірма «Довіра», 1993. С. 73.

Поступовий історичний перехід від влади суверенної до влади біологічної пояснює, на думку М. Фуко, чому суспільство оточене сексуальними образами та дискурсами, а також, чому кожен окремий індивід почав розглядати свою ідентичність крізь призму сексу. У минулому влада досягалась через кровопролиття, ідентичність асоціювалась з кров'ю: людина ідентифікувала себе відповідно до свого родоводу, походження, шлюбного союзу, легітимності крові й т. п.[1]. Тепер, в умовах біологічної влади, з владою, що діє через регулювання сексуальності, ми ідентифікуємо себе відповідно до наших сексуальних практик та бажань. Бажання стати матір'ю – це водночас і цитадель ідентичности протагоністи як жінки й одна з головних опор патріархального панування. В уявленні Фуко, сім'я – це інституція із верховною владою суверена, вона є соціальним атомом у структурі дисциплінарного суспільства. Такою (традиційною) вона була у 17–19 ст., у 20-му ж змінюється вектор панівного контролю в межах моногамно-патріархальної сім'ї – він зміщується у площину батьківської влади на противагу патріархальному пануванню. Матері та дружини відіграють суттєву роль у сімейній владі, так само як і батьки та чоловіки[2]. Але модерна сім'я – це все одно сплав як кровного альянсу, так і розгортання сексуальності, вона – інститут як суверенної влади, так і біовлади[3].

Індивідуальні задоволення потреб так чи інакше мають створювати гармонію з універсальним задоволенням. Якщо цього не відбувається, в дію вступають репресивні, дисциплінарні заходи перевиховання такого індивіда. Іншими словами, Петро втрачає свій статус водночас й суверена, й «нормального» суб'єкта конвенції, тому Петриха звертається до дисциплінарного агента (громадського суду), який би мав прийняти (проміжне, попереднє, фінальне) рішення щодо їхніх фаміліальних стосунків.

Суд не виносить якоїсь однозначної ухвали, натомість зауважує, що жінка ще досить молода й зможе знайти собі партнера для продовження роду. Це можна пояснити тим, що шлюб традиційно розглядався як завоювання, пов'язане з кровопролиттям (розривом дівочої пліви), і громада визнавала цей союз лише тоді, коли «бачила» кров жінки. Дозволимо собі припустити, що такого не відбулося у сім'ї Петра. І знову ж таки, нагадаємо про потребу дітородіння для жінки, що може розглядатися поряд із добровільним бажанням як соціальний примус. Паралельно з цим зовсім протилежне коїться у Петра, тіло якого стало йому ворогом, причиною втрати довіри

[1] Foucault M. The History of Sexuality. Volume I: An Introduction. Translated from the French by Robert Hurley. New York: Panteon Books, 1978. 168 p. URL: https://monoskop.org/images/archive/4/40/20170207141717%21Foucault_Michel_The_History_of_Sexuality_1_An_Introduction.pdf C. 124.

[2] Taylor Chl. The Routledge Guidebook to Foucault's *The History of Sexuality*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. 261 p. C. 86.

[3] Там само. С. 87.

й місцем особливої вразливости. Він міг би зачати, за Платоном[1], чесноти й розумні помисли. Але його тіло й розум стали одним організмом, що агонізує, організмом, який когнітивно й емоційно спаралізований через втрату певности у безпечности світу, який він захищав ціною свого життя й отримав каліцтво.

Якщо знову повернутись до розпачливих слів протагоністки на адресу Петра: «…аби-с знала, шо тобі світ зав'язую, бо мене дохторі, вибачте, збавили, то я тобі це нарозумне кажу!»[2], в них ми віднаходимо звинувачення в інтерсуб'єктивній безвідповідальності Петрихи щодо інакшости чоловіка, за Левінасом. Ця відповідальність полягає насамперед у тому, щоб не порушувати й не знищувати («вбивати») іншого в його інакшости, тобто не зводити іншого до обличчя, а натомість визнавати, поважати й справедливо ставитися до нього в його інакшости. Коли ми дивимося на іншого й бачимо очі, ніс, лоб, підборіддя і так далі, все, що можна описати («…як тобі ноги рубали, то тебе, вибачте, так шкрабнули, що ти вже дєдем не будеш»[3]), тоді ми розглядаємо іншого лише як об'єкт. А це якраз і є формою неповаги, а отже, формою насильства. Насправді обличчя, на думку Еммануеля Левінаса, є нічим іншим, як мовленням; і моя етична відповідальність за іншого – це відповідальність за метафізичні скликання мови. Під час судового розгляду чоловік відсутній, дружина дає йому фізіологічну характеристику, що позбавляє його в потребі засвідчити цей стан. Його апріорі вже зараховано в категорію інваліда, та що важливіше – його репрезентовано як ошуканця, тому навіть якби він був присутній на слуханні, слова його насамперед сприймалися як мовлення обвинувачуваного.

Петриха далі мовить: «А я дурна собі гадаю: хоть він інваліда, то зато діти, як колісє, розкотютси горами та полонинами.

– Не смійтеся, судці та й газди файні, бо я свій встид вже загубила з тим клевцуном брехливим»[4]. Тобто тут вона окреслює своє ставлення до чоловіка до якого в неї вже відсутня повага й відповідальність. Також, нашу увагу привертає звертання протагоністки («Не смійтеся, судці та й газди файні»), в якому відображено групи, що представляють економічний класовий апарат й правовий. Е. Левінас пише: «Повага – це стосунки між рівними. Справедливість передбачає цю початкову рівність. Любов за своєю суттю вста-

[1] Платон. Бенкет / перекл. з давньогрецької і коментарі Уляна Головач, вступна стаття Джованні Реале. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2005. xliv + 178 с. С. 79.

[2] Черемшина М. Інвалідка. *Український декамерон* / Упоряд. Р. Піхманець. Київ: Фірма «Довіра», 1993. С. 73.

[3] Черемшина М. Інвалідка. *Український декамерон* / Упоряд. Р. Піхманець. Київ: Фірма «Довіра», 1993. С. 73.

[4] Черемшина М. Інвалідка. *Український декамерон* / Упоряд. Р. Піхманець. Київ: Фірма «Довіра», 1993. С. 73.

новлюється між нерівними й живе з нерівності»[1]. Але при цьому на порядку денному все ще залишається питання (яке порушив ще свого часу Платон) про функціонування індивіда в соціумі, узгодження його ідей з ідеями поліса. Гармонія зберігається, а справедливість встановлюється тоді, коли здійснено економічне й політичне залучення індивідів до ієрархічної системи праці. У випадку Петрихи не зрозуміло (у тексті інформація відсутня), чи працює вона на рівні з іншими, чи живе з доходів чоловіка, який хоч і не багатий («він мені свої лази показує»), проте, мабуть, й не наймит. Рано чи пізно мусить виникнути матеріально-грошовий диктат. За відсутности можливости народити дитину й тим самим привести у світ нового члена соціуму, нівелюється визнання одне одного як рівних, загострюється відчуття втрати людської гідности, усуваються перспективи начебто стабільного майбутнього. Отож, зі зникненням паритету (рівности), порушується порядок справедливости, втрачається актуальність відповідальности за ближнього навіть і за саму його відповідальність.

У тексті не представлені слова Петра, він не німий, але ніхто його нічого не запитує, не цікавиться, не намагаються збагнути, натомість сприймають (можливо, ними ж нав'язану йому) конформність стосовно способу його поведінки (покірність, ілюстрацією чого є фінал новелі, де Петро сидить під хатою в очікуванні дружини після її гуляння в корчмі з іншими парубками). Водночас участі у розв'язанні суперечки, як зауважує Лариса Горболіс[2], він не бере, він надто травмований жахами війни, які спричинили його калікою, а тепер ще й привселюдно його принижено. За термінологією М. Фуко, Петро, попри те, що залишається «соціальним тілом», є також представником «покірного тіла». «Покірне» – не стільки тому, що зносить ці публічні приниження, а насамперед тому, що свого часу воно було об'єктом дисциплінарних практик, піддано точному і прорахованому тренуванню (зокрема, військовій муштрі безпосередньо під час війни). Результатом проходження цього режиму є те, що він як суб'єкт є ефективним, бо вкладена в його тіло «істина», покликана підвищити його корисність, зробити прорахованим, зрозумілим і слухняним (він виконав покладений на нього військовий обов'язок ціною втрати репродуктивних функцій).

Відсутність власного голосу Петра дозволяє голосу дружини покласти провину саме на нього. Взагалі його присутність в дієгезисі відбувається через голос, мову й мовлення Петрихи. Водночас мова, яка передує мовленню, за Жаком Лаканом, продукує відсутність, а не присутність: «Я ідентифікую

[1] Levinas E. Collected Philosophical Papers. Translated by Alphonso Lingis. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1987. 186 p. URL: https://monoskop.org/images/0/08/Levinas_Emmanuel_Collected_Philosophical_Papers_1987.pdf. С. 43–44.

[2] Горболіс Л. М. «Формат» тіла і неможливість його реалізації в новелі «Інвалідка» Марка Черемшини. *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово*. 2022. № 17(65). С. 293–303. DOI: https://doi.org/10.31471/2304-7402-2022-17(65)-293-303. С. 301.

себе у мові, але лише втрачаючи себе в ній як об'єкт»[1]. Психоаналітик акцентує, що голос, який говорить, є агентом символічної кастрації. Тієї миті, коли суб'єкт вступає в мову, він зазнає і феноменального «згасання». Через це фізична присутність Петра, його художній образ, оголошений дружиною, стає об'єктом процесуального розгляду.

Те, що йому відтяли нижні кінцівки, свідчить про важке поранення, що загрожувало його життю. Навряд чи він був при тямі, коли лікарі відрізали їх, а отже, боротьба між медичною владою і суб'єктивним опором за контроль над тілом відбувалася на полі бою серед інших понівечених й паралізованих тіл. Очевидно, що відгомін цієї події триватиме довго, оскільки соціальне існування Петра як особистості й корисної, з погляду функціональної діяльности, одиниці буде тісно переплетене з відчуттям дискомфорту у своїй тілесності.

Громадський суд, як одна із форм інституційної влади у творі, не береться розв'язати ілюстрований сімейний конфлікт на прохання жінки («ми вас не вінчали та й не біруємо розлучати…село велике»), утім за Фуко[2], відносини влади як способу, в який певні дії можуть структурувати поле інших можливих дій з урахуванням системи диференціацій (власне, делегування обов'язку розрішення шлюбної справи через відсутність компетенцій), типи цілей (проміжне збереження статусу дружини інваліда), засобів реалізації владних відносин, форм інституалізації (власне, звернення до органу, що має якийсь регуляторно-дорадчий характер) й ступенів раціоналізації (про це скажемо одразу ж з нового речення), проявлено. Умовою виживання і розвитку держави мусить бути щастя її населення, воно (щастя) підпорядковане дисципліні праці, яка своєю чергою має бути продуктивною і зреалізовуватись у прибуток як нагороди за зайнятість. Паралельно з цим населення має також бути дисциплінованим щодо моногамного відтворення собі подібних. Тому хоч Петриха й наголошує: «А я дурна собі гадаю: хоть він інваліда, то зато діти, як колісє, розкотютси горами та полонинами»[3], тим самим засвідчуючи свій намір й погодженість із потвердженим догматом, але вона також сигналізує про свою нерозумність, натомість свавільність, бо її наміри мати дітей з Петром неузгоджені із дійсністю, в якій він перебуває «каліцуном».

Загадкою залишається мовчання Петра, якому не надано голосу в дієгезисі тексту, але задекларованого цим як «слухняне тіло», яке понівечила війна, тому воно ще й візуально впольоване на суді і проіндексоване (за-

[1] Lacan J. The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis. *Écrits: A selection* / translated by Alan Sheridan with a foreword by Malcolm Bowie. Routledge, 2001. Pp. 64.

[2] Foucault M. The Subject and Power. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. Edited* by Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinow. University of Chicago Press; 2nd edition, 1983. Pp. 208–226. URL: https://doctoradohumanidades.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/04/dreyfus-michel-foucault-beyond-structuralism-and-hermeneutics.pdf. С. 223.

[3] Черемшина М. Інвалідка. *Український декамерон* / Упоряд. Р. Піхманець. Київ: Фірма «Довіра», 1993. С. 73.

вдяки Петрисі), як знеславлене. Можна погодитись із Ларисою Горболіс[1], що він «виговорився» всім своїм тілом на війні. В абсолют винесена його інвалідність, візуальна стигма, яка є індикатором самого тіла й нагадуванням про неспроможність отримувати економічну і психологічну насолоду. Тобто його інвалідність є підставою для соціального гноблення, що з одного боку виглядає абсурдно, бо втрату кінцівок Петро одержав внаслідок війни, яка є соціально породженим явищем. Йдеться не стільки про те, що його післявоєнне життя спустошене через відсутність задоволення генітальної сексуальності, а про те, що він став об'єктом загального насміху. У певному сенсі, сміх стає найбільшим страхом, що паралізує його і кінетично, й вербально.

Фізіологічний біль, який він, як тіло, спізнав (відчув) у мент отримання поранення й інтенціонально переживає після операції, транспонує його в новий соціальний клас інваліда, надаючи при цьому йому певні об'єктивно зумовлені й визначені диспозиції («габітус» за П'єром Бурдьє), творить нову для нього соціальну дійсність на підставі наслідків його досвіду, де він – і її продукт, каталізатор. Інакше кажучи, його біль має також й соціальні імплікації[2]. А перманентна фізична вада змушує самоусунути його тіло, як візуальне вираження його неповносправного Его, із візуального поля інших суб'єктів, його «списано». Кевін Паттерсон і Білл Г'юз номінують такий модус співіснування «з-никненням» («dys-appearance»), адже воно не є внутрішньотілесним явищем на кшталт болі, а, власне, міжкорпоральним. Через це в тексті відсутній голос Петра, його співучасть у вирішення практичного, морального, естетичного питання. Своєю набутою вадою Петро валідує втрату права на участь у партнерських відносинах, суспільну легітимізацію. Петриха озвучує про ймовірність появи позашлюбних дітей і не гарантує, що ці «дитячі» тіла не здійснять спроб тотального усунення скаліченого тіла Петра, скинуть до підніжжя соціальної піраміди: «Коли ви так судите, то аби-сте були зобашні, як копилюки відтак того каліцуна в бердо скинут та й село зосоружут»[3].

Цікавим, на нашу думку, була б ситуація, коли Петро мав би кінцівки й пеніс, але при цім залишався безплідним. Скільки часу необхідно було, щоб дискурсивне знання про це стало доступним усім і які були б наслідки, адже як справедливо зауважує Шеллі Тремейн[4], у розумінні Фуко влада (тобто

[1] Горболіс Л. М. «Формат» тіла і неможливість його реалізації в новелі «Інвалідка» Марка Черемшини. *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово*. 2022. № 17(65). С. 293–303. DOI: https://doi.org/10.31471/2304-7402-2022-17(65)-293-303. С. 299.

[2] Paterson K., Hughes B. Disability Studies and Phenomenology: The Carnal Politics of Everyday Life, *Disability & Society*. 1999. Vol. 14, Iss. 5, Pp. 597–610. DOI: 10.1080/09687599925966. С. 602.

[3] Черемшина М. Інвалідка. *Український декамерон* / Упоряд. Р. Піхманець. Київ: Фірма «Довіра», 1993. С. 74.

[4] Tremain Sh. L. Foucault and the Government of Disability. University of Michigan Press, 2005. 440 p. URL: https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.8265343. С. 6.

її здійснення) постійно продукує знання, а знання постійно призводить до проявів влади.

Отож, втрата нижньої частини тіла Петра (як наслідок медичного втручання задля збереження життя) об'єктивує його як інваліда, натомість суб'єктивує його стерильним.

Утім усі ці знання не допомагають зрозуміти, чому Петриха таки погодилась на шлюб з ним, невідомо, чи це була обіцянка дана перед мобілізацією Петра до війська, чи з поваги до його мужності. Іванна Олещук вважає[1], що жінка переслідувала ціль створити повноцінну сім'ю через можливість народити дітей, але коли усвідомила про марність сподівань у зв'язку із ланцюгом фізичних й фізіологічних подій, що призвели до втрати такої можливості чоловічим організмом, вона вдається до публічної агресії й булінгу. Тетяна Бикова розглядає цю ситуацію крізь призму мотиву гуцульської любові як вияву чоловічого та жіночого бажання до співіснування. Петриха проєктує себе в партнера, щоб через нього реалізуватись у материнстві, але без кохання до останнього[2]. При цьому вона намагається поєднати моральні суперечності, що борються всередині неї; через цей внутрішній тиск вона й «юшиться, немов львиця». Для Петра шлюб – це була спроба хоча б якось відновити візію того світу, який він знав до війни[3], тобто самоствердити свою втрачену маскулінність у сімейному побуті на кшталт того, що він довів під час війни. Найймовірніше Петро банально помилився зі своїм вибором, бо він для дружини не став ні другом, ні старшим братом, ні добрим слухачем. Це його власна мінідрама маскулінности, яка пов'язана зі складними відносини між чоловічим і жіночим тілом, чоловічими чеснотами, світом чоловічих прагнень й жіночим началом, яке бере гору над чоловічими цінностями. У суді жодним словом не згадується якийсь позитивний складник їхнього співжиття.

З позиції сьогодення, де фокус соціальної уваги зведений до питань інклюзії, набуті травми на справжньому полі бою не викликають почуттів вдячності, не імплікують ціну перемозі (навіть проміжній), не є доказом повнозначности. Проблема людей з інвалідністю перебуває поза пулом питань громади. Закономірно, що потреба у коїтусі є нездійсненно-незавершеним проєктом для Петра, за фасадом скаліченої мужності заховано соматичне обличчя сорому за своє теперішнє існування. Загострення цієї вимушеної безпорадності відбувається через громадське видовище, що його зорганізо-

[1] Олещук І. Людина і світ у слові Марка Черемшини: монографія / Іванна Олещук. Чернівці: Друк Арт, 2019. 184 с. С. 95.

[2] Бикова Т. В. Гуцульщина як текст в українській літературі першої третини XX століття: дис. … д-ра філол. наук.: 10.01.01. Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2016. 446 с. С. 284–285.

[3] Горболіс Л. М. «Формат» тіла і неможливість його реалізації в новелі «Інвалідка» Марка Черемшини. *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово*. 2022. № 17(65). С. 293–303. DOI: https://doi.org/10.31471/2304-7402-2022-17(65)-293-303. С. 298–299.

вує Петриха у суді, а потім у корчмі. Заціпенілий у спокої сорому, Петро покірно очікує на повернення дружини з гулянки на лаві під хатою, наче мати чекає на свою блудливу дитину.

Ситуація, описана у новелі Марка Черемшини, в дечому перегукується із фабулою роману Девіда Герберта Лоуренса «Коханець леді Чатерлей». Обидва чоловічі суб'єкти повертаються після війни каліками й імпотентами, призвичаюються до мирного життя. Кліфорд Чатерлей паралізований нижче пояса. Цей параліч є символом глибшого духовного паралічу. Спочатку він прагне успіху як автор оповідань, якими захоплюється вузьке коло читачів. Потім він переймається своїми вугільними шахтами, які виснажені, але можуть бути реанімовані за допомогою нових технологій. Він не лише обирає таку галузь замість літератури, але й починає цінувати її силу, свою владу над шахтарями. Воля до влади поглинає його і призводить до відчуження його дружини Коні. З одного боку, він дає їй зрозуміти, що хотів би мати спадкоємця, тим самим неявно санкціонуючи її зраду; з іншого боку, місис Болтон, медсестра, яка доглядає за його тілом і схвалює його управлінські амбіції, стає його довіреною особою й значною мірою замінює йому дружину. У новелі Марка Черемшини зраду явно-славно дає громадськість села, Петро вимушений прийняти такий реквестив. Акцент зміщено на право повноцінного життя молодої самиці, а її самцю залишається скніти в потоці повсякденності.

Ми спробували раціоналізувати поведінкові механізми жіночого протагоніста твору й чоловічого, вплутаних у боротьбу за контроль над істинним у їхній природі й суспільстві. Акцент зроблено на відверту розповідь про рану і травму, що супроводжує вигляд тіла на противагу більш традиційній манері репрезентації воєнних поранень, і наслідки наявности такої травми. Обидва персонажі, по суті, ірраціональні живі істоти, які неусвідомлено псують життя одне одному, кому завдано більшої психічної шкоди – невідомо. Соціальне оточення, в якому вони перебувають, також має певні розумові відхилення, оскільки дозволяє представнику однієї сторони посвататись, а представнику іншої – пристати на пропозицію. Це суперечить як інтенціям творення моногамно-патріархальної сім'ї, так і легітимного задоволення біологічних індивідуальних потреб. Паралельно з цим у творі проілюстровано медичні, адміністративні й правові практики, які сприяли патологізації та нагляду за людьми з інвалідністю.

Жіноче тіло у творі стає предметом еротичного огляду-захвату. Натомість чоловіче тіло, жорстоко й садистськи покаране (скалічене) війною, закономірно неприваблиле, має втрату здатності до мобільности – отже, і здатности повноцінно діяти. Чоловіки покладаються на свої ноги через їхню спритність і силу в небезпечних для життя ситуаціях; втрата нижніх кінцівок буквально позбавляє їхньої сили, символічно – їхньої фалічної сили.

Розглянута новела є одним із взірців локального секулярного моралізму, зосереджує увагу на локальних особливостях життя, та водночас порушує теми, які могли б зацікавити світову літературознавчу громадськість у компаративному аспекті (для цього, зокрема, варто здійснити переклад твору іноземною мовою). Внутрішній світ героїв розкривається через їхні вчинки або поведінку, іншими словами, через відношення власного тіла до об'єктивного світу інших тіл. Так відбувається ідентифікуюча референція «Я» / «Ти», «Що Я для Тебе?» / «Що Ти для Мене?». Із фабули твору випливає постановка запитання якраз через питальне «що» (з функцією мети), а не «хто»: «Навіщо я вийшла за него заміж?», «Для чого мені каліка?» і т.д. Дискурс тіла «я можу» на загал зреалізований: тіло Петра до війни було дієздатним, йому-належним для провадження особистісного й суспільного розвитку, інакше кажучи, для досягнення поставлених перед собою цілей (винесено за лаштунки твору). На війні воно було дієздатним щодо доведення існування набутої (через зовнішню догму соціуму) ідеї чи об'єктивної істини (захист Батьківщини), воно вже було імперсональним (тіло поміж інших тіл, яке під тиском примусової військової повинності, навчилося вбивати, а коли треба, віддавати життя на полі бою). Він отримує травму, яка не дозволяє повернутись до попередньої версії приналежности собі.

Зовнішня характеристика Петрихи посилює «інакшість» її чоловіка. Він зобов'язаний «насолоджуватись» видовищем, яке вона влаштовує і що є імперативом супер-его[1]. Водночас й вона перебуває під цим впливом, під впливом настанови (вона залишалась прикутою до Петра впродовж 5 років). У їхніх стосунках жінка страждає через дозволені радощі життя: вона ходить межи люди, в шинок, на гуляння, взаємодіє з іншими, натомість чоловік замкнений в собі. Їхні стосунки – це стосунки сваволі влади: поміж Я і Ти завжди перебуває третя сторона.

Євгеній Лепьохін

ДОМІНАНТИ ПОЕЗІЙ У ПРОЗІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Художня спадщина Марка Черемшини містить вірші, оповідання, казки, переклади й новели. Однак творчість маловідома загалу, на відміну від іншого славетного представника «Покутської трійці» Василя Стефаника, через украй спорадичне видання творів у XXI ст. Крім того, більшість дослідників зосереджуються на новелістиці, залишаючи поза увагою інші жанри. Натомість поезії у прозі, написані, ймовірно, наприкінці XIX ст. (публікація в ж. «Буковина» 1898 р.), не лише висвітлюють мистецькі пошуки письмен-

[1] Жижек С. Інтерпасивний суб'єкт. *Річ із внутрішнього простору* / Славой Жижек; пер. з англ. Павла Шведа. Київ: Комубук, 2022. С. 24.

ника, але й розкривають його світоглядні орієнтири та риси ідіостилю, котрі стануть чільними у подальшій творчості.

Поезії в прозі І. Семанюка – це метафорична мозаїка життя. Умовно ритмічні мініатюри можна поділити на кілька груп, осердям яких постає певна смислова домінанта. До першої групи належать художні тексти, яким притаманна асоціативність особистісного рівня: світ природи – людини.

У творі «Весна» письменник послуговується водночас паралелізмом і антитезою, що детермінує суб'єктивне сприйняття. Початкове бачення затишної прибудови зумовлене бажанням пана продовжити природну красу в штучному витворі. Тому яскравий образ навколишнього світу сповнений позитивних сонячних вражень. Та незабаром відбувається різка зміна емоційного забарвлення, оскільки розповідач підкреслює контраст життя і смерті, спиняючи погляд на плачі бабусі над могилою, оповитій барвінком, де похована знеславлена паном дочка. Для жінки порятунком став суїцид, але ненька не примирилась із втратою, бо дитина була сенсом її буття. Важливі аксіологічні порівняння: зелену леваду ототожнено з дівчиною-красунею, котра донедавна раділа із чоловіком щодо альтанки (так само, як і зганьблена юнка), натомість тепер, перейнявшись болем матері, стогне разом із нею. Звідси, весна стає амбівалентним символом відродження безсмертної природи та констатації швидкоплинності й неповернення людського життя.

Осібне місце посідає нарис «Вона», що виступає мистецьким освідченням, виражаючи емоції закоханого в по- і відчуттях. Адресант об'єднує зовнішній та внутрішній світи, послуговуючись народною символікою в портретуванні адресатки (калина-малина, очі-блискавиці, травнева весна), уподібненнями в авторських знахідках (юнак – царівник над водою, дівчина – солоденька чічка), паралелізмом у розкритті єства (бачити у зіницях усі світи, кликати спраглого кохання осяйною сонцем водою-перлами). Страх відмови чи глузування зумовлює амбівалентність почуття, виражену в антиномічних проявах (усміх – сумнів, очі – біль). Лейтмотивом твору постає рефрен, який виражає емоційну домінанту – жагуча туга через боротьбу нерішучості, яка спокушає відмовитись від мрії, та надії, котра спирається на молодечий запал і впевненість у силі кохання, що засвідчує риторичне звертання. Адже юнка перетворюється на джерело й уособлення життя для героя. Проте фінал залишається відкритим, тобто поєдинок між боязким існуванням та повноцінним буттям вільної від упереджень людини триває.

Повторення заперечної частки (не) викриває драматичну або трагічну долю «Заморожених фіалок». Вибір квітів зумовлений символікою рослин, оскільки фіалки означають цноту й беззахисність. Цікаве насичення твору смисловими оксиморонами. Так, винуватцем загибелі представниць флори постає мороз, але весняний. Хоча ця пора року має дарувати жадане тепло і відродження. Роса, як прояв життєдайної водної стихії, виявляється крижаним тягарем, прискорює фатальний фінал. Наче приємний вітерець – легіт

– постає холодним грабарем, розкидаючи пелюстки й листочки. Поступово складаючи цілісну картину, насичену болем за квітками, автор прагне увиразнити звичну та вічну драму зрадженого кохання, коли дівоче серце відповідає кризі, сльози – кришталевій росі, а юнки, певно, леготу, бо втрачають первинну чистоту і легкість, закриваючись від емоцій, тобто тікаючи від життя. «Розморозити» прекрасних ніжних фіалок украй складно, адже більшість залишає назавжди закритим єство, не довіряючи сонячному світлу.

Якщо в попередньому творі зображено одиничний вимір людських емоцій (кохання), то в саморефлексіях величного героя представлено месіанізм особи.

Самотність небесного світила є лейтмотивом поезії у прозі «Сумно одинокому», де назва постає художнім обрамленням тексту, щоб увиразнити емоційно-змістову домінанту. Зображаючи будні сонця, розповідач викриває неможливість співіснування поруч із ним через іманентні властивості. З одного боку, підкреслено палкість гордовитого світила, яке переймається вимушеною самотою. З другого боку, помітне символічне трактування особистості, свідомої власної місії, що прирікає на окремішність і нерозуміння. Усвідомлюючи необхідність зберегти єство, аби продовжувати захищати інших, людина-сонце має бути готовою до самопожертви.

Отже, людина повсякчас обирає, деградує до істоти чи росте до особистості, вона може відродитись для нового, зберігши старі жалі як досвід, або закритись у своєму розпачі-безвиході. Тільки свідомий вибір є значущим для подальшої долі, однак на нього можуть впливати зовнішні чинники, насамперед оточення, про що йдеться у творах, які формують другу групу, представляючи замальовки із життя певної спільноти й вибудовуючи цілісну картину соціуму.

Так, у творі «Симфонія» зіставлено родину ластівки та селянки, в яких обидві матері виявляються безсилими захистити дітей від голоду. Втомлену птаху роздирає пес, а знесилену жінку знаходять мертвою грабарі. Спільним для малечі стає крик-прохання їсти, що виступає лейтмотивом і обрамленням художнього тексту. Неспроможність убезпечити найдорожчих викликає обурення, однак розповідач лише констатує факти, уміщуючи емоційний складник у чуттєво насичену лексику (в'янучі голоси, жовті обличчя, голосять, квилять). Назва є символом співзвуччя горя, що поєднує два світи від образів неньок до громади, яку лихо (голод) прирікає на пріоритет інстинкту виживання, а не людяності.

Соціальне розшарування виступає осердям метафоричної притчі «Щоб не тії гори». В образі велетнів-гір, які розкошують найкращим повітрям, ароматними квітками, золотими зорями, утілено ненажерливих багатіїв. Натомість сірома приречена за короткий вік пережити усі прикрощі, працюючи задля вдоволення панських забаганок. Закінчуючи твір еліптичною кон-

струкцією, автор спонукає гуцульську спільноту до роздумів-учинків, адже бездіяльність уможливлює подальший подібний плин.

Прикметно, що символічний образ громади градуює до загальної візії людства у своєрідній антитетичній дилогії.

Шедеври митця-морозу на вікнах вражають красою і створюють ілюзію цвітіння на противагу зимовій реальності. Але незабаром вони перетворюються на брудні смужки, нагадуючи про прірву між уявним і дійсним. «Ледові цвіти» уподібнюються мріям, які залишаються марними без дієвих кроків. Спочатку вони дарують життєдайне світло надії, втрата якого призводить до спустошення та розпачу. Згодом вони зникають так само непомітно і швидко, як з'явились. Знаково: досить найслабшого променю, щоб розбити сподіваний світ. Це відбувається тому, що подібні візерунки не є справжньою внутрішньою потребою, а привнесені ззовні, не мають цінності, бо позбавлені потужного джерела-спонукання.

Тож потрібно працювати задля мрії. Тільки покрокова ненастанна діяльність уможливить утілення найнеймовірнішої мети, що підтверджує «Ґердан». Висвітлюючи складники прикраси, письменник вдається до епітетів і перифразів (мак, жар, надія, чуття-життя, зорі), аби надати матеріальним елементам духового наповнення. Кожний новий компонент додає яскравості й сили виробу: від млявого блиску до гарячого полум'я. Робота захоплює наратора, котрий наче прокидається від затяжного сну. Поступово вибудовуючи-збираючи ґердан, оповідач запалюється його вогнем, долучається до процесу створення спільної прикраси своєї громади, котра прагне кращої долі й волі. Адже нанизування – це саморефлексія від особистісного до суспільного, впорядкування думок і планування дій. Тому насправді складниками виступають люди, оскільки кожний здатен бути коштовним камінням, знайшовши всередині себе красу-потенціал та віру-силу.

Звертаючись до української традиційної культури, Марко Черемшина вказує на проблеми національного рівня, порушуючи актуальні питання у метафоричному вимірі.

Протистояння двох сил у мініатюрі «Осінь» показує циклічність історії країни, не здатної подолати окупаційні режими і станову прірву. Піддані осіннього правителя нарікають на криваву працю та нестатки. Але об'єднуються на його захист через небезпеку зимового царя, знаного жорстокістю і кайданами. Вони обирають менше зло, зберігаючи волю. Навіть сонце безсиле допомогти у протистоянні, хоча стає до лав зі своїми земляками. Осторонь лишаються тільки зрадники – втікачі й колаборанти. Художнє обрамлення твору («Непривітно й лячно тепер у нашому краю») виражає чуттєву домінанту, яка охоплює автора, героїв, реципієнтів. Прикметні пори року. Звісно, битва має закінчитись перемогою зими, як повинно бути. Однак наскрізна персоніфікація, що викриває паралелі з Україною, стає поштовхом до по-

долання-розриву приреченості. Адже мешканці осіннього лісу, попри все, ладні боротись із вірою в спільні зусилля.

Звідси образ громади має особистісно-національне втілення, що передусім пов'язано з перипетіями гуцульської спільноти. Обираючи алегоричні образи природи, Марко Черемшина доводить антигуманність соціуму, котрий керується деформованими законами співіснування, що суперечать первинній людській вільній сутності. Соціальне гноблення свого панства і шовіністичні утиски чужої окупаційної влади постають двома лихами, які здатні подолати лише консолідована свідома громада.

Мистецьки студіюючи актуальні проблеми сьогодення, Іван Семанюк досягає загальноукраїнської візії, коли по-новому інтерпретує образ матері-України й українства.

Убачаючи у весняній росі сльози квітів за вбитою мамою-русалкою, письменник зіставляє їх із трагедією Батьківщини. Кривдником царівни постає Змій-душогубець, який насолоджується напоєм зі страждань. За маскою неназваного ворога Вітчизни, певно, приховано агресора-окупанта, що нівечить цвіт народу. Тож наявне взаємне оплакування Україною своїх дітей і навпаки, що розкриває семантику найменування «Плач цвітів». Переосмислюючи міфологічно-казкові образи, розповідач вдається до показу протистояння стихій – фемінної водної та маскулінної вогняної. Попри силу другої перша здобувається на переродження завдяки метаморфозам, коли ненька стає джерелом не лише суму, але й життя прийдешнього покоління.

Материнські обереги вповні презентовано в долі «Верби». Обираючи традиційний фольклорний символ, Марко Черемшина вибудовує паралелі зі вдачею України. Знущання, глузування, кривди не впливають на міцність дерева, навпаки, загартовують. Однак плач викликає біль іншого. Верба переймається цими стражданнями, поринаючи в суцільну тугу і дивуючи подібним ставленням (зневагою власних переживань) навколишній світ.

Сльози об'єднують два твори, викриваючи авторський задум. Показуючи причини й наслідки болю в постійній журбі, письменник порушує питання про її доцільність, бо плач не здатний змінити ситуацію, стає звичкою та мимовільним виправданням безпорадності й інертності. Тому годі страждати українцям «залюбки», насолоджуючись горем і власноруч створеним образом жертви, потрібно діяти, аби покласти край несправедливості.

Саме про це йдеться в «Обнові». Надзвичайно яскрава картина весни насичує реципієнта відчуттями завдяки синестезії (пахощі трави, пісня ручаїв, сліпуча багатобарвна веселка). Щорічне оновлення природи засвідчує її безсмертя, постійне відродження за будь-яких умов, утвердження вітаїзму. Натомість Україна досі закута, оскільки не усвідомила споконвічне право бути вільною. Ставлячи риторичне питання до весни щодо допомоги Батьківщини, Марко Черемшина радше апелює до земляків, які мають звільнитись від

лещат рабства у голові, аби визволити-відродити Батьківщину.

Письменник починає вірити у потужність руху опору, вбачаючи його становлення в образі «Моря». Спостерігаючи за хвилями, оповідач розкриває їх потаємний вміст, чуючи кигикання чайки, розмову лицарів, тугу кобзаря. Тобто він формує мозаїку рідного краю із чільних символів (птах-Вітчизна, історія, мистецтво). Тому знаковим є зіставлення моря зі степом, архетипом українства. Синтез названих складників утілено в бойовій пісні, яка дарує вітаїстичний вогонь. Недаремно в художньому обрамленні твору наявне криваве сонце, що має на меті збурити втрачений козацький дух, актуалізувати етногенетичну пам'ять, аби нарешті здійснити прагнення численних генерацій вояків. Навіть природа нагадує про дороговкази предків, які повинні сповнити нащадки.

Звідси, письменник презентує цілісну візію буття від особистісного до загальнолюдського аспектів, з-поміж яких смислове осердя належить національному виміру, що корелює індивідуальний та суспільний щаблі, оскільки внутрішні перипетії виступають як відгомоном, так і чинником зовнішніх колізій, коли дія чи бездіяльність модифікують реальність.

У прозово-поетичних мініатюрах І. Семанюк послуговується паралелізмом і антитезою, зіставляючи феномени навколишнього світу й повсякдення соціуму, коли проблеми та почуття дисонують або звучать в унісон. Автор залучає фольклорну символіку й елементи народної традиційної культури, ритмізуючи виклад, щоб увиразнити контраст, посилити емоційний складник, ставши сучасним кобзарем, бо «дошукується краси поезії в найзвичайніших, цілком буденних хвилях людського життя»[1]. Навряд О. Маковей, А. Музичка та І. Франко мали рацію, нарікаючи на декадентство в цих творах, що слушно спростував М. Зеров. Адже песимізм розбиває констатація без надмірних плачів і відкритий фінал, аби витворити уявний полілог із читачами, реальність вривається в еліптичних та риторичних конструкціях, які спонукають реципієнтів думати й діяти, а надмірний суб'єктивізм цілком відповідає наскрізній чуттєвості художніх текстів зокрема й модерністським тенденціям загалом, апелюючи до єства.

Назви творів окреслюють емоційне осердя художнього тексту, часто виступають обрамленнями, які, однак, завдяки пунктуаційним знахідками видозмінюють семантику. Перше речення автор зазвичай закінчує крапкою, натомість останнє, що повторює початкове, – трьома крапками, наголошуючи на відкритому фіналі роздумів, історії, діяльності.

Письменник вдається до синестезії, насичуючи твори візуальними, аудіальними, нюховими, тактильними образами, які переплітаються в показі явищ природи та пір року: ілюзія непорушного комфорту зими – весняне

[1] Крушельницький А. Йван Семанюк // Українська новела. Т. І / Антін Крушельницький. Коломия: Видавнича Спілка українського учительства, 1910. С. XVII.

оновлення за кривавого сонця. Багатобарв'я навколишнього підкреслює убозтво невільного й несправедливого існування, обмеженість людини, яка залишається закріпаченою всередині, боїться власних резистентних сил, консолідація котрих здатна зруйнувати ґрати від особи до країни. Ошуканство, зрада, брехня, покора, наївність, забуття – все охоплює Батьківщину та індивіда. Тому повинні разом захотіти відродитись.

Недаремно ці мініатюри були опубліковані у журналі «Буковина» під назвою «Листки». Вони постають наче сакральними нотатками, якими варто поділитись із найближчими (земляками). Першопоштовх є початком нагальних змін, зумовлених накопиченими століттями комплексами-проблемами. Голоси минувшини, які проступають у деревах і квітах, річках та морях, горах і степах, повсякчас нагадують первинну втрачену свободу, котру потрібно самостійно повернути українству. Саме нанизування камінців-дій завдяки саморефлексіям кожного може стати ланкою між автором і авдиторією, що спільно долатимуть перешкоди на шляху від самоусвідомлення до національної ідентичності.

Отже, поезії в прозі – це мистецький ґердан Марка Черемшини.

Тетяна Ткаченко

ТВОРЧІСТЬ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ У СВІТЛІ ПОРІВНЯЛЬНИХ ТА РЕЦЕПТИВНИХ ПІДХОДІВ

.....

ПРОЗА МАРКА ЧЕРЕМШИНИ Й ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА: ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, МЕТАТЕКСТ

Чи не найголовнішим завданням сьогоднішнього дослідження творчості Марка Черемшини, як й інших представників «Покутської трійці» Василя Стефаника та Леся Мартовича, є поглиблене і зусібічне вивчення поетики його малої прози, що відбиває специфіку не лише жанрів, а й художнього мислення письменника загалом. При цьому, як справедливо зазначають сучасні історики української літератури, виникає потреба (разом з аналізом його творів) літературознавчого розгляду таких теоретичних категорій, як текст, контекст і метатекст, а також визначення їх ідейно-естетичної функціональності в оповіданнях та новелах прозаїка. Власне, це й сприятиме аргументованому з'ясуванню природи суб'єктивного перетворюючого начала у них і стане добротним підґрунтям для їх порівняння з нереалістичними, модерністськими типами авторської епічної свідомості кінця XIX – початку XX століття. Тому нинішні дослідження художньої структури малої прози Марка Черемшини, вочевидь, мусять розгалужуватися у два взаємозумовлені напрями: перший інтенсивно охоплюватиме проблеми розв'язання мікропоетики окремих творів, а другий – макропоетики їх ідейно-естетичних систем образного мислення в координатах розвитку літературно-художнього процесу зламу минулих століть. Такі підходи у вивченні не тільки творчості Марка Черемшини, а й Василя Стефаника і Леся Мартовича, видаються науково продуктивними, оскільки окреслюють їх малу прозу та її жанрові утворення як своєрідний системно-цілісний метатекст, виявляючи водночас характерні особливості поетики їх новел та оповідань у текстових та контекстуальних вимірах.

Загалом сама іманентна сутність прози спонукає її авторів до циклізації наративно-сюжетних й образних структур[1], що особливо увиразнилася на-

[1] Див.: Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів, 1999; Мних Р. Українська класична новела як символічна форма (Маргінальні штрихи до поетики Марка Черемшини) // «Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX століть (До 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича). Дрогобич, 2001. С.246-252.

прикінці XIX – початку XX століть, зокрема у творах Василя Стефаника, Марка Черемшини, почасти й у Леся Мартовича – яскравих представників західноукраїнського літературного процесу. Тому-то сучасні дослідники Іван Денисюк, Олена Гнідан, Ростислав Чопик, Наталя Мафтин небезпідставно відзначають фабульний взаємозв'язок (за всієї очевидної тематичної несхожості) новел першої збірки прози Марка Черемшини «Карби», де у кожному з вміщених творів висвітлено один якийсь трагічний факт або звичайний, на перший погляд, випадок у житті селянина-гуцула. Власне тут в усіх оповідках виступає немовби один і той же персонаж, тільки зображений він письменником у різних ситуаціях, у зіткненні з абсолютно несхожими соціальними і побутовими явищами, в неоднаковому віці й психологічному стані, зрештою, далеко в неоднаковому соціальному вимірі.

Скажімо, в образку «Святий Николай у гарті» головний герой Курило Сівчук з дружиною і дітьми ховає від збирача податків свої убогі пожитки, тремтить перед начальством, раз по раз повторюючи: «бідно-си діє, пишний та годний, та чемний панчіку...»[1]*. В новелі «Чічка» він, коновкар-торбей, розпачливо тужить (вражаюча сцена) над загиблою сухороброю шкапиною, бо вона була годувальницею його сім'ї. В оповіданні «Карби» – грюкає об стіл кулаком, з болем і приреченістю каже про дітей: «Чим їх нагодую!» (с. 24). У новелі «Раз мати родила» він наважився помститися жандармові за всі тяжкі кривди і потрапив до в'язниці. У «Більмі» – випроваджує доньку до розпусного лісничого, бо іншого виходу із страшних злиднів, іншого шляху вижити не знаходить. У «Грушці» він тужить за померлою дружиною і втішає дітей: «На бійтеси, небожєта, мені недалекі гони, я вам хати не залежу» (с. 65). У новелі «Лік» він, безнадійно хворий, не спроможний навіть купити необхідні ліки, повертається від «дохтора» додому і показує сусіді на цвинтар: «Аді, де мій лік» (с. 77). І, нарешті, в образку «Дід» він, старий і нікому не потрібний (зайвий рот у голодній сім'ї»), вкорочує собі віку.

Повторюємо, імена, прізвища, становище в громаді, серед односельців, і в родині персонажів згаданих творів різні, та при їх читанні створюється враження, начебто Марко Черемшина в кожному окремому випадку писав про одного і того ж самого героя. Як зауважує Петро Майданченко, «новели-образки збірки «Карби» ідейно, тематично і своїми художніми особливостями так міцно зв'язані одна з одною, що композиційно утворюють єдине ціле»[2].

До речі, подібну циклізацію творів також використовує Василь Стефаник у збірці «Синя книжечка». Навіть більше, він настільки фабульно злютовує, приміром, новели «Виводили з села» і «Стратився», що вони у своєму

[1] Черемшина Марко. Райська Птиця. Зібрання творів. Брустури: 2023. с. 49.

* Далі, покликаючись на це видання творів Марка Черемшини, вказуватимемо у тексті лише сторінку.

[2] Майданченко П. Орнаменталізм Василя Стефаника і Марка Черемшини // Літературознавство. Кн. 1. К., 2000. С. 407-415.

зв'язку становлять наче дилогію, в якій оповідається про нещасну долю молодого парубка, відданого в рекрути, і про невимовну трагедію його батьків, коли вони виряджали до війська сина, а згодом дізналися про його страшну смерть. Своєрідну дилогію структурують і новели Василя Стефаника «У корчмі» та «Лесева фамілія», бо, незважаючи навіть на різні імена головних персонажів та їх авторські характеристики, використані сюжети відтворюють один за одним етапи тієї самої фабули – спробу героя втопити своє горе у горілці, а потім фізичну розправу жінки і дітей над батьком, що пропив останні гроші. Маємо всі підстави говорити й про фабульне зчеплення таких, наприклад, оповідань Марка Черемшини, як «Дід» і «Лік», або «Карби» і «Чічка», де сюжетні перипетії, психологічні колізії кожного немовби продовжують розгортатися в наступних творах, набуваючи нового виразу, тощо.

Між рештою новел збірки «Карби», а також інших збірок малої прози Марка Черемшини («Село за війни», «Верховина», «Парасочка»), можливо, й немає таких фабульних зчеплень, таких наративно-подієвих продовжень і композиційних перехрещень, зате з'являються інші типи взаємозв'язків. Вони й дозволяють поглянути на книжки оповідань Марка Черемшини та Василя Стефаника не як на звичне об'єднання творів, близьких один до одного лише за проблемно-тематичним і жанровим наповненням, а передовсім як на цикли прози, для яких характерні надто висока взаємопов'язаність без винятку всіх новел та оповідань, що входять до них і вивершуються у певну ідейно-художню над'єдність. Згадаймо, що такий тип збірника творів (незважаючи на їх родову приналежність), що дістав жанрове визначення книжки, був характерний для західноєвропейської літератури кінця XX – початку XX століття, зрештою, й для української літератури того часу. Книжки ж Марка Черемшини і Василя Стефаника «в свою чергу з'єднуються в нову цілість – певний метатекст, що відбиває їх, письменників, концепцію світу і людини»[1].

Уже згадувана збірка «Карби» на переконання, скажімо, Миколи Зерова, Андрія Музички, Олекси Засенка[2], має своєрідну, непросту побудову, що й спричинює її внутрішню цілісність і зовнішню завершеність. Кодуючі функції зачину в ній виконує новела, що відкриває її і дає їй назву, а також являє собою вступ по суті до всієї малої прози письменника. Вже тут, на самому початку, художник слова чітко визначає коло проблем, героїв, сюжетних ситуацій і психологічних мотивів, типи хронотопу й оповіді, які, варіюючись або ж модифікуючись, незабаром образно втілюватимуться у наступних тво-

[1] Московкіна І. Поетика Василя Стефаника // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Т. 2. Харків, 1994. С. 73-86.

[2] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров Микола. Твори: В 2-х т. Т. 2. К., 1990. С. 401-435; Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк). Одеса, 1928; Засенко О. Марко Черемшина. К, 1974.

рах цієї збірки та інших книжках – збірках «Село за війни», «Верховина» і «Парасочка».

Власне, в новелі «Карби» (нехай і через систему натяків, алюзій та заявлень, нехай ледь окреслено) вже очевидно заакцентовано увагу на переважній більшості сюжетних ситуацій, що дістали розвиток у решті його творів: важка селянська доля, соціальний і національний спротив визискувачам, смерть людей, передовсім літніх, маргінальність людського існування у космогонічних просторах чи заземленіше – на тлі чарівної гуцульської природи тощо. У кожній із наступних оповідок одна із цих ситуацій (або їх комбінація) більшою чи меншою мірою все ж стає структуротворчою і набуває свого подальшого розвитку. Так, в образку «Раз мати родила» буде відтворена ситуація пробудження національної і людської гідності у притлумлених обставинах життя; у новелах «Дід» і «Лік» – безвихідь літніх людей у нестерпних умовах сімейного побутування; у новелах «Бабин хід» і «Грушка» – самотність і смерть старих родичів; у новелі «Злодія зловили» – безпросвітність долі хлопчика-сироти; у новелі «Зведениця» та «Більмо» – трагічність долі жінки й жінки-покритки та ін.

Зрештою, варіації тих самих сюжетних ситуацій порівняно легко проступають і в усіх наступних творах малої прози Марка Черемшини: нужденне животіння старих і немічних людей в умовах воєнного лихоліття в оповідках «Село потерпає», «Перші стріли», «Поменник»; болісне очікування смерті й спокута перед односельчанами в новелах «Бодай їм путь пропала» і «Зрадник»; жіноча доля, скалічена війною, у «Парасочці» та «Інваліді» тощо. Загалом твори, що відкривають збірки Марка Черемшини «Карби», «Село за війни», «Верховина», «Парасочка», спрямовують і кут зору на зображуване. Багато писалося про те, що Марко Черемшина, передаючи слово своїм героям, відтворив їхнє світосприйняття у формі ліричного сюжету плину свідомості[1].

Проте варто зазначити, що, уникаючи безпосереднього вираження свого ставлення до героїв і ситуацій, ніби самоусуваючись, письменник, по суті, вже з перших своїх творів започаткував цілковито оригінальні художні способи втілення авторської ідейно-естетичої свідомості. Не випадково у рецензіях на малу прозу Марка Черемшини критика на початку XX століття вирізняла в його творах «ліричну мережку» чи «поетичне квітування». «Справді, у цього поета в новелі свій синтаксичний лад, своя ритміка і пафос нагнітання, ступінювання оздоб, – пише Іван Денисюк, – його літературний стиль нагадує стиль гуцульського мистецтва – вишивки, щедро інкрустованої різьби у XX ст. (...). Але характерно, що цей нахил до щедрої орна-

[1] Див.: Гнідан О. Марко Черемшина. К., 1984; Чопик Р. Карби і кахлі Марка Черемшини (синтеза) // Чопик Р. Переступний вік / Українське: письменство на зламі XIX–XX ст. Львів-Івано-Франківськ, 1998. С. 32-55; Мафтин Н. Неоромантична модель гуцульського дивосвіту (Про новелістику Марка Черемшини) // Слово і час. 1999. № 6. С. 20-24.

ментації урівноважується сильним почуттям композиційного ритму (...), він творить драматизовану, будовану на діалогах новелу, але подекуди ліричний струмінь вривається у ритми голосінь («Зведениця», «Чічка»)[1].

Основна сфера реалізації такого новелістичного мислення Марка Черемшини – хронотоп, що завжди сприяв появі відповідного контексту, необхідного для осягнення й розуміння подієвого ряду сюжету, внутрішнього світу персонажів, загалом усього високого рівня художнього узагальнення. Так, у новелі «Верховина» наративні психологічні ситуації з відповідною ритмічною структурованістю виникають одна за одною серед чарівних карпатських верховин. Їх учасниками стають не лише герой твору Федір Орфенюк та його односельці, а й все гуцульське довкілля, від чого трагедія однієї людини наче проєктується письменником на трагічне відчуття всього людського роду і природи як такої, що слугує в поетиці Марка Черемшини як засіб ліричного вираження і враження в моменти могутнього неспокою його персонажів.

Окрім цього, розвиваючи народнопоетичні традиції, прозаїк також домагається розширення меж хронотопу. Тому в контексті такого художнього простору основна подія новели «Верховина» – жорстока розправа сільських урядовців-пілсудчиків із заможним та статечним гуцульським ґаздою, не втрачаючи своєї соціальної значущості, набуває вимірів загальнонаціональної трагедії, що розігрується на Землі перед лицем Карпатської природи. До речі, у творчості Марка Черемшини, порівняно з малою прозою, наприклад, Івана Франка чи Михайла Коцюбинського, картини краєвидів зустрічаються нечасто і їхня функціональність не стільки, мовити б, географічна, як ліро-психологічна у структурі оповідань чи новел.

Подібні завдання у них несе й художній час. В образку «Село потерпає» письменник з великою емоційною силою та ідейно-естетичною переконливістю відтворив тривожні переживання селянської маси напередодні бою. Перед загрозою смертельної небезпеки всі мешканці села, прихопивши з собою перші-ліпші пожитки, втікають у гори, в ліси, аби якось врятуватися від ймовірної трагедії. Там, серед розпачливих зойків, ридань і прокльонів ворогові, згадується мирне минуле життя, мимохіть порівнюється воно із воєнним лихоліттям. У такому просторово-часовому контексті відразу ж визначився ракурс зображення письменником селян-гуцулів як представників роду людського, а трагічні й соціальні колізії (незважаючи навіть на воєнні обставини) – як фрагменти їх буття.

Типологічно споріднені простір і час у художньому відображенні Василя Стефаника. Згадаймо, як у новелі «Синя книжечка» головна подія концентрується в одному місці – на обійсті, як зубожілого героя твору Антона не тільки не відпускають за океан його односельці, але й противиться цьому, здається, вся природа, його хата наче плаче й не відпускає від себе, вмовля-

[1] Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів, 1999. С. 199.

ючи повернутися до рідної оселі. А сам момент розлучення Антона з «покутською стороною» та його голосіння, що мовби асоціюється з плачем на власному похороні, завдяки його спогадам, набуває історичної перспективи: при цьому минуле, контрастно протиставлене нестерпній сучасності, у суб'єктивному сприйнятті персонажа обертається міфом про «золотий вік», коли в його діда було «штири воли як слимузи, дваціть штири морги поля, хати на ціле село!» [1]. До речі, такі візійні, вигадані уявлення про добротне життя предків згодом розгортатимуться у новелі Василя Стефаника «Давнина» з книги «Дорога».

Сама ж ситуація полишання Антоном села, що набула символічного значення відходу з життя у першій же новелі письменника, дістала розвиток у його наступній («Виводили з села»), а потім, як уже зазначалося, лейтмотивом пройшла через усю творчість прозаїка. Перші фрази новели «Виводили з села», які відтворюють художній простір і час як координати, в яких відбувається дія, ще більше, ніж у «Синій книжечці», налаштовують читача на сприйняття цілком буденної події (проводів юнака-українця у рекрути) у більш масштабному і трагічному контексті: «Над заходом червона хмара закам'яніла. Довкола неї заря обкинула свої біляві пасма і подобала та хмара на закервавлену голову якогось сьвятого. Із-за тої голови промикалися лучі сонця» (с. 143). Образ «червоної хмари» і «закервавленої голови святого», зауважує Ірина Московкіна, набувають під пером Стефаника «символічного значення і, забарвлюючи всі події в лиховісний колір, пророкують трагічний фінал – закривавлену голову усміхненого мертвого Миколая із новели «Стратився»[2]. Тому, як і в новелі «Синя книжечка», дії і вчинки односельців від побаченого відповідають похоронному обряду: «На подвір'ю стояла гурма людей. Від заходу било на них світло... З хорім іще сипалося багато народу. Як від умерлого – такі смутні виходили» (с. 143).

Як зазначають дослідники творчості Марка Черемшини та Василя Стефаника, за своєю структурою їх образи-символи «ґротескові й динамічні» (себто у них поєднується фантастика з реальністю, конкретика й узагальнення, статичність і рух). Вони складаються з деталей, узятих з різних, почасти контрастних і далеких одна від одної сфер дійсності. У цьому процесі важливу роль відіграють асоціації, до яких автори підводять читача. Так, ґротесково-символічно сполучені карби як своєрідний надріз, позначки на «палиці із гріхом земного існування людини»: «Шо гріх, то все карб на палици у Пана Бога та й на душі карб. Єк душя на тот світ приходит, то єї карби уже пораховані, уже муки терпіти має. (...) А за кождий карб траба кару приймити» (с. 31-32).

[1] Стефаник В. Зібрання творів: У 3-х т., 4-х кн., Т 1. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2022. С. 141. Далі, покликаючись на це видання, вказуємо лише сторінку.

[2] Московкіна І. Поетика Василя Стефаника // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Т. 2. Харків, 1994. С. 78.

Ґротесково-символічно єднаються колір й обриси хмари з ликом святого на іконі, а вони, своєю чергою, з портретом Миколая, голова котрого у промінні призахідного сонця теж здавалась закривавленою із новели Василя Стефаника «Стратився». І вже як вивершення цього візійного ряду, що накладає одну уявну картину на іншу: момент падіння стриженої голови героя новели «Виводили з села» «з пліч – десь далеко на цісарську дорогу. В чужих краях, десь аж під сонцем, впаде на дорогу та буде валятися» (с. 143).

Символічного значення набуває у Василя Стефаника й Марка Черемшини образ дороги. Він такий же важливий для їх художньої поетики, як і образ карбів в одного, закривавленого неба – в іншого. Дорога в новелі Марка Черемшини «Бабин хід» символізує дорогу життя героїні, «дорогу, що на худих гірських ребрах звисає враз з бабою», дорогу, «по якій слід загине по бабі та й по бабинім ході» (с.80). Дорога через ліс, по якій пролягає шлях Миколая з новели Стефаника «Виводили з села», укрита «мідяним» листям і подібна на залиту кров'ю. «Створюється враження, що весь світ – і небо, і земля – залитий кров'ю. У підсумку виникає уявлення про Людину, що йде під лиховісно-кривавим небом дорогою своєї долі (див. ліричну мініатюру «Дорога»), приречена рано чи пізно скласти голову на землю»[1]. Стефаник це враження надто увиразнює наприкінці новели, що її вивершує трагедія-звідчаєність Матері: «Тої ночі сиділа на подвір'ї і стара мама та захриплим голосом заводила:

– Відки тебе візирати, де тебе шукати?!

Доньки, як зозулі, до неї говорили.

Над ними розстелилося осіннє склепіння небесне. Зьвізди мерехтіли як золоті чічки на гладкім, залізнім тоці» (с. 144).

Як в оповіданні Марка Черемшини «Карби», так і в новелі Василя Стефаника «Стратився», перед читачем постають картини народних голосінь і прощань із покійником. Фольклорна образність таких епізодів і сцен ще більше посилює національний зміст упокоєної душі простого гуцула чи покутянина, а космічний хронотоп (образ зазначених Всевишнім карбів і нічного зоряного неба в літературі традиційно символізують Світобудову) увиразнював масштаб родинних трагедій, людських смертей до всесвітнього рівня. Зрештою, тут безпосередньо відгадуються релігійно-філософські уявлення Людини в координатах Світобудови, де з одного боку, – божественне начало всього сущого на Землі, з іншого – надприродна сила нищення того, що народилося й існує, аж до логічного завершення – смерті.

Якщо аналізувати малу прозу Марка Черемшини як текст і метатекст, неодмінно слід з'ясувати поетику жанру в системі авторської ідейно-естетичної свідомості. У збірках його творів «Карби», «Село за війни», «Верховина», «Парасочка» ця форма, здається, не відповідає цілковито її усталеному трак-

[1] Московкіна І. Поетика Василя Стефаника // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Т. 2. Харків, 1994. С. 78.

туванню: часто традиційно-звичний поворот у розгортанні сюжетної лінії, переломний момент у характері героїв, необхідний puant у розвитку подій та психологічних ситуацій мало помітний або ж і зовсім відсутній. І все ж це радше зовнішнє відчуття, бо у внутрішній структурі його оповідок несподіваність проступає і, вочевидь, закорінена вона в глибших площинах жанроутворень Марка Черемшини. Тому й виникає у мить зміщення рецепції колізій та конфліктів життя простих гуцулів від соціально-побутового, заземлено-конкретного до морально-психологічного, загальнонаціонального і вселюдського, навіть трансцендентно-космогонічного (для прикладу згадаймо такі твори, як «Карби», «Раз мати родила», «Святий Николай у гарті», «Більмо», «Основини», «Чічка», «Коляда»).

Власне, такий ідейно-композиційний зламний хід у сюжеті змушує письменника до створення атмосфери екстраполяції зображуваного в прийдешній час, а читача – по-новому сприймати описані і відтворені історії західноукраїнського селянина та села, а також побачити їх із абсолютно нової, досі невідомої точки зору. «Коли б можна підвести його новелістику під якийсь універсальний жанр, то це був би жанр антиідилії, – пише про малу прозу Марка Черемшини дослідник Іван Денисюк. – У структурі заспіву до «Карбів» антитеза між чудовою природою і селом-«деревищем» (труною) підпорядкована саме цьому полемічно проголошеному письменницькому кредо (не декорувати народне життя. – *С. Х.*). Дещо прихована в структурі подальших новел, ця антиідилічна концепція цілком очевидно проявляється в оповіданні «Верховина», де пісні-ідилії Устияновича «Верховино, світку ти наш» протиставлено далеку від ідилії Верховину часів сваволі у ній пілсудчиків»[1].

Щодо зовнішньої жанрової структури творів Марка Черемшини, то вона ближча до оповідки (оповідання-монологу чи оповідання-сценки, образків), у яких монолог чи діалог відіграють важливу жанротворчу роль (приміром, «Дід», «Хіба даруймо воду», «Зведениця», «Парасочка», «Інвалідка»). Загалом усі представники «Покутської трійці», належачи де нової генерації українського письменства кінця XIX – початку XX століття, передовсім дбали про посилення психологізації малої прози, про зусібічне розкриття внутрішнього світу своїх героїв. Тому для досягнення цієї мети однаково вміло послуговувалися як фольклорно-етнографічною поетикою, так і поетикою, виробленою українською та зарубіжною епічною літературою, традиційними й новими типами художнього мислення. У творах Марка Черемшини, Василя Стефаника та Леся Мартовича елементи фольклорно-етнографічний та міфологічний, починаючи з образів героїв, сюжетних перипетій і закінчуючи мовно-стилістичними засобами, посіли панівне місце. Саме звідси походить щирий ліризм, легкий гумор, їдка сатира, прискіплива увага до

[1] Денисюк І. Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини // Живий у пам'яті народній. Відзначення сторіччя з дня народження Марка Черемшини. К., 1975. С. 79-80.

людської особистості, розуміння її трагічної сутності не лише як індивіда, а й невід'ємної постаті національної та всезагальної Світобудови.

«Звичайно, жанр і стиль у письменника (Марка Черемшини. – *С. Х.*) не застиглі, а течуть, як ріка, то рвучко, то спокійно, то звужуючись, то розливаючись у просторінь, – зазначає Іван Денисюк. – І в Стефаника, і в Мартовича, і в Черемшини є різні відтінки малої прози з різними стильовими тембрами. Як і кожний справжній майстер, Черемшина все своє творче життя був новатором, шукачем і в царині жанру та стилю. Драма, поезія в прозі, казка, щедро діалогізована новела, ліризована новела, епічна розлога оповідка, образок, ліричнодраматична новела з незвичайною подією, новелістична повість – ось амплітуда цих пошуків»[1].

Подібні засяги епічного мислення зустрічаємо і в новелах Василя Стефаника, які несуть у собі принципову відмінність від теоретичного розуміння цього жанру літератури. Наприклад, його «Новина» далека від класичного розуміння традиційної форми малої прози, вона радше проступає у контексті всієї творчості письменника як антиновела, в якій із самого початку наративної оповіді інтерес з незвичайного, винятково трагічного (вбивство власної дочки) переключається на з'ясування соціально-психологічних причин й обставин страшного вчинку Гриця Летючого. За всіма канонами та нормативами новелістичного жанру, вочевидь, найближче до цього визначення стоїть новела Василя Стефаника «Басараби».

Дослідження мікропоетики творів Марка Черемшини, зокрема й передовсім його першої книжки «Карби», та їх макропоетики в руслі контекстуального співвіднесення з іншими новелами та оповіданнями письменника, а також його найближчого творчого приятеля Василя Стефаника сприяє уточненню уявлень про особливості його авторської ідейно-естетичної свідомості. До недавнього часу вона трактувалася здебільшого як суто реалістична, що зумовлювалося, з одного боку, проблемно-тематичним спрямуванням прози Марка Черемшини, її наповненістю героями та простими персонажами з народу, а з іншого – потребами офіційної літературознавчої науки протиставляти її модерністським типам художнього мислення.

Однак, як засвідчив аналіз, порівняльно-типологічне й контекстуальне зіставлення творчості Марка Черемшини та Василя Стефаника дає всі підстави говорити про те, що назагал створені ними образи світу й людини є символіко-полісемічні. Конкретний соціально-історичний аспект у них проступає, проте він не домінує в авторській ідейно-естетичній свідомості, як і не переважають тут соціальні чи національні конфлікти. У художній системі і Марка Черемшини, і Василя Стефаника важать передовсім національні та загальнолюдські виміри зображених героїв та обставин, психологічних ситуацій та сюжетних подій, а конфліктні суперечності зміщуються від чи-

[1] Денисюк І. Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини // Живий у пам'яті народній. Відзначення сторіччя з дня народження Марка Черемшини. К., 1975. С. 79-80.

сто зовнішніх спонук боротьби до внутрішнього їх вияву в душі персонажа. Тому й закономірно, що вони мислять і діють за законами моралі світської (совісті, любові, гріха) і моралі релігійної (віри, спокути, прощення), а духовними орієнтирами на тернистій дорозі їхнього життя стають Христос, Бог, Божа Мати, які разом з обставинами й колізіями щоденного буття витворюють їх долю такою, як вона є. При цьому і Марко Черемшина, і Василь Стефаник зображували обставини, героїв та їх непросту долю не так епічно, як відбивали все це у свідомості персонажів, що, безперечно, вимагало відповідного способу побудови твору та жанрової структури.

Щодо останнього, Іван Денисюк наводить промовистий приклад з творчості Марка Черемшини, в новелі якого «Грушка» є надзвичайно цікаве місце, що роз'яснює одну з психологічних основ ідейно-естетичної свідомості автора. «У старого Ілаша (героя «Грушки». – *С. Х.*) померла дружина. Як же виявляв він свій біль? «Сивий Ілаш запікав мовчки залізо і помагав майстрові деревище хрестиками карбувати».

Наталя Семанюк в мемуарах описує реакцію автора «Карбів» на смерть його рідного батька: «Пам'ятаю: вбитий горем, блідий, приступив письменник до батьківської труни, рвучким напівсвідомим рухом зняв віко і застиг; далі почав вирізувати на вікові гуцульські візерунки»[1].

Отаке випалювання розпеченим залізом візерунків на труні – одна з характерних прикмет жанру, стилю, тону новел першої збірки Марка Черемшини, а також один із складників стилю наступних його книжок. Скупість і суворість орнаменту, превалювання трагічної події, іронічна сумовита посмішка утворюють почерк Черемшининої новели «крайнього реалізму», його «безлично голих» (Стефаник) образків, отих рентгенних знімків трагічних переломів у житті знедоленого селянина»[2].

Таким чином, через логічно зредукований ряд – «текст», «контекст» і «метатекст» можна простежити не лише генезу і творче побутування тих чи тих складників компонентів поетики (мікро- й макрорівнів), а й засади художнього мислення Марка Черемшини і Василя Стефаника, вичленувати особливості їх авторської ідейно-естетичної свідомості.

Бо якщо жанрова структура творів письменників (бодай ескізно проаналізованих тут) виявляє синтез новели плину свідомості, народнопоетичного голосіння й трагедії, то їхній художній тип мислення поєднує принципи зображення, властиві реалізмові, символізмові й імпресіонізмові («Туга», «Зведениця», «Бабин хід», «Керманич»); символізмові й імпресіонізмові (по суті, всі поезії в прозі – «Весна», «Заморожені фіалки», «Ледові цвіти», «Осінь» тощо). Як порівняння, для Василя Стефника ж властивий син-

[1] Семанюк Н. Перегортаючи сторінки життя… (Фрагменти спогадів про Марка Черемшину). Марко Черемшина у спогадах, документах і матеріалах. Чернівці: ДрукАРТ, 2014. С. 86.

[2] Денисюк І. Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини // Живий у пам'яті народній. Відзначення сторіччя з дня народження Марка Черемшини. К., 1975. С. 79-80.

тез реалізму, символізму й експресіонізму. Приміром, аналіз поетики новел «Ангел» і «Сама-саміська» доводить, що важливу, якщо не найголовнішу роль і структуротворчу функцію у них відіграють образи-символи (свічки, ангелочка, великої грішниці, диявола), принцип контрасту (побуту й духовності: у руках баба тримає гроші, а думає про ангелочка; барви: червоної крові й чорних глечиків), гіперболізація (земні страждання селянки, уподібнені пекельним мукам), ґротесково-фантастичне перетворення дійсності суб'єктивним сприйняттям героїв, антиестетизм видовища смерті.

До речі, ситуація смерті та покладена в її основу трагічна колізія боротьби життя і смерті, варіюючись, стає структуротворчою як у багатьох новелах та оповіданнях Марка Черемшини («Карби», «Дід», «Лік», «Чічка», «Поменник», «Зрадник»), так і в прозі Василя Стефаника («Синя книжечка», «Шкода», «Портрет», «Катруся», «Новина» та ін.).

Отож, можна з цілковитою на те підставою говорити, що в обох письменників художнє мислення злютовувало у собі різні типи й форми наявних тоді явищ літературно-художньої творчості. Вони органічно поєднували їх із національними фольклорними й літературними традиціями. Як наслідок, народжувались оригінальні літературні форми, що синтезували малі жанри прози з жанрами народного голосіння, трагедії, соціально-психологічного оповідання. Все це дозволяло Маркові Черемшині й Василеві Стефанику ставити й розв'язувати найбільш злободенні проблеми свого часу на високому морально-філософському, етично-релігійному рівні.

Степан Хороб

MANIÈRE D'ÊTRE МАРКА ЧЕРЕМШИНИ В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ДМИТРА ДОНЦОВА

Мистецька постать Марка Черемшини стає об'єктом особливого зацікавлення в українському літературознавстві у 1920 – 1930-х роках. Власне тоді достатньо чітко артикулюються різні підходи літературно-критичного та літературологічного освоєння творчого світу прозаїка на мапі українського письменства.

Кожен із літературознавчих ідеологічних та ідейно-естетичних напрямів першої половини XX століття – народницький (найповажнішим репрезентантом якого був Сергій Єфремов, а у випадку оцінювання творчости Марка Черемшини – Михайло Грушевський), неокласичний (насамперед – Микола Зеров) та марксо-лєнінський, який раковою пухлиною розростається на тоді в українському літературознавстві – мають у літературології певне поле дискурсів. Дещо менш освоєним та дослідженим є націєцентричний Дмитра Донцова, хоча вже деякі з попередніх студій і тут зроблено.

Я спробую означити основні ціхи й основні поля студій Дмитра Донцова творчої спадщини Марка Черемшини, її стильових та жанрових, а водночас й ідейних та естетичних акцентів.

Отож, головним об'єктом зацікавлення тут буде листування письменника з Дмитром Донцовим, яке загалом випало з поля уваги дослідників постаті мистця, та рецепція його творчости в студії редактора «Вістника» – у контексті формування різних дискурсивних практик літературології першої половини XX віку.

Д. Донцов у примітці до Черемшинних листів (усіх 5 – за 1923–1926 роки) зауважує, що він познайомився з І. Семанюком, «як редактор *ЛНВ*-ка. Бачився з ним – він мешкав у Снятині – лише чотири чи п[']ять разів, у Львові – в каварні чи реставрації, в санаторії проти Стрийського парку, де він лічився і раз в Снятині. Коректний, завше стриманий, дуже маломовний, надзвичайно привітний і цікавий в товаристві, він робив вражіння людини напруженої, вічно працюючої думки»[1].

У листі від 20 березня 1923 року Черемшина повідомляє Донцова про пошук прототипів для своїх новель: «Чи то сугґестія, чи прозріння – а фактом є, що від хвилі одержання Вашого листа я подибаю вже третього мужика такого, якого Ви називаєте «еґоїстом-ідеалістом». У нас зараз майже кожде село має таку цінність, однак все таки сі люди не надають селу тону і через те, що не додержуються селянської етики, що її не переїначують, а навіть виставляють її як шильд у всіх своїх діланнях серед села, опертих на еґоїзмі. Ті «піоніри» ще не є дуже чисельні, але село не показує на них пальцями і не розпинає їх, а навіть шапкує. Я довше застановлявся, чи – сказати б так – «вільно» таких братчиків виводити на новелістичну сцену і через те не провинився б я «пієтизмові до основ свого народа» (на що так дуже зважали чехи), но Ваш лист прогнав від мене той сумнів і я збираю вже матеріял в назначеному Вами напрямкові.

Та все попадається мені під очі і руки канадієць і мабуть прийде ся мені насамперед поздоровкатись з галицьким канадійцем, а опісля й з тим другим типом. Вам я дуже вдячний, що вкоротили моє вагання»[2].

Марко Черемшина згадує й про полеміку 1925 року між Дмитром Донцовим та Михайлом Рудницьким. Тоді ж він пише й про Зерова, що «видав у Києві І том моїх новель, а ІІ том обіцяє проробити влітку […] До Зерова я чую велику пошану і симпатію»[3]. Цей лист від 1 липня 1925-го є свідченням того, що Д. Донцов знав уже тоді про видання М. Зеровим Черемшинних творів у окупованому росіянами Києві.

У грудневому листі того ж року Марко Черемшина повідомляє Дмитра Донцова про поширення журналу на Снятинщині: «Я збираю тут пронуме-

[1] Черемшина Марко. З листів Марка Черемшини (до Дмитра Донцова). *Вістник*. 1938. Т. 4, Кн. XI. С. 810.

[2] Там само. С. 810–811.

[3] Там само. С. 812.

ратів у повіті і подибаю таких отців-парохів, що вважають *ЛНВ* безбожним і неморальним, що мене з рівноваги вириває і я, викидаючи гадючу піну на тих лжепобожників, лишаю їх тільки як своїх ворогів, а не пронумераторів *ЛНВ*…»[1].

Мистець скаржиться редакторові на обставини, які не надто сприяють його творчій праці: «Мої відносини, – пише він, – тепер такі, що викидають мені перо з рук, а здоровля також під такі морози і бурі погіршилися. Я мусів відступити ведення канцелярії одному адвокатові жидові і вдоволитися малим уділом, що рівно ж внесло в мою хату дісонанс. При лихих настроях гадки рвуться. Щоб не пустити у світ щось таке розбите… – я вижидаю погідніших днів і обіцяюсь вислати Вам дещо аж на марець, або може ще й на лютий 1926 і прошу мені сей раз вибачити, що відкладаю сповнення Вашого приказу»[2].

Водночас він ділиться і прочитаним у пресі про австрійську літературу та есеїстику, розповідає про творчі плани: «У календарях «Просвіти» і «Громади» став я брати матеріял, що лежить навкруги нас на улиці. Не знаю, чи до *ЛНВ* вільно буде слати щось майже з теперішности, яка ще не кинула за собою дістансу потрібного до літературного оброблення. Але бачу, що роблють се і другі, от приміром: найвизначніший теперішній мужицький письменник-новеліст Яків Босгарт…»; а «до такої старини як Артур Шніцлер», – додає він, – «не маю охоти вертати». Згадує він і статтю Ервіна Странніка в «Neues Wiener Journal», у якій той «вихвалює вправді тло суспільницьке», але «підчеркує наприкінці статті, що романом і новелею будучности є тло фільозофії і ідейности», і «радить покинути «холодний гісторизм»». Черемшина зі скепсисом додає: «Тоді ми, провінціонали, мусіли б загалі перестати писати, бо вийшла б наверх наша неукість і анальфабетичність. От і з такими і подібними гадками б[’]ється чоловік у лихому настрою неначе який молодик, що шукає якраз чи і до якої вписатися літературної ґрупи»[3]. У наступному листі письменник пише про свої спроби перекладів з німецької новель Якова Босгарта та Фрідріха Перконіга[4]. Як видається, що ці переклади так і не було опубліковано.

У наступному листі зі Снятина (15 лютого 1926 року), написаному не особисто Донцову, а до редакції журналу загалом, – виявляються ще дві прикрі деталі творчого процесу – відсутність друкарської машинки і невпевненість, що запропоновану ним новелю приймуть до друку: «Щоб додержати обіцянки, яку я вчинив перед Вп. П. начальним редактором д. Донцовом, – пересилаю в залученню найновішу новелю п. з. «Марічку головка болить»

[1] Черемшина Марко. З листів Марка Черемшини (до Дмитра Донцова). *Вістник*. 1938. Т. 4, Кн. XI. С. 812.

[2] Там само.

[3] Там само. С. 813.

[4] Там само. С. 813–814.

і прошу про се повідомити начального редактора. В разі непридатности для *ЛНВ* – прошу мені рукопис ласкаво звернути. Не маючи тепер машини до писання, – проклинав я свою долю – переписуючи ту новелю з бруліону»[1].

Така нерішучість щодо вартости для друку власних творів виявляється у його листах із початків його творчости. У грудневому листі 1895-го до Осипа Маковея молодий автор писав: «Оцим зразком своєї праці відзиваєсь до Вас буковинський гуцул. Коли воно що путнього, то здаруйте його поміщенням в Вашім часописі «Буковина» або «Неділя», а коли це, мовляв, нісенітниці, так і будьте ласкаві назад їм ід мені чимчикувати веліти»[2].

Ціла низка новель і оповідань Марка Черемшини, після двох десятиліть творчого мовчання, були опубліковані у донцовському «Літературно-Науковому Віснику» та «Вістнику» (власне на ролі цього журналу у новому поверненні І. Семанюка до літературної творчости наголошує й М. Зеров). І справді: ці публікації, як визнає це пізніше Микола Зеров у статті «Марко Черемшина і галицька проза», «тепер, по опублікуванні за кордоном (в «ЛНВ». – *І. Н.*) нових оповідань, без порівняння сильніших, за ті молодечі»[3] стали перевідкриттям уже зрілого таланту Черемшини.

Дмитро Донцов після смерти Марка Черемшини напише статтю-епітафію, присвячену його творчости, намагаючись окреслити його *manière d'être*, себто *спосіб бути*, або, йдучи за Мартіном Гайдеґґером, означити творчий спосіб буття-*у*-світі мистця, виокремити ті ідіостильові та ідейно-естетичні напрямні, які означають його особливе місце в українському письменстві.

Олег Баган у вступній статті до публікації есеїв Дмитра Донцова про Василя Стефаника та Марка Черемшину наголошує, що, пишучи їх, Донцов уже «остаточно сформулював свою естетичну доктрину. Базувалась вона на таких субстанційних положеннях: художня творчість є актом передусім *інтуїтивним*, внаслідок якого мистець виявляє свої глибинні переживання […], художній твір має бути вибухом живої *пристрасти*, а не штучним плетивом розуму, результатом поетикальної *вправности-науки*, має двигтіти потужним *напруженням волі*, щоб захоплювати читача, формувати в ньому шляхетну Особистість; літературний стиль різьбиться *лаконічністю* і *живою оригінальністю* слова та образу; ідеї і проблеми твору не повинні приземлювати читача, будити в ньому примітивні і деструктивні інстинкти, а навпаки – *підносити* і *ушляхетнювати*. Власне, це й була естетична концепція *неоромантизму*…». Отож, «така концепція літератури *apriori* відкидала естетику і поетику українського народництва…». Тож Д. Донцов був «виразно включений у модерністичний естетичний дискурс» і «вперше

[1] Черемшина Марко. З листів Марка Черемшини (до Дмитра Донцова). *Вістник*. 1938. Т. 4, Кн. XI. С. 813.

[2] Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 2. Київ: Наукова думка, 1974. 314 с. С. 577.

[3] Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М. Сулима; Післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 1301 с. С. 474.

у нашій культурі поставив художній твір у епіцентрі націологічного, філософського, культурологічного, естетичного, політичного та ментально-соціологічного вимірів. Тобто прочитав твір *поліфонічно*, *поліаспектно*…»[1].

Додаймо, що описи й прикмети творчости Марка Черемшини, задекларовані Миколою Зеровим та Дмитром Донцовим, широко використано й у науковій студії професора Романа Піхманця ««Б'є смучя година»: есхатологічні візії Марка Черемшини» у монографії «Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича»[2].

Дмитро Донцов у засновку статті про Марка Черемшину намагається сформулювати ті особливі стереотипні печаті, які зчаста накладаються на творчі постаті, і є «прокляттям кожного видатного письменника» (і тут йдеться не тільки про українців), бо «сучасники майже ніколи не підносять найхарактеристичніше в нім». Вони «схиляються перед його силою», але добачають не те, що «його виріжняє, лиш в тім, що подібним робить до інших, вже канонізованих «громадською думкою», себто не дуже вередливим смаком офіційної критики». Отож не уникнув цієї доля й Черемшина: «Для критики, що привітала його першу збірку, був він «поет народного горя, народної тьми» […]». Були й інші, що «бачили «основну прикмету» письменника в його «демократизмі і туманнім реалізмі», які вважали, що він «далеко сильніший там, де пише якнайбільше об'єктивно, чисто реалістичною манерою», перестерігаючи його йти стежкою ліричного «імпресіонізма» і «модернізма»»»[3]. Д. Донцов власне цитує тут рецензію М. Грушевського в «Літературно-науковому вістнику» на першу Черемшинину збірку «Карби»[4].

М. Грушевський і справді писав про «виразно літературну фізіономію автора – одного з виднійших репрезентантів «молодших» у нашій літературі»: «Його духовий і літературний розвій припадає таким чином на часи розвою нашої галицької модерни, і творчість Семанюка стоїть в тіснім зв'язку з нею, а в де чім можна бачити таки й виразні впливи її на нього. Розуміється, сама ся «модерна» ще стоїть перед нами *im Werden* (у процесі творення. – *нім*. – *І. Н*.), і в ній лучаться й переплітаються дуже відмінні течії, як реалізм і символізм, психольогізм і зверхній імпресіонізм, а й творчість самого Семанюка также, надіємося, маємо щойно в початках, і було-б скороспішним

[1] Баган О. Дмитро Донцов про Василя Стефаника і Марка Черемшину. *«Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX століть (До 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича)*. Дрогобич: Вимір, 2001. С. 336.

[2] Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ: Темпора, 2012. 580 с. [Серія «Бібліотека «ЛітАкценту»»]. С. 242–252.

[3] *Донцов* Д. Марко *Черемшина*. Літературно-науковий вісник. 1927. Т. XCIII. Кн. VII-VIII. С. 305.

[4] Грушевський М. Йван Семанюк (Марко Черемшина). Карби, новелї з гуцульського житя. Чернівці, 1901. *Літературно-науковий вістник*. 1902. Том XIX. Книга 9. С. 128-134.

прибивати до неї якусь коротку етікетку, а тим менше – задоволитися ляконічним зачисленнєм його до модерни»[1]. М. Грушевський виокремлює Черемшинине індивідуальне місце в письменстві через «вибір тем: від першої до остатньої всі вони взяті з селянського, гуцульського життя. […] Перша й основна прикмета його літературної творчости, – твердить критик – реалізм, народолюбний – демократичний і гуманний реалізм»[2]. На переконання М. Грушевського, «ся манєра досить сильна в нашій галицькій модерні; проявляється вона й у Семанюка, й сі прояви її я уважаю впливом на нього новійших наших письменників, а власне Стефаника – що досі з найбільшим артизмом умів імпресіоністичну, ліричну манєру переводити в своїх селянських образках»[3]. Однак, у Семанюка «ся манєра не удається так, і на мій погляд він далеко сильнійший там, де пише як найбільше об'єктивною, чисто реалістичною манєрою…»[4]. Бо ж, до прикладу, оповідання «Карби», снує далі павутину реалістичного світовідображення М. Грушевський, «було-б саме що собі добре, але впадає в модерністичну манєровність, і сі манєровні уступи не дуже пристають до чисто реалістичних…»[5]. Дорога «модерни», висновує він, «занадто ризикована»: «Я би не тішився тим, коли-б се віщувало й дальший похід у сім напрямі молодого автора». Тому, радить він прозаїкові, «більше уваги для життя, для його проблємів, а менше польовання за зверхніми ефектами, за готовими шабльонами»[6].

Совєтське імперське літературознавство намагатиметься представити ці Черемшинні модерністичні шукання, як пристосування до «тлетворного впливу» західної культури. Як зауважує Р. Піхманець, «цю складову творчого набутку новеліста тлумачили переважно як данину моді й замилування декадансом і модернізмом. Причому ці естетичні явища вважали ознакою крайнього песимізму й занепадницьких настроїв, властивих «буржуазній» культурі й суспільству загалом»[7].

Д. Донцов відкидає таке народницьке бачення творчости І. Семанюка, і наголошує: «Один осуд вартий другого, але в останнім є зерно правди – підкреслення двох «манер» у творчості автора «Карбів», які вже тоді виразно давали себе знати. Лише що, вірний духові «демократизму та гуманного реалізму», критик не шляхом, який лежав в натурі письменника, радив йому йти. Але Черемшина вибрав власне тую иншу, від якої його відраджу-

[1] Грушевський М. Йван Семанюк (Марко Черемшина). Карби, новелї з гуцульського життя. Чернівці, 1901. *Літературно-науковий вістник*. 1902. Том XIX. Книга 9. С. 128–129.

[2] Там само. С. 129.

[3] Там само. С. 130.

[4] Там само.

[5] Там само.

[6] Там само. С. 134.

[7] Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ: Темпора, 2012. 580 с. [Серія «Бібліотека «ЛітАкценту»»]. С. 268.

вали, «манеру» і дав нам в ній ті блискучі повоєнні новелі, що переважно друкувалися в нашім журналі, – по двадцятьлітній перерві...»[1]. Він звинувачує критику (й, насамперед, очевидно М. Грушевського), що «впихання» творчости І. Семанюка в прокрустове ложе літературних «трафаретів» призвело до його двадцятилітнього мовчання. Заперечуючи М. Грушевському, Д. Донцов твердить, що «не в «манері» тут річ, не в стилю». Він добачає те головне, що є характерним для ідіостилю письменника. Це власне те, що «французи зовуть *maniere d'etre*, ціла духова будова, така ріжна, така відмінна від інших…»[2]. Д. Донцов означає, що хоч і «тлом йому послужило село, близьке й знайоме, але темою – взагалі людський біль, терпіння, пекло життя, безвиглядна трагедія тих, які родяться, щоби вмерти, нерозгадана і глупа загадка буття…»[3].

Ключем до творчої манери І. Семанюка бачиться Д. Донцову злегка іронічне споглядання світу. «Се може видатися парадоксом, але Марко Черемшина був *несвідомим іроністом*. Не злобним сатириком, не пустим карикатуристом, ані циніком аморальним, лише власне іроністом. У творах автобіографічного характера [...] ся його прикмета досягає найвищих – так рідких у нас шпилів автоіронії, але пересякнуті нею і инші його твори; се немов провідна мельодія, що спершу зрідка й несміливо, чим дальше з'являється частіше, щоб остаточно стати віссю, хребтом цілої черемшинової творчости. Се і є власне його *maniere d'etre*»[4]. Отож перед усіма страхіттями чи буденного, чи воєнного життя, людського буття загалом, «загортався він у міцний панцир своєї питомої іронії…»[5].

Звичайно ж, у Черемшини співчуття покривдженому «іде в парі з легким відтінком комізму. Він теж зворушується людським болем, але розглядає його так, немов дивився на нього десь з місяця, і тоді сі злидні людські представлялися такими малими, такими дрібними, що тяжко було з них не іронізувати, з отсеї безладної, наївної, а страшно поважної людської метушні»[6].

І власне в такому ключі – іронії та авторонії, – які бачаться Донцову визначальними для відмикання таємниць *manière d'être* світобачення й світовідображення Марка Черемшини, варто читати й листи письменника до різних адресатів.

Можна б порівняти, сказати б, емоційно-сенсорну напругу листів Марка Черемшини до Миколи Зерова та Дмитра Донцова. Листи до адресата у Києві видаються трохи сухішими; у них він обережніший і, часом бачить-

[1] *Донцов* Д. Марко *Черемшина*. Літературно-науковий вісник. 1927. Т. XCIII. Кн. VII-VIII. С. 305.

[2] Там само.

[3] Там само. С. 306.

[4] Там само. С. 307.

[5] Там само.

[6] Там само.

ся, непевний, чи варто відкривати свої остаточні оцінки тих чи інших літературних явищ – у контексті політичному.

Прикладовим є лист до Зерова (13.03.1926), в якому він повідомляє про своє ознайомлення з книжкою «Idiotenf***ü***hrer durch die russische Literatur» («Путівник ідіота по російській літературі» Мюнхен, 1925), у якій її автор, Сір Ґаляганд (Sir Galahand) виливає «ріку своєї їдовитости на російську літературу. Пише, що в російській літературі інтронізовано ідіоту і введено месіянізм. Таких великанів, як Достоєвський і Толстой, рівняє сей їдовитий критик з болотом. Толстого кваліфікує як психопатологічну проблему, а людей Достоєвського – як блукаючих у темних коридорах істеріків. Коли то все прочитається, то відохочується взагалі писати. Західний світ літературний прийняв ту книжку з одушевленням! І се є для Заходу знаменне. Шкода, що не маю тої книжки у себе, а то зараз надіслав би Вам, бо на мене вона вчинила таке враження, яке порошок «ціанкалі» робить на серце»[1]. Екстраполюючи це повідомлення на притаманну Черемшині іронічність, можна помітити, що він насміхається разом із автором «Путівника ідіота» з «великого і могутнього» письменства московитів, розглядає його примруженим оком реципієнта-сатирика.

У листі-відповіді (21.03.1926) Микола Зеров не згадує про «Путівник ідіота по російській літературі» (очевидно знаючи, що його лист прискіпливо читатимуть і в ҐПУ – перед тим, як відпустити за кордон) і дає сучасній літературі московитів дуже нейтральну характеристику: «Щодо російської літератури, то вона зараз страшенно супроти нас багата, але імен, що дорівнювали б Достоєвському з Толстим, але навіть Чехову з Ґорькім, – немає»[2]. Очевидно, що в ставленні до цих російських письменників прихованою залишається алюзія, відповідь-недомовленість на лист Черемшини: в письменстві московитів нині «ідіотів» багато, але таких, що перевершували б класиків-ідіотів – Достоєвського з Толстим, Чехова з Ґорькім – мало. Хоча про Іллю Ерєнбурґа, що його теж згадує в своєму листі Іван Семанюк, Микола Зеров теж пише, як про можливого героя для «Путівника ідіота»: «Що ж до Ерєнбурґа, то він у нас популярний, хоч говорити про нього, як про літератора поважного не говорять […] Що ж до «Тресту «Дайош Европу»», то це річ просто скандальна. […] Я особисто Ерєнбурґа не шаную – він жив у Києві р. 1919-го і досить тут намозолив очі своєю кокетерією, підведеними очима і панночками, обіруч повислими…»[3].

Саме з огляду на цей епістолярний діялог можна ближче приглянутися до того, що є однією з важливих ознак іронії. Беда Аллєман порівнює обман та іронію. Різниця між неправдою та іронією проходить власне на межі нерозуміння / розуміння того, що насправді приховане в семантичному ядрі

[1] Черемшина Марко. Твори: У 2-х т. Т. 2. Київ: Наукова думка, 1974. 314 с. С. 235.

[2] Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М. Сулима; Післям. М. Москаленка. Київ: Видво Соломії Павличко «Основи», 2002. 1301 с. С. 1051.

[3] Там само.

вислову: отож «облуда має ввести в оману слухача або читача», а, на противагу цьому, «специфічна властивість іронії у тому, що ця різниця є прозорою для *втаємниченого* (утаємниченим є кожен, що розуміє, що є іронічного в іронічному концепті загалом). Захоплюючий шарм іронічного способу мовлення (*Sprechweise*) із цього власне виникає, що він дозволяє додумуватись чогось іншого, і чогось більшого, ніж те, що виповідається дослівно»[1].

Однак, повернімось до статті-епітафії Дмитра Донцова про Марка Черемшину. Повоєнні оповідання, пише Донцов, є свідченням поєднання, здавалося б, непоєднуваного, «іронічного підходу до життя» та «драматичність ситуації», бо «війна описана в Черемшини з її цілим жахом та хаосом». Але «і тут автора не покидає іронія», іронія «українського козака, що й, почеплений на гак, не перестає глузувати зі світу»[2]. Ідея, яка примиряє в Черемшини ці два підходи до людської екзистенції, «був одвічний, чисто анімальний патос життя, який робить одушевлений ним колектив незнищимим, і який підглядів поет під безхмарним небом своєї декамеронівської Гуцулії»[3]. Цей, сказати б, «гимн людського існування», «укритий в іронії перших новель», у «стоїцізмі воєнних оповідань», у «чисто ренесансівській еротиці кількох пізніших новельок» – така життєствердна вітальність до певної міри дозволяє порівнювати, переконує Дмитро Донцов, прозу Марка Черемшини із творчістю Кнута Гамсуна (зокрема з його «Благословенством землі»)[4]. Цих двох майстрів слова лучить поєднання «в одній особі і епіка збірного зусилля невсипущого людського колєктива, і острого індівідуаліста – еротика. Ще цікавіше, що еротизм Гуцула і Скандинавця в многому подібні до себе»[5]. Така філософія буття – «нова нота, внесена в нашу літературу» І. Семанюком. Д. Донцов порівнює її зі світоглядними домінантами інших українських мистців: ««Каменярі» – се була запонура фільософія для Черемшини, замало естетична... «Скорбная мати» – наша утерта символіка – засмутна для іроніста і... епікурейця, яким потрохи є автор «Парасочки»... Прометеїзм, «*combativite*» (дух боротьби. – *франц*. – *І. Н.*) – які стрічаємо у Стефаника, не пасували Черемшині». І резюмує: «Як добре, що він не послухав свого часу тих критиків, що радили йому змарнувати свій хист «гуманним реалізмом» і народницьким «демократизмом»». Черемшина, снує далі Донцов, «не суґґерує перебіг подій,[6] описуючи стан душі, лише таки оповідає їх, але не словом стороннього глядача, чи своїм,

[1] Allemann Beda. O ironii jako o kategorii literackiej. *Ironia* / Pod red. M. *Głowińskie*go. Gda*ńsk: słowo / obraz terytoria, 2002.* S. 23.

[2] *Донцов* Д. Марко *Черемшина*. Літературно-науковий вісник. 1927. Т. XCIII. Кн. VII-VIII. С. 310.

[3] Там само. С. 314.

[4] Там само.

[5] Там само. С. 317.

[6] Там само. С. 318–319.

лише – тих, що ділають, самих акторів. Але він і не реаліст (хоч би й імпресіоністичний), і всі його описи природи і акції, роблені у відношенню до стану душі дієвих осіб, нерозривно з ними зв'язані, не становлячи – як напр. у Коцюбинського – окремий світ. Тому його оповідання має такий своєрідний динамізм, ніщо його не перериває, ні реалістичні, чужі акції, описи, ні авторові толкування, ні експресіоністичні міркування (написи на екрані) – дія плине без встриму» Звідси його персоніфікація натури, його свійська символіка…»[1]. Головне в письменника – «вираз психічної атмосфери, переплетення нюансів душевних переживань, феноменів підсвідомого. І тим [він] відріжняється від експресіоніста»[2].

Барвистість – одна з найприкметніших рис Черемшининої стильової палітри. Прозаїк поєднує протилежні яскраві кольори, однак вони у нього не приходять до осмози – їх вимішування. Ця його своєрідна манера «робить його сильнішим від реаліста у змальованню зовнішнього перебігу подій, і сильнішим від експресіоніста в змальованню станів душі»[3].

Щодо стильової та ідейно-естетичної єдности таких різних мистців Покутської трійці, переконує Д. Донцов, «є зовсім хибним вкладати в одну рамку Стефаника, Семанюка і Мартовича, які своєю фільософією життєвою, і манерою писання цілком між собою ріжняться; се тільки наша примітивна народницька критика, що бачила в них лиш «співців, мужицького горя», могла звести докупи такі ріжні величини)»[4]. Бо ж творча палітра Марка Черемшини, на переконання Дмитра Донцова, – це поєднання «імпресіоністичного реаліста і реалістичного імпресіоніста, соромливого і цинічного еротика, ворога народницького сентименталізму – і глибоко вкоріненого в рідний ґрунт поета українського села…»[5].

Дмитро Донцов у багатьох аспектах аналізу творчости Марка Черемшини суголосний із Миколою Зеровим.

Щодо мовно-формального втілення, то Зеров власне сформулював те, що стильово різнить Стефаника та Черемшину. Бо «широко користуючись авторським словом, роздаючи розповідну частину твору, Черемшина значно відступає від Стефаникового звичаю. Відступав він від нього і в другім напрямку: з Черемшини далеко більший естет і декоратор, аніж з суворого, суто архітектурного Стефаника. В його оповіданнях далеко більше зумисного шукання та накладання місцевого кольориту; пишучи свої оповідання з гуцульського життя, він нахиляється і до прикрашеного верховинського стилю. Коли Стефаник у своїх оповіданнях користується діялектом, то це ніби для того, щоб зробити своє оповідання природнішим, щоб надати своїм пер-

[1] Донцов Д. Марко Черемшина. Літературно-науковий вісник. 1927. Т. XCIII. Кн. VII-VIII. С. 320.

[2] Там само.

[3] Там само. С. 321.

[4] Там само. С. 319.

[5] Там само. С. 322.

сонажам якнайбільше ґрунту та документальности. Натомість Черемшина звертається до діялекту ради його самого, задля його естетичної вимовности, – просто тому, що знає вагу й цінність рідкого, надзвичайного слова»[1]. Професор Леся Демська-Будзуляк узагальнює цю Зерівську перспективу Черемшининого стилю: «На відміну від багатьох своїх сучасників, що використовували народну мову для підкреслення «природности», «справжньости» своїх героїв, письменник звертається до діялекту заради нього самого, його естетичної вимовности. Його художня техніка, авторська мова не так виростають з народного ґрунту, як радше проростають крізь нього»[2].

Л. Демська-Будзуляк зауважує, що М. Зеров «звертає увагу на новаторство ідейно-естетичного складника авторського письма, в основі якого свідоме роздвоєння природи письменника»: «Залюблений у життя, буквально у біологічну потенцію, письменник водночас оголює його, відкидаючи культурні надбання цивілізаційности, поступаючись місцем первинному Еросу. Герої Марка Черемшини, незважаючи на свою трагічну долю, напрочуд красиві, оскільки презентують собою красу самого життя. Голос життя постійно кличе їх за собою, веде наче античний фатум, сміється у вічі смерти…»[3].

Загалом же, у просторі модерністської прози у баченні Миколи Зерова, що розбудовує свій власний канон постатей українського письменства, Марко Черемшина – перший ліричний прозаїк, – посідає особливе місце.

Д. Донцов, як бачиться з його статті-епітафії, напевно читав вступну статтю М. Зерова «Марко Черемшина і галицька проза» до творів письменника, виданих в Україні у двох томах. Загальні висновки щодо важливости місця Івана Семанюка в українському письменстві, головні напрямні стилю, поетики, світовідчування в Донцова і Зерова співзвучні. Вони взаємно доповнюються, виопуклюючи постать Марка Черемшини як однієї з мистецьких вершин українського галицького письменства доби Модернізму.

Рецепція творчости Марка Черемшини в українському літературознавстві першої половини XX століття, пошук його *manière d'être*, може бути знаковим прикладом освоєння й представлення творчости письменника з перспективи дискурсних стратеґій і дискриптивних практик окремих літературознавчих напрямів того періоду.

Ідеї народницького літературологічного дискурсу підхоплює марксо-лєнінська критика, деформуючи й вульгаризуючи пошук національної ідентичности письменника, його закорінення в рідній землі, мові, традиціях – і зводить їх до зашореного класовізму, обов'язково замішаного на так званому інтернаціоналізмі – себто патологічній любові до усього російського,

[1] Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М. Сулима; Післям. М. Москаленка. Київ: Видво Соломії Павличко «Основи», 2002. 1301 с. С. 483.

[2] Демська-Будзуляк Л. Українське літературознавство від ідеї до тексту: неокласичний дискурс. Київ: Смолоскип, 2019. 600 с. С. 512.

[3] Там само. С. 511.

до ідеї меншовартости поневолених московитами народів – у порівнянні з «високою» культурою поневолювачів. Водночас неокласичний та націоналістичний (націєцентричний) дискурси, які формуються майже одночасно, мають багато спільних мистецьких і світоглядних первнів, наративних і методологічних стратеґій: пошук ідіостильових прикмет творчости Марка Черемшини, його національного закорінення, непроминальних ідейно-естетичних вартостей його мистецької прози.

Ігор Набитович

ТВОРЧІСТЬ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ КОНЦЕПЦІЯХ МИКОЛИ ЗЕРОВА

Ще задовго до того, як в українському літературознавстві заговорили про поняття гуцульського тексту, Микола Зеров характеризував Марка Черемшину як «незрівнянного майстра «гуцульської» новелі»[1]. Блискучий перекладач, поет, історик літератури, глибокий знавець античності звернув пильну професійну увагу на творчість мало знаного у 1920-х роках в Наддніпрянській Україні Івана Семанюка (літературний псевдонім – Марко Черемшина). І не просто звернув увагу – написав кілька статей про його творчість (зокрема передмов до збірок вибраного), що їх сьогодні не оминає жоден літературознавець, який сфокусував увагу на художніх писаннях цього самобутнього прозаїка. Статті Зерова не оминають не лише з огляду на його безумовний авторитет літературного критика, а через влучність вислову, завдяки ерудованому вдивлянню в текст Черемшини і вмінню вписати його в контекст тодішньої української літератури. Микола Зеров мав дуже тонке артистичне (мистецьке) чуття і все своє недовге творче життя, за висловом Івана Дзюби, сповідував кредо: «Непоступлива естетична і етична мірка»[2]. Творчість Марка Черемшини цю мірку виповнювала, тому він доклав немало зусиль до того, аби про талановитого покутянина дізнався «широкий читач», себто щонайбільше українців поза межами Галичини.

Листування і видавничі проєкти

На сьогодні відомо й опубліковано шість листів Миколи Зерова до письменника і чотири відповіді Марка Черемшини – усі писані в 1925–1926 роках – тоді, коли тривала активна робота над виданням творів останнього. Особисто знайомі вони не були, однак виявляли листовну щирість у спілкуванні, глибоку пошану до творчості (художньої, перекладної) один одного. «Дуже а дуже тішився б, коли б зміг одержати Ваші цінні твори [збірку

[1] [Зеров М.] Від редакції // Черемшина Марко. Вибрані твори. Редакція і вступна стаття М. Зерова. Харків – Київ: Книгоспілка, 1930. С. [1]. («Літературна бібліотека»). С. 1.

[2] Дзюба І. Зеров Микола Костянтинович // Дух і літера. 2012. № 24. С. 39.

перекладів «Антологія римської поезії», поетичну збірку «Камена», 1924 та першу частину «Нового українського письменства», 1924. – *О. С.*]. Як вже в першому листі я заявив, маю до Вас повне літературне довір'я і не меншу пошану», – писав Черемшина колезі у жовтні 1925 р. (датування листа помилкове, про це йтиметься далі)[1]. А прочитавши «Камену», назвав її «поезією богів»: «Се такий вінок, що душу піднімає і ніколи не в'яне»[2]. Завдяки старанням Зерова, вийшли друком друга[3] («Село вигибає. Новелі з гуцульського життя», 1925), третя («Село вигибає. Вибрані оповідання», книжка перша, 1929) і четверта («Верховина. Вибрані оповідання», книжка друга, 1930) збірки оповідань Черемшини, а також «Вибрані твори» (1930), до яких увійшли раніше публіковані тексти. Другу і третю книжку супроводжували фахові передмови Миколи Зерова[4]. На жаль, тільки одну з них (у збірці 1925 р.) прочитав Черемшина (бо помер у 1927 р.), і був «захоплений» нею (див. його лист до Зерова від 13 березня 1926 р.[5]). Як перекладач і знавець кількох мов високо ставив Черемшина перекладні праці Зерова, які той люб'язно надіслав йому: «Антологію римської поезії» [3] та «Мазепу» Ю. Словацького [24]: «Ваш «Мазепа» кращий, чим оригінал, а Ваша «Антологія» відкрила переді мною стільки краси і справжньої поезії, що я замовив собі оригінал, щоб могти перевести порівняння. Обі високоцінні Ваші книжки є для мене правдивою насолодою <…>» (лист до Зерова від 13 березня 1926 р.[6]).

Отже, їхнє листування зав'язалося у січні 1925 року. Микола Зеров, натоді вже 35-річний професор української літератури в Київському інституті народної освіти (КІНО), написав листа до Марка Черемшини – «високоповажного пана доктора» (доктора права), письменника й адвоката зі Снятина, і повідомив радісну звістку: київська філія видавництва «Книгоспілка» найближчим часом планує видати збірку його оповідань зі вступною статтею[7]. У той період радянська влада взяла курс на так звану українізацію, збільшу-

[1] Черемшина Марко. Листи [до Миколи Зерова] // Марко Черемшина. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус»: вид-во «Брустури», 2023. С. 597.

[2] Там само. С. 600.

[3] Перша збірка Марка Черемшини – «Карби», 1901.

[4] У збірнику «Вибрані твори» (Харків – Київ, Книгоспілка, 1930) було репубіковано вступну статтю М. Зерова з видання 1929 року. Зеров М. Марко Черемшина і галицька проза. Вступний нарис // Черемшина Марко. Село вигибає. Новелі з гуцульського життя / редакція і вступна стаття М. Зерова. [Київ]: Книгоспілка, 1925. С. 7–22. («Літературна бібліотека»). Зеров М. Марко Черемшина, його життя й творчість // Черемшина Марко. Село вигибає. Вибрані оповідання. Книжка перша / ред. і вступ. ст. М. Зерова. [Київ]: Книгоспілка, [1929]. С. V–XL. («Літературна бібліотека»).

[5] Черемшина Марко. Листи [до Миколи Зерова] // Марко Черемшина. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус»: вид-во «Брустури», 2023. С. 598.

[6] Там само.

[7] Зеров М. Листи [до Марка Черемшини] // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 1047.

валася кількість україномовних, зокрема й художніх, видань (дет. про суперечливість доби українізації[1]), а Зерова «як уже авторитетного фахівця залучали до редагування та написання передмов до них»[2]. Так він став автором вступної статті до збірки Івана Семанюка «Село вигибає» (1925). Але по суті Зеров був ще й упорядником вибраного, про що й повідомляв адресата в першому, січневому, листі. До книжки увійшли відібрані чотири оповідання з першої збірки «Карби» (1901) («Святий Николай у гарті», «Грушка», «Зведениця», «Хіба даруймо воду»), переклади з угорського письменника Коломана Міксата, а також раніше друковані в періодичних виданнях (зокрема в Літературно-науковому віснику, далі – ЛНВ) твори Семанюка. Крім того, Зеров написав невелику статтю «Мова Черемшини» та уклав словник малозрозумілих (діалектних) слів. Збірка вийшла без жодних купюр, зі збереженим діалектом і з фотографією, що її на прохання упорядника люб'язно надіслав автор.

Щоправда, сам Марко Черемшина волів бачити книжку повнішою. У відписі до «високоповажного пана редактора» від 27 лютого 1925 р., висловивши щиру радість (адже про намір «Книгоспілки» він вперше й дізнався з цього листа), зазначив, що в збірці добре було б видати всі його поза-«Карбові» новели (друковані і ще в рукописах) та інші переклади (Карла Шенґерра та Людвіґа Томи): «Коли вже збірка, то хай буде повна»[3]. Збірку радив назвати «Туга» або «Село потерпає». Зеров, очевидно, про інші тексти письменника не знав, та вдовольнити автора вже не міг: на початку березня книжку майже видрукували, тому вносити будь-які зміни у структуру було неможливо. Про це редактор дав знати письменнику в листі від 10 березня 1925 р. Остаточний заголовок теж був іншим: «Село вигибає» («хотілося назвати її «Село потерпає», але вирішено було: у нас ця назва не буде промовистою. Слова «потерпати» у нас не зрозуміють»[4]). Одначе редактор щиро запевнив письменника, що «вжиє» всього свого «авторитету у видавництві для полагодження справи» і постарається «настояти, щоб видавництво заходилося коло другої» збірки[5]. Також Зеров повідомляв письменника, що вже апробував свою передмову до його книжки: публічно прочитав її в історико-літературному товаристві при ВУАН, «доповнивши різним ілюстративним

[1] Див.: Шерех Ю. Поза книжками і з книжок / упорядник Р. Корогодський; ілюстрації С. Якутовича. Київ: Вид-во «Час», 1998. С. 317–346. («Українська модерна література»).

[2] Дзюба І. Зеров Микола Костянтинович // Дух і літера. 2012. № 24. С. 54.

[3] Черемшина Марко. Листи [до Миколи Зерова] // Марко Черемшина. Райска птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус»: вид-во «Брустури», 2023. С. 596.

[4] Зеров М. Листи [до Марка Черемшини] // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 1048.

[5] Там само.

матеріалом»[1, 2]. За його словами, «читання випало дуже щасливе»: доповідь прийшло послухати 120–150 людей (його публічні виступи часто були резонансними), до того ж про цей «реферат» було надруковано звіт у газеті. Отже, Зеров зробив чудову промоцію покутському письменнику. Надто ж після виходу книжки ще й планував прочитати «публічну лекцію при громаді академічних службовців – з відчитанням кількох оповідань в цілості»[3] (чи відбулася така лекція – не відомо). Видно, щиро прагнув, аби творчість Марка Черемшини відкрили для себе щонайбільше читачів «київської літературної громади».

У листовній відповіді на цей березневий лист Черемшина висловлював щиру вдячність редакторові – «дорогому добродієві», який «стільки напрацювався» з його оповіданнями, запевняв «о своїй вдячності і великій пошані» та щирій відданості. Йдеться про лист, який у всіх дотеперішніх публікаціях творів Марка Черемшини датований 19 жовтня 1925 року[4]. Однак зміст листа і відповідь на нього Миколи Зерова дають підставу твердити, що він насправді написаний на пів року раніше. Річ у тому, що до цього листа, з огляду на перспективу видання другої книжки, Марко Черемшина додав «призабуту» новелу «Писанки», що її «віддав був до друку у Львові і яка досі ще не була друкована»[5]. Крім того, письменник уточнив, що своє «письмо» пише «поквапно», одразу після отримання «цінного милого листа» від редактора (тобто листа від 10 березня). Микола Зеров написав відповідь 12 травня, у якій повідомив автора, що «Писанки» передав для друку Миколі Хвильовому (одному з тодішніх редакторів «Червоного шляху»)[6]. Також сповістив письменника, що написав замітку для київського журналу «Життя й революція» (№ 4 [квітень], 1925) про його маловідомі і ще не опубліковані оповідання, які не увійшли до збірки 1925 року. У цій замітці[7] згадав і про «Писанки», відомі на той час лише в «машиновім письмі» (вийшли друком у журналі «Червоний

[1] Зеров М. Листи [до Марка Черемшини] // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 1048. З цих слів видно, що М. Зеров ще 100 років тому добре знав, що увагу слухача утримує візуальний матеріал. С. 1048.

[2] З цих слів видно, що М. Зеров ще 100 років тому добре знав, що увагу слухача утримує візуальний матеріал.

[3] Зеров М. Листи [до Марка Черемшини] // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 1048. З цих слів видно, що М. Зеров ще 100 років тому добре знав, що увагу слухача утримує візуальний матеріал. С. 1048.

[4] Черемшина Марко. Листи [до Миколи Зерова] // Марко Черемшина. Райска птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус»: вид-во «Брустури», 2023. С. 597.

[5] Там само.

[6] Зеров М. Листи [до Марка Черемшини] // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 1049.

[7] Зеров М. Нові твори М. Черемшини // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 427–433.

шлях», № 6–7 [червень – липень], 1925 рік). Отже, не міг Марко Черемшина надіслати Зерову це оповідання 19 жовтня, бо на той час воно вже кілька місяців як було надруковане. Можливо, свій лист він написав 19 квітня, а то й 19 березня. В кожному разі, до 12 травня 1925 року, коли Зеров повідомив, що передав «Писанки» Хвильовому.

У цьому травневому «письмі» редактор інформував адресата, що наступну книжку його оповідань вже введено до видавничого плану і що її планують друкувати влітку. Одначе так не сталося. Микола Зеров листовно озвався до письменника аж через дев'ять місяців – взимку наступного року. Щиро перепрошуючи за довге мовчання, пояснив, що справа з виданням його творів у серії «Літературна бібліотека» «Книгоспілки» (Харків – Київ) «трохи затяглась», бо «харківський центр» видавництва вагався, чи варто друкувати в їхній популярній серії книжки, писані діалектом, що «так далеко відбігає нашого літературного річища» (див. його лист до письменника від 24 лютого 1926-го:[1]). Та справу якось полагодили (здогадно, що й не без участі самого Зерова), і керівник редакційного відділу київської філії видавництва таки запевнив упорядника, що другу книжку Черемшини опублікують. Загалом, писав упорядник, творчість «старших галицьких прозаїків» (Василь Стефаник, Марко Черемшина, Лесь Мартович) викликає на Наддніпрянщині «певний інтерес» в «добірного кваліфікованого читача»[2] – популярності ж у широких читацьких колах заважають «малоросійські лінощі», адже для прочитання діалектного твору треба докладати зусиль.

Зеров і першодрук автобіографії Марка Черемшини

Марко Черемшина «самолюбно-зичливо» вітав звістку про готовність «Книгоспілки» видати другий том його творів і надіслав Зерову разом з відписом від 13 березня 1926-го свої нові оповідання і переклади. А той своєю чергою усе старався їх опублікувати в тамтешній періодиці – не чекаючи, поки вони вийдуть у наступній Семанюковій збірці. Загалом, упродовж 1925–1927 років у журналах «Червоний шлях» та «Життя й революція» було надруковано кілька оповідань Семанюка (як першопублікації і републікації): «Писанки», «Туга», «Верховина», «На Купала, на Івана», «Марічку головка болить», «Парубоцька справа», а також «Моя біографія». Очевидно, оприлюднення цих текстів – заслуга Миколи Зерова. До слова, про автобіографію Марка Черемшини. У збірниках його творів зазначено, що вона вперше друкувалася в ЛНВ у книзі 7–8 (липень – серпень) за 1927 рік (вже після смерті письменника). Проте відомо, що її того ж року було опубліковано в червневому номері «Життя й революції» (№ 6). Отже, виходить, що першодрук був не в ЛНВ. Знаємо, що автобіографію Черемшина написав у приватному

[1] Зеров М. Листи [до Марка Черемшини] // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 1050.

[2] Там само.

листі для літературознавця Андрія Музички, який у 1925–1926 рр. готував книжку про його творчість. Хто надіслав копію цієї автобіографії редакції журналу «Життя й революція» – невідомо (дет. про оприлюднення цього тексту див. коментарі Олекси Мишанича у збірці творів Марка Черемшини[1]). Можливо, автобіографію письменника в Музички попросив Зеров (бо ж цікавився його творчістю, писав передмови, тому потребував детальнішої інформації про життя талановитого покутянина), а потім сам спричинився до її публікації.

Про те, що Музичка пише дослідження про Черемшину, Зеров знав заздалегідь, задовго до того, як праця[2] вийшла друком, адже ще в лютому 1926-го в листі до письменника згадував, що викладач української літератури в Одеському інституті народної освіти А. Музичка готує про нього монографію[3]. Видно, що як упорядник творів покутського письменника і автор вступної статті про нього, він дуже відповідально ставився до видавничого процесу і старанно збирав інформацію про автора з різних джерел, зокрема й з приватних. Про це, між іншим, згадував у листі до Черемшини від 10 березня 1925 р.: «За біографічні відомості я, безперечно, Вам вдячний. Про рік 1874-й я знав від С. О. Єфремова, який знайшов ще листи, писані Вами з Відня до видавництва «Вік». Про коломийську гімназію я знав від п. Мелетія Кічури, з яким часто і приязно зустрічаюся тут, у Києві. Про с. Кобаки і снятинський період дещо розповідав мені Антон І. Онищук»[4]. Можливо, дізнавшись від Музички, що Черемшина надіслав йому у листі автобіографію, Зеров попросив зробити для нього копію, яку вже по смерті письменника подав до друку, дещо випередивши таким чином публікацію автобіографії в ЛНВ (до речі, в ЛНВ вона друкувалася із застереженням: «Передрук заборонений»[5]).

Промоція покутського письменника на Наддніпрянщині

Правдиве припущення про причетність Зерова до публікації автобіографії Черемшини в «Житті й революції» чи ні, проте очевидно, що саме йому Іван Семанюк завдячував оприлюдненням своїх художніх творів в періодичних виданнях поза межами Галичини. Упорядник слушно рекомендував письменнику одночасно друкувати оповідання по обидва боки Збруча, і на-

[1] [Мишанич О. В.] Примітки // Черемшина, Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / Вступ, стаття, упоряд. й приміт. О. В. Мишанича; Ред. тому В. М. Русанівський. Київ: Наук, думка, 1987. С. 415.

[2] Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк). Одеса: Держвидав України, 1928.

[3] Зеров М. Листи [до Марка Черемшини] // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 1050.

[4] Там само. С. 1048.

[5] Див.: [Мишанич О. В.] Примітки // Черемшина Марко. Твори в двох томах / редкол.: О. Є. Засенко (голова), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник; вступ. ст. О. Є. Засенка; упоряд. та прим. О. В. Мишанича. Київ: Наук. думка, 1974. Том II. С. 258

віть у Європі, не відмовляючи іншим видавцям – чи то зі Львова, чи то з Праги. «Гадаю, що Ваш зв'язок з «Книгоспілкою» (через мене) аніскільки не перешкоджає Вам дати свої збірки у Львів та Прагу. Все одно: ті книжки не попадуть *сюди*, наші ж видання масового читача не задовольнять *там*. Бо як кілька примірників і попадуть за кордон, то підуть до бібліотеки Наукового товариства, до двох-трьох критиків. Широкий же читач лишиться без книжки»[1]. Саме тому Зеров і старався помістити надіслані йому гуцульські оповідання в тамтешніх журналах – щоб удоступнити їх для читачів. Крім того, за такі публікації автору виплачували грошову винагороду, тож Зеров ще й таким способом сприяв йому. У своїх листах до покутського письменника він не раз запитував, чи виплатили йому гонорар за твори в журналах «Червоний шлях» і «Життя й революція», і зобов'язувався представляти інтереси письменника у київських видавництвах (див., зокрема, листи Зерова з 1926 року). А Марко Черемшина навзаєм ласкаво просив свого упорядника в разі «признання гонорару» відрахувати собі кошти за його «великий труд» (див. лист до Зерова від 13 березня 1926 р.[2]).

В останньому листі від 12 червня 1926 року Зеров повідомляв автора, що його «Верховина», опублікована на сторінках «Життя й революції» весною 1926-го, справила на усіх сильне враження («сцена діда з синовою тінню вражаюча»[3]), і що друк другої книжки заплановано на вересень – жовтень 1926 року. Тираж першої книгоспілчанської збірки розходився добре: з накладу 5000, писав Зеров, продали не менше ніж 3600 примірників. Отже, Іван Семанюк ставав відомим письменником, і Зеров риторично запитував автора: «Чи не треба вже подумати про повний для тутешньої України збірник Ваших оповідань?»[4]. На жаль, Марко Черемшина не дочекався ані виходу другої книжки у видавництві «Книгоспілка» (вийшла аж 1929 року), ані повної збірки своїх творів: 25 квітня 1927-го, на 52-му році життя, він раптово помер. Наступного дня, 26 квітня, свій 37-й день народження відзначав Микола Зеров.

Літературознавство. На вершинах галицької української прози

Першу статтю, присвячену творчості талановитого покутського письменника, Зеров написав у 1925 році – ***«Марко Черемшина і галицька проза»***. Це був, як уже йшлося вище, вступний нарис до збірки вибраного, що вийшла того року у видавництві «Книгоспілка». Вже із заголовка зрозуміло, що автор розглядає творчість Івана Семанюка в контексті тодішнього літе-

[1] Зеров М. Листи [до Марка Черемшини] // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 1051.

[2] Черемшина Марко. Листи [до Миколи Зерова] // Марко Черемшина. Райска птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус»: вид-во «Брустури», 2023. С. 598.

[3] Зеров М. Листи [до Марка Черемшини] // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 1053.

[4] Там само.

ратурного процесу, зокрема як одного з вхожих до «блискучого тріумвірату» поряд з Лесем Мартовичем та Василем Стефаником. Однак, підкреслював Зеров, з-поміж них Черемшині пощастило найменше: «Його книжечка оповідань «Карби» в свій час на Наддніпрянщину не попала, і єдине, що міг широкий український читач знати про нього і з нього – це коротенька біобібліографічна замітка в т. III хрестоматії «Вік»[1] та двоє передрукованих там же оповідань: «Святий Николай у гарті» та «Хіба даруймо воду»», – але цього «ганебно мало»[2], адже «Карби» вийшли друком 24 роки тому (у 1901-му), і з того часу в галицькій періодиці з'явилися нові Семанюкові оповідання.

Автор вступного нарису, вживаючи слово «тріумвірат», пишучи про літературну групу Мартович – Стефаник – Черемшина, не називав її школою («в понятті школи завжди мислиться якась центральна вузлова манера, від якої залежать усі інші»[3]), бо ці письменники – сильні індивідуальності з власним стилем письма. Спільним для їхньої прози, вважав, є глибоке трактування села, психологізм, витончена імпресіоністична техніка та сувора простота викладу, «за якою завжди почувається велике ліричне хвилювання авторове, його боління болями своїх героїв»[4]. Особливість оповідань Черемшини, на думку автора нарису, – в найбільшій силі ліричного зворушення, яке поетично називав даром «ліричного квітування»[5], у відсутності риторизму й публіцистики (єдине оповідання, яке нею грішить нею, – «Хіба даруймо воду»), в літописному, хронікальному тоні оповіді як «спробі епічного трактування Галицької Руїни 1914–1917 рр.»[6]. Зеров спостеріг, що Семанюк – «далеко більший естет і декоратор», ніж суворий, «суто архітектурний» Стефаник, і що в оповіданнях першого «більше свідомого шукання місцевого колориту»; навіть до діалекту він звертається заради нього самого, заради його «естетичної вимовності», а не з метою зробити своє оповідання природнішим. Слушно називав Семанюка тонким і літературно вправним етнографом, який зупиняється на обрядових деталях гуцульського життя без широкомовної «етнографічної докладності, якою так грішила стара проза»[7]. Врешті, висновував, що поруч зі Стефаником і незалежно від нього «Черемшина – тепер друга вершина закордонної української прози»[8].

---

[1] Зеров має на увазі тритомну антологію нової української літератури «Вік» (Київ, 1900–1902), видану з нагоди 100-річчя «Енеїди» Котляревського. У другом і третьому томах було представлено українську прозу 1798–1898 років, зокрема й два твори Івана Семанюка.

[2] Зеров М. Марко Черемшина і галицька проза // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 474.

[3] Там само. С. 479.

[4] Там само. С. 478–479.

[5] Там само. С. 483.

[6] Там само. С. 482.

[7] Там само. С. 483.

[8] Там само. С. 484.

«*Пере*декоровані» переклади Черемшини

Знаменно, що Зеров-перекладач уміщує в першу книгоспілчанську збірку вибраного три переклади Семанюка з Міксата (вперше друковані в ЛНВ у 1923 і 1924 роках), яким дає у вступному нарисі стислу, проте точну характеристику й високу оцінку: «Перекладені з мадярського первотвору, вони цікаві <…> тим, що дають нам образ сільського життя такої terrae incognitae, як Україна Закарпатська. Але що для нас найважливіше і найцікавіше, це те, що, переклавши їх на верховинську говірку, одягнувши в багате «лудіння» свого стилю, Черемшина ніби адаптував, усиновив, освоїв їх, вписавши тим самим нову і яскраву сторінку в свою літературну біографію»[1]. А згодом, в рецензії на розвідку професора А. Музички про Марка Черемшину, висловлював жаль, що той не розглянув цікавих перекладів письменника, «передекорованих на гуцульський лад»[2].

У наступному книгоспілчанському виданні 1929 року упорядник помістив уже п'ять перекладів Семанюка: три з Кальмана Міксата, а також два нових – з Ангела Каралійчева та Макса Юнґнікля, що їх Марко Черемшина надіслав Зерову разом зі своїм листом від 13 березня 1926 р. Властиво, в українському літературознавстві ще й досі немає гідної наукової рецепції цих перекладів, їхнього порівняння з оригінальними текстами (з угорської, французької, німецької, норвезької, чеської, болгарської, голландської, бельгійської літератур), визначення їхнього жанру (адаптація, переспів тощо). Можливо, така неувага пов'язана з тим, що не про всі перекладні твори Черемшини є достатньо відомостей. Наприклад, не знайдено три тексти з авторського списку власних перекладів післявоєнного періоду[3], а в примітках до його опублікованих перекладів[4] немає жодних даних про таких письменників, як Оттон Канов та Роберт Шай, чиї тексти він переклав (у найновішому виданні творів письменника «Райска птиця» 2023 р. таких даних також немає).

Марко Черемшина: по обидва боки Збруча

У кількох своїх статтях про талановитого автора з Покуття Зеров-критик говорить про відірваність радянської України від західноукраїнського літ-

[1] Зеров М. Марко Черемшина і галицька проза // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 485.

[2] Зеров М. А. Музичка. Марко Черемшина (Іван Семанюк). ДВУ, 1928. Ст. 200. Ц. 2 крб. // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 648.

[3] Див.: [Мишанич О. В.] Примітки // Черемшина Марко. Твори в двох томах / редкол.: О. Є. Засенко (голова), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник; вступ. ст. О. Є. Засенка; упоряд. та прим. О. В. Мишанича. Київ: Наук. думка, 1974. Том І. С. 302.

[4] [Мишанич О. В.] Примітки // Черемшина Марко. Твори в двох томах / редкол.: О. Є. Засенко (голова), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник; вступ. ст. О. Є. Засенка; упоряд. та прим. О. В. Мишанича. Київ: Наук. думка, 1974. Том ІІ. С. 250–254.

процесу, про слабку обізнаність з літературним життям «закордонної України», відсутність літературних зв'язків, погано налагоджений книгообмін. Тому в його статтях часто прозирає щире бажання заповнити цю прогалину. Після того, як між ним і Семанюком зав'язалося листування, останній надіслав Зерову свої новели, що не увійшли до видання 1925 року. І той, отримавши тексти (вже опубліковані і ще в рукописах), вирішує поділитися цією літературною новиною з читачами журналу «Життя й революція» – так у квітневому номері за 1925 р. вийшла його невелика стаття «Нові твори М. Черемшини». У ній критик згадав про щойно випущену в «Книгоспілці» книжку оповідань Марка Черемшини як першу спробу познайомити читача на Наддніпрянській Україні з його творчістю. Адже збірка «Карби», видана в Чернівцях 1901 року, за Збруч тоді не потрапила, і ніхто її там не перевидав. Ще одна причина такої низької обізнаності з творчістю «талановитого представника галицької імпресіоністичної прози»[1], на думку Зерова, полягала в тому, що Черемшина мав «звичай друкуватися не так по великих журналах, як по провінціальних альманахах та призначених для селянства календарях»[2], а такі видання, як правило, були непомітними. У статті Зеров вправно, з довгими промовистими цитатами, переказав зміст нових оповідань Семанюка, відвівши багато місця на аналіз автобіографічного, «сповненого тонкого гумору» оповідання «Бо як дим підоймається…». Своїм тоном і викладом, вважав, воно дещо нагадує дитячі оповідання Івана Франка, але перевершує їх майстерністю, бо забарвлене «гуцульськими виразами» і без публіцистичних відступів, «які трохи таки псують Франкові його «Маленького Мирона»»[3]. Прикметно, що критик помітив подвійність літературного обличчя Семанюка й окреслив «крайні точки осі», довкруж якої обертається вся його творчість: одна точка – «часом трагічна й темна», друга – «часом осяяна ласкавою й сердечною усмішкою»[4]. Влучність сказаного підтверджує самохарактеристика Марка Черемшини: «Твар під високим чолом ділиться на дві половиці: одна весела і промінна, а друга сувора і понура та темна, як ніч»[5]. Цей приклад засвідчує прозірливість Зерова-дослідника, його авторську інтуїцію й небуденну спостережливість. Наприкінці замітки автор шкодував, що «досі не маємо повної збірки оповідань такого талановитого й своєрідного письменника»[6]. Врешті, згодом він доклав усіх зусиль, щоб така книжка вийшла у світ, і навіть не одна.

[1] Зеров М. Нові твори М. Черемшини // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 427.

[2] Там само. С. 428.

[3] Там само. С. 430.

[4] Там само. С. 433.

[5] Черемшина Марко. Моя біографія // Марко Черемшина. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус»: вид-во «Брустури», 2023. С. 482.

[6] Зеров М. Нові твори М. Черемшини // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 433.

«Язикова сторона» творів Семанюка

У збірці «Село вигибає» 1925 р. упорядник також надрукував коротку замітку про мову письменника: найголовніші фонетичні та морфологічні особливості говірки, якою Черемшина щедро послуговувався у художніх творах. Ця замітка (***«Мова Черемшини»***) не раз була передрукована в інших збірках письменника ще за життя Зерова. Однак, зіставивши варіанти передруків (у книгоспілчанських виданнях творів Черемшини 1929, 1930 рр.), стане зрозуміло, що автор відредагував первинний текст, і саме цей варіант був передрукований у книжці «Українське письменство» (2002)[1]. Відредаговано, а по суті переписано, було небагато – частину вступного абзацу. Після зауваги про те, що всі монологи й діалоги персонажів, цитати з гуцульських співанок, а іноді й авторові слова подано «рідною й дорогою» для нього говіркою, Зеров у першому варіанті замітки писав, що «широкий український читач» прийме це як поважну перешкоду «до читання й зрозуміння». Тоді як «росіяне (Вс. Іванов та інші) і поляки (Виснянський, Тетмаєр) не вагаються вводити в свої твори діялект, призвичаюючи до нього читацькі лави, <…> у нас навіть Стефаника, письменника дуже поміркованого в користанні місцевими особливостями мови, <…> підчищають, виправляють, пристосовують для читача наддніпрянського»[2]. Така сувора редакційна політика, на думку критика, має дуже сумні наслідки для самого художнього твору, бо він «губить мало не половину свого чару» і весь «мовний колорит». Тому Зеров-упорядник волів коротко подати кілька мовних зауваг до оповідань Черемшини, аніж «робити замах на його словник і фонетику»[3].

У зредагованому варіанті цієї замітки згладжено всі критичні висловлювання (наведених вище цитат немає), а замість них вжито нейтральні речення, на зразок: «уживання діалекту – річ досить звичайна в багатих і розвинених літературах»[4]. Можна припустити, що редакцію замітки Зеров зробив на прохання видавництва.

До речі, сам Іван Семанюк чудово розумів, що упорядник буде мати немало «клопоту» з говіркою, через те віддавав на суд редактора «язикову сторону» і навіть дозволяв виправити його «жаргон на укр[аїнську] мову»[5]. Звісно, Зеров на таке мовне варварство не пристав: не міг «піднести руку на його розповідну манеру, в якій міститься щонайменше по-

[1] Зеров М. Мова Черемшини // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 649–650.

[2] [Зеров М.] Мова Черемшини // Черемшина Марко. Село вигибає. Новелі з гуцульського життя / ред. і вступ. ст. М. Зерова. [Київ]: Книгоспілка, 1925. С. 193. («Літературна бібліотека»). С. 193.

[3] Там само.

[4] Зеров М. Мова Черемшини // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 649.

[5] Черемшина Марко. Листи [до Миколи Зерова] // Марко Черемшина. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус»: вид-во «Брустури», 2023. С. 600.

ловина його мистецького чару»[1]. Пропозицію Черемшини «визволити його оповідання від діалекту» вважав природним бажанням письменника «бути приступним якнайширшому колу українських читачів» (див. його рецензію 1929 р. на книжку А. Музички про Марка Черемшину)[2], а невластиве називання своєї говірки «жаргоном» – «незмінною скромністю»[3].

Марко Черемшина як людина і як автор

Ще одна замітка Миколи Зерова про Івана Семанюка вийшла до річниці його смерті, у квітні 1928-го в журналі «Життя й революція». Це був короткий огляд вибраної літератури про нього, зокрема споминів Василя Сімовича та двох статей Леоніда Білецького. Саме ці тексти, вважав Зеров, виділялися з-між усіх тодішніх критичних оцінок Семанюкової творчості, бо додавали «цікаві рисочки до зрозуміння його вдачі, як людини й автора»[4]. А оскільки ці праці (Сімовича й Білецького) вийшли друком у Празі, критик вирішив зреферувати їхній зміст для київської читацької публіки, не опустивши найцікавіших подробиць зі споминів д-ра Сімовича про історію видання першої збірки Семанюка «Карби»[5]. Варто додати, що Зеров як автор статей та заміток про Марка Черемшину завжди робив короткий огляд літератури про письменника або принаймні згадував прізвища критиків, що писали про нього (таких, з жалем констатував, було небагато). А вже у збірках творів, до яких був причетний як редактор і упорядник, в додатках друкував найголовнішу літературу про Черемшину, що згодом стала базою для наступних поколінь бібліографів. Такий метод засвідчував всеохопний підхід ерудованого історика літератури й науковця.

Приблизно в цей самий час, через рік по смерті Черемшини, М. Зеров пише нарис ***«Марко Черемшина і галицька проза»***, що увійшов до останньої його книжки «Від Куліша до Винниченка. Нариси з новітнього українського письменства» (1929). Як видно, заголовок дублює назву перед-

---

[1] Зеров М. Марко Черемшина, його життя й творчість // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 844.

[2] Зеров М. А. Музичка. Марко Черемшина (Іван Семанюк). ДВУ, 1928. Ст. 200. Ц. 2 крб. // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 648.

[3] Зеров М. Марко Черемшина, його життя й творчість // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 843.

[4] Зеров М. Проф. В. Сімович. До видання збірника Черемшиниих новел «Карби». Проф. Леонід Білецький. Марко Черемшина. 1874–1927. L. Bilecký. Marco Čeremsýna // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 598.

[5] Сімович В. До видання першого збірника Черемшиниих новель «Карби» (Спомини редактора) // Сімович В. Праці у двох томах. Т. 2: Літературознавство. Культура / упоряд. Л. Ткач, О. Івасюк, за участю Р. Пилипчука, Я. Погребенник; передмова Ф. Погребенника. Чернівці: Книги – ХХІ, 2005. С. 618–622.

мови до збірки «Село вигибає» 1925 р. У самому тексті нарису повторено немало думок зі вступного слова (у передмові до своєї монографії Зеров твердив, що стаття «Марко Черемшина і галицька проза» «підпала ґрунтовному переробленню»[1]), та автор тут охопив значно більше матеріалу, розгорнувши перед читачем ширший історико-літературний контекст, і детальніше порівняв творчість покутської групи (не школи!) галицько-українських прозаїків. У новому, розширеному нарисі[2] Зеров простежує рецепцію творів письменника (зрозуміло, що саме Черемшина стоїть в центрі літературознавчого огляду) в тодішній критиці, його еволюцію («тільки нові повоєнні оповідання виявили повною мірою його письменницьку своєрідність»[3]), весь творчий шлях, чого, звісно, не міг зробити в 1925 році (бодай тому, що на той час Іван Семанюк був живий і продовжував писати твори). Стверджує, що з часом Черемшина все поглиблював власну індивідуальність, все відділявся (як і Лесь Мартович) від манери і стилю Василя Стефаника: в пізніших новелах, писав, вони «не раз контрастують один з одним, і тут уже Стефаника тяжко уявити центральною вузловою постаттю»[4]. Бо кожен з них став сам собі центром.

Однак «українська людність гуцульських верховин та покутського підгір'я» чи не найповніше, на думку Зерова, зображена таки в Черемшини, бо саме він зумів «якось сполучити, злютувати» сонячний гумор ідилічної мемуаристики автобіографічного оповідання «Бо як дим підоймається» з трагічними картинами вимирання цілих гуцульських сіл, а відтак «заспокоїтися на своїй вірі в молоде покоління» («Писанки»), «в «колядників науки», в переможну міць раси»[5]. Таку творчо-світоглядову позицію Черемшини Зеров виводить з його життєвої філософії – «непоборного біологічного оптимізму». Однак цей оптимізм не постав на голому ґрунті, він міцно сплетений з «традиційним гедонізмом»[6] Гуцулії. Тому навіть у найтрагічніших його творах, помітив Зеров, життя «тріумфує над усіма перешкодами»[7]. Тож специфіку творчого бачення Марка Черемшини критик пов'язував з середовищем, яке його сформувало, родиною, родом, силою колективної пам'яті. Ці думки вченого стали наче конспектом, тезами, з яких у майбутньому поставали літературознавчі студії про творчість Івана Семанюка. Михайло Мос-

[1] Зеров М. Передмова // Зеров М. Від Куліша до Винниченка. Нариси з новітнього українського письменства. Київ: видавництво «Культура» держтресту «Київ-друк», 1929. С. 3.

[2] У 1938 р., вже посмертно, Миколу Зерова розстріляли разом з іншими політв'язнями в урочищі Сандормох 3 листопада 1937 р. Цей нарис було частково передруковано у вибраних творах Черемшини, що вийшли у Львові за редакцією Євгена Ю. Пеленського [6].

[3] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори в двох томах / упоряд. Г. П. Кочура, Д. В. Павличко. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: історико-літературні та літературознавчі праці. С. 406.

[4] Там само. С. 420.

[5] Там само. С. 430.

[6] Там само. С. 434.

[7] Там само. С. 433.

калець у післямові до найповнішого на сьогодні видання літературознавчих праць Миколи Зерова сформулював влучну думку, що його спадщина «перебуває в самому осерді української історико-культурної проблематики новітнього часу»[1].

У 1929 році «Книгоспілка» в тій-таки популярній серії «Літературна бібліотека» нарешті видала твори письменника у двох книгах: «Село вигибає. Вибрані оповідання. Книжка перша», «Верховина. Вибрані оповідання. Книжка друга», що стали найповнішим, але вже, на жаль, посмертним виданням його текстів. Першу книжку відкривала розлога вступна стаття редактора-упорядника ***«Марко Черемшина, його життя й творчість»***. Закроєна широко: з думки про те, що український читач «має нахил низько розцінювати свої літературні здобутки»[2] і не добачати справжні письменницькі перлини, які б високо поціновували в інших літературах. Понадто, твердить, що не всі сусідні літератури можуть похвалитися такими талантами: «Що покаже польське письменство проти краєвого колориту та мальовничості Черемшини, – і чи не природніший його верховинський діалект та спосіб оповіді, аніж штучно плеканий – «закопанський» стиль поляків?»[3]. Костянтин Москалець в есеї «Зеров і публіка» висловив думку, що Зеров стежив «за книжковими новинками, вишукуючи направду вартісне і відсіюючи випадкове», тому його рецензії та літературні огляди створюють «новий канон текстів і авторів, які є вузловими пунктами «великого часу»»[4]. І справді, у своєму вступному слові Зеров зізнається, що «з захватом» прочитав перші оповідання Семанюка, опубліковані у 1919, 1922 рр. після майже 20-річного мовчання («Йордан», «Село потерпає», «Після бою», «Зрадник»). Прочитав і побачив письменника досвідченого, «розмаїто очитаного», «тонкого, своєрідного, одного із тих, кого узивають «гордістю літератури»»[5]. Звідси зрозуміло, що глибокий інтерес критика до автора гуцульських оповідань з'явився задовго до того, як «Книгоспілка» у 1925-му доручила йому упорядкування збірки письменника. І це, врешті, пояснює той невгасимий запал, з яким він брався до підготовки його видань.

---

[1] Москаленко М. Микола Зеров: доля і доробок // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 1235.

[2] Зеров М. Марко Черемшина, його життя й творчість // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 843.

[3] Там само.

[4] Москалець К. Зеров і публіка // Москалець К. Стежачи за текстом. Вибрана критика та есеїстика. Львів: Видавництво Старого Лева, 2019. С. 43, 41.

[5] Зеров М. Марко Черемшина, його життя й творчість // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 843.

Джерела Семанюкового тексту

Намагаючись заглянути в саме нутро Черемшининого тексту, Зеров пов'язував автентичність, органічність його творів не лише з природною обдарованістю, чутливістю до високих мистецьких нот, а первинно – з укоріненістю в гуцульську старосвітчину, ментальним зв'язком з горами, з родиною, від яких його не відірвала міська (панська) освіта й «віденські німці» (як відомо, Семанюк навчався у Відні). Звідси, логічно виводить критик, у нього любов до словесної творчості, «до церемонної верховинської ввічливості» й коломийок, якими пересипав оповідання, звідси замилування в народно-пісенній символіці й ритмі, і звідси «те інтимне відчуття життьової філософії гуцула, що нею здалеку, з другого берега, милувався пожадливий на враження Коцюбинський»[1]. Все це, писав критик, згодом сформувало «невідпорний нахил до ліричного вповивання ситуацій та персонажів», що становить «найхарактеристичнішу рису його письменницької манери»[2]. Мелоритмікою творів Черемшина далеко перевершив навіть «буковинського співця» Юрія Федьковича, адже майстерно поєднував народні приспіви «з епічною оповіддю та напруженим діалогом»[3]. Зеров називав Семанюка поступовцем, письменником, який «підхопив «золоту нитку» народної розповіді і зв'язав її з найновішими здобутками літературної техніки»[4], бо він не лише збагатив нашу літературу, урізноманітнив тематично й сюжетно, а й посунув її вперед силою свого таланту, своєї небуденної оригінальності: хоч сам був «вродженим етнографом», зумів відійти від описового етнографізму в художній прозі і засвідчити новий спосіб стилістичного вислову.

Замість висновків

У такій прицільній увазі Миколи Зерова до постаті Івана Семанюка та його творчості прочитуємо не лише вміння критика вирізнити вартісне й оригінальне в тодішньому книжковому потоці і докластися до формування нового канону української літератури, а й виразну потребу висловити соборницьку ідею України. Іван Дзюба у вже цитованій статті згадує дві лекції Зерова, присвячені національному відродженню на Галичині в середині XIX ст., і твердить, що така увага до національно-політичних і літературномовних процесів в краї тоді не була узвичаєна в нашому літературознавстві, вона «свідчила про бажання продовжити традицію «Основи», яка ще на початку 60-х рр. XIX ст. намагалася формувати розуміння єдності на-

[1] Зеров М. Марко Черемшина, його життя й творчість // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 854.

[2] Там само. С. 856.

[3] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: в двох томах / упоряд. Г. П. Кочура, Д. В. Павличко. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: історико-літературні та літературознавчі праці. С. 430.

[4] Там само. С. 435.

ціонально-культурного життя на всіх українських теренах»[1]. Соборницька ідея прописана і в таких фразах, як «українська людність гуцульських верховин та покутського підгір'я», «епічне трактування Галицької Руїни 1914–1917 рр.» у творах Черемшини, у впертому небажанні упорядника виправляти діалект (хоч саме через діалект, мабуть, «Книгоспілка» так довго зволікала з виданням другої збірки автора); вона проявлялася у сприянні з публікацією в київських виданнях нових творів покутського письменника, врешті, в налагодженні літературних зв'язків між обома частинами України, які допомагали культурно зшивати її розірвані частини. Перебуваючи на стрижні актуального письменства, Микола Зеров як історик літератури відчував пульсацію її «вузлових точок». Творчість Марка Черемшини, безумовно, була однією з них, і йому таки вдалося донести цей факт, нехай і через десятиліття, до українського читача. Тексти Івана Семанюка сьогодні, в часі російсько-української війни, знову промовляють до читачів – і своїми трагічними картинами конаючої Гуцулії (читайте – України, зосібна її випаленої східної й південної частини), і своєю непоборною вірою в молоде покоління й «переможну міць раси». Ця віра не підвела письменника тоді – не підведе і нас зараз.

Олександра Салій

МОДЕРНІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ: ВАСИЛЬ СТЕФАНИК, МАРКО ЧЕРЕМШИНА

Модернізм в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. пройшов декілька етапів розвитку. Від передмодерністських ідей, які кристалізувалися у дискусіях Івана Франка та Василя Щурата, Івана Франка та Миколи Вороного до усталених способів модерного узагальнення у творах Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Василя Стефаника, Марка Черемшини, Катрі Гриневичевої, Миколи Вороного – такий шлях українського модерну того часу. Важливу роль в утвердженні модерних способів письма відіграли письменники «Покутської трійці»: Василь Стефаник, Марко Черемшина, Лесь Мартович. Творчість кожного з них позначена суто індивідуальними засобами психологічної характеристики героїв: експресіонізм художньої прози Василя Стефаника, імпресіоністичні пошуки у малих художніх формах Марка Черемшини, психологічна сатира Леся Мартовича. При усій зовнішній подібності новелістичних засобів письма «мала проза» В. Стефаника та Марка Черемшини позначена індивідуальним рисами психологізму. На цьому акцентували увагу українські літературознавці ще у 20-х рр. XX ст. – М. Зеров,

[1] Дзюба І. Зеров Микола Костянтинович // Дух і літера. 2012. № 24. С. 49–50.

Д. Донцов, А. Музичка. Сьогоднішній етап розвитку літературознавчої науки дає підстави стверджувати, що психологізм художньої прози В. Стефаника вписується у контекст стильових напрямів європейського модернізму.

Риси європейського модернізму кінця XIX – початку XX ст. в українській «малій прозі» зауважив Іван Франко, який у статті «Старе й нове у сучасній українській літературі» писав, що для покоління В. Стефаника найважливішим у творчості є зображення внутрішнього світу людини. «Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин – тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе окруження […] Звідси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та непереможна хвиля ліризму, що розлита в них. Відси їх невідомий наклін до ритмічности й музикальности як елементарних об'явів зворушень душі»[1].

Покоління В. Стефаника, яке, як правило, асоціюється з письменниками «Покутської трійці» (В. Стефаник, Марко Черемшина, Лесь Мартович) перейняло риси модерної європейської естетики, а заразом утверджувало суто індивідуальні, оригінальні способи зображення дійсності. Кожен зі згаданих майстрів слова виробив свою художню манеру, яка базувалася на локальному колориті письменника, його освіті та способі сприйняття дійсності.

В. Стефаник у кінці 90-х років XIX – на початку XX ст. студіював медицину у Кракові. Іван Семанюк (псевдонім Марко Черемшина) навчався тоді ж у Відні, а по закінченні студій працював конципієнтом (помічником адвоката) Миколи Лагодинського у Делятині (1906-1912), згодом за пропозицією С. Стефаника «дав себе намовити на Снятин», де працював уже як адвокат. Обидва письменники проводили на снятинському Покутті важливу громадську роботу як члени радикальної партії. Події І світової війни обидва письменника пережили на селі: В. Стефаник у Русові, Марко Черемшина у Кобаках.

Перші друковані збірки творів В. Стефаника «Синя книжечка» та Марка Черемшини «Карби» з'явилися у 1899 році у Чернівцях і викликали захоплені відгуки читачів. Польський літературознавець та вчений, приятель В. Стефаника Вацлав Морачевський у той час писав: «Причини моєї пошани до Стефаника були більш слушними. Я завжди більше цінував уроджені здібності, ніж набуті, і в Стефаникові бачив ту красу, яка не досягається наукою і досвідом, а яка скоріше є чудом і ласкою долі. Усі мої знання лише допомогли мені зрозуміти і оцінити ту красу»[2].

---

[1] Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / Франко І. // Франко І. Зібр. творів: У 50 т. Т. 35. С. 108.

[2] Морачевський В. Автобіографія. Краків, 1895// ЛННБ ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Ф. 9. Спр.5097. Арк. 2-3. Машинопис.

Вплив В. Стефаника на Марка Черемшину

На перший погляд творчість обох письменників виходила двома потоками з одного спільного джерела – життя Гуцульщини та Покуття, етнографічні межі між цими двома групами іноді важко провести. Зрештою, питання взаємовпливів В. Стефаника і Марка Черемшини, особливо початків їх творчості, далеко не однозначне. Свій перший твір – драму «Несамовиті» І. Семанюк надіслав на літературний конкурс, що його оголосив львівський часопис «Зоря» у 1895 році. Драма, незважаючи на позитивну оцінку редколегії, так і не була надрукована. Перший друкований твір І. Семанюка з'явився 1897 р. у часописі «Буковина» під псевдонімом Марко Черемшина. З того часу свої твори письменник підписував цим псевдонімом.

Початок творчості В. Стефаника і Марка Черемшини, обумовлений захопленням молодих авторів модними на той час у європейських літературах «поезіями у прозі». На зламі XIX-XX ст. у В. Стефаника з'явилися ліричні мініатюри: «Моє слово», «Горобчик до Бога ридав», «У воздухах плавають ліси», «Раненько чесала волосся». Марко Черемшина дебютував мініатюрами «Весна», «Заморожені фіалки», «Ледові цвіти», «Плач цвітів». У цих «поезіях у прозі» автори, особливо Марко Черемшина, не оминули соціальних мотивів. Старенька бабуся у «Весні» «цілує барвінок та зрошує дрібними сльозами. Чудова весняна краса не сміється до неї, тільки плаче. Зелена левада тяженько стогне враз з нею, а сонце не ясніє, тільки червоніє.

– Доню моя, – голосить вона, – обізвися з сирої могили до мене. Навіщо ти на отсій калині життя собі відобрала? Із-за неслави, що її заподіяв тобі отут на роботі пан? Що неслава? Я б підпору тепер з тебе мала і з голоду не вмирала б. Ти ж не винувата.

Пан почув виразний плач бабусі і віддалився.

Він не будував уже на цім місці альтани…»[1]

Перша збірка Марка Черемшини «Карби» виявила, як писав М. Грушевський, небезпеку появи у його творах «плаксивої сентиментальності» або «фразистої напушистості»[2]. Натомість М. Зеров вважав, що письменник справедливо не прислухався до цієї поради, а «розвинув саме цей небезпечний, суб'єктивно-ліричний момент, на тому він не програв ані трохи, навпаки виграв, тільки нові повоєнні оповідання виявили повною мірою його письменницьку своєрідність»[3].

Аналізуючи взаємовпливи В. Стефаника та Марка Черемшини, проникливий літературознавець М. Зеров писав: «Коли в ранніх речах вони могли

[1] Черемшина Марко. Весна // Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]/ Марко Черемшина. Брустури: ТОВ «Дискурс»: вид-во «Брустури», 2023. С. 351.

[2] Див.: Грушевський М. Марко Черемшина. Карби / Михайло Грушевський // ЛНВ, 1902. Т. 19. Кн.2. С. 130.

[3] Зеров М. Марко Черемшина і галицька проза / Микола Зеров // Зеров М. Твори: У 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2. С. 406.

підкинути читачеві враження ш к о л и (зв'язані однаковим трактуванням сільських тем, вони шукали і формальної своєї стежки в однім напрямку: імпресіонізм як метод, новела як літературний рід), то в пізніших речах вони не раз контрастують один з одним і тут уже Стефаника тяжко уявити центральною вузловою постаттю, до якої більш-менш пристають усі інші»[1].

Щодо школи В. Стефаника, то сам автор «Синьої книжечки» писав: «…Семанюк виховувався у Відні, а я в Кракові самостійно один без одного, то є правда така, що ніякої «школи» Стефаника не може бути […] Можу відверто сказати, що це непорозуміння в нашій критиці все мені боліло»[2]. На новелістичну манеру письма обох письменників мала вплив творчість І. Франка, який, за висловом Марка Черемшини, робив на всіх «враження Великого астрального тіла, що гріє на всю Україну, а світить далеко дальше»[3].

В. Стефаник та Марко Черемшина під впливом художньої прози І. Франка та модерних способів письма у європейських літературах (передусім австрійського та польського імпресіонізму) культивували у своїх ранніх творах малі жанрові форми прози. Довгорічна, майже 16 років перерва у творчості обох письменників тривала до кінця І світової війни. У творах, написаних у післявоєнний час, як слушно зауважив М. Зеров, письменники контрастують у художніх засобах письма. Якщо для раннього Стефаника «властивий прихований ліризм, то у раннього Черемшини ліризм має тенденцію пробиватися наверх, розбавляючи темний колорит його тем, подекуди оздоблюючи сувору голизну його поем»[4].

Дмитро Донцов висловив оригінальні спостереження над творчою манерою Марка Черемшини, підкресливши особливу іронію та «критику життя», яка проступала крізь «натуралістичний стиль та народницьку філософію «Карбів». Автор «немов чується вищим від тої цілої мізерії і не так йому шкода тих наївних бадіків, що так необачно коли не в яму ногою, то у пень попадають, як трошечки смішно»[5].

Уже будучи знаним письменником, Марко Черемшина цікавиться новітніми досягненнями європейської, передусім німецькомовної літератури, прислухається до літературознавчих дискусій щодо новітніх способів художнього узагальнення. У листі до редактора «Літературно-наукового вісника» новеліст писав про новітні форми оповіді: «Але бачимо, що роблять се і другі (письменники-традиціоналісти. – *М. Г.*), от приміром, найвизна-

[1] Зеров М. Марко Черемшина і галицька проза / Микола Зеров // Зеров М. Твори: У 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2. С. 420.

[2] Стефаник В. Іван Семанюк (Марко Черемшина) / Василь Стефаник // Стефаник В. Зібр. творів: У 3 т., 4 кн. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2021. Т. 1. Кн. 1. С. 32.

[3] Марко Черемшина. Фрагменти моїх спогадів про Івана Франка // Спогади про Івана Франка. Львів: Каменяр, 2011. С. 375.

[4] Зеров М. Марко Черемшина і галицька проза / Микола Зеров // Зеров М. Твори: У 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2. С. 420.

[5] Донцов Д. Марко Черемшина // Вісник, 1927. № 93. С. 305-322.

чніший теперішній мужицький письменник-новеліст Яків Босгарто, якого найновіша збірка новель п. з. «Neben der Hursfrasse» («Verlag Drefhlein») має викликувати сенсацію. До такої старини, як Артур Шніцлер, «Die Frau des Richters» (Propylaenverbys, Berlin), не маю охоти вертати.

В інтересній статті «Krise der Deutschen Romans» в «Neues Wiener Journal» (з 29 листопада 1925, № 11503) звісний літерат – др. Еірвін Страннік – вихвалює вправді тло суспільницьке (Gesellschaft Bremen) і порушує «Qewandelfes Ich» von Ruoff Hans Hammer (яке тут годі дістати), але підчеркує наприкінці статті, що романом і новелою будучности є тло фільозофії і ідейности (Qesamfuafwort sraffen allen Qifer, die uns das Leben noch gelassen), а радить покинути «холодний гістаризм».Тоді ми провінціалам мусили б взагалі писати, бо вийшла б наверх наша неукість і анальфабетичність»[1].

Імпресіонастична манера розповіді яскраво проявляється у новелі Марка Черемшини «Бо як дим підоймається». Мовиться про ділову зустріч шести дєдів, які надумали віддати своїх дітей до шкіл в Коломию. Вони настановляють своїх синів, «аби в приятельстві жили, як дєді ваші. Перерахували себе та й начислили, що є їх чотири Івани, один Микола і один Михайло. Івани будуть попами, Микола навчителем, а Михайло лісничим.

Попи будуть храми справляти, навчитель буде людські діти бити, а лісничий буде дівчатам кошелі з ягодами відбирати.

Але тоті чупри, тоті лошачі гриви вже не довго будуть вітром буяти»[2].

Попри надії більшості дєдів, один з них, вуйко Мартинюк висловлює тверезу думку: «Не штука, що ви хочете бути панами, але чи писано вам панство? Всі ми під сонцем жиємо, всім нам писана доля. Нарубайте смеречини та й накладіт ватру. Як дим буде стелитися до землі, то видко ділу, що землиця – то доля ваша; а як дим підоймеся вгору – то писано вам панство»[3]!

Попри зовнішню подібність художньої манери В. Стефаника та Марка Черемшини Микола Зеров у 20-х роках звернув увагу на істотну різницю їх художнього мислення. На його думку, у В. Стефаника проступає сувора правда про життя селянства, натомість для творів Марка Черемшини характерна щира лірична розповідь про життя селянина, вона прикрашена гуцульським колоритом і зворушує читача до глибини душі. «У пригорщі брав би тото зелене село, леліяв би, як дрібненьку запашну отаву, гладив би як паву.

Дивіть, хитається межи горами, гей дубова колиска у віночку, чічки розкидає.

---

[1] Черемшина Марко. Лист до Д. Донцова від 6. XII. 1925 // Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники] / Марко Черемшина. Брустури: ТОВ «Дискурс»: вид-во «Брустури», 2023. С. 539.

[2] Черемшина Марко. Бо як дим підоймається // Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники] / Марко Черемшина. – Брустури: ТОВ «Дискурс»: вид-во «Брустури», 2023. С. 283.

[3] Там само. С. 285.

Хотів би тоті чічки позбирати, вітрові не дати, в садочку посадити. Та скільки разів рука за ними посягне, стільки разів мерця підоймає.

Сухі надмогильні квітки на цминтарних струпішілих хрестах.

А хоч би їх позліткою золотити, не повеселіють.

А хоч би їх росою росити, не покрасніють»[1].

На відміну від Марка Черемшини, який живописує, В. Стефаник «ніде не показує свого хвилювання, але написані його рукою рядки захоплюють читача своїм рухом, своєю елементарною силою, діють прихованим ліризмом. Серце поетове б'ється в один тон з великим гуртовим серцем відтвореного села»[2].

У В. Стефаника у новелі «Марія», присвяченій І. Франкові, спостерігаємо експресіоністичну картину подій І світової війни: «Марія сиділа на призьбі і шептала. Далеко під горами ревіли гармати, палали села, а чорний дим розлягався змією по синьому небу і шукав щілин у блакиті від крові і спузи. За її плечима дрижали вікна за кожним гарматним громом. А може там її сини, може вже запуталися в білий рантух снігу, і кров біжить із них і малює червоні квіти»[3].

Як бачимо, В. Стефаник акцентує не на зовнішньому вияві переживань Марії, а передусім на внутрішніх стражданнях матері. Людина у страху війни звертається до спогадів мирного часу. Щаслива мати, бо синів «родила міцних і здорових як ковбки», ростила їх. Боялася, щоб звізда не впала дітям на голову».

Інстинкт матері підказав їй рятувати хоч одного, найменшого: «Виймила з рукава ніж і сказала: найменший Дмитро най лишиться, а ні, то закопає зараз у себе ніж. Сказала це і зараз зрозуміла, що перетяла тим ножем світ на двоє: на одній половині лишилася сама, а на другій сини тікають геть від неї і впала»[4].

Прихід козаків, солдат російської армії, Марія зустріла упереджено. Уже знала, що російські солдати змушують топтати портрет Шевченка. Наступна експерсіоністична картина постає наочно: «Я його (портрет Шевченка. – *М. Г.*) сховала в пазуху, а вони кроїли тіло пругами, що й не пам'ятаю, коли пішли з хати.

Вихопила Шевченка з рук, поклала в пазуху.

– Можете мене отут і зарізати, а образа не дам.

Той молоденький козак, що так її гарно просив увійти в хату, приступив до неї, поцілував у руку і сказав:

---

[1] Черемшина Марко. Карби // Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники] / Марко Черемшина. Брустури: ТОВ «Дискурс»: вид-во «Брустури», 2023. С. 23.

[2] Могилянський М. Поранене серце. Книгарь. 1920. Ч. 32-33.

[3] Стефаник В. Марія / Василь Стефаник // Стефаник В. Зібр. творів: у 3 т. у 4 кн. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. С. 294.

[4] Там само. С. 295.

– Матусенько, я ж за свято Шевченка сидів довго в тюрмі»[1].

В особі козаків Марія побачила своїх синів, які воюють по інший бік окопів. В уяві сільської жінки постає єдина Україна: «Блискотять ріки по всій нашій землі і падають з громом у море – а нарід зривається на ноги. Наперед її сини і вона з ними йде на тую Україну, бо вона, тая Україна, плаче й голосить за своїми дітьми; хоче, щоби були всі вкупі»[2].

Внутрішній діалог є основою Стефаникової новели «Сини», присвяченої Левкові Бачинському. Герой новели Максим переживає за долю своїх синів, які пішли воювати за Україну. «Послідний раз прийшов Андрій: він був у мене вчений.

Тату, каже, тепер ідемо воювати за Україну. – За яку Україну? – А він підоймив шаблев груду землі тай каже: Оце Україна, а тут – і справив шаблев у груди, – отут її кров; землю нашу ідем від ворога відбирати. Дайте мені, каже, білу сорочку, дайте чистої води, аби-м обмивси тай бувайте здорові! – Як та єго шабля блиснула тай мене засліпила. Сину, кажу, та є ще в мене менший від тебе, Іван, бери і єго на це діло; він дужий, най вас обох закопаю у цу нашу землю, аби воріг з цего коріння її не віторгав у свій бік»[3].

Близькою за темою є новела Марка Черемшини «Туга», у якій зображено переживання дівчини за милим, що пішов боротися за Україну. Картина прощання молодих людей живописна: «Беру, – каже, – свій кріс та свого коня, може, борше тоту Україну виборемо».

А як коня заскочила та й у чорну гриву заплела заплітками, то він присягався, що не на війну, але на весілля їде.

«А яка, – питаю, – буде тота Україна?»

А він схописвя у стременах срібних та й каже: «Всі гори-долини та й полонини, як земля, вширки, як небо, ввишки».

Та й душив мене, обіймаючи»[4].

У 20-х роках для творчості В. Стефаника та Марка Черемшини особливою темою стало осмислення «воєнних шкод», які стали фатальними для селянства Галичини. Війна принесла їм не лише фізичні каліцтва, а й призвела до знищення гуманного у них. У новелі В. Стефаника «Гріх (Думає собі Касіяниха)» автор змалював долю жінки, яка народила позашлюбну дитину – «москалика». Як і в інших творах, у цій новелі автор не вдається до широкого опису подій війни, він тільки фіксує психологічні нюанси, пов'язані із зустріччю чоловіка з дружиною. Внутрішній монолог Касіянихи зосереджений тут на сні дитини, яка шукає маминих грудей та думками ма-

[1] Стефаник В. Марія / Василь Стефаник // Стефаник В. Зібр. творів: у 3 т. у 4 кн. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. С. 298.

[2] Там само. С. 299-300.

[3] Там само. С. 308.

[4] Черемшина Марко. Туга // Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники] / Марко Черемшина. Брустури: ТОВ «Дискурс»: вид-во «Брустури», 2023. С. 322.

тері, що малює собі страшну картину помсти її чоловіка за подружню зраду («Буде волочити моє біле тіло попід лави та попід сішки…»).

Фізичні муки не найстрашніше. Касіяниха вже пережила немало горя, яке вчинили сестри, батько та мати, громада села. Вона планує заподіяти смерть собі або дитині, але, зрештою, вирішує залишитися живою. Та найбільше її непокоїть майбутня доля байстрюка, який «шовковими очима» сміявся до неї. Ці експресивні переживання матері були даремними. Чоловік прийняв чужу дитину, та Касіяниха на це відповідає: «Ні, я не хочу, щоби ти мої діти годував, я собі сама погодую». Вона залишає чоловікові старшу дочку.

В. Стефаник не дає кінцевого акорду, а тільки натякає на важку долю жінки: «…вона майже бігла,і як вийшла на гору і зобачила стовпи високих гір і ясні ріки, то глибоко відітхнула, дала грудь синові і шептала:

– Гріху, мій гріху! Я тебе відпокутую, і ти в мене виростеш великий, мій синку»[1].

Натуралістичні картини страшної бійні війни, які переплетені у Марка Черемшини з чисто імпресіоністичними малюнками життя Гуцульщини, дали назву другій прижиттєвій збірці письменника «Село вигибає. Новели з гуцульського життя» (1925), яка вийшла друком у київському видавництві «Книгоспілка» за редакцією Миколи Зерова.

«Вже нема села, лиш цвинтар.

Край цвинтаря трупарня під високою пелехатою смеречиною схована.

Глуха і німа стая гроби пасе…

Мерці з гробів вибігають, вітром на дах сідають, високої смеречини ловляться, за селом банують.

Були хати тесані, покої гонтові, вишневі сади, були повні перебійниці, повні цари…

Оті печі, що село вигрівали, лежуть тепер перевалені на снігу, як непоховані велетні з роззявленими ротами.

Ворон там сідає, хіба звір там навертає»[2].

Натуралізм як важлива риса творчого методу Марка Черемшини ще яскравіше проступає у новелі «Після бою», яка за своїм емоційним впливом на читача близька до натуралістичних описів Осипа Турянського у романі «Поза межами болю», якого макабричні описи боїв у Альпах стали символом жорстокості та нелюдяності війни: «Жовнірські мерці лежать вже голі травами та жолобами і покривавленими головами отік[3] відвертаються від

[1] Стефаник В. Гріх (Думає собі Касіяниха) / Василь Стефаник // Стефаник В. Зібр. творів: у 3 т. у 4 кн. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. Т. 1. Кн. 1. С. 329.

[2] Черемшина Марко. Село вигибає // Черемшина Марко. Райська Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники] / Марко Черемшина. Брустури: ТОВ «Дискурс»: вид-во «Брустури», 2023. С. 126.

[3] Отік – ніби, як, неначе.

бородатих санітарів. Отік вони на когось банують, отік скаргу у світ посилають, отік крижуються дуже.

Плачі стеляться травми, до вбитої Гуцулії добуваються:

– Коби-с був жовнір, не мала бих того жєлю, не писнула бих ані слова. А тебе з-межи дітей взяли, таки запусто убили!»[1]

Ще однією рисою творчої манери Марка Черемшини, як зауважив Микола Зеров, є гедонізм у художньому мисленні письменника. Життєва насолода чи не найважливіша риса багатьох його героїв: «Нажитися, набутися на цім світі то є найбільше добро для їх поганського світовідчування»[2]. Гедоністичні мотиви особливо характерні для ряду творів письменника з циклу «Парасочка»: «Сиділа на стільчику на кватирі капітана, лиш у зелену мантлю вбрана, і плакала гейби дзвінком видзенькувала.

Капітан чорнобривий гладив її косиці і перебирав її лють з серця. Відкривав мантлю і дув на її синці на грудіх, як на мохнаті гусятка.

Убирав її в білий рантух, обвивав її рушниками.

Розпадався над нею, гей дєдя рідний, гей братчик старший, гей любчик любий.

Трепетався, як павич коло пави.

Голубив її словами, як медівниками»[3].

Гедоністичні мотиви у творах Марка Черемшини, про які писав М. Зеров, особливо яскраво проступають у циклі «Парасочка». Окремі твори автора любовної тематики нагадують грайливі гуцульські коломийки: «Та й пішов я до Параски лиш голі два разки, / Вона мені показує всі три перелазки: / «Оцим будеш приходити, оцим відходити, / А цим будеш утікати, як тя муть ловити!» / «Най тобою, моя любко, опир возить лати, / Бо ледви я через тебе удержуся хати… Бодай би ти, красна квітко, голубенько цвила, / Що ти мені в хаті любість та й заколотила»!»[4]

Громадський любас (новела Марка Черемшини «Парубоцька справа») поводиться під час судового засідання з викликом до усіх оточуючих. «Федусь гладить вусок і підсміхається до дівчат, а по хвилі, червоніючись, відрікає: «Преславний суде! Признаюси до провини з усіма цими дівчатами і всім їм по моргови землі перекидаю, лиш за одну Цію не маю провини за мако-

[1] Черемшина Марко. Після бою // Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники] / Марко Черемшина. Брустури: ТОВ «Дискурс»: вид-во «Брустури», 2023. С. 321.

[2] Зеров М. Марко Черемшина і галицька проза / Микола Зеров // Зеров М. Твори: У 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2. С. 434.

[3] Черемшина Марко. Парасочка // Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники] / Марко Черемшина. Брустури: ТОВ «Дискурс»: вид-во «Брустури», 2023. С. 176.

[4] Черемшина Марко. Параска // Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники] / Марко Черемшина. Брустури: ТОВ «Дискурс»: вид-во «Брустури», 2023. С. 350.

ве зерно та її не залагоджу, бо вона тогди була… вибачте… гола»[1]. На що Ція «з-під запаски довгий ніж видобула, і в один мах його у Федусевих грудях утопила: на маєш голий ніж у серце за мою любу голу, за твою наругу безчесну…»[2]

У новелі «За мачуху молоденьку», за словами М. Зерова, «перед нами і заповітах матері до дочки проходить ціла наука любовна, наївна, але розроблена. «Мати научає Єленку, як має чорногорську підойму варити і ґазді до вина сипати, щоб був веселий та путерніший та й до ґаздині прудкіший». Це не «реабілітація тіла»: аскетична етика ще не встигла закорінитися в поганському світі в цій традиційним гедонізмом надиханій Гуцулії»[3].

Обидва письменники сприйняли модерні засоби художнього стилю: В. Стефаник краківської модерни, Марко Черемшина – віденського імпресіонізму. В. Стефаник був закоханий у красу свого Покуття, однак надто ощадний у прикрашуванні життя покутського селянина. Марко Черемшина був захоплений верховинською поезією, відданий тому світові. Про це М. Зеров писав: «Наслухавшись університетських викладів, закінчив (Марко Черемшина. – *М. Г.*) тим, що прийняв життьову, таку поганську, мудрість гуцула, проілюстрував її рядом художніх постатей, ситуацій, ліричних мотивів. Він підхопив «золоту нитку» народної розповіді і зв'язав її з найновішими здобутками літературної техніки»[4].

Творчість двох видатних новелістів «Покутської трійці» В. Стефаника та Марка Черемшини знаменувала собою новий етап у розвитку української літератури кінця XIX – початку XX ст. Як і твори Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Леся Мартовича, їх творчість глибоко закорінена у життя українців Покуття та Гуцульщини. Близькість у способах художнього змалювання дійсності не завадила кожному з них виробити індивідуальні риси. Експресіоністична естетика у В. Стефаника, поєднання натуралістичного способу письма з імпресіоністичною манерою прикрашування дійсності у Марка Черемшини – ті риси, які сприяли модернізації української літератури того часу.

Михайло Гнатюк

---

[1] Черемшина Марко. Парубоцька справа // Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники] / Марко Черемшина. Брустури: ТОВ «Дискурс»: вид-во «Брустури», 2023. С. 277.

[2] Черемшина Марко. Парубоцька справа // Черемшина Марко. Райска Птиця. Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники] / Марко Черемшина. Брустури: ТОВ «Дискурс»: вид-во «Брустури», 2023. С. 277.

[3] Зеров М. Марко Черемшина і галицька проза / Микола Зеров // Зеров М. Твори: У 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2. С. 434.

[4] Там само. С. 435.

ПОХОРОННИЙ ОБРЯД «ГРУШКА» У ГУЦУЛЬСЬКОМУ ТЕКСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО, МАРКА ЧЕРЕМШИНИ І ПЕТРА ШЕКЕРИКА-ДОНИКОВА

Тема смерті у гуцульському тексті посідає дуже важливе місце. Усі письменники, творці цього тексту – не лише корінні мешканці гір, а й ті, яких доля завела в цей благословенний закуток української землі цілком випадково, приділяли їй достатньо уваги. Смерть як межа, як зворотний відлік, як дорога до вічного і незбагненного, смерть як таємниця, як факт, що надає безумовного сенсу людському існуванню і перебуває у вічному зв'язку з життям. Дуже часто поняття смерті у гуцульському тексті не протиставлене життю, а покликане його увиразнити, утвердити його абсолютну цінність навіть у найбільш безвихідних особистих чи суспільно-історичних ситуаціях. Але розвивати тему смерті у локальному регіональному тексті письменників свого часу спонукали не так (чи не лише) якісь зовнішні фактори (як-от війна, опришківський рух, непрості реалії життя горян кінця XIX – поч. XX ст.), як внутрішні, іманентні гуцульській культурі явища, зокрема гуцульська філософія життя. «Для носія традиційної культури смерть була звичайним явищем, заслуженим підсумком життя, утіленням загальної справедливості»[1]. Адже якщо гуцули жили в закільцьованому потоці обрядово-магічного часу, то смерть входила туди як невіддільна частинка, як необхідність, як фатум, як те, що приходить від Бога. Тому її не боялися, її приймали, про неї пам'ятали, і не лише тоді, коли сивина вкривала голову, а замолоду. І найважливіше те, що про смерть говорили, цю тему не замовчували, не табуювали. Як писав Шекерик-Доників, «кождий, шо вродив си на цес світ, муси умерти, бо єк би и нїхто не умерав, то не було би де си містити на цим світї, бо то й так тїсно стає. Бох знає, шо роби. Однї родє си, другі умерают й так слобожєют одни одним місце»[2].

Гуцули добре усвідомлювали скороминущість життя, і це назавжди вкорінилося у їхній життєвій філософії: життя – момент, і треба набутися. І ті письменники, які не просто писали оповідання на гуцульську тематику, а творили гуцульський текст української літератури, зуміли побачити те особливе сприйняття смерті, яке накладає печать на все життя горян.

Уважний читач гуцульського тексту, зокрема творів М. Коцюбинського, Марка Черемшини та уже згаданого П. Шекерика-Доникова, помітить, що ці письменники не просто торкали теми смерті, а й увели в сюжет елементи

[1] Сушко В. Уявлення про смерть і поховальні звичаї гуцулів. *Народна творчість та етнологія.* 2014. № 1. С. 91–97. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NTE_2014_1_19. С. 91–92.

[2] Похоронні звичаї й обряди в селї Головах, Косівського повіта. Зап[исав] П. Шекерик-Доників. *Свєнціцький Іларіон, Похоронні голосіння. Володимир Гнатюк, Похоронні звичаї й обряди.* С. 253.

похоронної обрядовості, зокрема ігри біля покійників. Зенон Кузеля на початку XX ст. писав, що похоронні звичаї не одразу звернули на себе увагу дослідників, бо перші етнографи більше цікавилися усною словесністю, а з обрядів і звичаїв «нотували переважно те, що впадало в очи характеристичним або торжественно-мальовничим виглядом і дало ся легко завважати»; щойно у 50-х роках XIX століття похоронні обряди ввійшли в обсяг студій[1]. Тому художнє опрацювання цієї теми мало не лише літературно-мистецьке, а й набувало просвітницького, популяризаторського значення. Мабуть, саме завдяки «Тіням забутих предків», що вийшли у світ 1911 року, більшість українців дізналася про особливості гуцульської поховальної обрядовості. І, певно, особливої сугестивної енергетики цьому тексту надає факт польових досліджень: як відомо, письменник бачив на власні очі гуцульський похорон. Як згадував у своїх спогадах про Коцюбинського Шекерик-Доників, письменник казав йому, що хотів би бути на гуцульськім посіжінні (два перші вечори, коли гуцули на поклик трембіти сходяться з усіх верхів, щоб вшанувати вмерлого, називаються посіжинами, бо люди сходяться посидіти біля вмерлого[2]). У той час (це було в липні 1911 р.) в Головах померла багачка Василина Маротчак-Федева і вчитель Шекерика-Доникова Лука Гарматій запропонував Коцюбинському піти на «грушку». Тож разом з Л. Гарматієм, шкільним товаришем Шекерика М. Танасійчуком і студентом Львівського університету П. Куровцем Коцюбинський став свідком гуцульського похорону – комашні («Ни називає ци у нас похорон, лише комашня і то комашнев називає ци та послідна днина, котрої ховают умерлого»[3]). Шекерик з Танасійчуком «метнувся і зорґанізував забави на «грущці», до яких пильно приглядався Коцюбинський, то радів ними, то поважнів, і в щось вдумувався, ба в деяких і сам разом з нами брав участь»[4]. Згодом, у листі від 1 серпня 1911 року до Олександри Аплаксіної, Коцюбинський так описував свої враження: «Багато я бачив. В селі потрапив на оригінальний обряд. Вночі десь вмерла стара жінка – і ось з далеких хат (тут хата від хати на декілька верств) зійшлись люди. На лавці під стіною лежить покійна, перед нею горять свічки, а в хаті поставлені лавки, як в театрі, і на них сидить маса людей. Тут же, у сінях, зібралася веселитися молодь. І яких лише ігор там не було! Сміх лунав безперервно, жарти, поцілунки, крик, а покійна скорбно зімкнула вуста, і жевріють похоронним блиском свічки.

[1] Кузеля З. Українські похоронні звичаї й обряди в етнографічній літературі. Огляд студій і бібліографія. *Свєнціцький Іларіон, Похоронні голосіння. Володимир Гнатюк, Похоронні звичаї й обряди.* Етнографічний збірник [репринтне видання]. Харків: Фоліо, 2019. С. 133–202. Серія «Першодруки». С. 133.

[2] Див.: Похоронні звичаї й обряди в селї Головах, Косівського повіта. Зап[исав] П. Шекерик-Доників. *Свєнціцький Іларіон, Похоронні голосіння. Володимир Гнатюк, Похоронні звичаї й обряди.* С. 252.

[3] Там само.

[4] Шекерик-Доників П. Спомини про М. Коцюбинського. *Шекерик-Доників П. Рік у віруваннях гуцулів. Вибрані твори.* Верховина: «Гуцульщина», 2009. С. 322–323.

І так всю ніч. Такий сильний контраст, що я і наступної ночі не міг заснути під враженням сцени»[1]. Тут Коцюбинський виявив дуже добру спостережливість: театрознавець Ростислав Пилипчук писав про добре законсервовані театральні елементи в поховальній обрядовості українців Карпат, передусім у тій частині, що була пов'язана з народною вірою у необхідність «стерегти мерця» перед злими духами[2]. Невипадковою була згадка Шекерика-Доникова про те, що покійна Василина Маротчак-Федева була багачкою: бо коли вмирав багач або відомий у селі чоловік, то на посіжини збиралися люди навіть з сусідніх сіл, відтак можна було побачити далекого сусіда чи родича і загалом, як казали гуцули, добре провести час. Шекерик-Доників пояснював потребу забав при мерці тим, що хати на Гуцульщині розташовані далеко одна від одної і через те молодь дуже рідко сходилася на забави, як то буває між бойками, наприклад. «На посїжіня лише си сходє через то найдушше, шоби си забавити и де є богато забавок, «там файне посїжінє було» <…>, а де ни було забавий нїєких, то нї до чього було посїжінє. Там нїхто нїчьо ни робив, дуже сумно було», – говорє помижи собов; шкода було навіт и йти на то посїжінє»[3]. А як вмирав бідний, то на посіжіння збиралося мало людей, бо кожний думав: «То відай никого ни буде! Хатчіна мала и ни буде місця дешо робити (забави)»[4].

Тож Коцюбинський мав змогу побачити ритуальні забави при мерці у повному їхньому вияві, та у своїй повісті «Тіні забутих предків» акцентував увагу саме на еротичних (тих, що стосуються тіла і прагнення життя загалом) моментах ігор. Після загальних зарисовок та філософських фраз про смерть («Бо смерть тут має свій голос, яким промовляє до самотніх кичер. Били копитами коні по каменистих плаях, і постоли шуршали у пітьмі ночі, як з леговищ людських, загублених в горах, поспішали сусіди на пізні вогні. Згинали перед тілом коліна, складали на груди мерцеві гроші – на перевіз душі – і мовчки засідали на лави»[5]), одразу вибудовується контраст із життям: на похороні сиве волосся мішалося з вогнем червоних хусток, здоровий рум'янець – з жовтим воском зморщених лиць, похоронне світло запалювало мінливі вогні на дротяних запасках, «мудрий спокій єднав життя і смерть» [там само]. А потім «важкі покрови суму» раптово, неначе блискавкою, розтинав високий жіночий сміх, і стриманий гомін бухав «з-під

[1] Коцюбинський М. Листи до Олександри Аплаксіної. Київ: Критика, 2008. 639 с. С. 165.

[2] Пилипчук Р. Зародки театру: ігри та обряди, скоморохи, літургійне дійство. URL: http://litopys.org.ua/istkult2/ikult229.htm

[3] Похоронні звичаї й обряди в селї Головах, Косівського повіта. Зап[исав] П. Шекерик-Доників. *Свєнціїцький Іларіон, Похоронні голосіння. Володимир Гнатюк, Похоронні звичаї й обряди.* С. 277–278.

[4] Там само. С. 265.

[5] Коцюбинський М. Твори в двох томах. Т. 2: Повісті та оповідання (1907–1912). Статті та нариси / упоряд. Та прим. В. А. Зіпи. Київ: «Наукова думка», 1988. 496 с. С. 246.

шапки чорного диму»[1] (обрядові дійства при мерці часто мали виразну еротично-сороміцьку символіку і були просякнуті сміховинним первнем[2], сороміцькі забави, на думку Р. Гузія, були пов'язані з ідеєю магічно-охоронного впливу на людей і тварин, забезпечення родючості[3]). Світло, яке ще хвилю тому було «смертельним», коливалось від сміху, що переростав у характерний регіт. Гору брав життєдайний ерос, який призводив до того, що майже всі, розпалившись охотою, забували про покійника («І Анничка обіймала за шию того, що висів, та смачно цілувала в уста при загальних радісних криках»[4]). До веселих ігрищ у сінях «липли» не лише молодиці, які цілувались з чужими чоловіками, хоч у їхніх очах ще не затерся образ мерця, а й «старі» люди, які, регочучи, допомагали молодшим ловити челядь. Символічне єднання еротики і смерті було структурно-семантичною домінантою «обрядів переходу»[5], а не лише ритуальним затиранням болю втрати. «Бо що наше життя? Як блиск на небі, як черешневий цвіт – нетривке і дочасне»[6], тому треба встигнути набутися. «В сінях згасили світло, дівки дико пищали, а парубки душились од сміху. Забава трясла стінами хати та била хвилями зойку в спокійне ложе мерця»[7]. Від цього галасу на грудях покійника бряжчали мідяні гроші, а під вікнами сумно ридали трембіти.

Якщо у повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинський доволі штрихово описав цей обряд, то Черемшина йому присвятив цілу новелу «Грушка», де ерос як джерело життя переплітається з танатосом – виявом смерті. Цей похоронний обряд – найвища нота, епілог містичного єднання, коли на порозі смерті молодь ворожить, щоб дізнатися про свою долю і суджених. Як зазначив Роман Піхманець, у цій новелі «всі головні фабульно-подієві наративні «вузли» та «вузлики» зосереджено навколо ритуальних проводів покійника у світ предків, що передбачає неминучу сюжетотворчу функцію голосінь»[8]. Біль від утрати близької людини – дружини сивого Ілаша – розділяють не лише мужики, що поспішають на посіжини, але й сама природа

[1] Коцюбинський М. Твори в двох томах. Т. 2: Повісті та оповідання (1907–1912). Статті та нариси / упоряд. Та прим. В. А. Зіпи. Київ: «Наукова думка», 1988. 496 с. С. 247.

[2] Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XX століття: монографія. Київ: «Смолоскип», 2015. 640 с. С. 68.

[3] Гузій Р. Похоронні звичаї та обряди українців Карпат (XIX – XX ст.): автореф. дис... канд. істор. наук: 07.00.05 «Етнологія» / Гузій Роман Богданович; Інститут народознавства НАН України. Львів, 2002. 23 с. С. 11.

[4] Коцюбинський М. Твори в двох томах. Т. 2: Повісті та оповідання (1907–1912). Статті та нариси / упоряд. Та прим. В. А. Зіпи. Київ: «Наукова думка», 1988. 496 с. С. 248.

[5] Гаврилюк Е. Хаос, Танатос і ерос у символіці обрядів переходу / Елеонора Гаврилюк. *Народознавчі зошити*: двомісячник / гол. ред. С. Павлюк; Ін-т народознавства НАН України. Львів, 1995. № 1: Thanatos. Студії з інтегральної культурології. С. 68–69.

[6] Коцюбинський М. Твори в двох томах. Т. 2: Повісті та оповідання (1907–1912). Статті та нариси / упоряд. Та прим. В. А. Зіпи. Київ: «Наукова думка», 1988. 496 с. С. 248.

[7] Там само. С. 249.

[8] Піхманець Р. Структурно-семантична основа художнього мислення Марка Черемшини. *Слово і час*. 2010. № 7. С. 33.

– літній вечір, що приголомшував співи захриплих пастухів і зацитькував крикливі ліси, глухий шум, що «стелився по Черемошевій срібній постелі», і небесні світила – червона луна, що припалювала крильця пустотливим зорям, «що пустували і забагали гратись з нею кидки»[1]. Черемшина поступово, крок за кроком вводить читача у світ гуцульського похоронного ритуалу: вечір (на посіжини сходились саме в цей час доби), на освітлене подвір'я Ілаша сходяться люди, посеред хати, на ослоні, сидить згорблений майстер і збиває деревище – робить домовину для Ілашихи («деревишє робє з грубих смерекових, різаних тертиц. Зачинают робити тої днини, єк умер, тай трохє ничьов «на посіжіню» доробєют»[2]), коло майстра трембітар Гнат повістує сумним голосом трембіти про смерть у цій хаті, щиро жалуючи за покійницею, яка не шкодувала йому ані теплої кулеші, ані чоловічих постолів. Від протяжного голосу трембіти скимлять ґаздівські собаки і блеють на сусідніх полонинах вівці. Далі автор крізь відчинені двері, мов нарізаючи кадри кінофільму, веде читача у хату, де на лавці під образами лежить тіло Ілашки, розп'яття «розливає німий сум» над покійницею, жінки варять обід на похорон, а сивий Ілаш помагає майстрові карбувати хрестиками «деревище».

Некропортрет Ілашихи, що, «як біль, біла, спочивала по чорних муках», глибокий, стереометричний, підкреслює нелегке життя покійниці: «замкнені очі удолину потали, гейби перед гранею поховалися. Отік дві глибокі кирниці, спекою спалені. По жовтій тварі смерть супокій розсівала»[3]. Цікаво, що і Коцюбинський, і Черемшина, фокусуються на обличчі покійника, звертають увагу на його жовтизну, запалі очі, однак Коцюбинський віддає перевагу детальній зовнішній описовості, а Черемшина через добірні метафори та поетизування будить жаль за покійницею. Обидва письменники пересипають сцену голосіннями, однак Черемшина їх підсилює органічним суб'єктивізмом, розкриваючи подробиці непростих життєвих буднів Ілашихи («Нашó-сте си, ненько, грижіли чорними днями, нашо-сте си годували синими синцями?»; «Бо ци ти коли угорнуласи, єк люцкі газдині, ци ти коли ночі діспала? Ой ні!»[4]).

Сплітаючи радість із сумом поміж карбованих хрестиків на труні покійниці, автор «Грушки» раптом дозволяє молоді борзо скинути смуток і перейти від молитов до веселих забав у жмурки та лопатки в хоромах: «щоби

[1] Черемшина М. Твори: у 2-х т. / ред. кол.: О. Є. Засенко (гол.), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник. К.: Наук. думка, 1974. Т. 1: Карби. Село за війни. Верховина. Парасочка. 331 [1] с. С. 64.

[2] Похоронні звичаї й обряди в селї Головах, Косівського повіта. Зап[исав] П. Шекерик-Доників. *Свєнціїцький Іларіон, Похоронні голосіння. Володимир Гнатюк, Похоронні звичаї й обряди.* С. 264.

[3] Черемшина М. Твори: у 2-х т. / ред. кол.: О. Є. Засенко (гол.), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник. К.: Наук. думка, 1974. Т. 1: Карби. Село за війни. Верховина. Парасочка. 331 [1] с. С. 65.

[4] Там само. С. 66–67.

себе розвеселити, а найбирше шоби зробити веселисть мижи людьми, бо тогди и домашним лекше стає на серци»[1]. Дещо переінакшуючи похоронну забаву «грушка» («грушкою» називають дерев'яну лопату, яка за формою нагадує цей фрукт; за правилами гри, нею жартівливо б'ють по плечах одного з гравців, який не бачить кривдника, бо ховає обличчя у шапку, але мусить вгадати, хто його бив), Черемшина вводить у сюжет твору еротичний підтекст: Марійка Демєнова сідає на стільчик, Василько навпочіпки сідає біля неї і ховає голову їй у приділок, вгадуючи, котра з дівчат піде заміж за «старого, босого й голого» Гната. «Челядь сміялася придушеним сміхом», але вже за хвилю, коли зі служби прийшли доньки покійної і почали, як зазулі, голосити («– Ненько наша солоденька, чічко наша пишна, жєлобо люба!»[2]), переривали «грушку» і усі покотом плакали.

Надворі трембітар з усієї сили повістував людям на далеких кичерах сумну вість про смерть Ілашихи, а припочиваючи, повторював, усміхаючись, веселу новину: «Василина піде за Федя, Гафія за Леся, Калина за Михайла, а Одокія за Гната. Так випало на Ілащиній грушці, так сповнитися має»[3]. У символічному переході смерті у життя, у затиранні суперечностей між цими категоріями, в ритуальному сплітанні, органічному чергуванні болю і радості, проявлялася циклічність гуцульської філософії.

У «Похоронних звичаях та обрядах», що їх опублікував В. Гнатюк 1912 року, описано багато похоронних ігор при покійнику, і в більшості з них присутній еротичний підтекст: масні жарти, залицяння, цілування. Очевидно, «Грушка» Марка Черемшини синтезувала людське горе від втрати близької людини, пересипане веселими забавами, в одне художнє ціле. Письменник в автобіографії писав, що етнографічних матеріалів не збирав, «бо сам був тим матеріалом, пересякнувши наскрізь народними піснями та казками із самого малку», він «виріс серед співанок, та казок, та сопілок, вдихав їх з себе і віддихав ними»[4]. Тому його художня синтеза напрочуд органічна і правдиво вивірена – носії фольклорного коду завжди творили у межах традиції. У семантиці міфологеми похоронного обряду «грушка» С. Андрусів вбачає глибоку ідею перемоги життя над смертю[5], і цю ідею впродовж усієї своєї творчості сповідував Марко Черемшина. Навіть у своїх найтра-

[1] Похоронні звичаї й обряди в селї Головах, Косівського повіта. Зап[исав] П. Шекерик-Доників. *Свєнціцький Іларіон, Похоронні голосіння. Володимир Гнатюк, Похоронні звичаї й обряди.* С. 266.

[2] Черемшина М. Твори: у 2-х т. / ред. кол.: О. Є. Засенко (гол.), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник. К.: Наук. думка, 1974. Т. 1: Карби. Село за війни. Верховина. Парасочка. 331 [1] с. С. 66.

[3] Там само. С. 68.

[4] Черемшина М. Автобіографія. *Черемшина М. Твори: у 2-х т.* К.: Наук. думка, 1974. Т. 2: Посвяти Василеві Стефанику. Ранні оповідання. Поезія. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. С. 176.

[5] Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. Тернопіль: Джура, 2000. 340 с. С. 34.

гічніших мортальних образках повоєнного творчого періоду, поміж хаосу та зневіри, він завжди утверджував принципи гедонізму, любові до життя і до людей.

Свою новелу Черемшина назвав «Грушкою» не лише тому, що в сюжеті твору обігрується правдива похоронна забава «грушка». «Грушкою» або «посіжинами» на Гуцульщині взагалі називалися такі забави під час сидіння біля померлого. У покутському і буковинському варіанті фігурувала назва «лубок», на Бойківщині й на Закарпатті – «лопатки»[1]. Хоча навіть на території певного регіону могли бути різні назви цих ритуальних забав. Наприклад, Шекерик-Доників писав, що в селі Голови вони називалися «посіжінням», а в примітках (очевидно, їх зробив В. Гнатюк) до «Похоронних звичаїв й обрядів в селї Зеленици, Надвірнянського повіта», які записав Антін Онищук, йдеться про те, що в Делятині «посіжини» називають «оказією», в Жаб'ю – «грушкою», а в селі Зеленици – «привидом» (казали, «ити на привид (або на привигінє)»[2]. Усі похоронні ігри мали певне обрядове значення. На думку П. Шекерика-Доникова, раніше люди вважали, що ліпша буде «комашня», «тим бирше буде Бох гріха прошєти» («Похоронні звичаї й обряди в селї Головах, Косівського повіта»[3]), а душа померлого не буде ходити по цьому світі та страшити людей. Та як тільки віра в це почала занепадати, то й похорони почали «тратити на своєй гучности» [там само]. Тож, як вважає Р. Гузій, «первісне значення похоронних ігор та гіпертрофованих веселощів полягало в захисті живих та самого мерця від злих сил, протистоянні смерті та магічному продукуванні життя в його найрізноманітніших проявах. З іншого боку, ігри, які насамперед улаштовували задля покійника (на його честь), можна розглядати і як акти, спрямовані на його «воскресіння» (нове народження), «розважання», що також могло сприйматися як засіб охорони від смерті та забезпечення позитивного впливу мерця на побут живих»[4]. Як видно з записів П. Шекерика-Доникова, учасники похоронних чувань вбачали в іграх засіб розвіяти смуток і страх, а також вірили, що веселощами можна прогнати від живих смерть чи втішити самого мерця, душа якого перебувала біля тіла 40 днів (пор. у В. Войтовича: ритуальні веселощі займали в обряді проводів на «той світ» одне з головних місць: магія сміху ґрунтувалася на уявленні, що мертві позбавлені здатності сміятися[5]).

[1] Див.: Волицька І. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX століття: монографія. Київ : Наукова думка, 1992. 138 с. С. 100–101.

[2] Похоронні звичаї й обряди в селї Зеленици, Надвірнянського пов. Зап[исав] А. Онищук. *Свєнціцький Іларіон, Похоронні голосіння. Володимир Гнатюк, Похоронні звичаї й обряди.* С. 237.

[3] Похоронні звичаї й обряди в селї Головах, Косівського повіта. Зап[исав] П. Шекерик-Доників. *Свєнціцький Іларіон, Похоронні голосіння. Володимир Гнатюк, Похоронні звичаї й обряди.* С. 253.

[4] Гузій Р. Похоронні звичаї та обряди українців Карпат (XIX – XX ст.): автореф. дис... канд. істор. наук: 07.00.05 «Етнологія» / Гузій Роман Богданович; Інститут народознавства НАН України. Львів, 2002. 23 с. С. 11.

[5] Войтович В. Українська міфологія. Вид. 4-те. Київ: «Либідь», 2015. 664 с. С. 489.

Гуцульський обряд посіжин коло покійного у своєму художньому романі «Дідо Иванчік» описав і П. Шекерик-Доників. Щоправда, він писав не лише про «Грушку», а й про інші ігри: «Огарчік», «Галамбезу», «Сосокало», «На него», «Сороку», «Білицю», в які гралися на великих похоронах (у Черемшининому тексті гуцули «гралися жмурка та лопатки»[1]). На похороні «великого мальфара» Олексія «умерска» жалісліва гра на флоярі і «плач» трембіт переплiталися зі щирими жартами та голосними сміхами, «що лунали в потемку ночі далеко по кичирах»[2]. Максимально наближаючи атмосферу посіжин до реальної, не раз баченої на гуцульських похоронах, Шекерик-Доників не робить ухилу ані в бік жартів, ані надмірного жалю. Бо на посіжинах панує і те, і те («одні плакали, а другі си вискірєли, тай усім сум з душі прогонили» [там само]). Старі й молоді чоловіки коло ватри «завзєто били галембези, що аж на землю падали з таким голосним криком та реготом, що з хати вибігало ціле посіжинє <…>», а потім колом оббігали навколо вогню, «захоплювали всередину колеса ту чєлідь, шо си цікаво витрішшєла збоку на них, тай разом з нев падали на земню, валєючи фантєчко на царинці в мокрих травах» [там само]. До сліз сміялися всі, й просили Бога простити грішну душу Олексієву і дарувати йому на тому світі «легкий спочивок», а живим – продовжити віку і «дати веселости». В цьому, певно, і крилася суть посіжин: ритуальне згущення сміху й радості в таку сумну мить мало забезпечити тривання життя – і душі померлого, і «живушшім на цім світі». Веселі, іноді еротично присмачені жарти на посіжинах давали змогу вирватися з танатичного кола і продовжувати власне тривання, що не обривалося навіть зі смертю.

Олексієве мертве тіло на задній лаві в хаті аж здригалося від забав (як і тіло Івана Палійчука, що «скакало на лаві», «трясучи жовтим обличчям»[3]) і разом з усіма людьми сміялося своєю «мертвою усмішкою» зі своєї смерті, «бо дух йиго не умер, а жив далі мижи людьми, тай разом з ними веселивси на тім своїм посіжіню»[4]. Так само як голосіння дочок Ілашихи переривало людські жарти і забави, втягуючи у свій жалісливий ритм усіх людей, так і на Олексієвому похороні, на посіжинах, «нарід» плакав разом з флоярою Иванчіка над смертю мольфара. І не лише люди, а й «усі гори були магнєтні» та й разом з флоярою «шумом потоків та шепотом лісів приказували, голосили

[1] Черемшина М. Твори: у 2-х т. / ред. кол.: О. Є. Засенко (гол.), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник. К.: Наук. думка, 1974. Т. 1: Карби. Село за війни. Верховина. Парасочка. 331 [1] с. С. 65.

[2] Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік [роман у трьох частинах] / вип. ред. Д. Ватаманюк; передм. В. Зеленчук. Верховина: «Гуцульщина», 2007. 494 с. С. 422.

[3] Коцюбинський М. Твори в двох томах. Т. 2: Повісті та оповідання (1907–1912). Статті та нариси / упоряд. Та прим. В. А. Зіпи. Київ: «Наукова думка», 1988. 496 с. С. 249.

[4] Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік [роман у трьох частинах] / вип. ред. Д. Ватаманюк; передм. В. Зеленчук. Верховина: «Гуцульщина», 2007. 494 с. С. 421.

за Олексієм»[1]. А старенька Параска, дружина Олексія, просила Бога, щоби й вона не забарилася вибратися на той світ услід за чоловіком. Так само бануває за дружиною і старий Ілаш з Черемшининої «Грушки», пророкуючи на похоронах, що через тиждень і він піде за нею – «чій Біг си змилує»[2], бо най би старі разом умирали, «най би друге не лишєлоси на поруганіє»[3].

Одразу після похорону гуцули справляли ще один важливий ритуал, що символічно єднав живих і мертвих – Олексіїха застелювала білим полотном щойно насипаний гріб, а гуцули їли, пили, молячись за його душу та й споминаючи його діла. А після того, як їх «підчмелила» горілка-шумівка, почали співати «всєких співанок», їхній смуток «при горівці перемінювавси в буйну веселість»[4]: навіть трембіти вже грали веселої на легкий спочинок мольфареві, «а всім живущим на довгий та добрий прибуток»[5].

Універсалізуючи смерть та циклічність людського життя, Шекерик-Доників писав, що сонечко виряджало свого сина Олексія до матері-землі, з якої він вийшов і до якої тепер вертався, щоб знову стати землею «тай зацвисти веснов на ній чічков веселов очєм на красу, худібці на пашу, а з худібки разом з молоком перейти знову у людину для дальшего життя на цім світі»[6].

Як писав Р. Гузій, це давнє обрядове явище – ігри біля покійника – зникало протягом усього XX ст. «Під впливом культурно-освітнього поступу та активних заходів духовенства (подекуди й членів товариства «Просвіта») в деяких селах Гуцульщини, Північної Лемківщини, Центральної й Західної Бойківщини він [звичай. – *О. С.*] зник уже на початку – у першій третині XX ст. В інших – похоронні ігри було полишено лише в час лихоліть другої світової війни або ж у 50–70-х рр.»[7]. Певно, сьогодні про цей звичай знали б хіба етнографи та фольклористи, але завдяки Маркові Черемшині, Михайлові Коцюбинському, Петрові Шекерику-Доникову цей незвичайний ритуал родинної обрядовості й далі живе, хоча в зовсім іншій, художній формі, але з тим самим глибоким змістом. У цьому й полягає одна з найважливіших функцій гуцульського тексту – збереження культурної пам'яті етносу.

Олександра Салій

---

[1] Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік [роман у трьох частинах] / вип. ред. Д. Ватаманюк; передм. В. Зеленчук. Верховина: «Гуцульщина», 2007. 494 с. С. 425.

[2] Черемшина М. Твори: у 2-х т. / ред. кол.: О. Є. Засенко (гол.), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник. К.: Наук. думка, 1974. Т. 1: Карби. Село за війни. Верховина. Парасочка. 331 [1] с. С. 67.

[3] Там само. С. 66.

[4] Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік [роман у трьох частинах] / вип. ред. Д. Ватаманюк; передм. В. Зеленчук. Верховина: «Гуцульщина», 2007. 494 с. С. 427.

[5] Там само.

[6] Там само. С. 426.

[7] Гузій Р. Похоронні звичаї та обряди українців Карпат (XIX – XX ст.): автореф. дис... канд. істор. наук: 07.00.05 «Етнологія» / Гузій Роман Богданович; Інститут народознавства НАН України. Львів, 2002. 23 с. С. 11.

КОНЦЕПЦІЯ МОДЕРНІЗМУ МИКОЛИ ЄВШАНА ТА ДМИТРА ДОНЦОВА І ТВОРЧІСТЬ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ: ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ВІДОБРАЖЕННЯ

Доба модернізму принесла в українську літературу нові естетичні імпульси й стильові можливості. Однією з особливо значущих та по-химерному вишуканих була інтенція до поєднання стильової манери ускладненого образотворення із фольклорною стихією. В українській літературі цю інтенцію досконало явив Марко Черемшина. Його талант злютовування в єдність етнічної глибинности й символістської парадоксальности був винятковим. Цим цей автор виявився близьким за ідеями й поетикою стилю до теоретичних розмислів двох оригінальних літературних критиків, які провели в добі Модернізму свою яскраву лінію: Миколи Євшана (Федюшки) (1889 – 1919) та Дмитра Донцова (1883 – 1973). Хоча, на перший погляд, зіставлення їхніх естетичних концепцій виглядає дещо дивним.

Микола Євшан належить до знакових ідеологічних авторів українського модернізму. Своєю хоч і не тривалою, але вельми захопливою та інтелектуально проникливою творчістю він зумів створити свій мейнстрим в українській культурі початку XX ст. Хоча з Марком Черемшиною вони були сучасниками, але у літературній критиці М. Євшана немає згадок про визначного письменника. Поза тим це цілком не свідчить про якусь зумисну неувагу до яскравого літератора-модерніста. Наприклад, у спадщині М. Євшана є лише побіжні згадки про найвидатнішого модерніста доби – Михайла Коцюбинського – і це не є для нас фактом якогось несприйняття його таланту.

Миколу Євшана в українському літературознавстві прийнято показувати як нібито прихильника теорії чистого мистецтва, естета-фоміліста, який категорично відкидав народницьку занадто заідеологізовану та соціально заангажовану літературу і був прихильником безідейної художньої творчости. Однак це лише стереотип, навіяний ще його сучасниками, які будь-який виступ проти народницького соціологізму сприймали за позицію естета-формаліста. Цю тезу підхопили й теперішні літературознавці і вона циркулює нашою наукою. Насправді М. Євшан критикував літературне народництво не з позицій модерністського естетизму, а з позицій ідеалістичного неоромантизму. Про це нам уже доводилося писати і не раз[1]. Таке тенденційне й завужене сприйняття М. Євшана зумовлене тим, що цей автор пережив дуже стрімку світоглядну еволюцію, яку дослідникам іноді важко розгледіти. Нагадаємо, що його активна літературно-критична творчість тривала всього

[1] *Баган О.* Естетичні заповіти Миколи Євшана // *Євшан М. Вибране. Літературна критика. Публіцистика. Листи* / упоряд. Є. Баран, О. Баган, М. Комариця. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2020. С. 3–26; *Баган О.* Микола Євшан: естет-модерніст чи неоромантик-консервтор? // *Spheres of culture: Journal of Philologi, Histori, Social and Media Communication, Political and Cultural Studies. Volume XI.* Lublin. 2015. С. 130–141.

5 років (!), від 1914 р. він пішов на війну і згодом написав тільки кілька статей переважно публіцистичного змісту. Тобто в ці 5 років вміщувалася складна ідейно-теоретична еволюція: від соціаліста-матеріаліста драгоманівського типу до ліберала-раціоналіста й модерніста французької естетичної школи й далі до світоглядного волюнтариста-консерватора й естетичного неоромантика. Про це є також наша студія[1].

Цілком не випадково саме Миколу Євшана мали за свого ідейного попередника вісниківці на чолі з Дмитром Донцовим, який у 1929 р. опублікував у своєму журналі «Літературно-науковий вістник» велике дослідження про М. Євшана авторства його земляка Олеся Бабія[2]. Сам Д. Донцов кілька разів з пошаною згадував про М. Євшана, якого він, очевидно, міг знати й особисто в час своєї короткої співпраці із київським модерністським журналом «Українська хата» в 1913 – 1914 рр., де той був на правах «найповажанішого автора». Д. Донцов написав у 1927 році вельми цікаве й концептуальне есе «Марко Черемшина» («Літературно-науковий вістник», 1927, Кн. VII-VIII) [9], в якому виявив і осмислив низку важливих естетичних проблем щодо правильного розуміння стильових основ творчости письменника і яке можна вважати ідеологічним продовженням ідейно-естетичної лінії М. Євшана.

Як теоретик, Д. Донцов також пережив складну еволюцію від лівого матеріяліста-соціяліста (1906 – 1909), через національний консерватизм (1910 – 1919) до вольового націоналізму (1920 і до кінця життя). Як естетик він від 1910-х років формувався під впливом переважно німецької філософської думки (А. Шопенгауер, Е. Гартман, Ф. Ніцше, В. Дильтай, М. Шелер, О. Шпенґлер), також інтуїтивізму та ірраціоналізму А. Берґсона, Ш. Пеґі та Б. Кроче. У 1920-і роки Д. Донцов, очевидно, ближче познайомився з ідеями німецької духовно-історичної школи в літературознавстві (В. Дильтай, Г. Корф, Ф. Штрих, Ф. Ґундольф, Р. Унґер, О. Вальцель та ін.), оскільки в цей час з'являються його посилання на її ідеї, зокрема на твори В. Дильтая та Р. Унґера. З її позицій він і трактував українську й світову літературу. Про це див наші студії[3].

---

[1] *Баган О.* Галицький літературний критик Микола Євшан як провісник ідейного ірраціоналізму та вісниківського неоромантизму в українській літературі // *Баган О. Феномен Галичини в історіософських, культурологічних, політологічних тлумаченнях: Монографія*. Тернопіль: Видавництво «Крила», 2023. С. 231 – 247.

[2] *Бабій О.* Микола Євшан (Федюшка): його життя і творчість // *Літературно-науковий вістник. 1929.* Кн. 10. С. 898–914; Кн. 11. С. 975–986; Кн. 12. С. 1056–1067; *1930.* Кн. 1. С. 36–47; Кн. 2 С. 110–117. Того ж року студія була видана окремою брошурою: *Бабій О.* Євшан (Федюшка) (Життя і творчість). В десятиліття його смерти: 1919 – 1929. Львів: Накладом Української видавничої спілки. 1929. 68 с.

[3] *Баган О.* Дмитро Донцов, вісниківство, націоналізм: питання спадщини і спадковости // *Донцов Д. Літературна есеїстика (Вісниківська бібліотека) / упоряд. і ред. О. Баган*. Дрогобич: ВФ «Відродження», 2010. С. 667 – 685; *Баган О.* Естетичний заповіт Дмитра Донцова // *Донцов Д. Вибрані твори у 10 т. / відп. ред. та упояд. О. Баган. Т.8: Літературна есеїстика.* Дрогобич-Львів: ВФ «Відродження», 2015. С. 5 – 19.

Отже, *проблемою* нашої студії є визначення, як взаємовідображувалися естетичні ідеї Миколи Євшана і Дмитра Донцова із поетикою прози Марка Черемшини. Спеціяльно на цю тему, очевидно, ніхто не писав. Дотично про творчість М. Євшана продуктивно розважали Микола Ільницький[1], Соломія Павличко[2], Сергій Яковенко[3]. Про творчість Д. Донцова в цьому ракурсі йдеться у вже згаданих студіях О. Багана.

Метою цієї статті є тлумачення естетичних паралелей між теоретичними положеннями літературної критики Миколи Євшана й Дмитра Донцова та літературною творчістю Марка Черемшини.

Спочатку наведемо кілька теоретичних тез із літературної критики М. Євшана, які потверджують його героїко-волюнтаристський та ідеалістично-неоромантичний світогляд. Як яскравий інтелектуал, М. Євшан критикував українську культуру за дрібнопроблемність, просвітянщину, плаский нативізм і, навпаки, підтримував все високе, вишукане, аристократичне в ній. Тому особливо захоплювали його Леся Українка й Ольга Кобилянська, Михайло Яцків і Василь Стефаник. Об'єктивно його творчість була продуктивним інтелектуалістським спуртом у сфері національної самокритики і розбудження самосвідомости українства, викриття яловости й прісности його ментальности. У певному сенсі це був спалах яскравого метеорита, який осяяв темні закутки українського відсталого, бездержавного, культурно недеформованого життя, і який згорів у вирі світової війни.

М. Євшан активно писав про західноєвропейську літературу (ескізи про Русо, Кляйста, Ленау, Келлермана, Гавптмана, Шпільгаґена, Банґа, Шніцлера, Кіплінґа, Містраля), глибоко цікавився польською літературою (статті про Конопніцьку, Залеського, Красинського, Пруса, польський літературний модернізм), оригінально осмислював російську літературу (студії про Толстого і Добролюбова).

Участь критика в журналі «Літературно-науковий вістник» і «Українська хата», які були в той час головними трибунами пропаганди нових естетичних ідей в українській культурі, обумовила його позицію прокладача нових шляхів, рішучого поборювача застарілих форм національної літератури. Закономірно, що М. Євшан як естетик виявився в епіцентрі українського модернізму, якого він застав уже у сталих формах. На час приходу його в культуру визріли таланти М. Коцюбинського і О. Кобилянської, Лесі Українки і В. Стефаника, Г. Хоткевича і М. Черемшини, відбулися перші спалахи українського символізму, імпресіонізму і неоромантизму, промайоріла львівська «Молода Муза». Тобто критик уже мав можливість оцінити потугу модерної української літератури, розглянутися по Європі і зіставити українські здо-

[1] *Ільницький М.* Творчість – це свобода духу (Микола Євшан) // Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів, 1995. С. 83 – 100.

[2] *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. К.: Либідь, 1999. 448 с.

[3] *Яковенко С.* Романтики, естети, ніцшеанці: Українська та польська літературна критика раннього модернізму. К.: Критика, 2006. 296 с.

бутки із європейськими, міг зробити ширші висновки і поставити «діягноз» недуг і відставань українського літературного процесу.

Очевидно, що на характер естетичного мислення М. Євшана мала значний вплив польська модерна література і її теоретичні основи. На це вже звернув увагу сучасний український дослідник, наголосивши на можливій ідейній та проблемній залежності Євшана від провідного критика періоду «Молодої Польщі» Станіслава Бжозовського, власне, від ідей його знаменитої книги «Легенда «Молодої Польщі»[1]. Поряд із теоріями німецької класичної естетики і філософією Ф. Ніцше М. Євшан був активним адептом новочасних теорій французької школи естетики Еміля Енекена, Жана-Марі Ґюйо, Анрі Берґсона.

В одній з перших своїх статей про тенденції сучасного йому модернізму із характерною назвою «Поезія безсилля» («Українська хата», 1910, № 2) М. Євшан писав: «Нове мистецтво українське, в повнім того слова значенні ***безідейне***. Ніякого в ньому змагання виявити свій світогляд, свої думки, свої пересвідчення тепер нема, бо того всього у нього і мало було. А коли дійсно хотіли [наші митці] щось сказати, то це було таке слабе, що мусили убирать його в дидактику. На своїх ногах воно устояти не могло. І так найновіше покоління лишилося таким самим грубим, як і попередні йому … І через кілька років показалося, що, властиво, сил у його зовсім немає, щоб далі йти. Показалося, що героїв, орлів немає …»[2].

На думку критика, українську сучасність заливає море міщанства і він так малює картину здрібніння літератури: «Той ***брак дійсно великих, творчих індивідуальностей, дійсно великих сердець і умів*** вони закривають. Бачачи, що до нічого великого вони не здібні, дрібнички вони побільшують до небувалих розмірів, щоб мати ілюзію величі та сили; не маючи змісту, вони форму беруть за зміст і утішаються нею; не уміючи дати собі ради з матеріялом творчим і обробити його, вони тим більше дбають про гарний стиль. Замість великих картин, які були б в силі своєю щирістю та виразом знайти відгомін в серцях людських, вони дають образи такі, що передовсім засліплюють очі, ударяють своєю яскравістю, надзвичайністю і несподіваністю. З фальшу та самих дисонансів вони наміряються дати гармонію. І те все кладуть високо понад життя, і поклоняються тим ідолам, якби се дійсно було їх святе мистецтво»[3]. Це спостереження не тільки точно осмислює сутність модерністського бездуховного формалізму і його тенденцію до деструкції, а й насвітлює нам ментальні та світоглядні ознаки сучасної літератури постмодернізму, яка є морально та ідеологічно спорідненою із авангардизмом початку ХХ ст.

[1] *Яковенко С*. Романтики, естети, ніцшеанці: Українська та польська літературна критика раннього модернізму. К.: Критика, 2006. 296 с. С. 28.

[2] *Євшан М*. Вибране. Літературна критика. Публіцистика. Листи / упоряд. Є. Баран, О. Баган, М. Комариця. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2020. 904 с. С. 97.

[3] Там само. Є. С. 98.

М. Євшан із піететом цитує І. Франка, який правильно вловив сутність художньої тенденції декадентизму наприкінці XIX ст: «Не маючи або не хотячи мати ніяких живих людських інтересів, бажаючи буцімто стояти поза буденною роботою верств, змагань ідеалів, на вершинах чистої краси, вони закривають тим перед очима публіки або своє нерозуміння життя, або свій цинічний індиферентизм. І що ж дають їй за це? В найліпшім разі – безцільну гру слів і форм, кольористичні контрасти, барвисті декорації, за котрими нема нічого живого й реального. А це також тенденція, що розминається з метою поезії. Поетична красота се не є сама красота поетичної форми, ані нагромадження якихось нібито естетичних і гарних образів, ані комбінація гучних слів. Усі ті складники тільки тоді творять дійсну красоту, коли являються частями вищої цілости, духовної красоти, ідейної гармонії. А тут, як і на кожнім полі людської творчости, головним, рішучим моментом є, власне, та душа, індивідуальність, чуття поета»[1].

Розвиваючи цю тезу І.Франка, критик так підважує формулу «мистецтво для мистецтва»: «Для своєї оборони перед закидом, що вони тікають від життя, знайшли творці аргумент, що ***творчість основана на інших підставах, як життя.*** З конечности творчість така мусить робитися щораз більше схоластичною, мертвою і безжизненною, мусить їй щораз більше бракувати свіжости, красок та віддиху. Їй бракує ґрунту під ногами. Становище творців стає щораз більш безнадійне… І починають говорити про ідеальність; починають оперувати великими словами і поняттями, кокетують з вічністю. Ті поняття дають їм певного рода забуття, самообман, дають їм ілюзію того, з чим вони давно розцурались; оп'янюють їх і закривають перед їх очима власну неміч, непродуктивність, творчу безсильність»[2].

М. Євшан виводить свій естетичний афоризм: «Бо ж дійсна творчість все буде плодом душ дійсно сильних і все буде мати над людьми дійсну силу»[3]. І ще один: «***Правдивий творчий ідеал завжди буде силою життєвою!***»[4].

Розвиваючи думку австрійського критика Г. Бара, М. Євшан робить таке глибоке узагальнення: «Свідомо починають декаденти жити своїми тільки галюцинаціями, свідомо видумують щось таке, що могло би дати їм якусь емоцію чуття. Бажання образити скрізь, де тільки можна, так званий громадський дух, являється як головний мотор їх діяльности – се дає їм розривку»[5]. Теза абсолютно реактуальна для оцінки сучасного постмодернізму. У цьому контексті критик говорить про естетизм А. Кримського, який веде його до «браку артизму», про «до несмаку одностайні і монотонні сварки» П. Кар-

[1] *Євшан М*. Вибране. Літературна критика. Публіцистика. Листи / упоряд. Є. Баран, О. Баган, М. Комариця. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2020. 904 с. С. 98–99.

[2] Там само. С. 99–100.

[3] Там само. С. 100.

[4] Там само.

[5] Там само. С. 102.

манського та «його видушувані, вифантазовані конфлікти трагічні», про віршоробство С. Твердохліба і С. Чарнецького[1].

На закінчення М. Євшан робив такі висновки про характер доби декадентизму і новонароджуваного авангардизму: «Від кількох літ стоїмо серед загальної апатії суспільности, серед занепаду всякого громадянського духа в широкому розумінні того слова. І молода наша генерація письменників заховується так, як би нічого не хотіла від життя, не ждала ніякої будучности, нічого не сподівалася і доживала свої дні. Атмосфера творча стала така неможлива, така млява, що об'яви дійсної творчої думки стають щораз рідші, немає в ній чим віддихнути, чується пригноблення та мертвота … Коли взагалі творчість має якийсь змисл, коли судилося творцям бути тими, що творять будучність, показують людині шлях до неї, і коли вони дійсно наділені вищою свідомістю, цінять той образ людини і кращого життя, який воздвигала все творчість, – то в ній ми повинні виздоровіти, віддихнути повними грудьми і набрати сил за великий ідеал: ***свободи чоловіка***»[2].

Цю деморалізацію, невмотивовану контроверсійність духу, надмірну гру уяви й образів критик спостеріг і в одного з найулюбленіших своїх письменників – Михайла Яцківа: «Вибухи сили, трохи чи не елементарної, сплітаються тут з повним ослабленням творчим, вичерпанням … Нудьга, бажання тихого безболісного спокою, де душа любувалася б своєю нерухомістю та змученням, – а відтак неначе раптова блискавка, неначе ураган, чуємо лет чогось дикого, шаленого і сильного, і слухаємо із запертим віддихом; але огонь пристрасти, запал і певного роду духовне лінивство, квієтизм не мають розмежування. І маємо враження, що сам автор сміється злобно з тої нашої непевности, бо за нею йому добре, він певний себе і невідгаданий. Він тут певний себе експериментатор; внутрішній огонь той глибокий, очисний ліризм заступає його; але непомітно байдужість і нудьга підгризають той запал щораз більше; являється тільки привичка підглядати людину… І це дуже характеристичне явище в сучасній творчости. Де зневіра обгорнула творця зовсім, де він вже зовсім не уміє видобути зі своїх грудей ні одного звука природного, де він на все уже махнув рукою – там лишається ще тільки охота до такого холодного, немилосердного експерименту, гостра, рафінована аналіза всього, що може видатись якоюсь відрадною оазою»[3].

Очевидно, цим спостереженням галицький теоретик заглянув у щойно започатковану еру авангардизму, яка у різних формах триває й до сьогодні. Він побачив, як формується мистецтво морально безвідповідальне, націлене на цинічну гру з масами, бездуховне, органічно втягнуте в стилістику штукарства і вдавання.

---

[1] *Євшан М.* Вибране. Літературна критика. Публіцистика. Листи / упоряд. Є. Баран, О. Баган, М. Комариця. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2020. 904 с. С. 103.

[2] Там само. С. 103–104.

[3] Там само. С. 101–102.

У статті «Суспільний і артистичний елемент у творчости» («Літературно-науковий вістник», 1911, Кн. 3) М. Євшан спробував розв'язати проблему свободи митця, наскільки він може відірватися від суспільства і що йому дасть така самотність. Він розуміє, що екзистенціально «Людина хоче щастя, хоче усміхатися, радіти, хоче, як дитина, не пам'ятати про тверду грубу працю на хліб насущний і бавитися. Відси виходить її порив до прекрасного, все те, що вона воплочує в ідеалі мистецтва. Понад життя вона розпинає собі барвисту веселку, над його болотом та дисгармонійними звуками будує собі святий, тихий рай, де була б вічна гармонія. І кожний творець, котрий не набрався ще мізантропії, кожний, хто серйозно відноситься до життя і його фактів, рветься туди, в тих категоріях мислить свій ідеал: ідеал прекрасного вільного життя… Творчість чоловіка – се в ґрунті речі ніщо інше, як в першій мірі скарга на недостаток, плач над поневоленням та рабством укритих в ньому потенціяльних сил; а потім реакція, бажання іншого життя, будова ідеалу»[1].

Принциповою для Євшана є ось така теоретична теза естетика Еміля Енекена: «Мистецтво лежить у творенні в нашому серці могучого ***життя без чинів та терпіння***; краса єсть характером суб'єктивним, що означає вибір, завдяки якому для тої чи іншої одиниці предмети, зображені в той спосіб, стають певними і дають порив; мистецтво і краса стали би, отже, словами без ніякого змісту, коли би чоловік був вповні щасливим і міг обійтися без ілюзій щастя, до якого перестав би тоді стреміти…»[2]. До цього він додавав: «Таким чином усе мистецтво стає для нас тільки ***психологічною реальністю***, чимсь, що не може воплочуватися відповідно до наших бажань в конкретні, життєві форми. Поміж твором мистецтва і дійсністю таким чином якась пропасть, вони опиняються неначе на зовсім протилежних полюсах, будують на зовсім інших підвалах і з іншого матеріялу»[3].

Вирішальним фактором у мистецтві є, за Євшаном, почуттєвість. Це «цемент» між людиною і мрією. Це вічна туга людини за формою втілення її великих емоцій, її енергетики творчого натхнення[4]. Ця вічна розірваність між ідеалом і дійсністю, яку так проникливо відчули ще романтики, «становить якусь внутрішню трагедію, розлад в думці всякої творчости»[5]. До цієї теоретичної тези критик ставить антитезу: «Лишається тоді сам тільки ***творчий героїзм*** (*виділення наше. – О. Б.*), само тільки заспокоювання творчого інстинкту, ***творчість як ціль, сама в собі***»[6].

[1] *Євшан М.* Вибране. Літературна критика. Публіцистика. Листи / упоряд. Є. Баран, О. Баган, М. Комариця. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2020. 904 с. С. 41.

[2] Там само. С. 43.

[3] Там само.

[4] Там само.

[5] Там само. С. 44.

[6] *Євшан М.* Вибране. Літературна критика. Публіцистика. Листи / упоряд. Є. Баран, О. Баган, М. Комариця. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2020. 904 с. С. 44.

Отже, М. Євшан, на противагу декадентизмові з його втечею від життя, чітко говорить про потребу пробудження ***вічної героїки*** як запоруки перемоги митця над порожнечею трагічного розриву між ідеалом і дійсністю. Лише сила почуттєвости рятує людину від зів'ялості через усамітненість. Критик впевнений в місії аристократів духу, цих новітніх героїв людства, за Т. Карлайлем, тобто творчих індивідуальностей: «Тільки одиниці уміють використати ***життя як матеріял для естетичних можливостей***, видобути з нього джерело надії, дати йому ***порив*** (*виділення наше. – О. Б.*)… Творець – значить самотній…»[1].

Водночас М. Євшан – переконаний антимасовіст: «Одиниця творча мусить виділяти себе з-поміж загалу і займати неприхильну до нього позицію. Се не котурни, кажу, не фальшивий аристократизм, не утеча від життя і від його страждань, але неминучість; і се не улегшення собі життя, а, навпаки, – утруднення…»[2]. Однак це не холодний індивідуалізм декадентів і символістів, які відрікаються від народу, приземленого і некультурного. І тут Євшан говорить про ті часи, коли митці ставали вождями національних зрушень: «…колись маса слухала артиста, з запертим віддихом ловила звук його ліри і дала себе вести йому… була аристократом і шокувала своїх вибранців, уважаючи їх за ***своїх*** посланців…»[3]. Він має на увазі письменників доби Романтизму, які уміли творити в народному дусі і ставали національними тиртеями і пророками. Він тужить за таким «провідництво письменства», як пізніше скаже вісниківець Юрій Липа. Зараз наступає нова доба масовізму, зродженого умовами пролетаризації мас та створенням індустрії розваг у великих містах: «…тепер се щось гірше, як юрба, з заболоченими ногами входить вона до його (*митця. – О. Б.*) святині і свище в театрі, викидає ліру і домагається катаринки»[4].

Вартує навести думку Сергія Яковенка із спостережень над естетичними тенденціями доби Модерну: «Ідейність не була кроком назад, вона була закономірним явищем руху раннього слов'янського модернізму до ***неоромантизму,*** прагненням ***рівноправного*** співжиття в сім'ї європейських націй»[5].

Як бачимо, естетична позиція М. Євшана була дуже цікавою, складною і не вкладалася в спрощене визначення «естет» та «індивідуаліст». Очевидним є, що йому імпонують неоромантичні тенденції в модернізмі, які повертають з класичного романтизму силу почувань, героїчні візії, яскраві характери, барвисту палітру експресивних образів. В інтенціях надто абстрактного й формально ускладненого символізму, в егоцентризмі декадентщини, в

[1] *Євшан М*. Вибране. Літературна критика. Публіцистика. Листи / упоряд. Є. Баран, О. Баган, М. Комариця. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2020. 904 с. С. 46.

[2] Там само.

[3] Там само.

[4] Там само.

[5] *Яковенко С*. Романтики, естети, ніцшеанці: Українська та польська літературна критика раннього модернізму. К.: Критика, 2006. 296 с. С. 55.

безтілесности імпресіонізму Є. Євшан вбачав «жонглерство фраз» (подібні оцінки вельми часто повторюються в його критиці). Натомість він хотів, аби українські автори переймали від розвинутих європейських літератур якраз тенденції високої, духовно й морально сильної естетики. Про це йдеться у статті «Сучасна польська література і її вплив на нашу» («Літературно-науковий вістник», 1912, Кн.12).

Ось як Євшан осмислює проблему взаємодії з європейською літературою загалом: «Треба би всяке явище культури міряти нам не лише своєю домашньою міркою, міркою всяких условностей національного життя, але прикладати до нього … більше строгу европейську оцінку. Але треба ствердити, що всі майже наші екскурсії в «Европу» були нещасливі та схиблені. Ми або губилися там цілком, або, коли вертали назад, то не з чимсь дійсно цінним, а більше з відпадками багатого стола і старалися в себе вмовити, що се дійсна «Европа», дійсна культура, куди багатша від нашої «питомої»[1]. Критик говорить про «чужу тандиту», тобто другосортну, поверхову літературу, яку в нас сприймали, як зразок для наслідування, як «перший сорт»[2]. І робить висновок: «Головна річ в тім, щоб, заходячи в тісніші зносини з чужими літературами, не затрачувати оригінальних прикмет своєї і не примушувати її надягати на себе чужі їй костюми, хоч би й як вони були принадні, щоби, замість скраплення літератури елементами чужих течій, не вносити розклад та отрую»[3].

На думку Євшана, постійна, збита орієнтація на третьорядних насправді письменників польської і російської літератур приводить українських авторів до «вношення в літературу маскараду, жонглерства, фразеології, одним словом, до затрачання свого обличчя»[4].

М. Євшан різкий в оцінці таких несамостійних письменників, зорієнтованих на моду, залежних від отих третьорядного ґатунку польських художніх впливів, як О. Луцький, С. Твердохліб, С. Чарнецький, Ф. Коковський, М. Голубець: «Се люди, які «збагатили» нашу поезію хіба тим, що внесли масу всяких поз, театральних жестів, всяких маній, претенціональности»[5].

Особливо дошкульною була його критика провідних галицьких модерністів у статті «Найновіша лірика Галицької України» («Українська хата», 1913, № 11). Передусім Євшана вражає як філософа «гнила атмосфера громадянського життя в Галичині»[6]. В якому домінують пристосуванство, корисливість, кар'єризм, дрібна метушливість і фарисейський патріотизм[7]. Суспіль-

[1] *Євшан М*. Вибране. Літературна критика. Публіцистика. Листи / упоряд. Є. Баран, О. Баган, М. Комариця. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2020. 904 с. С. 347.

[2] Там само. С. 348.

[3] Там само.

[4] Там само. С. 349.

[5] Там само.

[6] Там само. С. 473.

[7] *Євшан М*. Вибране. Літературна критика. Публіцистика. Листи / упоряд. Є. Баран, О. Баган, М. Комариця. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2020. 904 с. С. 473.

ство втратило відчуття героїки, занурилося в буденщину. Цим він пояснює ідейне та естетичне виродження в літературі, падіння навіть значних талантів, як В. Пачовський. У цьому теж відчувається його туга за національним піднесенням, романтичним ідеалізмом, які, може, й спалахували в минулому, може, ще спалахнуть в майбутньому. Критик з усіх боків громить лірику В. Пачовського і М. Кічури саме як типових формалістів-позерів модернізму, які цілком втратили «український дух»; М. Кічуру він називає «літератом віденської школи»[1], який цілком відірвався від ґрунту. Головною причиною занепаду цього автора є «пустка душі»[2].

Далі М. Євшан робить цікаве і повчальне спостереження: «…в обороні мистецтва, його прав і законів виступають разом з одиницями, дійсно, творчими і з високим умом, комедіянти, всякі фетишисти, люди, не відповідальні за свої вчинки. Прилучаються до табору борців за мистецтво, оперуючи тими самими словами, видвигаючи ті самі кличі і пропагуючи ті самі вартості, вони наносять шкоду для мистецтва більшу, як його вороги…»[3]. Кожна духовна неміч завжди чіпляється за якусь форму виправдання безідейного мистецтва – це провіденційний висновок критика. Він шкодує, що немає вже в українській культурі І. Франка, «який безпощадно ганив всяку бляґу і позування»[4].

Отже, тепер можемо зробити попередні висновки.

1) Літературно-критичну концепцію М. Євшана в аспекті трактування модернізму не можна спрощено оцінювати як ***проестетичну*** на противагу до теоретичного дискурсу народництва. Він сприймав модернізм як явище поліваріантне, різновекторне, яке несло в культуру і суспільну свідомість як позитивні, аристократичні імпульси, так і негативні, розкладові інтенції.

2) М. Євшан чітко давав різко негативні оцінки тим письменникам модерністського спрямування, які запозичували із розвинутіших літератур переважно формальне ***штукарство***, ставали в ***позу***, тяжіли до ***зовнішньої екзотичності фраз***, але мало зростали духовно, мало вичаровували із духу національної традиції естетичні сутності оригінальности й органічности рідної літератури, мало впливали в національну почуттєвість і на вироблення енергетики героїчного служіння й аристократичного лету до ідеалу й досконалости.

3) Літературний критик явно захоплювався лінією ***неоромантизму*** в українській модерній літературі як такій, що була сповнена внутрішнього горіння, національної органічности, героїчного духу, тому він з таким пієтетом завжди посилався на «канонічність» стилю О. Кобилянської чи Лесі Українки. Цим він торував шлях для наступної хвилі українського неоро-

[1] *Євшан М*. Вибране. Літературна критика. Публіцистика. Листи / упоряд. Є. Баран, О. Баган, М. Комариця. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2020. 904 с. С. 473.

[2] Там само. С. 474.

[3] Там само. С. 476.

[4] Там само.

мантизму – «вісникіївської», яка теоретично почалася у 1922 р. із знакового есею Дмитра Донцова «Поетка українського Рисорджименто (Леся Українка)».

4) У філософському плані М. Євшан прокладав цікаву й потрібну у нас дорогу ***ірраціоналізму***, постійно апелюючи у своїй критиці до таких понять, як «чуття», «психологічне», «воля», «сила», «несвідоме», «енергетика» і т. ін.

У ці естетичні параметри Євшанової концепції літературного модернізму явно «вписувалася» проза Марка Черемшини, якій притаманні і національна органічність, і духова енергетика, і сильна емоційність, і глибокий ірраціоналізм, і стильова самобутність, незалежність від європейських модних модерністських зразків

Ці тези дозволяють нам визначити творчість М. Євшана передвісника ідеології та естетики вісниківства 1920 – 1930-х років, про що є наша спеціяльна студія[1]. Відтак цікаво зрозуміти, як трактували творчість Марка Черемшини самі вісниківці, зокрема Д. Донцов. Блискуча студія-есе Дмитра Донцова як світоглядного адепта Євшанової літературної теорії, яку він написав до ювілею Марка Черемшини й опублікував у «Літературно-науковому віснику»[2], на нашу думку, розвивала основні естетичні тези М. Євшана і давала розуміння феномену М. Черемшини як унікального й органічного таланту. Ця стаття передрукована в 10-томному виданні вибраних творів Д. Донцова, в томі 8: «Літературна есеїстка»[3], за яким ми будемо цитувати цього автора. Про оцінку Дмитром Донцовим прози Марка Чермшини нам вже доводилося писати[4].

Головні тези Д. Донцова зводилися до наступного:

1) Марко Черемшина цілком не був життєвим песимістом, яким його зробили нудотна постнародницька українська літературна критика і пізніше совєтська соціологічна критика, навпаки, він несвідомий ***іроніст***;

2) герої М. Черемшини зберігають оптимізм на дні своїх страждань і поневірянь;

3) Д. Донцов робив проникливе порівняння художнього таланту М. Черемшини із талантом Кнута Гамсуна, з його винятковим умінням передавати енергетику життя;

---

[1] *Баган О.* Галицький літературний критик Микола Євшан як провісник ідейного ірраціоналізму та вісниківського неоромантизму в українській літературі // *Баган О. Феномен Галичини в історіософських, культурологічних, політологічних тлумаченнях: Монографія*. Тернопіль: Видавництво «Крила», 2023. С. 231 – 247.

[2] *Донцов Д.* Марко *Черемшина*. *Літературно-науковий вісник*. 1927. Т. XCIII. Кн. VII-VIII. С. 305–322.

[3] *Донцов Д.* Марко Черемшина // Донцов Д. *Вибрані твори*: у 10-ти томах. Том 8: *Літературна есеїстка* (1922–1958 рр.) / відп. ред. та упор. О. Баган. Дрогобич-Львів, 2015. С. 300–312.

[4] *Баган О.* Дмитро Донцов про Василя Стефаника і Марка Черемшину. *«Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX століть (До 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича)*. Дрогобич: Вимір, 2001. С. 331–340.

4) хоча Д. Донцов не вживав слова «неоромантизм», проте він явно доводив, що стилістика М. Черемшини за своєю суттю є неоромантичною.

Зокрема Д. Донцов писав: «Се може видатися парадоксом, але Марко Черемшина був ***несвідомим іроністом***. Не злобним сатириком, не пустим карикатуристом, ані циніком аморальним, лише власне іроністом. В творах автобіографічного характеру ся його прикмета досягає найвищих шпилів автоіронії… се немов провідна мелодія, що спершу зрідка й несміливо, чим дальше – з'являється віссю, хребтом цілої Черемшиненої творчости. Се і є, власне, його maniere d`etre.

Спершу в «Карбах». За загальноприйнятим натуралістичним стилем, з-за канонізованої народницької філософії, вже там виразно продирається назверх його питоме відношення до окруження. Се окруження було таке, яким він його бачив, як «заглядав крізь вікна» до присадкуватих хат, де «мужики своє горе в горівці топили, свою кров пили і зубами скреготали», але він не розчулювався, ані не обурювався. Перед всіма страхіттями чи то буденного, чи воєнного життя загортався він у міцний панцер своєї питомої іронії, ледве достережливої в зненацька, немов знехотя, киненім слові і якої запахом була надихана майже кожда його новеля…»[1].

І в іншому місці: «Звичайно в нашій літературі, де є співчуття з покривдженим, – там є і сум, є милосердя. У Черемшини се співчуття йде в парі з легким відтінком комізму. Він теж зворушується людським болем, але розглядає його так, немов дивився на нього десь з місяця, і тоді сі злидні людські представлялися таким малими, такими дрібними, що тяжко було з них не іронізувати, з отсеї безладної, наївної і страшно поважної людської метушні»[2].

Д. Донцова захоплювала та енергетика, яка віяла від Черемшинених новел, коли він змальовував народну стихію Гуцулії: «Оті всі, що «як мурашки лазять», отой нарід його «абдіків», зворушливих у своїй наївности, які на всі удари згори тільки «зумівалися» і «упрівали», – цілий той світ, де змішано в одно красу і погань, комізм з трагізмом, – вщерть був переповнений незнищимою енергією розросту, що не дає тій стихії згинути, внівець обертаючи всякі спроби її викорінити. Енергія ся прибирає різні форми, привабливі і відштовхуючі, хвилює в ній щось так безпосереднє й буйне, що є від чого впасти в поетичне захоплення… І, власне, в сій анімальній енергії і знаходить свою афірмацію життя Черемшина. Є в ній щось з «Благословенства землі» К. Гамсуна і її поезією, так близькою поезії природи, переповнена ціла творчість Черемшини»[3].

---

[1] *Донцов Д.* Марко Черемшина // Донцов Д. *Вибрані твори*: у 10-ти томах. Том 8: *Літературна есеїстка* (1922–1958 рр.) / відп. ред. та упор. О. Баган. Дрогобич-Львів, 2015. С. 301.

[2] Там само. С. 302.

[3] *Донцов Д.* Марко Черемшина // Донцов Д. *Вибрані твори*: у 10-ти томах. Том 8: *Літературна есеїстка* (1922–1958 рр.) / відп. ред. та упор. О. Баган. Дрогобич-Львів, 2015. С. 307.

У прозі М. Черемшини понад усе простягається майже містична віра його народних героїв у виправданість свої страждань і перемогу над ними: «Сього упертого прагнення життя, сього закоріненого оптимізму ніщо не переможе. Напасти не стережуться, бо «кого має напасти напасть, той і дома захопить». Над бідою не довго бідкаються, «бо коли ти став червачком, то ти до глини належний, ти – порошок на дорозі», а живим не заважай… Бо чи мадяр за горло візьме Гуцулію, чи яка біда лучиться, не дуже собі то бадіки до серця беруть, вони лиш «дивом дивуються, чудом чудуються», а завтра – переходять над бідою до порядку денного…»[1].

А ось так Д.Донцов роздумував про стильову оригінальність Марка Черемшини: «Стиль Черемшини, в згідности з цілим світоглядом його, є передусім встриманий, засерпанкований, дискретний (no noise) (*беззаперечно (фр.). – О. Б.*)…

…його оповідання має такий своєрідний динамізм, ніщо його не перериває, ні реалістичні,чужі акції, описи, ні авторові толкування, ні експресіоністичні міркування (написи на екрані) – дія плине без стриму…

… І тим відрізняється від експресіоніста»[2].

Д. Донцов робив таке цікаве узагальнення: «В постаті Черемшини українська література стратила наскрізь оригінальну силу. Пасивну і активну, імпресіоністичного реаліста і реалістичного імпресіоніста, соромливого і цинічного еротика, ворога народницького сентименталізму і глибоко вкоріненого в рідний ґрунт поета українського села, ніжного і мужнього творця, мрійливого граматика і драматичного лірика, скупого марнотратника, замкнутого в собі, співця широких мас, а над усе – того «голосу життя», непереможного – і «всього, що гарне». Своєю творчістю він завдав удар і нашому розпасеному сентименталізмові, і безплідному гамлетству, і наївній ідеалізації колектива, вводячи нас в круг глибших проблемі і цінніших вартостей»[3].

Наведені роздуми двох визначних літературних критиків та теоретиків мистецтва дозволяють зробити такі висновки. Микола Євшан започаткував в українській естетиці концепцію ірраціоналістичного літературознавства, близького своїми візіями та принципами до естетики німецької духовно-історичної школи (Вільґельм Дильтай, Генрих Корф, Роберт Унґер, Фридрих Ґундольф, Фридрих Штрих, Отто Вальцель та ін.). Він виходив своїми ідеями із французької естетичної думки межі XIX – XX ст. (Еміль Енекен, Жан-Марі Ґюйо, Анрі Берґсон, Шарль Морис), яка розвивала теорію інтуїтивізму та емоціоналізму, котра, своєю чергою, була близька до філософії духовно-історичної школи. В основі їхнього теоретичного мислення

[1] *Донцов Д.* Марко Черемшина // Донцов Д. *Вибрані твори*: у 10-ти томах. Том 8: *Літературна есеїстка* (1922–1958 рр.) / відп. ред. та упор. О. Баган. Дрогобич-Львів, 2015. С. 308.

[2] Там само. С. 310.

[3] Там само. С. 377.

лежала візія про творчість як стихію, складне плетиво підсвідомих інтенцій і духовно-міфологічних, архетипних переживань. Мистецтво і для німецьких, і для французьких мислителів було актом духової сили й енергії, спрямованих на висвітлення глибинних екзистенцій людського життя – віри, пристрасти, змагання, страху, вітального пориву, ніжности тощо. Об'єктивно ця естетика була споріднена із настроями неоромантичної літератури.

М. Євшан не завершив розвиток своєї естетичної теорії, оскільки рано відмовився від творчости і згодом помер. Його ідеї були підхоплені лише у 1920-і роки насамперед Дмитром Донцовим, який створив свою школу естетичного мислення, звану ***вісниківством***. Оригінальне, глибоке і яскраве продовження естетичних візій Д. Донцова зустрічаємо в його послідовників та учнів: Євгена Маланюка (літературна есеїстика, згодом об'єднана в «Книгах спостережень» у 2-х тт.), Юрія Липи (збірка есеїстики «Бій за українську літературу», 1935), Юрія Косача (збірка естетичних есе «На варті нації», 1936), в статтях та есе Олега Ольжича, Олени Теліги, Михайла Мухина (Гридня), Романа Бжеського та ін. Саме Д. Донцов розпочав нове прочитання окремих імен української літератури і дав цілісний погляд на її історичний розвиток (трактат «Дух нашої давнини», 1944). Суттю цього світоглядного перевороту в українському літературознавстві було те, що як теоретик він відкрив велетенський світ ***ірраціонального як сферу тлумачення***, розробив концепцію ***естетичного героїзму.*** Такі естетичні категорії, як ***містика, сила духу, динаміка, піднесене, трагічне, величне, етнічна органічність, традиція*** займають центральне місце в естетиці цього напрямку.

Марко Черемшина майже ідеально відповідав естетичним уявленням обидвох теоретиків, оскільки виражав у своїй творчости ***містичні пориванння селянської душі, трагіку буття, велику енергію переживань, етнічну спонтанність образів, моральну силу творчої натури.***

Олег Баган

ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНЕ СПРИЙНЯТТЯ СВІТУ У МАЛІЙ ПРОЗІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ ТА РОСТИСЛАВА ЄНДИКА

Однією з причин орієнтації літератури на міф є спроби художників слова осягнути таємниці буття, створити загальні моделі вираження взаємостосунків між людиною та світом. Врешті, зацікавлений читач нової літератури також виявляє потребу в створенні міфу, оскільки сприймає його як спогад зі свого дитинства, суголосний стану душі вже дорослої людини.

Фольклорно-міфологічний пласт, без перебільшення, став основою не тільки літератури, а й усього мистецтва. Саме він відкриває літературознавцям не лише механізми зародження творчості певного автора та найглибші

джерела семантики його текстів, а й механізми естетичної реакції, впливу твору на читача, проникнення авторської свідомості у ті найнедоступніші площини людської психіки, що досі зберігаються в народі як різноманітні фольклорно-міфологічні легенди, перекази, оповідки тощо. Якщо в такій проєкції осмислювати творчість Марка Черемшини та Ростислава Єндика, то важливою рисою їх стилю є оригінально трансформована ними народна творчість як невичерпне джерело для вислову поглядів простої людини на соціальну дійсність та певні події, адже кожна окрема мова створює свої власні оповідні структури, через які й за допомогою яких людина налагоджує зв'язки з реальністю. Письменницький талант Марка Черемшини як і Ростислава Єндика живився глибинними джерелами національного духу. Ростислав Єндик – молодий, початкуючий літератор та науковець, що активно вивчав антропологію та фольклор українського народу, міг з цілковитими на те підставами повторити такі слова зізнання, щиро виражені в автобіографії Марком Черемшиною про витоки своєї творчості: «Етнографічних матеріалів я не збирав, бо сам був тим матеріалом, пересякнувши наскрізь народними піснями та казками із самого малку. Я виріс серед співанок та казок, та сопілок, вдихав їх у себе і віддихав ними»[1].

Власне художнє мислення письменників невіддільне від історичної долі рідного гуцульського краю, у тотожності перебувають їхня індивідуально-особистісна свідомість і свідомість народнопоетична, тому персонажі їх творів не цураються своєї говірки, а загальні найменування навколишніх реалій типу *плай*, *колиба*, *киптар*, *маржина* конкретизують час і простір, малюють конкретно-історичне тло, адже взаємини людини / етносу з простором – це передусім взаємини упорядкування, розміщення і розбудовування себе та своїх речей у просторі. На думку етнопсихолога з української діаспори Олександра Кульчицького – дослідника особливостей ментального розвитку українського народу впродовж останніх кількох сторіч, ментальність будь-якої нації, а українства тим паче, є продуктом взаємодії різних чинників на всьому її історичному шляху розвитку, включаючи такі основні чинники процесу філогенезу, як антропологічно-расовий, гео- і соціопсихічний, історичний, культурноморфічний, а також колективне підсвідоме. Науковець пропонує глибше вивчати геопсихічні чинники, що впливають на формування української душі. «Завдяки вчуттю в краєвид людина зливається з ним унутрішньо, «піднімається уявним внутрішнім зусиллям разом з узгір'ям вгору», чи «розлягається степом», що залишає психічні наслідки, які оформляють душу»[2]. Виходячи з такої теорії, можна говорити про певні особливості характерів «сина степу», «людини лісу», «верховинця» та ін.

[1] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефаникові. Ранні твори. Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи К.: Наук. Думка, 1987. С. 349.

[2] Кульчицький О. Світовідчування українців. Українська душа. К.: Фенікс, 1992. С. 48–52.

Міркування Миколи Зерова щодо «місцевого колориту», «верховинського прикрашеного стилю» творів Марка Черемшини надаються і до пояснення Єндикового стилю: «Коли (…) Черемшина звертається до діалекту ради його самого (…), тому що знає цінність і вагу рідного і незвичайного слова, любить «майстерне гуцульське долото» й імпровізовані рядки гуцульських співанок – без коломийок не обходиться сливе ні одне його оповідання; він любить зупинятися на обрядових деталях гуцульського життя; він старанно підкреслює подробиці народних вірувань»[1]. Критики закидали недбале ставлення до літературної мови Ростиславові Єндику, відмовляючись шукати серед його образів прояснення внутрішньої форми, тоді як філософія митця – це прагнення відновити споконвічні онтологічні зв'язки, приховані у матерії мови, первісний плин мовного бачення світу. Гуцульська та лемківська говірки допомагають йому гостро відчути естетичну семантику, образний потенціал слова і якнайповніше сприйняти та відобразити рідний навколишній світ.

Типологізуючи малі жанрові форми прози обох письменників, спостерігається використання гуцульських вірувань, ритуалів, звичаїв та обрядів, що відбивають засадничі підвалини людського існування загалом. У новелі «Торонке мольфарування» Ростислав Єндик устами свого героя стверджує-розкриває, здається, головну праоснову такого, зітканого з уявлень та візій, буття гуцулів: «Так, ти сильний і гарний, але є щось більше поза тобою, поза силою одного чоловіка. Це сила всіх гуцулів, що міститься в їхніх старих повір'ях»[2]. Мати повчає дочку, як та має чорногірське зілля варити і ґазді до вина досипати, «щоби був веселіший та путерніший та й до газдині прудкіший» (Марко Черемшина, «За мачуху молоденьку»); газдині ворожать на поминках, що молода вдова не довго тужитиме за чоловіком, бо, роздаючи гостям книші за його душу, Івана обминула («Зарікайся мід-горівку пити!»); замовляє відьма, кличе собі злих духів на допомогу (Ростислав Єндик, «Торонке мольфарування») тощо. Майстерне вплетення у твори письменників замовлянь, ворожінь посилює поетичність сприймання й водночас підводить до з'ясування питання власної ідентичності, яке спрямовує до першооснов людського існування. «Отже, віра в прачас підсвідомо живе в людині завжди, – констатує літературознавець Ігор Зварич у монографії «Міф у ґенезі художнього мислення». – І саме замовляння є тією вербальною формою відтворення цілісної єдності людини з основами космосу, у якій людська душа збігається зі світовою і від цього здобуває силу, видужує тощо. У замовляннях людина діє в унісон з силами Всесвіту, бо і сама є однією із його часток і сил (…)»[3].

[1] Зеров М. Українське письменство. К.: Основи, 2003. С. 483.

[2] Єндик Р. Регіт Арідника: збірка оповідань. Львів: Винне гроно, 1937. 264 с. С. 74.

[3] Зварич І. Міф у генезі художнього мислення. Чернівці: Золоті литаври, 2002. 236 с. С. 84–85.

У магічних заклинаннях (символах образного втілення природи, гармонійного співжиття людини з навколишнім світом; сили вимовленого слова, засобу убезпечення від злих сил) сплітаються поклоніння, скарги, обіцянки, прохання, переконання не тільки тих, хто їх промовляє, а, здається, цілої нації[1]. «Аби їм ріки повимерзали, аби їм ліси повигоряли, аби їм двори позапалились, аби їм лапи перерубались, аби їм ключі розгубилися, аби їм пушки потопилися, аби їм гори порозсувалися, аби їм тюрми порозтворялись» – промовляють колядники перед вікнами продажного побережника, що зраджує інтереси селян («Коляда» Марка Черемшини), «Хоть най мене грім уб'є, хоть най мене бола утне, хоть най мене викришит до пня, хоть най мене тут смерть найде, то я вам кажу та й на чім світ стоїт заклинаюси» – заводила, зарікалася молода удовиця на похороні свого газди, що селу аж серце тріскало, бо ні з ким іншим жити не буде, («Зарікайся мід-горівку пити!» Марко Черемшина), «Аби йому послідна година була! / Аби його шибеничка не минула! / Аби його всі громи убили!/ Аби його води утопили! / Аби його вогні іспалили!» – заклинали газди і газдині молодого легіня Федуся, що обманув їх доньок («Парубоцька справа» Марко Черемшина). В оповіданні Ростислава Єндика «Мольфар» дід, розганяючи хмари, водночас нібито накликає їх на ворогів (більшовиків), благає світла рідному народові: «Громи і громенята, тучі і тученята, я заклинаю вас усіма іменами: всіма силами святими неба і всіма добрими силами землі, всіми зіллями і цим коренем старовіку. Я заклинаю вас, не пускаю, держу, а тебе, градовий володарю, взиваю і викликаю – приходи на розмову. (…) Хмари заклубилися, як клубовища гадюк, здержалися одною високою стіною, до неї приліплювалися менші хмаринки, небо очистилося і на заході засіяло сонце».

Традиційними для прози Марка Черемшини й оповідок Ростислава Єндика є фольклорно-фантастичні персонажі, скажімо, Дух гір, Чортеня, Щезник, Нявки та інші надприродні сили, які існували у свідомості гірських мешканців як реальні створіння, що жили поруч із людьми. Приміром, в оповіданні Марка Черемшини «Основини» Семениха на розпочату будівлю хати запрошує гостей, і ті, за давнім звичаєм, бажають господині легкого прожитку в новій оселі, щоб «мала хліб та й до хліба, та й аби Господь боронив від нечєстої сили». Адже п'ять років жінку мучив Щезник, гримаючи на по́ді (хата, за словами односельця Федора, стояла на нечистому місці).

У малій прозі письменників спостерігається часте використання гуцульських пісень та мелодій. Над шумом верховинських смерек і дзюрчанням гірських потоків у їх новелах владарює тужлива чи грайлива гуцульська співанка, що зливається з настроями і почуттями персонажів. Так, у Марка Черемшини жалібно виспівують легіні, яких із плачем усе село проводжає до війська – «Ой в тісаря добра служба, та лиха заплата, / Не в одного

[1] Новикова М. Українські замовляння. Прасвіт українських замовлянь. *Літературознавчі студії*. Одеса: Маяк, 2005. 639 с. С. 156.

жовнірика головочька стята» («На боже»); співає старий гуцул молоденькій дружині, яка мала стати його невісткою – «Заплакала дівчинонька в перший понедівчик, / Як здіймала з головочьки хрещатий барвінчик» («За мачуху молоденьку»); летить, як крилатий птах, через село голос молодиці, що не може пізнати щастя материнства з чоловіком-інвалідом – «Болить мене головонька та межи плечима,/ Треба мені дохторика з чорними очима» («Інвалідка»). Гірка правда й палка надія на братню згоду пробивається у пісні-мелодії «Коляда»:

Йому дай, Боже, всю пімсту Божу,
Газдам дай, Боже, на хліб урожу,
Най зрада гине, най вірність росте,
Най нарід знає, де серце пусте[1].

Така художня трансформація тривкої традиції не лише творчості Марка Черемшини, а й загалом українського письменства спостерігається у новелах та оповіданнях Ростислава Єндика. Приміром, у його творі «Регіт Арідника», що відкриває однойменну збірку «гуцульських оповідок», через пісенні рядки ніби проєктується автором доля простої людини – мешканця Гуцульщини:

Ой, Господи милосердний,
Ти, Боже, Божечку,
Йикас туга май велика
На моїм сердечку[2].

І далі кожний жив по-своєму: не шукаючи нікого, не признаючи нічого. Бо такий закон земного буття, що радість і смуток завше існують побіч «чоловіка, судьба якого записана в книгу далеко вперід». В оповіданні «Парубоцька справа» Марко Черемшина зображує свого героя – молодого легіня Федуся – мальовничо, щедро, буйно на тлі народних вірувань і співанок. Портрет-характер хлопця структурується прозаїком на принципах своєрідної поліфонії: його створюють старі газди і газдині, подивовані сільські молодиці і дівчата, кожна з яких такому легінику готова віддати своє серце, «в очі подивитися, так як меду напитися», «такому парубкові варт гаєм плай прорубати, чічок під ноги настелити, пташки співати заставити», «…зелену дубину, та й кленину, та й смеречину варт навкруг двора сонцем позолотити»[3], але він десь далеко гадками мандрує. Співанки розкривають Федусеву молодечу удачу, бо «він як заспіває, то хата сріблом дзвонить, – а його герданові ручки засвічують зорі»[4]. Та домінують негативні, можливо,

[1] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефаникові. Ранні твори. Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи К.: Наук. Думка, 1987. 448. С. 178.

[2] Єндик Р. Регіт Арідника: збірка оповідань. Львів: Винне гроно, 1937. 264 с. С. 39.

[3] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефаникові. Ранні твори. Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи К.: Наук. Думка, 1987. 448. С. 227.

[4] Там само.

й неусвідомлені вчинки героя. Обманувши сільских дівчат, порушивши церковні заповіді, зрадивши справжнє кохання молоденької циганки, йому за це мстить Ція, встромивши ніж у серце за «безчесну наругу». Тут просяться до цитування роздуми сучасного літературознавця Івана Денисюка: «Глибока філософічність, витончена висока майстерність психологічного зображення і всього комплексу поетикальних засобів – це універсальна риса національної специфіки українського фольклору. Тож не випадково у коханні цінується краса і вірність, але «в парі з красою і вірністю, чи «красою вірності», йде розум[1].

Марко Черемшина використав прийом «колективного голосу»: від індивідуального вираження кохання Федуся, його зрадженої любові до настрою обговорення його почуттів односельцями, передовсім жінками, і врешті-решт, трагедії помсти циганки Ції, що звершує долю легіня. Ростислав Єндик в оповіданні «Чорногорські шуми» зображує свого героя – парубка Іванчіка, подібно до персонажа новели Марка Черемшини «Парубоцька справа». На тлі дивовижної природи, міфології та співанок розкриваються душевні переживання юнака, бо зрадивши справжнє реальне кохання до Настуні, йому за це мстить Лісна, мавка, що прибрала образ дівчини. Старий Гриць-лісоруб, досвідчений ватаг полонинський, вродливі молодиці, кожна з яких «віддала би рік життя» «за одну ніч із учорашнім легінем», розраджують Іванкові молодечі страждання такими коломийковими рядками:

Бійся Бога, легінику,
Не вдавайся в тугу,
Як ця тобі не вдаласи –
Найди собі другу....

Другу – ніби її, «молодицю Дідушкову, як грань гарячу, з високими грудьми, з тесаними стегнами»[2].

З піснею пов'язана перш за все тональність оповідності, її емоційна забарвленість та миттєвість реакцій на події. У новелі Марка Черемшини «Зарікайся мід-горівку пити!» на тлі палаючих цвітів попід лісами, над берегами через співанку Йванчік зізнається у коханні Килині, що посилює емоційну напругу сказаного:

Ой чічько солоденька, забув бих ті швидко,
Аби з мого подвір'єчка на твоє не видко.
Бодай тото подвір'єчко вогнем ізгоріло,
Щоби мене, файна любко, д тобі не кортіло[3].

[1] Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору. *Слово і Час*. 2003. № 10. С. 49.

[2] Єндик Р. Регіт Арідника: збірка оповідань. Львів: Винне гроно, 1937. 264 с. С. 129.

[3] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефаникові. Ранні твори. Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи К.: Наук. Думка, 1987. 448 с. С. 217.

А в новелі «Торонке мольфарування» Ростислава Єндика саме через співанку Штефан зізнається у коханні Марічці, бо так легше розкрити серце перед тією, що вийшла з таємничих лісів і задуманих скель, з очей якої «іскрилися мечі»:

Калиночка білоцвітна,
Йигідки червоні,
Йик бідашку не любити,
Коли очі чорні[1].

Калина – то символ дівочої краси, чистоти, кохання; суцвіття білих віночків нагадує сонце (білий колір – сакральний), а плоди за формою дуже схожі на червоне серце.

В оповіданні «За мачуху молоденьку» Марко Черемшина передає наплив емоцій молодих хлопців і дівчат, які не сприймають одруження старого Івана з молоденькою Єленкою, яка ще й кохала його сина. Дівчата покривляються дідові і співають:

А хотів-ес, старий діду, любити Єлену,
Було собі посадити в городочьку лену.[2].

Хлопці штрикали через купиння і співали проти гордовитої Єленки, яка тужить за Штефаном, але мовчазно, не наполегливо висловлює свій протест на такий шлюб:

Чорти тебе сотали би з твоєв одиницев,
Не городи перелази яловов драницев.
А я скочу, перескочу, та й не докинуси,
На богацьку одиницу та й не подивлюси[3].

Наступні епізоди далеко неоднозначні для сприйняття. Автор змальовує двох ненажерливих батьків, які заради збагачення готові пожертувати щастям своїх дітей. Старий газда Мотрюк переконаний, якщо не судилося Штефанові, його синові, «то судив біг мені увесь Мочернаків маєток почерез оту одиначку!»[4], тому Іван наважується посватати молоду дівчину, наречену свого сина, та цей вчинок призвів до драматичних наслідків, бо після весілля раптом повертається Штефан і вбиває свого батька.

Через коломийковість автори досягають обрядової узагальненості у тлумаченні типових сюжетів, пов'язаних із життям верховинців. Слід зазначити, що письменники уводять в контекст творів і коломийки соціального звучання, як-от Ростислав Єндик у новелі «Мольфар»:

---

[1] Єндик Р. Регіт Арідника: збірка оповідань. Львів: Винне гроно, 1937. 264 с. С. 78.

[2] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефаникові. Ранні твори. Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи К.: Наук. Думка, 1987. 448. С. 207.

[3] Там само.

[4] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефаникові. Ранні твори. Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи К.: Наук. Думка, 1987. 448. С. 211.

Куєт мені зазулиця та буде кувати,
На котюги ми мусіли позички давати.
Ой куєт ми зазулиця, вилітає швидко,
Всі позички заплатили, котюги не видко[1].

Тут легко вчитується іронія та сарказм, фольклорно-міфологічна стихія і баладність подій, що передаються у тісному зв'язку пісенної та реально-побутової конкретики гуцульського життя.

Загалом у прозі Ростислава Єндика можна помітити особливий інтерес до незвичайних особистостей, захоплення сильними, романтичними гуцулами. Проте наскрізним образом його творів, як ми вже зазначали, усе ж є постать мольфара – людини, наділеної демонічними властивостями і здатної впливати надприродним чином на долю інших людей. За Єндиком, призначення мольфара – це насамперед збереження традицій. Кредо справжнього мольфара проголошується автором у новелі «Звідки беруться мольфарі»: «Кожна добра справа потребує цілого чоловіка, наше мольфарське знаття цілої душі через ціле життя. Бути мольфаром – значить горіти у мольфарських тайнах до останнього віддиху»[2]. Крок за кроком герої Єндикових творів відвойовують доступ до «великої дороги», до свого земного покликання, долаючи безліч перешкод на цьому шляху. Майстерно вплітаючи в сюжет оповідання «Регіт Арідника» народне повір'я про цвіт папороті в ніч на Івана Купала, автор розкриває свій творчий задум, адже саме в цю ніч головний герой сподівається розгадати незбагненну силу, що переповнює його. Юра вірить, що «хто цвіт зірве – перед тим усі таємниці отвираються: про що пташки співають, як трава росте, в котрих місцях скарби горять»[3]. Чорти і щезники чинять на шляху парубка складні перепони, заважають йому знайти «потайну дорогу» до свого покликання – служити вірою і правдою рідному народові.

Про втаємничену сакральність ночі на Івана Купала пише Марко Черемшина в оповіданні «На Купала, на Івана», поєднуючи мотив життя і смерті: «А з того неба Купало любість по землі сіє… А де тота любість упаде, там білий вогонь з землі виростає… А за тим білим вогнем темна хмарка тінь розстелює. Бо любість одне крило біле, а друге темне має. А як той вогонь забрів у Черемош, тоді чорна тінь із берега йому межи очі з дубельтівки плюнула»[4]. Чесний газда Іван Шепитарюк гине через те, що його молода господиня сподобалась присадкуватому ревізорові. Однак розв'язка твору видається доволі несподіваною: арештовують не ревізора, а священника. Автор розвиває думку про те, що чорні сили намагаються знищити звичаї й обряди, національну самобутність українців, які повинні шанувати свою

[1] Єндик Р. Регіт Арідника: збірка оповідань. Львів: Винне гроно, 1937. 264 с. С. 50.

[2] Там само. С. 98.

[3] Там само. С. 8.

[4] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефаникові. Ранні твори. Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи К.: Наук. Думка, 1987. 448. С. 175.

вітцівщину, тож устами панотця промовляє: «Най хлоп хлопа тримається, най свою віру держить. Най молиться за всіх Іванів, що за цю землю зі світа пішли»[1]. Таким чином письменник відображає не тільки морально-етичні проблеми і особисті переживання, а й звертається до суспільно-політичної проблематики.

Герой твору Ростислава Єндика «Звідки беруться мольфарі» також уперто шукає відповіді на численні запитання, залишає рідну домівку і на заповітній дорозі зустрічає старезного діда (автор використовує поширений мотив українських народних казок), який радить Василеві віддати душу справі, за яку той береться, спонукає юнака до дії, до пошуків правди, а в підтекстовому прочитанні – до служіння національній ідеї. Знайшов і усвідомив цю правду для себе й головний герой оповідання Ростислава Єндика «В зударі з життям», який в останні хвилини життя намагається пояснити народу, хто то є народ: «Голото! Я – дух, я з тих, що прагнуть з тебе викувати людину; я з тих твоїх синів, що люблять до загину тебе на те, щоб ти росла, великою ставала, цвіла, та врешті, щоб ти звелась на весь свій могутній ріст, пустилася в танець, в рух»[2]. Оплотом віри у Ростислава Єндика виступає Вічна Ватра як втілення незнищенності та нескореності людського духу, гідності, бо, переконаний автор, «як довго Вічна Ватра горіти буде, а гуцули будуть писати писанки, так довго ніяка сила їх не зможе ані перемогти, ані зломити»[3].

Про писанку – символ віри, світла і надії – пише Марко Черемшина в оповіданні «Писанки». Прамодель писанки у цьому випадку має давню традицію, що інтерпретується як символ вшанування прародителя світу могутнього бога Рода, який мав здатність перевтілюватися в сокола. У предковічні часи Сокіл-Род зніс золоте яйце, з якого народився Всесвіт[4].

Обидва письменники розуміють, що писанка – то вічний колообіг життя рідного народу, то живильні струмені тепла людських рук, що пробиваються до світла крізь навислі над Україною хмари зневіри і страждання. Паладюкова донька роздає односельцям розписані власноруч писаночки, щоб запалили у ліщинах над Прутцем вогонь за батькову душу. Голос Паладюка, який зважився виступити на вічі супроти панів, не був почутий односельцями, тому з уст гуцула зривається їдка характеристика пасивності українців, байдужості до власної долі: «Таким цапам треба України? Смоли їм у горло, шей обухом у голову! Ти сироти за него жінку та й діти, а він з тебе кров хоче пити. То нарід? То гадє сорокате!»[5]. Дитина, даруючи писанки, присороми-

[1] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефаникові. Ранні твори. Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи К.: Наук. Думка, 1987. 448. С. 177.

[2] Єндик Р. В зударі з життям. Краків: Українське видавництво, 1940. 179 с. С. 124.

[3] Єндик Р. Регіт Арідника: збірка оповідань. Львів: Винне гроно, 1937. 264 с. С. 31.

[4] Войтович В. Українська міфологія. К.: Либідь, 2002. 664 с. С. 370.

[5] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефаникові. Ранні твори. Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи К.: Наук. Думка, 1987. 448 с. С. 167.

ла гуцулів, розвіяла їхні темні думки, які «пропадали десь межи мурами та коминами, а на їх місці мерехтіли усміхнені писаночки із кошелика доньки Паладюкової і на кримінальному мурі зоряними пальчиками виписували Паладюкову Україну»[1].

Молоденька вчителька з оповідання Марка Черемшини «Хіба даруймо воду!» також мала мету невтомно працювати для добра народу, але «вона знала свій народ і не попадала в розпуку, коли зустрінулася з його темнотою»[2]. Інтелігентна вчителька з повагою та розумінням ставиться до гуцулів, бо серцем відчуває турботи і біль кожного з них, шанує як працьовитих господарів, береже традиції, бажає їхнім дітям щасливішого життя, малює його «золотими красками надії».

У центрі уваги Марка Черемшини та Ростислава Єндика – проблеми сутності людини, її моралі, етики, смислу життя та діяльності, стосунки і взаємини з іншими людьми та суспільством. Зрештою, все зводиться до одного: міфопоетика Гуцульщини – багатовимірна й поліаспектна. І в кожного митця вона висвічується новими, напрочуд несподіваними гранями. Водночас творчість Марка Черемшини та Ростислава Єндика – це своєрідна авторська художньо-мовна інтерпретація світу-космосу. У доробку митців категоріальні архетипи антропоцентричності (розміщення в центрі Всесвіту простого гуцула), космологізованості (наділення життям і душею явищ природи), своєрідний хронотоп (закоріненість в етноміфопоетичну систему, найперш – дохристиянську) співвідносяться з гармонійною анімо-аніматичністю (в ній акумулюється віра в духів, що керують матеріальним світом, й одухотворення природи), «циклічним» хронотопом української міфопоетичної картини світу.

Оксана Залевська

ЄВГЕН ДМИТРОВСЬКИЙ ЯК ДОСЛІДНИК ТВОРЧОСТІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

150-літній ювілей Марка Черемшини (1874-1927) пожвавив в літературознавчих колах розмову про його творчість. Бо до цієї дати були публікації десятирічної давности, знову ж таки ювілейні, і всі вони пов'язані зі Снятином та Кобаками. Снятинський літературно-меморіальний музей Марка Черемшини в особі його тодішньої директорки Руслани Кірєєвої, Петра Кірєєва та Іванни Стефюк упорядкував симпатичний томик «Марко Черемшина у спогадах, документах і матеріалах» (Чернівці. 2014), де серед інших цінних джерел вперше були опубліковані листи Марка Черемшини до Семена Го-

[1] Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефаникові. Ранні твори. Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи К.: Наук. Думка, 1987. 448 с. С. 168.

[2] Там само. С. 48.

рука. Тоді ж Марія Равшер (1946-2017) – учителька й ентузіастка вивчення творчості письменника із Кобак упорядкувала видання «Перед Іванової душі» (Косів. 2014), де подала драму Марка Черемшини «Несамовиті» у власному завершенні. І журнал «Снятин» (головний редактор Василь Харитон) підготував ювілейні матеріяли у спеціальному випуску (2014. Ч. 9). Декілька років до цього, та ж Марія Равшер підготувала книжку «Здвиженський храм» (Снятин. 2008), де опублікувала «Щоденники» Марка Черемшини і подала коментарі до нього. Нарешті, 2019 року вийшла монографія Іванни Олещук (Стефюк) «Людина і світ у слові Марка Черемшини» (Чернівці. 2019), яка сьогодні є чи не найавторитетнішим черемшинознавцем. Особливо після того, як дослідниця упорядкувала і видала найповніше зібрання творів Марка Черемшини «Райска птиця» (Брустурів. 2023).

Що стосується початків дослідження творчості Марка Черемшини, то вони пов'язані з іменами Івана Франка, Михайла Грушевського, Миколи Зерова і Андрія Музички. У міжвоєнний період в Галичині вийшло «Повне видання творів за редакцією д-ра Євгена Ю. Пеленського у 3-х томах (Львів: Ізмарагд. 1937). Тут маємо розуміти, що визначення «повне» стосувалося опрацювання і знайдення рукописів на час видання.

Після закінчення ІІ Світової війни розпочався черговий (вже третій) етап дослідження і вивчення творчої спадщини Марка Черемшини. 1946 року були захищені дві кандидатські дисертації з творчости Марка Черемшини: Ф. Т. Жилка «Стиль і мова Черемшини» і О. П. Засенка «Життя і творчість Марка Черемшини». А 2 липня 1951 року у Львові захищено другу дисертацію з творчості письменника: «Реалізм Марка Черемшини» Євгена Дмитровського (у вихідних даних тексту дисертації вказано 1950 рік), науковим консультантом якої виступає Михайло Возняк. Таким чином, кандидатська дисертація Євгена Дмитровського, після роботи Олекси Засенка, була другою дисертацією з літератури, в основу якої лягла творчість Марка Черемшини.

Євген Миколайович Дмитровський (27 грудня 1910-8 листопада 1968) – літературознавець, кандидат філологічних наук, автор підручників з методики викладання української мови, доцент Дрогобицького педагогічного інституту імені Івана Франка. Основними джерелами про життя і творчість дослідника залишаються дві книжки його сина, журналіста і викладача Львівського університету імені Івана Франка, Зенона Дмитровського: «Вчений, педагог, батько» (Львів. 2015), «Пам'ять поколінь» (Львів. 2015). А також краєзнавчого характеру книжечка Романа Пастуха «Дрогобицький некрополь» (Дрогобич. 2008), де є інформація про могилу Євгена Дмитровського і коротка біографічна довідка.

Євген Дмитровський народився в Станіславові, навчався у Станіславській, а відтак Бучацькій гімназії. Наприкінці 20-х років вчився на філософському факультеті Львівського університету, але за браком коштів, змушений був залишити навчання. Вчився у торговельній школі у Львові, вчителював

у селі Джурин на Тернопільщині, де проживали його батьки. 1938 року у видавництві Івана Тиктора видав дві книжечки «Домашній промисел» і «Підручник гуртової та одиничної гри на мандоліні, мандолі, гітарі». 1939 року поступив на заочну форму філологічного факультету Львівського університету і мовно-літературний факультет Станіславського учительського інституту. У часи німецької окупації жив і працював у Станіславові. 1945 року закінчив заочно навчання в Учительському інституті, й у 1945-1949 роках у цьому ж інституті працював викладачем української та німецької мови. 1946 року закінчив заочну форму навчання у Львівському університеті. Дипломну роботу, присвячену творчості Маркіяна Шашкевича, написав під керівництвом Михайла Возняка, який і запропонував йому зайнятися науковою роботою. У 1946-1948 роках за сумісництвом працював у Станіславському педучилищі, друкував статті у «Прикарпатській правді». З 1 вересня 1949 року Євген Дмитровський працює викладачем Стрийського педучилища. 2 липня 1951 року в Львівському університеті захистив кандидатську дисертацію «Реалізм Марка Черемшини» (318 сторінок машинопису, офіційними опонентами виступили академік Михайло Возняк і доцент Василь Лесин). З 25 серпня 1951 року Євген Дмитровський працює старшим викладачем української мови Дрогобицького учительського інституту. У 60-х роках написав і видав у Києві посібник «Кабінет української мови і літератури в школі» (1962) і підручник «Методика викладання української мови в середній школі» (1965). Помер раптово в листопаді 1968, повернувшись із попереднього захисту докторської дисертації з методики викладання української мови у Київському педагогічному інституті.

Літературознавчий доробок Євгена Дмитровського невеликий, присвячений в основному вивченню творчості Марка Черемшини. Крім дисертаційного тексту, додатковий примірник якого зберігається в родинному архіві Зенона Дмитровського, і частина копії дисертації є також у Снятинському літературно-меморіальному музеї Марка Черемшини, зберігся ще автореферат дисертації російською мовою «Реализм Марка Черемшины: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук» (Львов. 1951) і газетна стаття «Марко Черемшина. До 30-річчя з дня смерті» (опублікована у станіславській газеті «Прикарпатська правда» від 24 квітня 1957 і передрукована у дрогобицькій газеті «Радянське слово», № 83 від 26 квітня 1957). Ця публікація зафіксована у покажчику бібліографічних матеріалів «Марко Черемшина. 1874-1964» (Ужгород. 1964), який упорядкував івано-франківський краєзнавець Володимир Полєк.

Кандидатська дисертація «Реалізм Марка Черемшини» написана за два роки. І ще рік довелося чекати на захист. Структура роботи традиційна: Вступ (1-42); Розділ І. Формування літературно-творчих принципів М. Черемшини (43-105); Розділ ІІ. Шляхи реалізму М. Черемшини (106-184); Розділ ІІІ. Творчий метод і стиль М. Черемшини (185-274); Розділ ІV. Позитивні

сторони і протиріччя в реалізмі Черемшини (275-304); Бібліографія (305-318).

У вступі дослідник подає історію вивчення питання. Опирається він на видання творів Марка Черемшини 1945 і 1949 років (Вибрані оповідання. УДВ. Київ-Харків, під ред. П. Козланюка; на жаль, у цьому виданні не було жодної передмови; Вибрані твори. ДВХЛ. 1949; вст. ст. О. Засенка). Хоча згадує про Повне зібрання творів Марка Черемшини 1937; принаймні «Щоденник» письменника розглядає за цим виданням. Згадуються тут критичні оцінки Михайла Грушевського, які характеризує як «настирливі і грубі» (2). Використовуються ідеологічні кліше: «Українські буржуазні літературознавці» (2), «українські буржуазно-націоналістичні критики і літературознавці» (3). Згадується перша критична стаття про Черемшину – рецензія Є. Олесницького в 5-му номері «Зорі» за 1896 р. на драму «Несамовиті». А також статтю М. Грушевського «Українсько-руські драми на цьогорічному конкурсі» (Зоря. 1896. Ч. 5). Грушевський традиційно трактується як «ідеолог українського буржуазного націоналізму» (4). Цитуються фрагменти статті О. Маковея «Про фейлетони українсько-руських політичних часописей в р. 1898» (ЛНВ. 1898), І. Франка «З останніх десятиліть XIX в.», того ж М. Грушевського – стаття «Новини нашої літератури. Йван Семанюк (Марко Черемшина» (ЛНВ. 1902. Т. IX. С. 128-134). Власне, це період вивчення творчості письменника, і всі матеріяли названі й проаналізовані, хоча щодо висновків, то вони інакшими бути не могли.

Другий період вивчення творчості Марка Черемшини починається у дослідника із Дмитра Донцова, стаття «Марко Черемшина» (ЛНВ. Т. XCIII. 1927). Статтю Д.Донцова назвав повною «хаотичних і непослідовних думок» (13), а самого Донцова зараховує до табору «української буржуазії у боротьбі за Черемшину». Згадується також Сергій Єфремов як український буржуазний літературознавець, який висунув у своїй статті 1919 року порочну концепцію «стефаниківської школи» (15), цитуючи самого Василя Стефаника, який заперечив цю концепцію. Згадує дослідження Андрія Музички («Музичка не дає відповіді на спірне питання про «Покутську трійцю») і видання книжки «Село потерпає» (Харків-Одеса. 1930, передмова Недужої). Зовсім не згадується видання, підготовлене Миколою Зеровим як і його розвідка.

Нарешті, третій період вивчення творчості Черемшини починається з 1945 року (книжка під ред. П. Козланюка) і двох дисертацій 1946 року (Ф. Т. Жилка і О. П. Засенка). Таким чином Євген Дмитровський вписує своє дослідження в загальну канву історії питання. Дивно, що названих статей, рецензій, відгуків Олесницького, Грушевського, Донцова. Єфремова Дмитровський не подає у бібліографії. Але вже сама згадка цих дослідників у вступі з бібліографічним описом джерел сама по собі є цінною інформацією.

У Першому розділі дослідник говорить про формування літературно-творчих принципів Черемшини, про декадентські течії, які на заході прийняли різні назви (імпресіонізм, символізм, сатанізм, модернізм), а на українському ґрунті прийняли спільну назву модернізму. Активізує увагу на українсько-російських літературних зв'язках, де центральною постаттю йому бачиться Іван Франко і його боротьба з молодомузівцями. А вже потім в подібному контексті згадує Лесю Українку, Коцюбинського, Грабовського, Кобилянську.

Зосереджується на біографії Марка Черемшини, подаючи, до речі, традиційну дату народження 13 червня (с. 57), а не 13 липня, яку українські дослідники прийняли в останні роки. Знову ж акцентує на «великому» впливі російської літератури на Черемшину. Згадує «Щоденник», у якому, мовляв, занотована велика симпатія українського народу до російського війська, яке вело себе гуманно з населенням Західної України (с. 70). А під впливом «Крейцерової сонати» Льва Толстого Марко Черемшина написав свій твір подібної тематики, який не був, на жаль, надрукований і «затратився під час Вітчизняної війни». Цей факт не підтверджується жодними джерелами і, швидше всього, був вигаданий Наталею Семанюк.

У Другому розділі Євген Дмитровський говорить про два періоди творчості Марка Черемшини: перший – від літературних спроб в поезії і драматургії, вірніше, від першого надрукованого оповідання «Керманич» до збірки «Карби»; другий, відновлений після довголітньої мовчанки, від творчості воєнного і післявоєнного часу, аж до смерті письменника. Зовсім випущені радянські видання 1925 і 1927 років, підготовлені Миколою Зеровим. Як і немає львівського видання 1929 з передмовою Антона Крушельницького. Висновок дослідника передбачуваний: «Саме реалізм «Керманича», ряду поезій в прозі і «Карбів» становить основну ланку літературного доробку Марка Черемшини у цей період» (с. 79). Опирається у своєму аналізі на зміст творів Черемшини, аби доказати реалістичну складову творчості письменника. У такому ж контексті цитує і «Щоденник» Черемшини, а закінчує розділ цитатою Наталі Семанюк, яка твердила, що Марко Черемшина вірив у злуку західних українських земель з радянською Україною.

Повністю зігнорована казка Марка Черемшини «Райска Птиця» (1896), яка зовсім не вписувалася у веселковий контекст українсько-російської дружби.

У Третьому розділі дослідник говорить про єдність змісту і форми в творах Черемшини (с.189), про ідейну спрямованість тощо. Там, де дослідник починає розмову про Черемшину як майстра «малювання психічних процесів» (с. 209) і художні прийоми для створення «типових образів у типових обставинах» (с. 210), там дисертаційне дослідження Дмитровського набуває ознак фахового розгляду, що дістає продовження і в Четвертому, заключному розділі дисертації.

Бібліографія роботи досить повна, хоча й відкривається традиційними «першоджерелами марксизму-ленінізму», де серед основних авторів названі Карл Маркс, Володимир Лєнін, Йосип Сталін, Андрій Жданов. Що дивно, якщо в роботі є посилання на статті, рецензії Михайла Грушевського, Сергія Єфремова, Дмитра Донцова, на Повне збірання творів 1937 року, то у списку бібліографії вони відсутні.

Якщо ж робити загальні висновки про дисертаційне дослідження Євгена Дмитровського, то воно є наочним свідченням того, як совіцька тоталітарна система вносила корективи у вивчення творчості західноукраїнських письменників-класиків, аби вписати їх у ідеологічну пропагандистську канву. Євген Дмитровський, чий батько, мельник Микола Дмитровський, у 1946 році був викликаний в НКВД і там жорстоко побитий за доносом, що він годує хлібом «бандерівців», від цих побоїв Микола Дмитровський (1880-1946) і помер, – змушений був дотримуватися цих «вимог», аби мати можливість бодай в такому вигляді праці за фахом. І його зміна профілю, з літератури на мову, також була викликана саме цими обставинами. Дисертаційне дослідження «Реалізм Марка Черемшини» залишається драматичним свідченням епохи, в якій українцям, аби вижити, доводилося вдаватися до небезпечного для життя «загравання з дияволом» (Юрій Лавріненко). До кінця свого життя Євген Дмитровський залишався дослідником, чий слід в історії української філології середини XX ст. залишається вагомим свідченням внутрішньої боротьби української людини із совіцькою тоталітарною системою, в якій важко було не йти на компроміс, але ще важче було зберегти в собі людську і професійну гідність. Євгенові Дмитровському вдалося залишитися професіоналом і людиною, що як літературознавець і близький родич можу ствердити.

Євген Баран

МОВНИЙ ФЕНОМЕН НОВЕЛ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Коли пишуть про особливості мови художніх творів Марка Черемшини, то найперше відзначають гуцульський діалект як основу мовної палітри новеліста. Така думка, хоч і не викликає заперечень, явно недостатня для з'ясування мовного феномену автора «Карбів». Осмислення проблеми мови й стилю новел Марка Черемшини передбачає виявлення не тільки лінґвального субстрату, на ґрунті якого вибудована вся мовнообразна система, а й врахування мистецько-естетичних пошуків у ділянці художнього освоєння дійсності.

Новели Марка Черемшини поряд із прозою найперше Василя Стефаника, а також Ольги Кобилянської, Михайла Яцкова, Леся Мартовича та інших заманіфестували новий етап у розвитку українського красного письменства, який за способом художнього відображення життя українського народу суголосний тогочасним модерним європейським напрямкам. На зміну детальним розлогим описам подій, сповнених висвітленням соціальних обставин, натуралістичних замальовок тощо, в літературі головне місце посідає внутрішній світ людини, її почуття, душевний стан, конфлікт. Література через психологічний аналіз життя персонажів пробуджує в читача почуттєвість, спонукає до співпереживання з героями твору. «Психологізм стає тою вибуховою силою, яка розсаджує зсередини стару форму повісті, новели чи оповідання і витворює нову. Змінилися об'єкт спостереження, співвідношення героя і тла, сюжет, композиція, характер зображуваної події. Подія відбувається не зовні, а в душі людини»[1]. Психологізм як визначальна засада художнього твору вимагає обновлення техніки мови. Саме про новели Марка Черемшини, Василя Стефаника та інших І. Франко писав: «Нова белетристика – се незвичайно тонка філіґранова робота; її змагання – наблизитися скільки можна до музики. Задля сього вона незвично дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди. Вона ненавидить усяку шаблоновість, ненавидить абстракти, довгі періоди і зложені речення. Натомість вона любуєть-

[1] Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів: Вища школа, 1999. 280 с. С. 148.

ся в смілих і незвичайних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках»[1].

Порівняння Марка Черемшини, як і вся тропіка, що ґрунтується на них, – це тема для окремої лінгвістичної студії, але вже тут відзначимо їх неординарність, образність, несподіваність зіставлення порівнюваних реалій, вражаючу силу емоційного впливу на читача, пор.: «Йде селом вереск, зойк і гомін, *гей вітер жереповими корчами*» («Бодай їм путь пропала»), «Заким ще сонце пішло на відпочинок, зупинилося на одному гірському шпилю, *так як зупиняється на дорозі мати, коли при відході в далеку сторону прощається із своїми діточками*» («Хіба даруймо воду!»), «*Гей квашені огірки,* сповзають лиця, коли вони войну руками показують, жалісними словами, як писанки, кервою малюють» («Поменник»).

За структурою вони здебільшого розгорнуті, ускладнені, поліфонічні, наприклад: «З Юсипових грудей вийшов тяжкий голос зітхання, *так, як зі спорохнілого дерева вихоплюється наверх крихка дерев'яна мука, коли його вертить гострий залізний сверлик*» («Раз мати родила»), «Розпалений Юсип не завважав товаришевого ляку і невгавно викрикував що раз, то дужче, що раз, то голосніше. *Покірний і услужливий панам Черемош, що вліті гуляють по ньому на тяжких дарабах, біситься так само, коли у слоту наллється у нього багато мутної води*» («Раз мати родила»), «Баба відкашлюється. *Гейби довгу гадюку з грудей виперти мала, гейби буря з неї на світ вирвалася – дух запирала*» («Бабин хід»).

Доволі часто порівняння інкрустовані в метафору, що призводить до відчутного згущення мовної експресії і підсилення образності: «*Гори, гейби горбаті старці, сидять рядом над глибокою долиною і потоками спльовують осінню, тяжку вогкість та й лякають бабу*» («Бабин хід»), *«Її голос летів, гей крилатий ніж, через село і сідав на верху на хаті...»* («Інвалідка»).

Структурна і образно-семантична складність компаративних конструкцій, їх свіжість і неординарність, часте використання у комплексі з іншими тропами зумовлені вживанням їх для увиразнення й унаочнення важко вловлюваних порухів душевного стану персонажів, які неможливо зобразити через звичайні об'єкт і суб'єкт порівняння, пор.: «– Нема Чічки, дєдику? – завели діти. – Нема! – жбухнуло жасне, тяжке слово з коновкаревих грудей. *Так жбухає кип'яча кров із серця, що його тяжкий камінь роздавлює, розтріскує...*» («Чічка»).

Порівняння, покликані увиразнити якісь зовнішні ознаки, портретні деталі, теж відзначаються свіжістю та незвичністю, в основі яких несподіваний суб'єкт порівняння, іноді виражений діалектним словом: «Стояла [Петриха] перед громадою, *як молода смерічка перед старим дубовим лісом.* Стрункі її, *гей з кедрини тесані*, ніжки під білою сорочкою дрижали, а широкі бедра

[1] Франко І. Я. З останніх десятиліть XIX віку / І. Я. Франко. *Твори*: У 50 т. Київ: Наук. думка, 1984. Т. 41. С. 526.

з-під запасок кидалися, *гей живі сернята*» («Інвалідка»), «З вікон досягало її світло раннього сонця і позолочувало її личко кругле, гей ясна рожа, і її круглі ручки під синьо-червоними плечиками, і її живі груди, що металися у пазусі за кожним її словом, *як дикі голуби спіймані*» («Інвалідка»).

Такою ж неповторною у тропіці Марка Черемшини є метафора: «За третьою горою *небо позіхає. Луна йому вночі спати не давала, гранею ребра припікала, лице черленила*» («Село потерпає»).

Метафора дає змогу одним штрихом змалювати внутрішній стан людини, нагромадження ж їх у певному мікротексті уможливлює панорамність відображення психічного стану. Ось як змальовано відчуття сільської дитини, що покидає рідну хату, своє село, які дотепер були її цілим світом, з яким пов'язане все найкраще: «А як гуси заґеґали, овечки заблеяли, корови замукали, то Іванчик вже сидів в білій кожушинці на возі коло дєді і минав хату.

Вікна глипали за ним і хмурилися.

Двері запиралися і сердилися.

Плетені перелази руками махали.

На горбочку зелений ясінь підоймився і показував нені, куда її син їде («Бо як дим підоймається»).

Персоніфіковані й анімізовані вікна, двері, перелази, ясінь, співдіючи й співпереживаючи подію, як ніякі інші мовні засоби, передають складну гаму почуттів персонажа твору.

Відмітною прикметою мовної техніки художньої прози стає лаконізм. Знову ж таки він спричинений зміщенням акцентів у художньому дискурсі у сферу глибинного, психічного, душевного, внутрішнього. Природною формою вияву внутрішнього стану людини, її почуттів, характеру, вдачі, темпераменту є монолог і діалог. Більшість новел – це суцільний діалог, ощадно пересипаний необхідними репліками. Описи, пейзажі, портретні характеристики малослівні, скупі. Функціонально вони виступають тлом для створення необхідного настрою, для збудження душевних сил. Скажімо, портретні характеристики спрямовані не стільки на зовнішність персонажа, скільки відображають душевний стан людини: «*Межи драбинами підвелося із в'язки брудної мерви сухе, воскове лице сивавого зробленого гуцула, що досі лежав горілиць, прикритий веріткою аж по шию, і мутними, глибокими очима дивився наперед себе. Мовчки підвівся сам і, ймившися руками за підложену кумову шию, зсунувся на землю так, гей полінце сухого дерева*» («Лік»). Зовнішню портретну характеристику персонажа, досить виразну, хоч і лапідарну, за силою впливу на читача переважають слова й словосполучення «*очі мутні, глибокі*», «*підвівся мовчки*», «*зсунувся на землю*», порівняння «*гей полінце*» дерева та ще й сухого, у яких виявляється внутрішній стан людини.

З цього погляду показовим є також портрет «без обличчя», в якому виразно виписані деталі зовнішнього антуражу персонажа: «*За воринням по-*

казалася фігура, вся в чорному одінню, а на голові шапка з чорно-жовтою мотузкою на долішніх краях і з кругленьким ґудзиком напереді. Ґудзик виходить понад рівне дно шапки. Під лівою пахою подовгаста книга, в правій руці бук. За фігуркою йдуть два люди. Один несе спору в'язку мужицького плахтя та одіння, другий голіруч» («Святий Николай у гарті»). Така портретна характеристика – лише психологічне тло для відповідного сприймання екзекутора. «*Обезличення*», «*гудзик*» як синекдохатичне маркування представника влади, «*подовгувата книга*», «*бук*» і «*в'язка мужицького плахтя*» як її атрибути стають знаковими, забезпечуючи мінімізацію мовних засобів при повній поінформованості та необхідній сугестивності.

Як і у В. Стефаника, у Марка Черемшини початок новели вже містить головну інтригу: «*Млаво іде Іван Мотрюк до шлюбу, так млаво, гейби потич*» («За мачуху молоденьку»), «*П'ятого року по шлюбі молода інвалідка Петриха стала юшитися, як львиця*» («Інвалідка»), «*Пішло з дурниці. Присяжний громадський Янцьо Кшесінський кликав старого Федора Орфенюка в куми, бо сподівався багацької крижми*» («Верховина»), «*Вже нема села, лише цвинтар*» («Село вигибає»), «*Прокуратна копила має!*» («Зведениця»). Однак новела може починатися і самим діалогом чи монологом, які, як уже відзначалося, є природною формою вияву внутрішнього стану героїв, пор.:

– П-с-с-ст! Уже йде!
– Куда?
– До нас!
– Де ?
– П-с-с-ст! Онде вже на Приймаковім перелазі. Васи'! Скоч ше на під.
– Чого?
– Накрий термітев одежину, привали каменем дошку!
– Вже привалив.
– То скинь кожушину, бо возьме...
– Ні, я втечу.
– Неня сховала опинку?
– Сховала!
– А ємa єк?
– Попелом притрусив, не заздрит...
– Дє'!
– Шо ?
– Дайте ше свій капелюх мені.
– На, тікай! («Святий Миколай у гарті»).

У цьому напруженому діалогові, в якому переважають одно- чи малослівні питання-відповіді, якнайкраще передано простодушну селянську кмітливість і почуття страху перед екзекутором. За силою емоційного впливу на читача цей діалог перевершує будь-який недіалогічний опис ситуації.

За способом побудови діалоги в новелах Марка Черемшини різні. Одні з них утворені з самих тільки реплік, з яких читач має збагнути внутрішній стан героїв, їх настрої, вчинки, поведінку. Такі діалоги виявляють явні ознаки імпресіоністичної манери письма і можуть стати основою нарації, як, наприклад, у новелах «Лік», «Зведениця», «Раз мати родила» та ін. Інші діалоги в новелах Марка Черемшини за лексико-граматичними і фразеологічними особливостями відбивають фольклорні зразки діалогічної комунікації, зокрема гуцульської, пор.:

– Ти не питай, шо він Штефанів дєдя, але шо його маєткам нема міри!

– Або ж я бідна бідолашка?

– Але чи є другий такий, аби був нам рівня?

– Таки що син, то не дєдя!

– А може дєдя ліпший, як син!

– Ба чому, нене?

– Бо дєдик буде тебе у красну уберю убирати, буженичькою та й колачами годувати, твої ручки, та й твою силку, та й твої ніжки шанувати. Буде тебе на руках носити, буде ті в колисочці колисати («За мачуху молоденьку»).

У наведеному діалозі з фольклорних мовно-стилістичних засобів використано: «*у красну уберю убирати*», «*твої ручки та й твою силку*», «*буде ті в колисці колисати*»[1].

Ще одним своєрідним різновидом діалогу в новелах Марка Черемшини є такий, в якому беруть участь декілька осіб, пор.:

– Кобих його хоч уздріла!

– Ой, то бих його обіручь обіймила!

– Кобих єго ручку ймила!

– Кобих си до него притулила!

– Перезула бих ті!

– Обхаїла бих ті!

– Аби-с не збанував на мене!

– Аби-с чув пораду від мене!

– Любчик мій любий.

– Сокіл мій красний.

– Йкий ти струджений.

– Йкий запорошений!

– Йкий ти збіджений!

– Питай, шо дома, шо село діє?

– Питай, чого-сми змарніла?

– Кажи ми: душко-зазулько.

– Ци ті ручьки не зболіли, ніжки не пов'єли?

– Господарю мій файний та чєсний! («Парасочка»).

[1] Жилко Ф. Т. Мова новел Марка Черемшини. *Українська мова і література в школі*. 1954. № 4. С. 22.

У такому діалозі нема обміну реплік між співкомунікантами, вони спрямовані до відсутніх осіб, з якими ніби й відбувається діалог. Репліки стають засобом змалювання окремої картини, організовані в певну систему за допомогою рим. В одне ціле їх поєднує анафорична будова: перший, третій і четвертий рядки починаються з «*кобих*», сьомий і восьмий – «*аби-с*», одинадцятий, дванадцятий і тринадцятий – «*йкий*», далі два рядки мають на початку «*питай*»[1]. При цьому зміст реплік відбиває душевний стан, складну гаму почуттів, психологію жінок, що відправили своїх чоловіків на війну. Сам діалог довершує загальну картину психологічного стану жінок, які через воєнні лихоліття залишились без чоловіків. Попередній опис плавно переходить у діалог: «*Впало до села віданнячко, що котра ґаздиня свого ґазду відознати хоче, най іде на третє село, там на долині стоїть військо і форшпани. Ґаздиням це два рази не казати, бо ґазда – то талан коло хати. Най буде п'янюга, най жінці ребра місить, най тіски до лавиці в'яже, – то він однако ґазда, всему рєд дає. Пішов ґазда на войну, та й пішов гаразд з хати. Аді, маржинка риче, овечки отік плачут, кіт зажмурився, пес у днину виє. То все за ґаздов банує.*

Йкас тота хата отік темніша, отік сумніша, йкіс тоті світці на образах отік зболені.

Така глушя, такий туск коло тої хати. Ні страви не доїш, ні молитвів до кінця не договориш». Останні рядки – це вже ніби й не слова автора, а героїнь твору, які є своєрідною преамбулою до самого діалогу.

Іншим джерелом своєрідності мовної палітри Марка Черемшини, неповторності стилю його новел стала розмовна й фольклорна мова гуцулів. Він прекрасно знав мелодійну гуцульську говірку та уснопоетичну творчість, бо зростав у чарівному світі соковитої барвистої бесіди поважних бадіків, жартівливої коломийки, сумної пісні, фантастичної казки, гуцульської колядки. «Я пропадав за дідом та за його казками, та співанками, та грою на флоярі, та за тими бадіками і вуйками, що у діда ночували і в гості повертали і так красно та весело та любо набувались, красну бесіду мали, мене вихвалювали, теплими долонями гладили, баранчиками та пукавками, в бриндзі топленими, та денцівками та сурмами обдаровували, красних співанок співали, хату аж до сволоків веселили», – з такою теплотою і задушевністю згадує своє дитинство письменник.

Звідси таке захоплення розмовною стихією, яка в художній творчості Марка Черемшини, зокрема в устах персонажів, межує з фактографічністю. Розмовне мовлення гуцулів надзвичайно колоритне, неповторне, марковане різноманітними граматико-просодичними комплексами. Одним із таких маркерів розмовності є часті вставні оцінні, аксіологічні компоненти, близькі до вигукових, наприклад:

[1] Жилко Ф. Т. Мова новел Марка Черемшини. *Українська мова і література в школі*. 1954. № 4. С. 32.

– Тото, любєтка, не наша голова до такого розуму, *ей де!..* тото очима траба їсти («Карби»),

– А панотець були сумні чи веселі? *Ей-га,* ше й єкі веселі! («Верховина»).

Часто вони супроводжують звертання, пор.:

– *Ей, брє! Ану,* дивиси, така погань! Коби хоть флетєв, то бих не казав, а то волос уже цвите. Хтос то ше мені казав, шо видів оногди, як він раніско купавси, то, каже, на попереці сам струп га й струп.

– *Га!* то кров у нім, *Юсипку,* так грає!

– *Ба,* ци варе кров?

– Очі видют, шо кров. («Раз мати родила»)

або:

– *Мой, хло',* шо тобі таке? («Хіба даруймо воду»)

Характерною особливістю гуцульського розмовного мовлення, добре відбитого в мові новел Марка Черемшини, є вираження високого ступеня оцінки шляхом нагнітання однотипних мовних одиниць у поєднанні зі вставним аксіологічним компонентом, наприклад:

– Аді дуріют у селі так, єк си дуріє: спровадили собі вчера музику з міста, та музика грає, а вони: *шо' п'ют, шо' гуляют, а шо' – най не кажу!* («Раз мати родила»).

Розмовність у таких висловлюваннях посилюють заперечні частки *не, ні:* «Поскоромився і я, а він *як не стане* то калачі, то м'яса видобувати, *як не стане* мене гостити, аж *мені сором стало.* Таки так *мені сором стало, що аж...*» («Козак»), «А зозуля не кує, ні – аж гай розливається» («Зарікайся мід-горівку пити!..»), «Та й моя коло него *не вишкірюєси, не вишкірюєси – ні*» («Раз мати родила»).

Народнорозмовну ауру у художніх творах Марка Черемшини добре передають гуцульські мовноетикетні формули привітань і прощань, а також оригінальні форми звертань, наприклад:

– Славайсу!

– Навіки.

– *Ба, ци миром, ґаздині пишні та годні?*

– *Ой, миром,* вуєчку файні та славні, *позаєк тепер миром* («Поменник»);

– *Ночюй миром*, Гафійко-душко!

– *Гости миром,* Петрику любий!

Та й гайда за стрілецькою марфою! («Козак»).

Гуцульські вокативи зазвичай поширені постпозитивними означеннями: *комісарику наш любий, комісарю чесний* («Святий Николай у гарті»), *повішенику дідьчий* («Злодія зловили»), *кумочку пишний* («Більмо»), *сестрички пишні* («Поменник»), *їмостечки гоноровї* («Верховина»), *пани преславні* («Парубоцька справа») і т. ін. Особливо колоритними є ті вокативи, при яких вжито кілька означень: *панчіку пишний та любий* («Лік»), *панчіку чесний та добрий* («Лік»), *ґаздині файні, та чемні, та ґречні* («Поменник»), *ґаздиньки*

любі, ірщені («Поменник»), *пани наші любі та гожі, оборонці наші путерні* («Бодай їм путь пропала»), *господічку любий, та добрий, та солодкий* («Основини»), *господічку наш добрий, та пишний, та файний* («Основини») і ін.

Вражає багатство й різноманітність своєрідних прокльонів, вжитих Марком Черемшиною в новелах. Вони теж унаочнюють гуцульську розмовну стихію, яка стала засадничою у мовному феномені письменника.

Ось далеко не повний перелік їх:

– Абисте-си тогди доробили, коли вода горі піде, абисте-си на своїх дітей такого діждали! («Дід»).

– А бодай бих ті був малов на лавицу поклав, бодай бих ті був не сплодив («Дід»).

– Остатна би їм з нев година! («Хіба даруймо воду»).

– Бодай вас, бадіко, неволя втяла..! («Хіба даруймо воду»).

– Аби єму остатна година була («Лік»).

– Най такого сина грім заб'є, шо неню не шінує («Бабин хід»).

– Абисте-си тогди поженили, йик я дівков буду! («Зведениця»).

– Аби-с си запала в озір'є на присподнє («Більмо»).

– Смола би го втєла («Більмо»).

– Аби не дочекав уже нікому худібку на випас давати («Більмо»).

– Очі би ти вилізли, паршєку («Більмо»).

– Та най го холера зітне («Горнець»).

– Аби вам путь пропала («Перші стріли»).

– Бодай їм путь пропала! («Бодай їм путь пропала!»).

– Бола би єї взєла, мерзу оту! («Парасочка»).

– А пив би-с кров з-за нігтів («Парасочка»).

– А вітував би ти в очереті («Парасочка»).

– А брикав би тобі топір по голові («Козак»).

– Най від нас щезає! («Козак»).

– Пек йому осина («Козак»).

– Най мене грім уб'є, най мене бола утне, най мене викришит до пня, най мене тут смерть найде («Зарікайся мід-горівку пити!..»).

– Остатна була би тобі година! («Марічку головка болить»).

– Аби йому послідна година була! («Парубоцька справа»).

– Аби його шибеничка не минула! («Парубоцька справа»).

– Аби його всі громи убили! («Парубоцька справа»).

– Аби його води утопили! («Парубоцька справа»).

– Аби його вогні іспалили! («Парубоцька справа»).

– Смага би йго втяла! («Парубоцька справа»).

Орієнтація Марка Черемшини в творчості на естетику розмовного слова заманіфестована досить повним і послідовним відбиттям фонетичних, морфологічних, синтаксичних і лексико-семантичних рис гуцульського діалекту,

особливо у мові персонажів. Відомий український діалектолог Ф. Т. Жилко [див. 2] свого часу цілком справедливо відзначав, що Марко Черемшина вустами своїх персонажів прагнув відтворити не окремі риси гуцульських говірок, а особливості цих говірок у їх сукупності і вказав на найхарактерніші з них. У ділянці фонетики це:

– звуки *е, и* як континуанти, які пом'якшують попередній приголосний: д*єдю*, д*ьедя*, в*ьиж*ет, тім*є*, не бійти *си*;

– перехід звука *а* після м'яких в *е*, *и*: *є*к, *є*ма, фл*оєр*а, й*ик*, гор*єч*ка, ч*єс*;

– звукосполуки *ре, рі, ір, ер, ир, ле* як рефлекси давніх звукосполучень *ъ, ь* з сонорними *р, л* між приголосними: к*ер*ниця, к*ер*вою, т*рі*вога, *ір*щені, *ер*стив (христив);

– перехід звука *л* в *ў* (правописне *в*) у звукосполученні *ол* між приголосними і в кінці слів: горі*в*ку, сопі*в*ка, мі*в*кі, соки*в*, сті*в*;

– диспалаталізація звуків *с', ц'* у кінці слів, а також при словозміні перед голосними: де*с*, уве*с*, кого*с*, коне*ц*, сине*ц*, хлопе*ц*, трави*ц*а, марнотрат*ц*у;

– диспалаталізація звука *р'*: зо*р*а, м*р*аці, *р*атуйте;

– збереження давньої м'якості шиплячих: любчік, хочь, *ш*інує, ду*ш*ю, небо*ж*єта, *ж*ьиль;

– перехід *о, е* в *і* в новоутворених закритих складах та за аналогією у відкритих у словоформах, у яких у літературній мові такого переходу немає: вор*і*г, г*і*д, моз*і*ль, моз*і*лі, сол*і*мку, м*і*д, неприят*і*ль, непріят*і*ля, хоча в авторській мові – неприятель;

– перехід пом'якшених приголосних *д, к* у *ґ*, *т*: гліґ, *т*іски.

Із морфологічних гуцульських діалектних рис дуже часто передаються такі:

– закінчення *–ов* в орудному відмінку іменників жіночого роду, прикметників і присвійних займенників в однині: «Ти, ґаздине, не лінкуйся його банушин*ов* та кулешк*ов* почастувати» («Перші стріли»), «А бодай бих ті мал*ов* на лавицу поклав» («Дід»);

– відсутність прикметників і порядкових числівників із м'якою основою: син*ий,* син*а*, сине, трет*ий*, трет*а*, трете:

– короткі форми прикметників у називному відмінку однини чоловічого роду: «Віді ти голод*ен*, Гнатку, на-ко тобі теплої кулешки» («Грушка»), «Бере побратим мірку зерна та дві курці і йде до ворожки, а голод*ен* кінь у вікно поглядає» («Марічку головка болить»);

– ступені порівняння прикметників із часткою *май:* «Гафія це у мене друга жона *май* примолода, для козака не дуже безпечна» («Козак»); «Тут *май* видно» («Більмо»);

– редуплікована форми вказівних займенників: *тот, тота, тото, цес, цеся, цесе*;

– енклітичні форми займенників: *ми* (мені), *ті* (тобі), *ню* (її) та ін.;

– збереження давніх форм інфінітива на *–чи*: «Обстри*чи* злодія, обстри*чи*, – кричали сусіди» («Злодія зловили»);

– відсутність чергування *з – ж, с – ш* перед закінченнями у першій особі однини: «... най собі рот згас*ю*» («Село вигибає»), «Я паз*ю* служби» («Раз мати родила»);

– твердий приголосний звук *т* у закінченнях у третій особі однини дієслів другої дієвідміни та в третій особі множини обох дієвідмін: «То баба хочу*т*, синку», «Тото, синку, перед смертев кождому карби показую*т* си, на душу чікаю*т*» («Карби»);

– фонетично змінені форми колишнього перфекта: «Що нажив *єс-си,* що набув *єс-си*» («Дід»), «Де *сте* богів та свідків діли» («Поменник»);

– сполучники *гей* (як), *най* (нехай), *коби, аби* (в значенні щоб), *хоть* (хоч) та ін.

Відзначені діалектні риси досить повно відбивають фонетико-морфологічні ознаки гуцульського діалекту, однак і вони не вичерпують усіх особливостей гуцульського розмовного мовлення в тих його компонентах, в яких воно протиставляється літературній мові та іншим говіркам у ділянці фонетики й морфології. Ось хоча б специфічні форми гуцульських кількісних числівників на зразок *п'ять без одного,* яких вживають персонажі новел Марка Черемшини, пор.: «Рахую пальці, а пальців на руці *п'єть без одного*» («Хіба даруймо воду»), *«Сім неділь без одної* ходить уже малий Юра Приймаків «льонтом» («Злодія зловили»).

Гуцульський діалект виразно позначився на художньому лексиконі Марка Черемшини, він значною мірою гуцульськоавтентичний. Це засвідчує далеко не повний перелік слів, ужитих в новелах Марка Черемшини, для яких сам письменник вважав за потрібне дати свої пояснення або це робили видавці першодруків, що за традицією вважаються також авторськими: *арідник* «злий дух», *аркан* «рід танцю», *арнарія* «пожива й прибори», *бадіка* «голова сім'ї», *байбарак* «короткий сіряк», *банувати* «жалувати, тужити», *батько* «хрещений батько», *бесаги* «вовняні дві торби злучені», *бірівливий* «могучий», *бірувати* «могти», *не бірує* «не може», *блавучити* «дармувати», *бутин* «вируб лісу», *бовтиці* «китиці», *буката* «часть у більшій мірі», *вакатися* «насмілюватися», *варівний* «небезпечний, непевний», *варінник* «горщик», *варувати* «берегти», *вбезсебитиси* «розлютитися, взлоститися», *верегчи* «кинути», *верем'я* «погода», *вистравний* «вибагливий у стравах», *віді, відай* «мабуть, може», *відтановлєтиси* «відгодовуватись, товстіти», *габа* «скоки хвиль», *гаждюґа* «молода смерічка», *ґелетка* «чверть корця», *гилити* «раїти», *гляба* «годі», *ґоґолі* «коліна», *горгани* «довгасті хребти гір», *граничар* «гранична сторожа», *грегітний* «кремінний», *ґрунь* «гірський шпиль», *ґугля* «плащ», *дараба* «сплав», *денцівка* «мала сопілка з денцем», *дє* «скорочене замість дєдю – тату», *дєдя* «тато», *джерґа* «вовняна верета на прядивній основі», *дзєма* «юшка», *дранка* «сорочка», *ерстити* «хрестити», *законитися* «причащатися», *затичка* «окраса на голові», *зеленюк* «сторож граничний», *загоді* «завчасу», *зимарка* «хата на полонинах або сіножатях», *зуміватися* «дивува-

тися», *ірщений* «хрещений», *камар* «цісарський ліс», *карнувати* «мучити», *кварівливий* «недужий», *кептар* «кожух без рукавів», *кичера* «гостра гора», *кібзувати* «міркувати, знати», *кліть* «комора», *копил* «байстрюк», *корняти* «порушувати», *крепір* «смерть», *кресло* «майно, господарство», *крижма* «полотно до хресту дитини», *курмей* «воловід», *загоїти* «заспокоювати», *лєнка* «сурдутовець, урядовець», *лодва* «груба тертиця», *лудіннє* «одяг», *любаска* «коханка», *магура* «мала гора», *май-май* «багато», *малява* «стіжковата гора», *марґа, маржинка* «худоба, худібка», *марфа* «товар, крам», *мершя* «стерво», *мигла* «купа», *мовня* «блискавка», *мочуло* «ставок для мочення конопель», *мошя* «акушерка, баба», *набоїк* «дашок», *нявка* «лісова русалка», *обмаїти* «обчистити», *опівок* «наполовину порізані ковбки», *осік* «лісок на окремій неприступній горі, воринням обведений прориджений невеликий ліс», *отік* «як-от, неначе, ніби», *передрєгнути* «перестудитись», *перекоти* «з кількох ручок нагромаджене в один ряд сіно», *перестріл* «гони», *підпетик* «суконна верхня одіж», *плитник* «нечистий», *плова* «злива», *плюта* «злива», *побоїк* «дашок», *полібічок* «бочка», *поліг* «скошена трава», *полотнянка* «виношена сорочка», *попацити* «потерпіти», *попісніти* «збліднути», *посороми* «соромітські слова», *потужити* «більше тугим учинити, зміцнити», *потята* «пташеня», *придибашка* «пригода», *проклєтюк* «проклятий», *прокуратний* «розпусний», *псєнка* «багна, сіно, зібране на багні», *путеря* «сила», *рагаш* «доріжка, витовчена ковбками (зрубаним деревом, спусканим по вирубанню згори вділ)», *раква* «посудина на масло», *ризи* «жоліб до спускання дерева з гори», *роківщина* «плата за рік, громадою установлена», *саманати* «подобати, скидатися», *саняка* «син», *скруцак* «сплетенець із хусток, скрутінь», *сокотитися* «стерегтися», *спасувати* «жартувати», *стокмити* «(з)годитися», *сцурікатися* «відступати», *талан* «маєток», *термінє* «тріски», *терх, терхівка* «ладунок на коня; усі покупки, що на осідланого коня кладуться; набір, в'юк», *тєгло* «в'ючна худоба, коні, воли», *токма* «згода», *торбей* «той, що ходить з торбами, жебрак», *турлаш* «безладна купа ковбків», *фартушанка* «міщанка», *фін*, *фіна* «похресник, похресниця», *фірлідунок* «повістка, запізванє до суду», *флетєв* «парубок», *фолоситися* «щаститися», *фурт* «раз у раз», *футраш* «пожива», *челядина, чілідина* «молодиця», *чиколонки* «кістки на руках», *чирчиковий* «червоний», *чіпіти* «стати неповорушно», *чоргало* «малий потік з дощу», *чугайстер* «веселий дух», *ширинка* «хусточка», *шнирiти* «бігцем слідити», *шнирька* «залізниця», *шпурєти* «кидати», *штуркати* «штовхати» та ін.

Гуцульською в своїй основі є й художня фраземіка Марка Черемшини, пор.: «– Най іде, коби прийшов, *буде мені крепір, та й йому крепір*» («Раз мати родила»), «– Випродала я, шо було не було, та й *годую адукатів.* Прийшлоси відтак, *упав* покійничок *у лежу,* а я *всему раду дай*» («Основини»), «– Хоть-сти челідь, але світе ваше слово: такий чєс настав – *смучя година б'є*» («Поменник»), «– Таже тот Митро, шо у вашого тестя при трачці робит,

то шос му сталоси, шо аді *на пни в'єне*» («Лік»), «– Чого *сидиш каменем?* Вийди...» («Більмо»), «– *Стій чопом,* не рунтайси!» («Більмо»), «Відтак єк *пішло нам з Петрової днини*, та й на сегоднішній день» («Основини») і т. д.

Іншою засадничою особливістю наративу Марка Черемшини є закорінення в гуцульську уснопоетичну творчість, у східнокарпатський фольклор. Поетика його творів наснажена неповторним гуцульським фольклором. Потужний фольклорний струмінь буквально пронизує мову новел, при цьому як у формі безпосереднього вкраплення тих чи інших уснопоетичних мовних одиниць, тропів, фігур, так і їх творчого використання як зразків мовно-характерологічних прийомів.

Новеліст часто вдається до фольклорних моделей оповіді. Однією з таких є, наприклад, висловлювання, що ґрунтуються на протиставленні, перша частина якого містить заперечення чогось, а друга, заключна, – його ствердження, пор.: «*Не тото буря, що ліса не скорчувала. не тото кішня, що коси не вищербила, не тото бійка, що душі не згубила, але тото битва, що горами мече, але тото різня, що кервою дебри мулить*, *але тото баталія, що в один мах людей в шухи складає*» («Село потерпає»). У цьому висловлюванні не тільки характер оповіді взятий із фольклору, уснопоетичний вплив проступає й у одночасному використанні таких стилістичних фігур, як повтор, анафора та в гіперболізації зображуваного.

Близька до гуцульських фольклорних зразків ритмомелодика мови новел, пор.: «*На землю припадала, ніжки йому цілувала очима просила:*

– Старшино військова, наставнику тісарський, керманичу годний, *начальнику красний, побий тоті нересниці за мене, молоду!*» («Парасочка»), або: «*Убирав її в білий рантух, обвивав її рушниками.*

Розпадався над нею, гей дєдя рідний, гей братчик старший, гей любчик любий.

Трепетався, як павич коло пави.

Голубив її словами, як медівниками.

Аби личка слізьми не точила, аби ручок собі не ломила, аби свого цвіту не обпорошила» («Парасочка»).

Помітним впливом гуцульського фольклору позначена вся тропіка письменника. Джерелом походження таких епітетів, як *буйні* вітри, *срібні* стремена, *зелені* гори, *чорна* поруга, *зелена* дубина, *жалібні* співанки, *зелена* трава, *вороний* коник, *м'ягонька* мурава, *біла* ручка, *сизий* орел, *білі* гуси, *бистра* ріка, *темний* ліс, *голубе* море, *русявії* кучері, *молода* кров, *красне* верем'я, *дубова* колиска, *запашна* отава, *красна* ґаздиня, *срібна* ніч, *срібна* роса, *темна* хмарка, *ясний* світ, *пишна, красна* челядь, *білий* цвіт, *сиві* голуби, *сизії* орли і под., безперечно є гуцульська усна народна творчість. Типовими гуцульськими фольклорними порівняннями усіяно багато новел, наприклад: «– Їмостечки молоденькі, такі-сте, *гей зазулечки,* миленькі, а такі-сте невірнєнькі...» («Верховина»), «– Але то погані коні, їдуть, *як змії*»

(«Бо як дим підоймається»). Особливо інформаційні та образні поширені в гуцульському фольклорі гіперболізовані порівняння: «– Аді, гонде долина, восько розтаборилоси. Ій-га! *Єк трави та листу.* Сила-силенна» («Парасочка»), «Храмові гості зацікавилися панотцевою бесідою і стали перешіптуватися з бадіками про те, що над Прутом неприятеля, *як трави та листу*, та що він отік підсувається під це село» («Перші стріли»).

Печать гуцульського фольклору лежить і на метафориці Марка Черемшини, пор.: «*Плачі горами стеляться, дугами гори уперізують, буйні вітри ними граються.* Тут були, тут нема: співанки жалібні. *Зоря* росою їх *змиває,* гей мід спиває» («Карби»). Часто письменник використовує фольклорний прийом персоніфікації як різновид метафоричного перенесення значення слова: «Як іде, то *ліси* їй низько *кланяються, гори* за нею *обзиваються*» («Козак»).

На гуцульському уснопоетичному ґрунті зросли й образні гіперболи, пор.: «Зведениця копила несе! Лісом іде. *Трава горить, куди ступає. Дубина валиться, земля її стрясає. Сонце паде*» («Зведениця»).

Чимало стилістичних фігур походить теж із фольклорного джерела. Це передовсім ті, в основі яких лежить повтор. Характерною ознакою мови новел Марка Черемшини є часте використання тавтологічних зворотів: «Щось *шепотом шепоче,* щось *шумить шумом,* щось отам плаче над убитим селом» («Село вигибає»), «А хоч би їх *позліткою золотити,* не повеселіють. А хоч би їх *росою росити,* не покрасніють» («Карби»), «Отік нагадувала собі, як з Петриком вівці пасла, *співанки співала, прошивки* йому *вишивала,* на свят-вечір оріхами частувала» («Карби»), «Село шпоталося, *дивом дивувалося, чудом чудовалося...*» («Перші стріли») і т. д.

В арсеналі техніки мовної характеристики новеліста поширеною є й ампліфікація: «*Музика розігралася. Зала розхвилювалася і розтанцювалася. Радість розсміялася. Ліси розспівалися, верхи у верховині розхиталися, ріками зорі розморгалися, долами роси розперлилися, норами звір розбудилася, дуплами птаха розшепотілася, хатами люди розстогналися...*» («Верховина»). Вплив гуцульського фольклору на ампліфікацію мовних одиниць особливо помітний у ампліфікованих вокативах, пор.: «*– Голубе мій, соколе мій, скарбе найдорожчий,* не тужи за мною!

– Ластівочко моя, перепеличко моя, їдь здоровенька, вертай борзенько» («Верховина»), «*Капітане делікатний, вірле-ясновиде,* скажи, що я їм винна?» («Парасочка») та ін.

Новеліст часто вдається й до полісиндетону, який у мову художньої літератури прийшов із уснопоетичної творчості: «Та лиш він подався за ворота, а пані десь-відкись біленькі хусточки повидобувала *та й* вимахують ними напротив любості своєї на першім скруті дороги, *та й* на другім, *та й* на третім, під Синім ґрунем, аж їх ручки ізболіли» («Верховина»), «Неня відкликали Іванчика до комори і шепотіли, що в ґарчику на дні у молоці є три

срібні леви. *А відтак* перешінкали Іванчика, *а відтак* переперезали, *а відтак* червоне яблучко в писану торбину поклали, *а відтак* плакали» («Бо як дим підоймається»), «Співають панотцеві, щоби його коровки *та й* овечки зелене сінце їли, *та й* правилися, *та й* повні бербениці молока давали, аби панотець повну комору банушів напрятали *та й* аби тоті бануші й бербениці разом з колачами дівчатам на весілє роздарували» («Марічку головка болить»).

Отже, на мовнозображальні засоби письменника значний вплив мала й поетика гуцульського фольклору.

Таким чином, ключ до з'ясування мовного феномену Марка Черемшини треба шукати, з одного боку, в гуцульській народнорозмовній і уснопоетичній стихії, а з іншого, – у тих модерних естетично-мистецьких і літературно-критичних концепціях, які визначили обличчя української літератури, зокрема малої прози кінця XIX – початку XX ст. Саме симбіоз цих двох засадничих начал зумовив своєрідність і неповторність мовної палітри Марка Черемшини.

Василь Ґрещук

ЗАСОБИ УСКЛАДНЕННЯ МОДАЛЬНОСТІ РЕЧЕННЯ У НОВЕЛАХ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Модальність як предикативне значення та граматична категорія має два рівні вияву: перший – вираження способу дієслівної особової грамеми – морфологічний; другий визначений додатковими модальними значеннями у межах представленої способової семантики та репрезентує синтаксичний рівень. Морфологічний рівень представлений дієслівною грамемою-присудком як компонент предикативного значення речення (дворядного сполучення слів) – модальність поряд зі значеннями персональності (особовості) та темпоральності. «У традиційній граматиці категорію способу кваліфікують як самостійну тричленну дієслівну категорію, що об'єднує грамеми дійсного, умовного і наказового способу»[1]. В іншому підході дієслівна модальна парадигма традиційно встановлюється як п'ятичленна (дійсний, умовний, наказовий, спонукальний, бажальний способи)[2]. Однак очевидно, що на власне морфологічному рівні виражено тричленну опозицію способових форм і значень: дійсний, умовний та наказовий, а бажальний і спонукальний різновиди способу так чи так є варіантом наказового, який виражає ірреальну дію вольової інтенції потенційного здійснення, та диференційова-

[1] Вихованець І., Городенська К. Теоретична морфологія української мови. Київ: Українське видавництво «Пульсари», 2004. С. 256.

[2] Сучасна українська літературна мова. Морфологія / за ред. І. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1969. С. 387–397.

ні у контексті, тобто на синтаксичному рівні, за межами грамеми (див.: [там само]). Отож категорія способу у своїй варіантній реалізації спрямована у синтаксис.

Правда, у сучасних наукових концепціях способу розглядають двочленну опозицію: умовний та наказовий, наказовий виявляє значення також спонукального та бажального[1]. Таким чином із граматичної опозиції вилучено значення і грамеми дійсного способу. Такий підхід порушує опертя на інваріантне значення категорії способу (реальність дії) та підважує її. Мотивація вилучення дійсного способу, оперта на обмеженість репрезентації категорії часу у грамемах способу, яка визначає, що «категорія часу «відповідальна» за оформлення реальних (об'єктивних) відношень дії або стану до дійсності», а «категорія способу спрямована на відображення ірреальних (суб'єктивних) відношень»[2] розхитує категорійний статус і часу, і способу, адже час виражений і грамемами майбутнього часу, ірреального за своєю граматичною природою[3].

Попри все огляд сучасних концепцій категорії способу засвідчує, що вона поза загальними морфологічними категорійними грамемами та відповідними їм значеннями спрямована у речення, у якому представляє широкий спектр значень: об'єктивне відображення дійсності, суб'єктивне інтерпретування подій (можливість, намір, вірогідність, необхідність, сумнів, категоричність), настанова і комунікативний намір мовця та емоційність[4].

Отже, саме синтаксичний рівень забезпечує додавання до грамемного способового значення за допомогою синтаксичних засобів (у нашому випадку модальних синтаксем) семантико-функціональних варіантів модальної семантики та ускладнює модальний аспект предикативності. Оскільки відображення мовою дійсності й на граматичному рівні антропоцентричне, то модальне ускладнення семантики речення виявлене як інтенція мовця.

У пропонованій розвідці робитимемо акцент на синтаксичних засобах вираження модальності. Наприклад, традиційно до таких засобів відносять вставні слова. Правда, не всі вставні конструкції виражають модальність; маємо на увазі, наприклад, конструкції, що забезпечують зв'язність висловлення чи когерентність тексту (*отже, насамкінець, до речі* і под.). Натомість конструкції зі значенням констатуючої, гіпотетичної модальності, евіденційні засоби, засоби активізації уваги та емоційно-оцінні мають широку модальну градацію: від ядра до периферії модальної семантики. До синтак-

[1] Граматика української літературної мови. Морфологія (автори: І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська, А. П. Загнітко, С. В. Соколова; за ред. К. Г. Городенської). Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. С. 384–392.

[2] Див.: Вихованець І. Р. Частини мови в семантико-граматичному аспекті. Київ: Наукова думка, 1988. С. 95.

[3] Див.: Барчук В. Формальна та функціонально-семантична співвіднесеність категорій часу та способу в українській мові. *Українська мова*. 2011. № 4. С. 77-84.

[4] Мірченко М. В. Система синтаксичних категорій. Луцьк, 2004. С. 306–307.

сичних засобів ускладнення модальності належать окремі види вставлених одиниць.

Теоретичною проблемою в опрацюванні пропонованого матеріалу є обсяг модальних засобів та їхній статус. Питання ж зв'язку модальних синтаксичних елементів із предикативним центром речення (наприклад, традиційна граматика виводить вставні слова за межі складу речення) уже було аспектом дослідження новелістики Марка Черемшини[1].

Вибір теми та аспекту опрацювання текстів Марка Черемшини зумовлений тим, що багате діалектне та розмовне мовлення його творів дає ширший і різноманітніший в окремих різновидах матеріал із високою частотністю вживання конструкцій ускладнення модальності речення. Невипадково ми уже звертались до цього аспекту мови творів Марка Черемшини, правда, вужче, тільки щодо вставних конструкцій[2].

Ще одним теоретичним аспектом пропонованого матеріалу є апробація концепції модальності способу з погляду інваріантного значення категорії, яке кваліфіковане як реальність дії. Під цим кутом зору засобами ускладнення модальності речення будуть усі форми, що стосуються значення реальності / ірреальності дії.

Серед засобів ускладнення модальності речення у новелах Марка Черемшини найбільш частотними та визначальними з погляду ідіостилю є такі синтаксичні засоби: вставні слова, зокрема гіпотетичної модальності (*віді, відай, видко, мабуть, може*): *Корові привиділося,* ***мабуть****, що то Фенчучка йде її доїти та несе пашу, бо то якраз час до видою, а маржинка свій час знає*; ***Відай****, вони тих сімох колядників по селу водять,* ***відай****, їх коляду леліють*; конструкції-апелятиви (привернення чи активізації уваги співрозмовника) (*аді, а дивіт, дивіть, дивітси, видів-єс, чуєш* і под.): ***Дивітси****, люди, покаяніє, та абисте дітям своїм заказували підносити руку на пана вахмістя*; модальні слова, зокрема широко представлені модальні вигуки і частки, які є або самостійними модальними компонентами, або приприсудковими чи вжитими у комплексі із іншими модальними засобами: *мой, ей, ану* і под.: ***Ей****, брачіку, був один такий чєс, шо і я хотів єму так сказати*. Їхнє значення визначене мовленнєвими чинниками, зокрема контекстом комунікації, пресупозицією, має спектр модальної градації.

Розгляньмо указані різновиди синтаксичної модальності, які взаємодіють із морфологічно репрезентованою модальністю способу та диференціюють її аспекти. Водночас актуалізуємо стилістичний аспект використання засобів ускладнення модальності речення, адже художні тексти Марка Черемшини є впізнаваними, відзначені ідіостилем автора, який серед інших засобів помітно формують і модальні синтаксеми.

[1] Барчук В. М. Семантико-синтаксична структура вставних конструкцій у новелах Марка Черемшини. *Семантика мови і тексту. Зб. Статей VI Міжнародної конференції*. Івано-Франківськ: Плай, 2000. С. 35-38.

[2] Там само.

Вставні слова типово представлені діалектною синтаксемою гіпотетичної модальності (основне значення) *віді*: – *Пусте тобі, Юсипку, в голові! Таже то чоловік,* ***віді****, не з креміня, а вночі передрєгне ті наскрізь*; – ***Віді****, не зайду ’д нему,* ***віді****, не збірую.*

Наведені приклади засвідчують два різновиди модального значення вставного слова *віді*: констатуючої та гіпотетичної модальності. Правда, констатуюча модальність поєднана із гіпотетичною, однак указує не стільки на припущення мовця щодо повідомлюваного факту, а на його незаперечну істинність. Отож перший приклад ілюструє значення констатуючої модальності, а другий – гіпотетичної.

Значення гіпотетичної модальності виражене як непевність чи припущення: *Темно-си, єк у розі,* ***віді****, буде дощ, – розпочав Юсип*; *Він спав, а тепер убираєси, вже,* ***віді****, лагодитси йти ’д вам на контролю, та тіму я прибіг дати вам знати*; *А дивіт, єк обмінився на твари, та й,* ***віді****, й бесіду відобрало, – притакував дехто*. Значення констатуючої модальності указує на ствердження мовцем факту, що постає у його сприйнятті як дійсний: *Тото буде так, проше пана, що кум,* ***віді****, порушивси при тачці, бо то є усілякі ковбки, один лекший, що двох-трьох возме, а другий такий, що й десятьох йго не підойме…* Подано більш розлогий контекст задля вказівки на ключову синтаксичну ознаку, що часто супроводжує вставне слово констатуючої модальності: складнодворядне речення причини, яке обґрунтовує твердження мовця. Або: *Лиш Шепетарючки тут не видко.* ***Віді****, вона світим не требує, бо пишна та красна над усю челядь*. Обґрунтування може мати форму вторинного присудка, ужитого зі значенням причини: ***Віді****, заклєв го хтось у погану годину, шо таку тєжку лежу має,* ***віді****, уколов когос у церквах, свічки не даючи, – узнавав війт, до куми звертаючись*. Модальність ствердження увиразнює дієслівна лексема слів автора *узнавав*.

Значення гіпотетичної модальності виражає й вставне слово *видко*, що є фонетичним варіантом тотожної модальної синтаксеми сучасної української мови *видно* (СУМ подає слово *видко* як розмовне[1]), *Одні лишень рами, що,* ***видко****, вийшли з-під майстерського гуцульського долота, додавали йому поваги й приманювали око*; *Хлопці гризли пальці і дивилися на злісного Михайла, а вуйко Мартинюк відгадував, що вони,* ***видко****, не хотять їхати до шкіл, коли так мовчуть*.

Наведені приклади вираження гіпотетичної модальності представляють імовірність дії. Вставне слово *може* додає до семантики ймовірності значення очікуваності, надії мовця на реальність бажаної дії (події). Таким чином, у Марка Черемшини вставне слово *може* уживається не тільки як вказівка на можливість дії, а й на її очікуваність: *А,* ***може****, господь даст, що мій Петрик на попа вивчьитси, то буде за вас служби правити, будут*

[1] Мірченко М. В. Система синтаксичних категорій. Луцьк, 2004. Т. 1. С. 389.

вам карби даровані; *Скажи мені, сонечко, ти боже очко, чи видиш ти мого Юрійка золотого? **Може**, десь далеко на чужій царинці, хоть на полонинці, хоть на дарабі, на бистрій річці, хоть на широкім лані?*; «*Беру, каже, свій кріс та свого коня**, може**, борше тоту Україну виборемо».*

Модальність вставних слів постає як синтаксично репрезентоване значення, яке виражене чи увиразнене засобами предикативної сфери речення. У новелах Марка Черемшини вставні слова функціонально доповнені і структурними компонентами пропозиції, і ширшим контекстом. Це дає можливість розширити спектр модальних функцій вставних слів. З одного боку, вставні слова апелятивного типу, спрямовані на актуалізацію уваги мовця, не виявляють власне модального значення, а з іншого, указують на реальність повідомлюваного для мовця, яку він у такий спосіб утверджує у співрозмовника як учасника події. Такою функціонально-семантичною спроможністю відзначене модальне слово *аді (адіт)*: *– Ей-га, ти задрімав, хлопче, попи, **аді**, вже службу правлют!*; *Ба, шо ти, душко, принесла своїй нени? – **Аді**: писаночки красні*; *– Кажут, шо **адіт**, за тоту Україну.*

У СУМ слово *ади* (*ади-но*) типологічно визначено як вигук (діалектне)[1]. Наведені ж приклади свідчать, що синтаксема *аді* має виразну модальну функцію – вказує на реальність дії через ствердження, визначаючи позицію слухача як учасника і свідка повідомлюваної події. Очевидно, за походженням це слово віддієслівне, утворене від конструкції, що поєднує частку та наказову форму дієслова: *а дивіться*; має виразний апелятивно-демонстративний характер: *Таже, **аді**, приссавси до корови єк кліщ та на пни обкрадає, – відповідала верескливо Фенчучка*; ***Аді**, йкос ані грім не вбиває, ані нічо го не береси, а Бог з гори дивитси.*

У випадку первинної ролі вставного слова-апелятива *аді* (дивіться, бачите) актуалізовано зорове сприйняття повідомлюваного мовцем: *Ваш сардак тай сорочка, ненин кіптар, опинка та сорочка, наші кожушинки та сорочічки, обі верітці, вузлик муки, бербеничка з огірками, Анниччина хустка та ваші, **аді**, постоли*; *Тоді Газдині розступалися перед церквою і робили воякам дорогу та жалували їх, що такі темнолиці, голодні, дрантиві, – бадіки поморгували на себе: „**Аді**, йдут смучі цуріки»*; ***Аді** лежит за дєком онде, доходит бідник!* Модальність таких вставних синтаксем імплікує ствердження опосередковано: дивіться (бачите): це реальність.

Однак у більшості випадків вставна синтаксема *аді* вжита для привернення уваги загалом: ***Аді**, Юсип заштрик тепер у біду, та не знати, ци вийде припону, – заговорив війт до гурту, показуючи рукою на Юсипа*; ***Аді**, дуріют у селі так, єк си дуріє: спровадили собі вчера музику з міста, та музика грає, вони: шо п'ют, шо гуляют, шо най не кажу!* У такій функції синтаксема *аді* має виразне модальне значення ствердження. Варто зауважити, що така модальна одиниця має переважно пресупозитивну позицію у реченні, детер-

[1] Словник української мови: в 11 томах. Київ, 1970-1980. Т. 1. С. 20.

мінуючи його усе модальне значення. Багатство таких вставних апелятивів у Марка Черемшини зумовлене великою кількістю діалогів, що репрезентують виразний емоційно-образний розмовний стиль.

Варто зауважити, що вигукова функція синтаксеми *аді* у Марка Черемшини рідкісна, водночас вона функціонально тотожна ролі вставного слова у такому варіанті значення: хіба не бачите, хіба не знаєте; фіксуємо поодинокі приклади*: – Вуйно, та це вуйків Петро! – Котрого вуйка? –* ***Аді****, вітів Петро!*; ***Адіт****, таке воно мале та невидне, а стариню завстидала!*; *–* ***Аді****, вуйко віт покійний, не такі страшні, єк ти, Петре, – не виходила з дива Анничка*. На вигукову роль слова *аді* указує контекст: окличні речення (перший і другий приклади), коментар до прямої мови: *не виходила з дива* (другий приклад).

Інші уже згадані конструкції-апелятиви (*дивіть, а дивіт, видів-єс*, *чуєш*) є поодинокими: ***Дивіт****ь, хитається межи горами, гей дубова колиска у віночку, чічки розкидає*; ***Дивітси****, шінуйте пана вахміщя, абисте котрий не попацили таке, єк Юсип*; *Ей, не дуже вона важка, та не дуже легка,* ***видівєс****, шо то саме залізо: шпиці залізні, дерлик залізний, лиш на колесах зверхи шос таке, єк пампух*; ***Чуєш****, Ю', твій верьх у хаті!*

Охарактеризовані вставні конструкції є синтаксичним засобом вираження реальності дії: гіпотетична та констататива (стверджувальна) модальність.

Вставлені конструкції є додатковим засобом вираження констатуючої модальності, часто уживаються у контексті із вставними: *– Адіт, мої парафіяни, я лишень в сорочці і –* ***не до вашого гонору кажучи*** *– у покринцях, а нагавиць нема та й кабату нема*; *Так таки сталоси на її слові,* ***дав би їй Біг царство небесне****!* Такі одиниці виконують модальну функцію з огляду на пояснення, обґрунтування, підтвердження події, що виражена у реченні, у якому вжито вставлену конструкцію. У першому випадку вставлена конструкція має на меті ствердити незвичайну з погляду пересічної ситуації подію; у другому випадку коментар-згадка про покійну дружину підтверджує актуальність її застереження.

Вигукові синтаксеми складають велику групу одиниць різнотипних за функцією і семантикою. Їхня модальна спроможність зумовлена тим, що вигуки здебільшого стосуються змісту усього речення, із яким пов'язані, отже, можуть впливати на значення повідомлюваного, з іншого боку, окремі різновиди вигуків є виразниками інтенції мовця, зокрема власне модального характеру, наприклад, спонукання, чи додаткового модального, наприклад, емоційно-оцінного. Отже, вигукові синтаксеми у модальній функції виражають спонукальне значення. Це засвідчує вигукове слово *мой*. У СУМ зазначено, що воно уживається при звертанні до людини (діалектне)[1]. Модальність вигука має широкий спектр відтінків, однак функція емоційної

[1] Словарь української мови / упоряд. Б. Грінченко: у 4 томах. Київ, 1907-1909. Т. 4. С. 781.

актуалізації та водночас апеляції до слухача є, за нашими спостереженнями, основною: ***Мой****! тебе раз навчу! Насте! йди-ко принеси ножиці з хати*; «*Та же ти,* ***мой****, убив свого дєдю своїми темними каглами!».* У наведених прикладах вигук *мой* як модальний засіб виражає обов'язковість, беззаперечність дії, декларованої мовцем (перший приклад) та певність твердження, його істинність (другий приклад). У обидвох випадках вигук функціонує як засіб констатуючої модальності.

Розмовний стиль, діалектне мовлення, висока емоційність діалогів зумовлюють нагромадження модальних засобів, які творять складну і насичену палітру відтінків значення: *...удавав дєдю:* «***Мой****, хло', ану, барди руки та січіть ріщє! Ану, маржині їсти дайте, ану, поліг обертайте, ану, хутко, живо, раз-два!»*; *На тото сестра Єлена убирала ненину хустку і боронила:* «***Мо****й, Ю', уступиси від дітей, най сили набирают!»*

Поданий контекст засвідчує, що вигук *мой* типово у Марка Черемшини уживається у модальному комплексі: вокатив (узагальнений – *хло'* та конкретний – *Ю'*), форми наказового способу дієслів-присудків (*січіть, дайте, обертайте, уступиси*), спонукальна частка *ану*. У СУМ слово *ану* кваліфіковано як спонукальний вигук[1]. Очевидно, така кваліфікація дублює трактування у словнику Б. Грінченка[2]. Однак спостереження над контекстом уживання слова *ану* засвідчують його функцію спонукальної частки, що ужита із дієсловом у наказовому способі задля трансформації модального комплексу із власне наказового у спонукальний, інколи із відтінком прохання: *– Мой, Ю',* ***ану*** *скажи кого тепер видиш?*; *–* ***Ану*** *перехрестиси, Юсипку! –* ***Ану*** *віговори Оченаш, то зараз ті лекше стане*; *–* ***Ану*** *вгадайте, вуйно, хто йде до нас? – Ба хто би, єк не кучмарі?*

У наведених прикладах коректно уживати слово *ану*, не виділяючи комами; така редакція у краківському виданні творів Марка Черемшини[3]. Натомість у двотомному виданні творів автора пунктограми (коми) кваліфікують слово *ану* як вигук[4], очевидно, на підставі інтерпретації у СУМ. Роль частки підтверджено у випадках уживання варіантів синтаксеми *ану*: ***Ану-ко*** *скорнейси, куме, та покушєй цеї чемериці, подєкуєш мені та цему ґазді з далекої Украіни*.

Якщо слово *ану* виконує роль вигука, його у краківському виданні пунктуаційно виділяють: *Тоді Філип на вікні сперся, зубами заскреготав: –* ***Ану****, робіт оцій бабі авус, вона мені дитину споганила.*

Найчастіше модальний вигук *мой* уживається у препозиції, однак трапляються варіанти уживання його в інтерпозиції: «*Ти,* ***мой****, так вартуєш косцюл? Ти знаєш, шо прийшов, – каже, – на контролю?»*

[1] Словник української мови: в 11 томах. Київ, 1970-1980. Т. 1. С. 52.

[2] Словарь української мови / упоряд. Б. Грінченко: у 4 томах. Київ, 1907-1909. Т. 1. С. 8.

[3] Черемшина Марко. Вибрані твори. Краків: Українське видавництво, 1940. https://diasporiana.org.ua/proza/cheremshyna-m-vybrani-tvory/

[4] Черемшина Марко. Твори в двох томах. Київ: Наукова думка, 1974.

Інші емоційно-оцінні вигуки є типовими та уживаються спорадично: – ***Еге-е-е****! То такої пішло, Лукинку? – загули зацікавлені бадіки з усмішкою на устах. – Такої, брачіки, такої*; – ***Ой****, де ж я, газдики, з вами піду, коли-сми не година!*; – ***На маєш****! Єк би не був сумар, то не дав би шустку задурно.*

Оскільки новели Марка Черемшини відображають народне життя та розмовне мовлення покутського села, то маркованим з цього погляду засобом є частка *бігме* («уживається для підтвердження чого-небудь або запевнення в чомусь і т. ін.»[1]). Ця частка має виразне значення констатативної модальності та є засобом впливу на співрозмовника як підтвердження незаперечності повідомлюваного: – ***Бігме***, *кривоустий, Газду мені стратив!*; «*Мой брє, – сказав бих, – у мене жінка Газдиня, з шандарями не тримає», –* ***бігме****, сказав бих*; *Лишім тото, брачіку Луки, ще, віді, є на небі єкийс бог,* ***бігме****, є, там дістанемо ліпшу плату, – перервав Юсип*.

Частка *бігме* може уживатися у ролі вигука, зокрема в ускладненій конструкції: – ***Але бо бігме!*** *Він вартує церкву, а дома дес* «*когут» газдує! – додав керманич, що простягнувся на камінню, поправив у головах кожушину і обернувся на другий бік.*

Ключовими засобами ускладнення модальної структури речення у новелістичних текстах Марка Черемшини є такі модальні синтаксеми: вставні слова, конструкції-апелятиви, частки та вигуки. Варто зауважити, що ці засоби насичують структуру діалогів та забезпечують вираження широкого спектра модальності та емоційності. Комплекс модальних синтаксем маркований діалектно-розмовним стилем, за типологічною належністю є різноманітним та багатшим, ніж фіксують тлумачні словники, а у тексті новел автора натрапляємо на нагромадження указаних засобів для передачі народного мовлення, що насичене емоційністю та багатством відтінків модальної семантики.

Володимир Барчук

СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА СЕМАНТИЧНА ПРИРОДА ПОРІВНЯНЬ У МОВНІЙ КАНВІ НОВЕЛ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Порівняння належить до тих мовних феноменів, які мають довготривалу історію свого дослідження, однак лінгвісти стверджують, що і на сьогодні далеко не всі пов’язані з ним проблеми знайшли своє розв’язання. На наш погляд, слід погодитися з думкою дослідниці О. Марчук про те, що це надто об’ємне і складне мовне явище. «Річ у тому, зауважує лінгвістка, що порівняння супроводжує розвиток людської думки і людського мислення від

[1] Словник української мови: в 11 томах. Київ, 1970-1980. Т. 1. С. 175.

самого їх зародження. Порівняння – це спосіб пізнання дійсності, сутність і механізм семантичного збагачення мови»[1].

В енциклопедії «Українська мова» акцентовано на тому, що «порівняння – фігура або радше троп (у формі ор.в.ім.), що полягає у зображенні особи, предмета, явища чи дії через характерні ознаки, які є органічними для інших. В основі порівняння лежать логічні операції виділення найсуттєвішої ознаки описуваного через пошук іншого, для якого ця ознака є виразнішою, зіставлення з ним і опис»[2].

Дещо доповнює ці визначення професорка О. О. Селіванова в «Лінгвістичній енциклопедії», зокрема: «Порівняння стилістична фігура, представлена різними синтаксичними конструкціями, що відображають когнітивну операцію, поєднання двох предметів, явищ, ситуацій, ознак на підставі їх уподібнення, встановлення аналогій між ними. У художніх текстах використовують порівняння традиційні й оказіональні (індивідуально-авторські). Як троп порівняння сприяє увиразнення образності, експресивності»[3].

Саме під таким кутом зору ми намагатимемося розглянути цю лінгвістичну категорію у художньому світі Марка Черемшини, який, на думку відомого літературознавця, професора М. Гнатюка, є «імпресіоніст із виразно відчутними нотками реалізму, іронії, самоіронії»[4]. Спонукою до написання цього дослідження стала також думка професора В. Ґрещука про те, що «Порівняння Марка Черемшини, як і вся тропіка, що ґрунтується на них – це тема для окремої лінгвістичної студії»[5]. Все це посилює актуальність запропонованої нами студії.

В українському мовознавстві є певна кількість досліджень, у котрих запропоновано різні підходи до вивчення порівняння. Так специфіці вираження порівняльних відношень, присвячені праці Ю. Д. Апресян, В. І. Кононенка, А. Ф. Пряткіної, Н. О. Широкової; як засіб формування авторського стилю розглядають порівняння Л. В. Голоюх, П. А. Морозов, Р. Л. Ріжко; також досліджено функціонаольно-семантичний статус порівняння у сучасній українській мові та її фразеологічному фонді, зокрема, Л. Г. Аксентьєв, М. Ф. Алифіренко, Л. А. Лебедєва, Н. П. Шаповалова. Звернена увага на співвідношення порівння й метафори у працях Н. Ю. Арутюнової, В. М. Вовк, В. Н. Телії та ін.

Вивчення мови новел Марка Черемшини має на сьогодні свою історію дослідження, яка бере початок із праць І. Франка. У свій час він звернув ува-

[1] Марчук О. Специфіка порівнянь у творчості М. М. Коцюбинського. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Сер. Мовознавство.* 2005. № 1(13). С. 263.

[2] Українська мова: Енциклопедія. 3-тє вид. зі змінами і доп. К., 2007. 856 с. С. 528.

[3] Селіванова О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава: Довкілля, 2010. 844 с. С. 573.

[4] Гаврилович І. Неповторна пісня «гуцульського жайвора». *Галичина. 2024. 26 червня – 4 липня. № 27(5738).* С. 3.

[5] Ґрещук В. Студії з українського мовознавства: вибрані праці. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2009. 520 с. С. 257.

гу на мовні особливості творів Марка Черемшини, В. Стефаника і зазначав: «Нова белетристика – се тонка філіґранова робота, її змагання – наблизитись скільки можна до музики. Задля сього вона незвично дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди. Вона ненавидить усяку шаблонність, ненавидить абстракти, довгі періоди і зложені речення. Натомість вона любується в сміливих і незвичних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках»[1].

Використання гуцульського говору в художніх творах Марка Черемшини є досить відчутним і тому окремі дослідники першої половини минулого століття стверджували, що вони писані гуцульським говором. У другій половині цього ж століття думки мовознавців дещо змінюються. Такі вчені, як Ф. Т. Жилко[2], І. З. Петличний[3] стверджують про те, що Марко Черемшина писав свої твори тодішньою літературною мовою Галичини з використанням гуцульського говору, переважно у мові героїв своїх новел. Б. В. Кобилянський зазначав у своїй монографії про те, що «М. Черемшина і В. Стефаник, як показує аналіз мови їх творів, писали діалектним відгалуженням української загальнонародної мови, в яких є значна кількість граматичних, лексичних і фонетичних елеметів, спільних з загальнонародною і літературною мовою»[4].

Покликаючись на вище вказані праці дослідників мови художньої манери новеліста та на власні дослідження, професор В. В. Ґрещук також відзначає, що «Марко Черемшина, пишучи свої художні твори тогочасною українською літературною мовою, виробленою в Галичині, щедро послуговувався художніми можливостями рідного йому гуцульському говору… письменник зумів майстерно використати фонетичні, морфологічні, лексичні й фразеологічні риси гуцульського говору в мові персонажів новел… У авторській мові вживаються лексичні діалектизми, яких вимагає тематика новел, особливості їх сюжетного розгортання»[5]. Досліджуючи мовний феномен новел Марка Черемшини, цей же автор в однойменній статті приходить до висновку про те, що «…ключ до з'ясування мовного феномена Марка Черемшини треба шукати, з одного боку, в гуцульській народнорозмовній і уснопоетичній стихії, а з іншого, – у тих модерних естетично-мистецьких і літературно-критичних концепціях, які визначили обличчя української літератури, зокрема малої прози кінця XIX – початку XX ст. Саме симбіоз цих двох за-

[1] Франко І. З останніх десятиліть XIX ст. *Франко І. Зібрання творів у 50-ти т.* К.: Наук.думка, 1984. Т. 41. С. 526.

[2] Жилко Ф. Г. Мова новел Марка Черемшини. *Українська мова і література в школі.* 1954. № 4. С. 20-31.

[3] Петличний І. З. Лише діалект чи літературна мова й діалект? *Питання українського мовознавства. Львів, 1962. Книга 5.* С. 130-140.

[4] Кобилянський Б. В. Діалект і літературна мова. К., 1960. 276 с. С. 70.

[5] Ґрещук В. Студії з українського мовознавства: вибрані праці. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2009. 520 с. С. 93.

садничих начал зумовив своєрідність і неповторність мовної палітри Марка Черемшини»[1].

У монографії «Становлення та розвиток української літературної мови в Галичині» професор М. Лесюк, визначаючи внесок Марка Черемшини в українську літературну мову акцентує на тому, що «мова художніх творів Марка Черемшини, попри те, що у ній трапляються місцеві слова та вирази (регіоналізми) – це унікальне явище, яке яскраво підтверджує великі зображальні можливості художнього стилю та лексико-фразеологічне багатство української літературної мови, яка функціонувала в XIX–XX ст. в Галичині…»[2].

Досліджуючи лінгвопоетичні виміри творчості Марка Черемшини, В. І. Кононенко також наголошує на тому, що «лінгвопоетика Марка Черемшини вирізняється на тлі літературної традиції кінця XIX – початку XX ст. властивими йому мовно-естетичними прикметами, що відбивають відмінні риси його мовомислення й визначають засадничі принципи мистецького світовідчуття»[3].

Як бачимо, кожен дослідник мовотворчості Марка Черемшини визначає її оригінальність на тлі мовно-літературних традицій зламу століть.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Серед тропів, які використовує новеліст у своїй художній спадщині, порівняння справді є часто вживаними одиницями, що сприяють великій концентрації думок, експресивності та точності висловлювання. Відповідно до укладеної нами картотеки порівнянь у 35 новелах, що опубліковані в академічному двотомнику його творів, новеліст використовує понад 600 різного роду порівняльних зворотів, приблизно 20 одиниць в одній новелі. Часто окремі новели починаються із описів, у котрих ніби нанизуються порівняння одне на інше. Таке спостерігаємо при описі села у ранній новелі «Карби», яка розпочинається такими компаративними сполуками: «У пригорщі брав би тото зелене село, леліяв би, **як дрібненьку запашну отаву**, гладив би, **як паву.** Дивіться, хитається межи горами, **гей дубова колиска у віночку, чічки розкидає**»[4]. Зауважимо й те, що у цій новелі автор використовує 28 порівнянь і такі факти непоодинокі, що засвідчують про правильність наших спостережень.

За структурою у текстах новел наявні всі типи цих сполук: прості, складні, розгорнуті та ускладнені, поліфонічні. Найчастіше використовуються такі граматичні форми порівнянь як сполучникові прості та поширені по-

[1] Ґрещук В. Студії з українського мовознавства: вибрані праці. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2009. 520 с. С. 273.

[2] Лесюк М. П. Становлення і розвиток української літературної мови в Галичині: монографія. Івано-Франкіівськ: Місто НВ, 2014. 732 с. С. 699.

[3] Кононенко В. І. Лінгвопоетичні виміри творчості Марка Черемшини. *Текст і слово.* Івано-Франківськ, 2017. 189 с. С. 159.

[4] Черемшина Марко. Твори: в 2-х т. К.: Наук.думка, 1974. Т. 1. 336 с. С. 31.

рівняльні звороти. Серед сполучникових переважають зі сполучниками: **як** – 220 одиниць, що становить приблизно 36% від усіх наявних; з діалектними сполучниками **гей, гейби** у значенні **ніби, наче** – 177 одиниці, приблизно 29%; **єк** у значенні **як** – 43 одиниці. Також до цієї групи відносимо сполуки із словом **отік** у значенні – **як-от, неначе, ніби, гейби.** Таку семантику цього сполучника подав сам автор, про що дізнаємося із примітки до «Пояснення незрозумілих слів та виразів», яка наводиться у кінці першого тому його творів[1]. Наприклад: «Стадо ворін над селом крякало і в ті печери зазирало, де село свої добутки перед неприятелем спрятувало. **Отік** би тот чорний ворон на людську працю насівся, **отік** би він тій пригоді радувався»[2]. У межах десятка використовує автор сполучники **мов, мовби**, аналогічно й **наче, неначе** та компаративи із **ніби, нібито.**

Другою граматичною формою є використання у мовній канві новел іменників в орудному відмінку, так званий орудний порівняння: «Мрії **стелилися золотим промінням** над тим самим рідним народом»[3]; «Літній вечір **спускався сивим орлом** додолу…»[4]; «…сапають на царинках ріпу, що до них з землі **барвінковими листочками усміхається**»[5]. Поодинокими у текстах є конструкції з формами прислівників: **по-циганськи, по-багацьки:**»… боронилася дівчина, **вигойдуючи по-богацьки тихим голосом, як колисковою співанкою**»[6]. Однак, аналізуючи структурні особливості порівнянь, слід відзначити, що у текстах новел подибуємо здебільшого розгорнуті їх структури: «заким ще сонце пішло на відпочинок, **зупинилося на одному гірському шпилю, так як зупиняється на порозі мати, коли при відході в далеку сторону прощається із своїми діточками**»[7]; «**так мене до неї тепер щось кличе, як тоту спрагу до тої водиці, що на горі з каменя на сонце перлами розливаєся**»[8]. Письменник використовує часто підрядні порівняльні речення, а також порівняльними можуть бути і підрядні обставинні причини. «Такі підрядні поєднуються з головним реченням сполучниками **мов, наче, неначе, ніби,** зрідка **гейби, буцімто** і становлять собою, звичайно, ірреальні порівняння, вони можуть бути як повними так і неповними» – зазначає Р. Рошко[9]. Напр.: Юра зупинився і сперся на вориня. **Спершу похнюпив голову в долину, гейби над чим роздумував**[10]. Учителька, по-

[1] Черемшина Марко. Твори: в 2-х т. К.: Наук.думка, 1974. Т. 1. 336 с. С. 319, 327.

[2] Там само. С. 123.

[3] Там само. С. 62.

[4] Там само. С. 64.

[5] Там само. С. 149.

[6] Там само. С. 176.

[7] Черемшина Марко. Твори: в 2-х т. К.: Наук.думка, 1974. Т. 1. 336 с. С. 61.

[8] Там само. С. 285.

[9] Ріжко Р. Л. Порівняльні конструкції як домінанти поетичних текстів кінця XX – початку XXI ст. *Семантика мови і тексту: матеріали X Міжнар.наук.-практ. конф.* Івано-Франківськ, 2009. С. 187.

[10] Черемшина Марко. Твори: в 2-х т. К.: Наук.думка, 1974. Т. 1. 336 с. С. 71.

бачивши їх [батьків. – *Б. М.*] так супокійними, Жалувала, **що перед хвилею в думці посуджувала їх, буцімто вони підохочені**[1].

У художній мові Марка Черемшини порівняння представлені в основному чотирикомпонентною структурою: 1) **суб'єкт порівняння** – предмет чи явище, ознаки якого ми пізнаємо, розкриваємо за допомогою іншого; 2) **об'єкт порівняння** – образ, що має яскраво виражені й добре відомі мовцеві ознаки й унаслідок цього використовується ним для характеристики пізнаваного (з ним порівнюється суб'єкт); 3) **основа порівняння** – ознака (дія, стан) за якою один предмет (суб'єкт) порівнюється з іншим (об'єктом), тобто здійснюється акт порівняння; 4) **показник порівняльних відношень** – засіб мовного оформлення порівняльної семантики, який забезпечує цілісність моделі порівняльної структури[2].

Досить багатоплановим є семантичний простір суб'єкта та об'єкта порівняння у мовній канві новел Марка Черемшини. Вони виступають важливим засобом текстотворення, образотворення, такою формою мови, у якій акумульовано знання про світ, зовнішні і внутрішні зв'язки між предметами та явищами. Компаративеми сприяють зближенню таких віддалених понять, як живе й неживе, матеріальне й духовне; у порівннях опридметнюється якість і кількість, емоції і волевиявлення[3].

Новели Марка Черемшини про село за часів війни належать до кращих творів української літератури на цю тему. Цей цикл оповідань вражає своєю актуальністю і сміливістю висловлювань автора на той час. Вдумаймося, яка співзвучна з нашим часом є така думка Марка Черемшини: «А москалеви чоловік ні за що, най люди в керви плавают, а він землі хоче»[4]. Жахіття війни, людське горе і розпач відображає семантика порівнянь цих новел. Напр.: «Аби студінь перезимувати, аби рости у весні, аби вітрові не даватися та й аби війну перебути. Бо війна корчує ліси, корчує села і **озером сльози збирає, життя топить**»[5].

На нашу думку, апогеєм змалювання наслідків війни є оповідання «Після бою (фрагмент)». Тут він використовує 11 порівняльних зворотів, семантика котрих є досить оригінальною із глибинними умовиводами. Розпочинається новела таким реченням: «Очі видять, що москаль переміг штурмом, бо вранці **займив свого неприятеля** горами навперед себе, **як ровта недострілену звірину. Лишилися шанці ззаду, гей покинені гроби довгі**»[6].

---

[1] Черемшина Марко. Твори: в 2-х т. К.: Наук.думка, 1974. Т. 1. 336 с. С. 63.

[2] Шаповалова Н. П. Функціонально-семантичний статус порівняльних конструкцій у сучасній українській мові. Автореферат канд. дис. Українська мова. К., 1996. 16 с. С. 5.

[3] Ріжко Р. Л. Порівняльні конструкції як домінанти поетичних текстів кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Семантика мови і тексту: матеріали X Міжнар.наук.-практ. конф.* Івано-Франківськ, 2009. С. 280.

[4] Черемшина Марко. Твори: в 2-х т. К.: Наук.думка, 1974. Т. 1. 336 с. С. 140.

[5] Там само. С. 167.

[6] Там само. С. 172.

Далі автор використовує ще п'ять підряд порівнянь у трьох реченнях, щоб передати аж «надто» реальну картину мерців, що вкрили землю після бою.

«Одні **лиця – то попіл темний, другі – то кровця синя,** а он ті стрільці, білі-біленькі, ще крісом цiляють, а он **ті біля них ніби кров з чола втирають.** А на чолах маленька **рана, гей ягода на калині**». Але оті два неприятелі втопили в себе багнети по самі колодки та серед плеса крові **ніби цілуються в личка, ніби собі прощають**». А далі новеліст змальовує зорову уяву та передає відчуття болю, що охопили поранених: «А ранені часують межи мерцями. **Як іскри недогашені, як свічки недогорені.** Стогнуть, аби їх добити, землю цілують»[1].

Матеріали досліджуваних новел серед суб'єктів порівнянь дозволяють твердити про те, що більшість з них перебувають у семантичному полі **людина.** Це компаративні сполуки, в котрих суб'єктом порівняння є зовнішній вигляд людини (10 одиниць): **круглий**, **гей бочка**, **Дзельманів син**, … Порівнював **попа з дуплавим дубом**, а **бадіків із шершенями**[2]; **висока** і, **як старий дуб, грубезна баба сидить, гей дзвініця**[3]; **низенький** і, **як скіпка**, **сухенький бадіка з твар'ю**, **як камінна жовтава плитка**…[4].

Мовне портретування людини через порівняння також є часто вживаним у творчості новеліста. Найчастіше суб'єктами таких сполук є **лице, личко** або діалектне **твар** (14 одиниць), **очі** (10 одиниць), **волосся, коси** (5 одиниць), **груди** (4 одиниці), **бедра і ноги** по три одиниці «Пужливим прозвало його село тому, бо відмалку мав великі вуха, а **лице стягнене в клубочок,** гей у зайди[5]; її **личко кругле,** гей ясна рожа[6]; **Василеві очі**, як ватра, розсипали іскри[7]; **діточі очі**, гей дві чічці, усміхаються[8]; **тремтять маленькі оченята**, як два метелики синьокрилі[9], **очі**, гей оті краснокрилі метелики, що з мідяної лелії мід спивають і дрижать перед бурею[10]; худокосте, захмарне дідове лице **ясніло під сивим**, гей вишневий цвіт, **волоссям**[11]; а її **груди**, як дві грушці, звисали із синіх ребер над бадіковими головами[12], **мечуться груди**, як два клені у ятірі[13]. В окремих новелах зустрічаємо досить розлогі описи людей, їх зовнішніх рис та портретів. Наприклад, у новелі «Інвалідка» подано такий опис жінки: **Ясне волосся,** як папороть з-під моху, виривалося з-під цвітис-

[1] Черемшина Марко. Твори: в 2-х т. К.: Наук.думка, 1974. Т. 1. 336 с. С. 140.
[2] Там само. С. 141.
[3] Там само. С. 176.
[4] Там само. С. 218.
[5] Там само. С. 133.
[6] Там само. С. 260.
[7] Там само. С. 169.
[8] Там само. С. 170.
[9] Там само. С. 216.
[10] Там само. С. 290.
[11] Там само. С. 33–34.
[12] Там само. С. 176.
[13] Там само. С. 254.

тої хустки і закривало тоті молоденькі моршки, що бігали на молоденькому чолі над **чорними очима**, як мурашочки на біленькому розпаленому камені. З вікон досягало її світло раннього сонця і позолочувало її **личко кругле**, гей ясна рожа, її **круглі ручки** під синьо-червоними плечиками, і її **живі груди**, що металися у пазусі за кожним її словом, як дикі голуби спіймані. Як говорила, то **хиталася** в сонячнім сяєві, гей золота хмарка від вітру[1]. Аналогічний повний мовний портрет парубка описано в новелі «Парубоцька справа». Таке портретування людей через порівняння створює колоритні зорові образи. Частими суб'єктами у порівняннях виступають також вікові та соціальні стани людей: **бадіки, дєді, газди** тощо.

Поодинокими в ролі суб'єктів порівняння виступають назви: село, хата, гори, небо, хмари, вітер, а також слово, голос.

Матеріали досліджуваних новел серед об'єктів порівнянь дають підстави виокремити такі лексико-семантичні групи, що охоплюють назви:

– птахів (родові та видові назви) 45 одиниць: усі гості надолину голови спускали, **як птахи, дощем зіпрані,** на великдень баба убрала Петрика, **як паву**[2]; дув на її синці на грудіх, **як на мохнаті гусятка**[3]. Зауважимо, що назви **курітка, мохнаті гусітка** близько десятка разів вживаються як об'єкти порівнянь.

– рослинного світу (родові та видові назви) 43 одиниці: сині кабати мінилися проти сонця, **як чічки**[4]; тота челядь на косовиці така гожа, **гей маків цвіт у городі**[5]; стояла перед громадою, **як молода смерічка перед старим дубовим лісом.** Стрункі її, **гей з кедрини тесані,** ніжки під білою сорочкою дрижали[6].

– тварини (родові та видові назви) 40 одиниць: то ви на нас знепаду стріляєте, **гей на вовків**[7], дівчина дрижала, **як серна**[8], та я сивий, **як голубець**[9], а тут раптом від Копилаша надлетіли хмари і сонце закрили та скудовчилися, **як вівці кудлаті**[10];

– природних явищ: (Бог) зіслав їм надію, **як веселичку на небі,** Впали газди куди котрий, **як вітроломи від бурі**[11], Син стрепенувся, **як би від грому**, і скочив до дєді[12], Дівчина відкрила кошелик, а зсередини, **як зірочки**,

[1] Черемшина Марко. Твори: в 2-х т. К.: Наук.думка, 1974. Т. 1. 336 с. С. 259–260.
[2] Там само. С. 34.
[3] Там само. С. 247.
[4] Там само. С. 116.
[5] Там само. С. 284.
[6] Там само. С. 259.
[7] Там само. С. 131.
[8] Там само. С. 177.
[9] Там само. С. 268.
[10] Там само. С. 281.
[11] Там само. С. 154.
[12] Там само. С. 182.

усміхнулися до бадіків писаночки писані, так, гей живі очі[1], сердитість росте, **як ватра із колючої смеречини**[2];

– реалій побуту: Літають групами клятьби Мочерначки гострі, **гей ніж**[3], Вуйко Мартинюк мали утварі **гейби п'ять лискучих ножів, бо гострий ніж** – то один **ніж,** а спичасті уха – **то два ножики**, а довгі вуси – то **два ножі напротив себе**[4], Та й тіски смикали, **гей вовну з куделі**[5], Віз клекотів під їмостями, **як деревляний млин під потоками**[6], та як хлопці з-поза смерік звідти не звідти здиблються і, **як писанки**, скачаються та й розпізнаються[7];

– речовин, продуктів харчування: Він червачька не настолочив, **єк мід**, добриня був[8], Їмостечки молоденькі, такісте, **гей медок солоденький**[9], Біленька хмарка диму, **як колач, полетіла вгору понад голови дєдів**[10].

Зауважимо й те, що у мові новел, поряд із традиційними порівняннями, є достатня кількість оказіональних чи індивідуально-авторських, які відзначаються свіжістю та незвичністю. Напр.: «Вони (багачі-зрадники. – *М. Б.*) їх (москалів) **визирають, як рідного дєді з терхами**»[11], Низенький бадіка **укладається, як до отченашу**, і зачинає від самого початку (говорити – *М. Б.*)[12], **частуємося і гостимося, як у храм на зимного Николи**[13]. Така тепер **весела, гей зозуля у гаю**, така **вона мила, гей весна у маю**, така **розпалена, як любість увесні**»[14]. Часто суб'єкти чи об'єкти таких порівнянь виражені діалектним словом чи словосполученнями.

У художній мові новел спостерігаємо часте використання порівнянь у комплексі з іншими тропами: метафорами чи епітетами: «Нічний вітрець, **гей лісовий поштар**, **збирає з верхів шум лісової глуші**…»[15]. Такі прийоми дозволяють увиразнити модельовану картину, посилюють семантичну образність твору. Також новели Марка Черемшини «пересипані» сталими народними українськими порівняннями: Раз лучилася дурничка, **як сліпій курці зерно**[16]; А там їй буде так, **єк у раю**[17]; голосив (плакав. – *М. Б.*), **як мала**

[1] Черемшина Марко. Твори: в 2-х т. К.: Наук. думка, 1974. Т. 1. 336 с. С. 217.
[2] Там само. С. 150.
[3] Там само. С. 165.
[4] Там само. С. 238.
[5] Там само. С. 247.
[6] Там само. С. 207.
[7] Там само. С. 234.
[8] Там само. С. 178.
[9] Там само. С. 203.
[10] Там само. С. 239.
[11] Там само. С. 156.
[12] Там само. С. 222.
[13] Там само. С. 253.
[14] Там само. С. 284.
[15] Там само. С. 160–161.
[16] Там само. С. 43.
[17] Там само. С. 104.

дитина. Певну групу складають компаративеми у складі яких є гуцульські вирази та звороти: «…бо харчує, **єк буженицу у Муська в Кутіх!**[1]; йде селом вереск, зойк і гомін, **гей вітер жереповими корчами**[2]; то тепер вони їх визирають, **як рідного дєді з терхами»**[3]. Подібні вирази підсилюють читацьку уяву, сприяють правдивості у змалюванні образів та передачі реальних фактів.

Отже, заглибившись у художній мовосвіт Марка Черемшини, переконуємося, що – це високообдарований майстер малої прози, яка пронизана глибинними думками, гуцульською народнорозмовною та уснопоетичною стихіями. Цьому сприяють, поряд із використанням інших тропів, порівняння, що мають різні форми граматичного вираження. Тут переважають конструкції з реально-порівняльним показником відношень. Найчастіше у цій ролі використовується сполучник **як**, поряд із **гей, гейби, отік,** які, окрім основного значення, можуть сприяти вираженню додаткових семантичних відтінків. Оригінальними є структури з орудним відмінком іменників у порівняльному значенні та уподібнювальні прислівники.

Компаративні сполуки у мовотворчості новеліста відзначаються образно-семантичною складністю, свіжістю та неординарністю. Вони часто увиразнюють якісь зовнішні ознаки, портретні деталі, внутрішній стан людини, авторську розповідь, розширюють межі художнього опису, виступають концентрованим, лаконічним носієм різної інформації. Естетично ускладнюючи художній образ, порівняння забезпечують його цілісність.

Перспективу дослідження вбачаємо в ретельному вияві та аналізі й інших тропеїчних структур в ідіостилі новеліста.

Михайло Бігусяк

ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ЗАЦІКАВЛЕННЯ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

У французькомовній літературній критиці, яка щедро приймала барвисті квіти світового красного письменства, не знаходимо жодного значного трактування письменницького доробку Марка Черемшини (1874-1927), як і найменшого перекладу його прозового твору французькою мовою. Варто тут згадати слова Максима Рильського з відзиву на кандидатську дисертацію О. Є. Засенка: «Послугування в своїй творчості діалектом, що найдалі йшло, очевидно, у Черемшини, становить певні перешкоди для знайомства з цими художниками слова між широких читацьких мас, а ще більші пере-

[1] Черемшина Марко. Твори: в 2-х т. К.: Наук.думка, 1974. Т. 1. 336 с. С. 178.
[2] Там само. С. 151.
[3] Там само. С. 156.

шкоди ставить перед перекладачами <…> У перекладі <…> писання Марка Черемшини тратять, звичайно, дуже багато…»[1]. Але знову ж таки інша цікава репліка Максима Рильського: «…діалекти, будь-що-будь, не тільки міцні ферменти у формуванні загальнолітературної мови, але й квіти із чистим своєрідним ароматом. Віднімiть діалект у Марка Черемшини – і ви уб'єте його поезію»[2]. Доречно подати своєрідний контраргумент прочитання творів письменника чужими мовами: англійське прочитання оповідань «Св. Николай у гарті», «Зведениця» (1940 р.), оповідання англійською мовою в перекладі Марії Скрипник (збірка творів українських письменників-класиків видавництва «Прогрес», 1982), «Св. Николай у гарті» в португальському перекладі 1959 р. Віри Вовк (Селянської). О. Засенко у вступній статті 1974 р. до двотомника письменника зазначив, що перша збірка новел М. Черемшини «Карби» (1901 р.) «посіла помітне місце серед тогочасних видань. Ряд новел Черемшини тоді ж було перекладено на польську, чеську, сербсько-хорватську, німецьку та інші мови»[3].

Стосовно французькомовного прочитання все ж таки маємо дві цікаві згадки про Марка Черемшину. Першу знаходимо на сторінках вип. IV-V бельгійсько-французького літературного журналу «La Nervie» (1928 р.) у статті «Сучасна українська література» («La Littérature ukrainienne moderne») Павла Филиповича. Ознайомивши читачів із «Тінями забутих предків» Михайла Коцюбинського, автор писав: «Селяни інших частин (du reste) мають цікавих (fidèles) художників (peintres) надто в Галичині, як-от Стефаник (нар.1871 р.), який описав злидні села і жахіття війни, а також Мартовича і Черемшину» (16, p. 15). Друга цікава згадка міститься в паризькому виданні «Коротка історія української літератури» («Petite histoire de la littérature ukrainienne. PIUF, Paris, 1996») літературознавиці Ольги Вітошинської (літераторки, яка багато друкувалася між 1969 та 1992 рр. на сторінках європейської та американської преси своїми українознавчими статтями під псевдонімом Софія Наумович). Пояснюючи задум цієї праці, її авторка зазначала, що запропонувала своє видання молодим французам українського походження, яким важко опановувати теоретичний виклад історії української літератури українською мовою. В розділі «На зламі століть» професорка Сорбонни згадувала: «Із своїми шкільними товаришами Семанюком і Мартовичем він (Стефаник. – прим. *Я. К.*) створив письменницьку трійцю «Покуття» (17, p. 84).

[1] Мишанич О. [Переклади]. – в: Марко Черемшина. Твори в двох томах. Т. 2. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні оповідання. Поезія. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. К., 1974. С. 128.

[2] Рильський М. Відзив на кандидатську дисертацію О. Є. Засенка «Марко Черемшина, життя і творчість». – в: Максим Рильський. Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 12. Українська література. К., 1986. С. 401–402.

[3] Засенко О. Видатний письменник-демократ. – в: Марко Черемшина. Твори в двох томах. Т. 1. Карби. Село за війни. Верховина. Парасочка. К.: Наукова думка, 1974. С. 11.

Перекладацькі зацікавлення Марка Черемшини сягають своїми витоками, безперечно, до першого його знайомства з видатнішими творами світової класики з «товариської бібліотеки» гімназистів – «Іліадою» та «Одіссеєю», трагедіями Шекспіра, творами Шиллера. Робить перші спроби в інтерпретації творів окремих західноєвропейських модерністів (Петера Егге, Жуля Ренара, Оттона Канова та ін.), дещо безуспішно надсилає їх редакції журналу «Зоря». Добра обізнаність Марка Черемшини зі світовою літературою (ще гімназистом читав в оригіналі десятьма мовами) стала підґрунтям для його пізніших перекладацьких зацікавлень, які втілилися у прочитанні низки творів тих письменників, чиї художні прийоми «пробував застосувати у власній творчості»[1].

Автор згаданої вступної статті до двотомника Марка Черемшини Олекса Засенко писав, що, виступаючи перекладачем з болгарської, чеської, німецької та інших літератур, М. Черемшина «добирав твори здебільшого з життя селянської бідноти, тобто близькі тематично й ідейно до його власної творчості» <…> Стилем, мовою, всіма художніми якостями переклади Черемшини глибоко споріднені з його оригінальною творчістю, є органічною складовою частиною його літературного доробку»[2].

Марко Черемшина перекладав з німецької (6), французької (4), угорської (3), болгарської (2) та чеської мов (2). Друкував також переклади голландського письменника Мультатулі, норвезьких письменників Йоганна Бойєра та Петера Егго, бельгійського фламандомовного письменника Фелікса Тіммерманса, очевидно, за посередництвом німецької мови. У списку оригінальних і перекладних творів, які сам письменник склав у середині 20-х років, значиться чотирнадцять творів повоєнного друку, що становить загалом 24 переклади Марка Черемшини, ще три переклади «Привид», «Salta pro nobis» та «Сотка» не з'ясовані достатньо. Літературознавча критика зазначала, що свої перекладацькі зацікавлення Марко Черемшина остаточно зосередив на колоритних жанрових і побутових сценах, перейшовши до них від прочитання німецьких та австрійських модерністів. Письменник активно друкував свої переклади на сторінках газети «Буковина» (грудень 1897-1901), «ЛНВ» (1923-1928), «Нового часу» (1926) та «Світу» (1926).

Цікаво тут нагадати статтю Івана Денисюка «Дивний лад його пісень. До 100-річчя з дня народження Марка Черемшини». Дослідник говорив про «жанр антиідилії», до якого можна було б підвести новелістику письменника: «У зображенні життя того ж краю Черемшина неначе доповнює Федьковича. Він веде нас туди, де «плачі горами стеляться» і «співанки жалібні», і показує, як ота позолочувана та ідеалізована «Гуцулія на старців

[1] Засенко О. Видатний письменник-демократ. – в: Марко Черемшина. Твори в двох томах. Т. 1. Карби. Село за війни. Верховина. Парасочка. К.: Наукова думка, 1974. С. 10.

[2] Там само. С. 26.

переходить»[1]. І далі: «Села в галюцинації…» (назву збірки Е. Вергарна «Les campagnes hallucinées» можна б перекласти «Поля в лихоманці»). Які далекі між собою бельгійський поет і Черемшина! Своїми новелами про село, що вигибає у смертельних обіймах війни, Черемшина типологічно вписується у світову літературу «сіл у галюцинації»[2]. Таке твердження І. Денисюка можна прийняти з певним застереженням: трагізм села у двох національних письменників викликаний різними причинами: в одного – наступ міста-спрута, нового визискувача, водночас уже дуже скоро осередку здорових сил майбутнього; у другого – світова війна, яка не лише забрала багато життів мешканців села, але й довела село до справжнього занепаду, вигибання. Отже, хоча Е. Вергарн не перебував у сфері безпосередніх інтересів Марка Черемшини, тим не менше, можна говорити про настроєво-тематичну співзвучність їхніх творів, яка стає глибшою у зв'язку зі спорідненістю їхнього бачення трагедії села.

Що ж визначало перекладацькі зацікавлення Марка Черемшини?

В и б і р ж а н р у: письменник не відходив од власного улюбленого літературного жанру – новелістики. Створюючи короткі чи повніші художні зарисовки, у своєму перекладацтві віддавав перевагу саме такій літературній формі.

Т е м а т и к а перекладених творів: критика неодноразово нагадувала, що письменник у власній творчості віддавав перевагу проблемам із селянського життя. Так, це переважно так! Але, якщо в низці перекладених новел і коротких сценах бачимо цікаві замальовки із селянського побуту («Ягничка» угорця Кальмана Міксата (1847-1910), «Хрестини» австрійця Карла Шенгера (1867-1943), «Пиріг» болгарина Ангела Каралійчева (1902-1972), можна говорити і про особливо яскраво виражену проблему «малої людини» – зневаженої, знедоленої та забутої сільською общиною («Поганин Фільчюк» угорця Кальмана Міксата, «Правотар» француза Анрі Бордо (1870-1963), письменника, автора сімдесяти п'яти романів, прихильника традиційних звичаїв, природніх почуттів, портретиста представників міщанського та сільського середовища.

Н а с т р о є в і с т ь перекладених творів. У перекладацькій спадщині Марка Черемшини дев'ятдесятих років XIX ст. особливо вирізняються прозові мініатюри Роберта Шая «Молодість», «Наперекір долі», «Добрий ранок», «Cyclamen europaeum» Оттона Канова, що приваблюють своєю мальовничістю та імпресіоністським звучанням коцюбинського штибу. Варто ще й відзначити декілька перекладених новелок, що виявили безперечне зацікавлення Марка Черемшини модерністськими віяннями в західноєвропей-

[1] Денисюк І. Дивний лад його пісень. До 100-річчя з дня народження Марка Черемшини. – в: Іван Денисюк. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 1. Літературознавчі дослідження. Книга 1. Львів, 2005. С. 147.

[2] Там само. С. 148.

ських літературах із навіть певною присутністю традиційної проблематики світової літератури (тут у поєднанні з фольклорними мотивами Гуцульщини, скажімо, прийняття пропозиції чорта в новелі чеської письменниці Анни Марії Тільшової (1873-1957) «Любов і дідько»). Відчувається також захоплення модерністським трактуванням проблеми (напр., переклад мініатюри «Старий Лігман» німецького письменника Макса Юнгніколя (1890-1945) з образом старого глухого Лігмана («В лівій руці у нього скрипка»), який «йде через село і співає».

У перекладацькому спадку Марка Черемшини вирізняються ще новели глибокого психологічного навантаження навіть певного мопассанівського звучання – «Дідусь» чеського письменника Богдана Єлінека (1851-1874), «повчальні» мініатюри голландського письменника Мультатулі (1820-1887), німецького Йоганна Зейме (1763-1810), та й навіть окремі новели бальзаківського настрою – «Клієнт» німецького романіста і драматурга Людвіка Тома (1867-1921) і вже згадана новела Анрі Бордо «Правотар».

Перший із перекладів Марка Черемшини, нарис Еміля Золя (1840-1902) «Банкрот», був поміщений 1897 р. в одному із грудневих номерів газети «Буковина», де письменник упродовж чотирьох років друкуватиме новели ще дев'ятьох інших письменників. На той час французький письменник був знаний українському читачеві перекладами декількох його текстів, прочитаних Іваном Франком у 70-90- х рр. XIX ст. Вибраний Марком Черемшиною нарис Е. Золя добре вписувався в наступні публікації на сторінках «Буковини» 1898 р., пов'язані з «процесом Е. Золя» – «Процес Золі» (ч. 15, с. 1), «Лев Турбацький. Еміль Золя (По поводу єго процесу)» (там само, с. 3), «Процес Золі» (ч. 16, с. 2; ч. 17, с. 1-2). Особливо Франковий переклад нарису Е. Золя «Жаба», надрукований того ж року в останніх номерах «Буковини» (ч. 102-103). Переклад «Банкрота» Е. Золя – не єдиний переклад Марка Черемшини з французької літератури, знаємо ще й інтерпретовані ним «Лебідь» Жюля Ренара, «Сотворення чоловіка» П'єра Лоті, згаданого вже Анрі Бордо, а також високу оцінку автора перекладеного твору «Шлях велетнів», друкованого в ЛНВ у 1923-1924 рр. («П'єр Бенуа ладний і інтересний (…)»[1].

Вартує уваги і перекладацька спадщина Марка Черемшини, що презентувала українському читачеві низку мініатюр так званих «північних письменників» (Михайло Коцюбинський), зацікавлення якими датується останніми десятиріччями XIX ст. «В останні часи я дуже захоплююся північними письменниками (…)», писав Михайло Коцюбинський[2] (6). В одному зі своїх листів до Володимира Гнатюка він згадував психологічні теми творчості Гамсуна, Стріндберга та ін. Писала про «новий тип драми, створений Ібсеном,

[1] Черемшина М. Автобіографія. – в: Марко Черемшина. Твори в двох томах. Т. 2. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні оповідання. Поезія. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. К., 1974. С. 225.

[2] Коцюбинський М. Твори: В 7 т. К., 1975. Т. 6. Листи (1905-1909). С. 43.

як драми настрою, символіки» Леся Українка. 1898 р. на сторінках декількох номерів «Буковини» в перекладі Лева Турбацького друкуються «Докори совісті» Августа Стріндберга. Читачам «Буковини» Марко Черемшини того ж року запропонував дві романтично психологічні мініатюри норвезьких письменників-початківців – «Похід жене» Йоганна (Юхана) Бойєра (1872-1959) та «Дві путерні» Егго Петера (1866-1959).

Цікавою постає презентація у прочитанні Марка Черемшини окремих постатей слов'янських літератур – чеської та болгарської, що охопила 1898-1928 рр. у творчому спадку українського письменника. До першого з тих письменників, чеського поета і прозаїка Богдана Єлінека (1851-1874), український перекладач звернувся 1898 р., надрукувавши в червневому номері «Буковини» болісно щемливе оповідання «Дідусь». Поет і письменник трагічної долі, який називав себе «поетом кохання і спогадів», був близький до письменників Г. Гайне та А. Мюссе. Мотиви прози Б. Єлінека – бідність, смерть, кохання та розчарування в сучасному світі – майстерно втілилися в його коротких прозових творах, зокрема в оповіданні «Дідусь», у якому і бідність, і любов, і самопожертва старого чоловіка. Чеський письменник друкувався в декількох тогочасних журналах, а 1880 р. завдяки старанням його приятеля Ярослава Врхліцкого з'явилося видання померлого двадцятитрирічного поета і прозаїка «Spisy Bohdana Jelinka versem i prosou».

1926 р. на сторінках журналу «Світ» друкується в перекладі Марка Черемшини оповідання «Пиріг» болгарського письменника Ангела Каралійчева (1902-1972), взяте з його щойно надрукованої добірки «Жито» (1925). Болгарський письменник знаний тритомним виданням «Казковий світ» з багатим використанням мотивів і колізій народних легенд та оповідань. Таке використання фольклорних мотивів бачимо і в оповіданні «Пиріг», що за своїм задумом і настроєм співзвучне з українською казкою «Плескачик».

Третім твором слов'янської літератури в перекладі Марка Черемшини було оповідання «Любов і дідько» чеської письменниці-романістки Марії Тільшової (1873-1957), що приваблює знаним у світовій літературі мотивом про угоду з чортом, складеною в цьому тексті з «дідьком, який «чорний, як чорнило, і оброслий, але все-таки чемний і з виду смішненький». Як звичайно ведеться у фольклористиці, людина часто відмовляється від допомоги диявола (тут – від дідькової кудлатої шапки), віддаючи перевагу щоденним житейським турботам.

Непересічною можна повважати і угорську сторінку перекладацької спадщини Марка Черемшини. Письменник надрукував 1923 р. на сторінках ЛНВ у його 80-82 томах три твори письменника Кальмана Міксата (1847-1910), представника романтичного реалізму – феєричне оповідання «Багівецьке чудо», психологічний твір «Поганин Фільчюк», гостровикривальне реалістичне оповідання «Ягничка». Літературознавча критика висловлювала при-

пущення, що «перу письменника належать ще переклади оповідань <…> Кальмана Міксата «Як селянин Чапек купував косу» та «Загадочна історія» (...). Та відразу ж додавала, що «ці переклади не підписані, автографів не виявлено, то приписувати їх Маркові Черемшині і вміщувати до видання його творів нема достатніх підстав»[1]. Письменницький доробок угорського літератора приваблював глибокими спостереженнями над угорською дійсністю, гумором, гіркою сатирою, певним трагізмом образів людей, тонким психологізмом, використанням гротескно-карикатурних традицій. Критика часто називала романтичні повісті й новели К. Міксата «чарівними казками для дорослих», творами поетичними, сповненими гумору, багатством уяви, примхливістю фантазії.

Прізвище угорського письменника звучало в листуванні Марка Черемшини з Володимиром Гнатюком, якому він повідомляв про надісланий для ЛНВ переклад «Поганина Фільчюка» («Щоб моя тека у хв[альній] редакції не порожніла, посилаю в залученню переклад Кальмана Міксата п[ід] з[аголовком] «Поганин Фільчюк» на стор. 8 для ЛНВ»[2], а також щойно надісланий «із Трускавця <…> переклад сего самого автора п[ід] з[аголовком] «Ягничка»[3]. Згадував він про угорського письменника і в листах до Миколи Зерова, захищаючи добре ім'я цього почесного члена Угорської Академії наук, «якого западні критики, миходом кажучи, звуть неслушно бан–дитом»[4].

Українські переклади Кальмана Міксата цікавлять не тільки з огляду на стилістику викладу угорського тексту, використанням таких слів як «люб'єтка», «діправди», «жмендить», «почерленів», «покмічують», «послідь», «забанувати», «дєдьо», «сарачєта», «чепраги», «медіна», «чічєна», але й узагалі прочитанням цього та інших перекладів Марка Черемшини. Вартує уваги оцінка, яку дав 1925 р. його перекладам Микола Зеров у статті «Марко Черемшина і галицька проза», презентуючи перше видання творів українського письменника: «Третю частину складають переклади Черемшини з мадярського повістяра Коломана Міксата. Перекладені з мадярського первотвору, вони цікаві, по-перше, тим, що знайомлять нас з представником

[1] Матвіїшин В. Західноєвропейська мала проза в новелістичному мисленні Марка Черемшини. – в: Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії на вшанування пам'яті Володимира Матвіїшина / упоряд. Н. Яцків. Івано-Франківськ: Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. 616 с. С. 250.

[2] Стефаник В. Із оповідань Людвіка Тома. Тверді голови. Смерть (пер. з нім.). – в: Стефаник В. Твори (бібліотека українських класиків). Державне видавництво України. 1929. С. 225.

[3] Черемшина М. Автобіографія. – в: Марко Черемшина. Твори в двох томах. Т. 2. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні оповідання. Поезія. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. К., 1974. С. 225.

[4] Черемшина М. Автобіографія. – в: Марко Черемшина. Твори в двох томах. Т. 2. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні оповідання. Поезія. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. К., 1974. С. 227–228.

літератури, зовсім нам не відомої, по-друге, тим, що дають нам образ сільського життя такої terrae incognitae, як Україна Закарпатська. Але що для нас найважливіше і найцікавіше, це те, що, переклавши їх на верховинську говірку, одягнувши в багате «лудіння» свого стилю, Черемшина ніби адаптував, усиновив, освоїв їх, вписавши тим самим нову і яскраву сторінку в свою літературну біографію»[1].

Безперечно, найбільша перекладацька спадщина письменника стосується творів німецькомовних художників слова (німецьких та австрійських авторів), пізнання яких, як згадував Марко Черемшина, розпочалося ще в ті роки, коли батько, приготовляючи сина до гімназії, пропонував читати окремі книжки «голосно при вуйках і дєдевих знайомих. <…> …переповідалися і якісь російські та німецькі книжки, від місцевого пароха визичені»[2]. Вже пізніше, навчаючись у віденському університеті, письменник «приссався до гарної бібліотеки січової і університетської <…> і так далеко зачитувався в красному письменстві німецькому та російському, що майже не радо заглядав до римського та німецького права»[3].

З німецьких та австрійських літераторів Марко Черемшина переклав шістьох письменників різних часів та уподобань. Вартісне пояснення вибору для перекладу саме тих німецькомовних письменників знаходимо у вже цитованому відчиті Максима Рильського на кандидатську дисертацію О. Засенка про М. Черемшину – «модерністські спроби перших літ, змалювання реального життя, використання новітньої імпресіоністичної техніки»[4] М. Рильський додавав, що «не могло не залишити сліду на письменниковім доробку та його стилевій манері оточення віденських літераторів, серед яких Черемшина замолоду обертався, що не пройшли повз письменника тогочасні течії західноєвропейської літератури, – було в тому й пожиточне (…)»[5].

У німецькомовній перекладацькій спадщині Марка Черемшини бачимо друковані на сторінках «Буковини» 1898 р. три ліричні мініатюрки Роберта Шая, дві мініатюрки представника школи натуралізму Йоганна Шлафа (1862-1941), запропоновані читачам «Буковини» 1901 р. під заголовком «З образків Івана Шлафа», філософсько-повчальну мініатюрку «Шоліон» прихильника ідей просвітництва і класицизму письменника Йоганна Зейме (1763-1810), надруковану поряд із новелами Й. Шлафа. Два наступні переклади,

[1] Зеров М. Марко Черемшина і галицька проза. – в: Черемшина М. Село вигибає: новели з гуцульського життя. К.: Книгоспілка, 1925. С. 485.

[2] Стефаник В. Із оповідань Людвіка Тома. Тверді голови. Смерть (пер. з нім.). – в: Стефаник В. Твори (бібліотека українських класиків). Державне видавництво України. 1929. С. 171.

[3] Засенко О. Видатний письменник-демократ. – в: Марко Черемшина. Твори в двох томах. Т. 1. Карби. Село за війни. Верховина. Парасочка. К.: Наукова думка, 1974. С. 174.

[4] Мишанич О. [Переклади]. – в: Марко Черемшина. Твори в двох томах. Т. 2. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні оповідання. Поезія. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. К., 1974. С. 129.

[5] Там само.

більші за обсягом – сатирично-гумористичну новелу «Клієнт» романіста і драматурга Людвіка Тома (1867-1921), автора збірки новел «Земля» 1897 р. із життя німецьких селян, гумористичний твір «Хрестини» австрійського модерніста Карла Шенгера (1867-1943), автора новел з життя селян, гротескну мініатюрку «Старий Лігман» німецького письменника Макса Юнгнікеля (1890-1945), романіста, який творив під впливом німецького романтизму та данських авторів, зокрема, Г.-К. Андерсена, знаний як автор короткої прози – всі ці переклади Марко Черемшина запропонував «ЛНВ», який вперше помістив перекладацькі проби письменника 1923 і 1928 рр. Варто додати, що короткі новели Людвіка Тома «Тверді голови» та «Смерть» із добірки цього письменника «Земля» перекладав також і В. Стефаник[1].

Окремо в перекладацькому доробку Марка Черемшини знаходяться переклади лаконічної повчальної педагогічної мініатюрки «Авторитет» голландського письменника і критика, знаного в літературі за псевдонімом Мультатулі (1820-1887), та реалістичного оповідання «Процесія» бельгійського фламандського письменника Фелікса Тіммерманса (1886-1947), автора понад п'ятнадцяти творів про фламандські звичаї і побут, історичних романів, триразового номінанта на Нобелівську премію з літератури. Обидва письменники цікаві стосовно входження їхньої творчості в український літературний процес.

Мультатулі (справжн. – Едуард Дауес Деккер) увійшов в українську літературу 1901 р. одночасно двома перекладами – згаданою інтерпретацією Марка Черемшини в газеті «Буковина» (ч. 45, квітень) та презентацією шести оповідань під назвою «Із оповідань» на сторінках «ЛНВ» (№ 10) у перекладі Івана Франка. Серед перекладачів Мультатулі бачимо також О. Маковея, І. Ставничого та ін., окрему статтю, присвячену 40-літнім роковинам смерті «найбільшого письменника Голландії», запропонував М. Рудницький («Світ», 1927, ч. 7). Автор статті писав: «Рідкий ювілей, як рідким був талант цього справді европейського письменника, рідкою його любов правди, безпосередність, певність щодо своєї величини і непокірлива гордість»[2]. І дещо далі: «(…) навіть найменша література може видати письменника цікавого для найбільших літератур, коли вона живе у взаєминах із широким світом культури»[3].

Вартує особливої розповіді перекладене Марком Черемшиною оповідання «Процесія» фламандомовного письменника, художника і перекладача Фелікса Тіммерманса, яке у виданнях українського письменника друкується за автографом автора, що знаходиться у фондах Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України. Оповідання «Процесія», яскраве

[1] Рудницький М. Мультатулі // Світ, Львів, 1927. Ч. 7. С. 9-10.

[2] Рильський М. Українське слово на чехословацькій землі. – в: Максим Рильський. Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 14. Літературно-критичні статті. К., 1986. С. 9.

[3] Там само. С. 10.

втілення реалістичних традицій у фламандській новелістиці та романістиці, співзвучних, зокрема, з такими оповіданнями видатного бельгійського французькомовного поета, прозаїка та есеїста Еміля Вергарна (1855-1916), як «На селі», «Опдорпський ярмарок», «Три Парки»[1]. Зацікавлення фламандським письменником, художником і перекладачем вписується в ознайомлення українського читача з двома складовими частинами бельгійської літератури – валлонською та фламандською, суспільно-політичними проблемами Бельгії через посередництво тих статей, що з'являлися на сторінках українських часописів уже в 70-х роках XIX ст. У кн. 9 «ЛНВ» за 1899 р. друкується стаття Генріха Бішофа «Фламандський рух у Бельгії від 1830 року» в перекладі з німецької мови Осипа Маковея. Цікавою була інформація, вміщена в «Літературно-науковому вістнику» за 1905 р. під назвою «Фламандська література» як переказ із фламандської газети «Vlaanderen». Українські літературознавці ознайомилися з тогочасним «дуже відомим письменником» фламандцем Стином Страйвельсом, а 1920 р. читали статтю фламандського журналіста Ґустава Схамелгоута «Україна і Росія – дві мови, два народи» («Oekraïnsch en Russisch twee Talen en twee Volken»), надруковану в одній із брюссельських фламандських газет. Журналіст, знаний також у медицині та антропології, був автором ще однієї важливої праці «Народи Європи і боротьба націй» («De volkeren van Europa en de strijd der nationaliteiten», Амстердам, 1925-1930) з окремим розділом «Українці, хорвати і серби» (6). Саме в таких зацікавленнях фламандською історією, культурою та літературою з'являється переклад оповідання фламандського письменника Ф. Тіммерманса «Процесія», виконаний Марком Черемшиною.

Пропонована в цій статті розповідь про перекладацькі зацікавлення Марка Черемшини спонукає до додаткових досліджень спадщини цього цікавого і колоритного письменника, особливо в царині художнього перекладу – як інтерпретацій самого майстра слова з восьми чужих мов, так і його окремих творів, що зазвучали в чеських і польських перекладах ще за життя письменника (1908-1913 рр.), а також у 40-80-х рр. XX ст. ще й у перекладах англійською, угорською та португальською мовами. Доречно згадати тут і зауваження Миколи Зерова з його невеликої рецензії на роботу А. Музички «Марко Черемшина (Іван Семанюк), ДВУ, 1928, 200 с.»: «І така шкода, що автор розвідки не розглянув таких інтересних з цього погляду (стилістики та ритміки. – *Я. К.*) перекладів Черемшини з чужих авторів, передекорованих на гуцульський лад»[2]. І тут, немовби у відповідь Миколі Зерову – стаття Володимира Матвіїшина «Західноєвропейська мала проза в новелістичному мисленні Марка Черемшини» з такими словами автора: «Як і в попередніх

[1] Вергарн Е. Опдорпський ярмарок. Три Парки (пер. з франц). – в: Ярема Кравець. Український Еміль Вергарн (критика, перегуки, переклади). Львів: Тріада плюс, 2016. С. 299-307.

[2] Зеров М. А. Музичка. Марко Черемшина (Іван Семанюк) // Життя й революція. 1929. Лютий. № 2. С. 187.

перекладах, Марко Черемшина вдається до народної мови галицьких селян з характерним покутським колоритом (тут ідеться про переклад «Правотара» французького письменника Анрі Бордо. – прим. *Я. К.*). <…>. У цьому перекладі особливо відчутний характерний стиль Марка Черемшини, його власна манера письма і поетика. <…>. Український новеліст підходив до справи перекладу настільки творчо, що перекладені твори органічно доповнюють його власний творчий набуток. Мова перекладів Марка Черемшини своїм українським етнографічним забарвленням робить їх цінним причинком до його оригінальної спадщини»[1].

Ярема Кравець

ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ ЯК ДЖЕРЕЛО ВІДОБРАЖЕННЯ ІСТОРІЇ ФЕМІНІТИВІВ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Дослідження з історичної лінгвістики є актуальними за всіх часів і напрямів та підходів, особливо це відчутно в теперішніх обставинах, коли мова як один із символів незалежності й самостійності служить засобом відновлення та збереження української держави, а, можливо, і визначальним для неї на сучасному етапі, історичне минуле якої є вектором спрямування та формування її майбутньої історії. «Мова – це історія і сучасність, це кожна людина і народ, це інструмент, який допомагає людині в її практичній щоденній діяльності, тобто виступає знаряддям спілкування, і водночас це й засіб проникнення в глибини історичної пам'яті народу, це збереження духовних надбань нації для майбутнього», – зазначають сучасні мовознавці[2]. Живим, а відповідно і найціннішим джерелом пізнання історії української мови як національного та культурного надбання українського народу, є розмовне мовлення, що відображене не тільки в сучасному розмовному мовленні чи розмовному стилі сучасної української літературної мови, а й те, що з минулих віків зосередило якнайбільшу кількість власне українських чи питомих рис. Презентантом такого архаїчного мовлення є сьогодні українські говори та діалекти. Безперечно, «писемними свідками» історії розвитку української мови є давні пам'ятки, та «якого періоду української літературної мови ми б не торкнулися, на всіх писемних пам'ятках мож-

[1] Матвіїшин В. Західноєвропейська мала проза в новелістичному мисленні Марка Черемшини. – в: Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії на вшанування пам'яті Володимира Матвіїшина / упоряд. Н. Яцків. Івано-Франківськ: Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. 616 с. С. 255.

[2] Єрмоленко С. Українська мова: шляхи формування в національному універсумі. *Українське буття у слові й тексті: студії з лінгвокраїнознавства* / за заг. ред. О. О. Маленко. Харків: ХНПУ; ХІФТ, 2022. С. 39.

на спостерігати, як ознаки української вимови, звучання українських слів перемагають церковнослов'янську книжну традицію»[1]. Однак у книжковій творчості невеликою мірою відбивали живу народнорозмовну мову, проте вона функціонувала від часів існування Київської держави. «Нею не писали законів, повчань, але нею співали колискові пісні, розповідали казки, легенди, у ній карбувалися у формі приказок, прислів'їв народна мудрість, нуртувала думка»[2]. І вона могла передаватися з покоління в покоління, проносячи віками первинні або частково видозмінені власні форми та не втрачаючи зв'язку з найдавнішими етнічними коренями. Джерелом вивчення такої давньої мови чи її елементів може послужити художня творчість багатьох письменників, які розвивали свої таланти на основі власного діалектного та регіонального мовлення. У цьому контексті показовою є творчість західноукраїнських письменників, представників найбільш колоритного південно-західного наріччя української мови та зокрема «Покутської трійці» – Василя Стефаника, Леся Мартовича і Марка Черемшини.

Усі три названі письменники-новелісти, вихідці з покутського краю, творчість яких високо оцінив і вшанував ще І. Франко, поєднували у своїй творчості елементи тодішнього західноукраїнського та загальнолітературного мовлення, а також утілювали більшою чи меншою мірою елементи покутського, гуцульського й інших говорів. Однак Марко Черемшина був найбільше захоплений діалектом, і заради самого себе, і щоб показати його естетичну вимовність, знаючи вагу і цінність рідного говору, порівняно навіть із Василем Стефаником, який використовував діалект, щоб надати своїм оповіданням природного характеру, а героям – документального підтвердження[3]. Дослідники творчості представників «Покутської трійці» зауважили, що на письменницькій ниві Марко Черемшина довго шукав відповідної культурно-естетичним віянням та своєму мистецькому хисту тональності, пробував сили в поезії, прозі, драмі, поезіях у прозі, але зупинився на наповнених духом неореалізму оповіданнях та новелах із гуцульського життя. Після виходу його збірки «Карби», до якої ввійшло п'ятнадцять творів, написаних за 1899–1901 рр., письменник більше, як на десять років, був занурений у напружену роботу над собою, художнім словом та невербальними засобами естетичного вираження. Але вже від 1914 р. почали з'являтися нові твори Марка Черемшини в різних тодішніх виданнях[4].

---

[1] Єрмоленко С. Українська мова: шляхи формування в національному універсумі. *Українське буття у слові й тексті: студії з лінгвокраїнознавства* / за заг. ред. О. О. Маленко. Харків: ХНПУ; ХІФТ, 2022. С. 47.

[2] Там само. С. 46.

[3] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза. *Зеров М. Твори: у 2 т. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці* / упорядк. Г. П. Качура, Д. В. Павличка. Київ: Дніпро, 1990. С. 427.

[4] Піхманець Р. В. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. Київ: Темпора, 2012. 580 с. С. 31.

Своєрідність і неповторність мовнообразної системи Марка Черемшини зумовлені двома засадничими началами, на думку професора В. В. Ґрещука: з одного боку, це гуцульська народнорозмовна й уснопоетична стихія, а з іншого боку, це модерні естетично-мистецькі та літературно-критичні концепції, які визначили обличчя української літератури, зокрема малої прози кінці XIX – початку XX сторіччя[1]. Однак гуцульська основа залишилася домінантною і непохитною у творчості письменника, яка й актуалізована в цій розвідці, оскільки є відголосом не тільки давніх особливостей гуцульського говору чи південно-західного наріччя загалом, а історії розвитку української мови. Дослідники мовотворчості Марка Черемшини, характеризуючи ті чи ті специфічні ознаки, вказують на те, що в його оповіданнях і новелах маємо відображення елементів, властивих гуцульському діалекту[2], але не завжди зауважують, що багато таких своєрідних лінгвальних особливостей є давніми власне українськими чи спільнослов'янськими мовними ознаками. У зв'язку з цим творчість Марка Черемшини як носія і презентанта гуцульського говору в українській літературній мові кінця XIX – початку XX ст. може привертати увагу і як джерело вивчення історії української мови, та й не тільки в загальному плані, а й у конкретному вияві. До того ж, дослідження взаємозв'язків гуцульських говірок і мови художніх творів на сучасному етапі показують, наскільки багатою на діалектні риси є художня література, у якому використано гуцульський говір, і яким обсяжним та ґрунтованим може стати лексикографічне упорядкування гуцульської лексики і фраземіки на основі української художньої літератури[3]. У передмові до словника «Гуцульська лексика та фраземіка в українській художній мові» зазначено, що «для мовознавства вкрай необхідним є відомості про сегмент лексики кожного діалекту, освоєного літературною мовою, про тематичні групи діалектної лексики, інкорпорованої художньою мовою, про її обсяги, про введення діалектного слова в художній текст як різновид контакту між діалектною і літературною формами мови, про функції діалектизмів у художній текстах і т. ін.»[4]. До цього можна додати, що важливим є відтворення діалектної лексики як акумулятора історичних явищ української мови (семантичних, фонетичних, граматичних та ін.).

Розглядаючи регіональні відмінності в західноукраїнському варіанті літературної мови, учений І. Матвіяс звернув увагу і на особливості худож-

[1] Ґрещук В. Мовний феномен новел Марка Черемшини. *Ґрещук В. Студії з українського мовознавства. Вибрані праці / упоряд. Р. Бачкур.* Івано-Франківськ: Місто НВ, 2009. С. 273.

[2] Див.: Ґрещук В. Мовний феномен новел Марка Черемшини. *Ґрещук В. Студії з українського мовознавства. Вибрані праці / упоряд. Р. Бачкур.* Івано-Франківськ: Місто НВ, 2009. С. 266–273; Лесюк М. Внесок Марка Черемшини в українську літературну мову. *Лесюк М. Становлення і розвиток української літературної мови в Галичині.* Івано-Франківськ: Місто НВ, 2014. С. 660–669.

[3] Див.: Ґрещук В. Гуцульська діалектна лексика та фраземіка в українській художній мові. *Словник у 2-х т. / відповід. Ґрещук В.* Івано-Франківськ: Місто НВ, 2019. Т. 1. 584 с.

[4] Там само. С. 8.

ньої мови Марка Черемшини, зауваживши, що словесна образність новел письменника побудована на розмовній мові та фольклорі гуцулів. Основні риси його рідного діалекту та фольклору втілені під час зображення побуту гуцулів і способів їхнього мислення, найбільше в мовних партіях персонажів, але наявні і в авторській мові. На підставі цього узагальнив, що Марко Черемшина вводив гуцульські лінгвальні елементи в українську літературну мову свідомо, підкреслюючи виражальне багатство і красу народних говірок, їх художньо-естетичні можливості; засобами народних говірок передавав внутрішній світ гуцулів, використовуючи народнорозмовні джерела, не виокремлював якісь риси гуцульського говору, а застосовував їх системно, підкреслюючи цим здатність говору для створення глибоко психологічних і ліричних белетристичних картин. Письменник навіть намагався в останні роки свого життя відійти у своїй художній мові від гуцульського говору, але повністю не міг цього домогтися[1].

Як засвідчують лінгвістичні дослідження, художня мова Марка Черемшини насичена різноманітними фонетичними, морфологічними, словотвірними, лексичними й іншими діалектними елементами[2]. Однак уведення та демонстрація місцевих і регіональних мовних ознак стала можливою завдяки багатій говірковій лексиці. «Гуцулький діалект виразно позначився на художньому лексиконі Марка Черемшини, він значною мірою гуцульськоавтентичний. Це засвідчує далеко не повний перелік слів, ужитих в новелах Марка Черемшини, для яких сам письменник вважав за потрібне дати свої пояснення або це робили видавці першодруків, що за традицією вважаються також авторськими…»[3]. У контексті лексичної системи художніх творів новеліста привертає увагу категорія іменників зі значенням особи жіночої статі, яка так само певною мірою відображає особливості художнього мислення письменника, лексичне багатство його рідного говору, а також зв'язки із минулими традиціями розвитку української мови, тобто відбиває і власні мовні ознаки, які збережені в діалектах української мови та презентовані письменниками, вихідцями з того чи того регіону або наріччя. З одного боку, така категорія слів уже неодноразово привертала увагу як складова гуцульського лексикону і словотвору[4], а з іншого боку, вона проаналізована

[1] Матвіяс І. Г. Синтаксис займенників в українській мові (1998). С. 110.

[2] Див.: Ґрещук В. Мовний феномен новел Марка Черемшини. *Ґрещук В. Студії з українського мовознавства. Вибрані праці / упоряд. Р. Бачкур.* Івано-Франківськ: Місто НВ, 2009. С. 266–273; Лесюк М. Внесок Марка Черемшини в українську літературну мову. *Лесюк М. Становлення і розвиток української літературної мови в Галичині.* Івано-Франківськ: Місто НВ, 2014. С. 660–669; Матвіяс І. Г. Синтаксис займенників в українській мові (1998). С. 110–115.

[3] Ґрещук В. Мовний феномен новел Марка Черемшини. *Ґрещук В. Студії з українського мовознавства. Вибрані праці / упоряд. Р. Бачкур.* Івано-Франківськ: Місто НВ, 2009. С. 268.

[4] Див.: Брус М. П. Гуцульські фемінітиви: семантика і структура. *Вісник Прикарпатського національного університету. Філологія*. Івано-Франківськ, 2010а. Вип. XXV–XXVI. С. 67–72; Брус М. П. Міфологічність гуцульського фемінікону. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. Ужгород, 2010б. Вип. 23. С. 41–46; Брус М. П.

частково вже на основі творчості письменників-побратимів Марка Черемшини – Василя Стефаника і Леся Мартовича[1], чого потребує і на базі прози Марка Черемшини для встановлення характерних особливостей фемінітивотворення у художній спадщині покутських митців. Адже ці письменники спричинилися до розвитку української літературної мови в Галичині, збагачення її зображальних можливостей, мовностилістичних засобів, лексичного та фраземного складу[2].

Унаслідок аналізу двотомного видання творів Марка Черемшини зафіксовано і систематизовано близько двісті загальних назв осіб жіночої статі, що засвідчили багатство фемінітивної лексики в мові письменника. Найменування жінок – це невід'ємна частина його словника, що відбила риси тодішньої української літературної мови, а найбільше її західноукраїнського варіанта та конкретно гуцульського й суміжних говорів. У цьому дослідженні пріоритетним є встановлення специфічних ознак такої категорії номінативних одиниць як носіїв давніх українських мовних рис, локалізованих у південно-західних говорах. Уже сама лексико-семантична характеристика дала змогу визначити перевагу спільнослов'янської фемінітивної лексики над запозиченою у творах Марка Черемшини, що вказує на традицію неперервного і закономірного використання питомих слів, посвідчену сьогодні різними діалектами. Кожна тематична група в ній охоплює різні за часом і місцем виникнення фемінітиви, але в загальній кількості спільнослов'янські слова не поступаються запозиченим, і загальновживані мають більшу частотність, ніж рідковживані.

Це такі групи слів, як назви особи жіночої статі загалом (*баба, вуйна, жінка, пані, тітка, кубіта* та ін.), назви жінок за віком (*вествачка, дівка, дівчина, дівчата, молодиця, ровесниця* та ін.), назви жінок за родинними стосунками (*баба, бабка, внука, донька, доня, дружина, жена, жінка, жона, мама, мати, мачуха, невістка, неня, супруга, паніматка, пестійка* «дочка» та ін.), назви жінок за відношенням до чоловіка (*війтиха, їмость, комендантова, коновкариха, мельничка, Андріїха, Гелючка, Саїниха* та ін.), назви жінок за соціальним станом (*наймичка, одиначка, хлопка, фартушанка, челядка, жебрачка, прошачка, покритка, наймичка* та ін.), назви жінок за сімейним станом (*вдова, княгиня* «наречена», *молода, удовиця, удовичка* та ін.), назви жінок за майновим станом (*газдиня, шинкарка, багачка* та ін.),

---

Словотвір фемінітивів-гуцулізмів. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 10. Проблеми граматики і лексикології української мови*. Київ, 2010в. Вип. 6. С. 19–24.

[1] Див.: Брус М. П. Відображення категорії жіночості в художній мові Василя Стефаника. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. Івано-Франківськ, 2011а. № 2(14). С. 51–59; Брус М. П. Фемінітивний світ художньої мови Леся Мартовича. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. Івано-Франківськ, 2012. Вип. 34–35. С. 126–130.

[2] Див.: Лесюк М. Внесок Марка Черемшини в українську літературну мову. *Лесюк М. Становлення і розвиток української літературної мови в Галичині.* Івано-Франківськ: Місто НВ, 2014. С. 658.

назви жінок за діяльністю (*вчителька, кухарка, професорова, письменниця, робітниця* та ін.)*;* назви жінок за стосунками (*дорадниця, дружка, кума, любаска, подруга, приятелька, товаришка, посестра* та ін.)*;* назви жінок за поведінкою, вчинками (*лайдачька, лєрва, ніхтолиця, пустачка* та ін.)*;* назви жінок за фізичним і фізіологічним станом (*інвалідка, калічка, покійниця, хора, породілля, недужа, небіжка* та ін.)*;* назви жінок за церковно-релігійними ознаками (*сестриця, Богородиця, Богородичка* та ін.), назви жінок за надприродними ознаками (*ворожка, літавиця, нявка* та ін.), назви жінок за національними й регіональними ознаками (*гуцулка, жидівка, мазурка* та ін.), назви жінок за зовнішнім виглядом (*красуня, красавиця* та ін.), звертання до жінок (*білявиночка, любка* та ін.).

У творах Марка Черемшини представлена майже вся найдавніша фемінітивна лексика, яка сформувалася від індоєвропейських коренів у праслов'янський період, виражаючи тоді переважно родинні зв'язки (*баба, жона, мати, мама*, *неня*, *няня, тета, сестра, сноха, вдова, дочка* та ін.), і за своїми основами вважається індоєвропейською; такі назви жінок збереглися з різними змінами у слов'янських мовах і стали в них базою для творення нових слів[1]. Показовим є те, що саме від фемінітивів індоєвропейського походження у творах Марка Черемшини втілено найбільше похідних слів, тобто вони виявилися найбільш словотвірно спроможними у формуванні нових іменників для вираження різних жіночих ознак, дій, станів, стосунків. Для прикладу, корінь слова *діва* містять такі деривати, як *дівчина, дівчинонька, дівка, дівча, дівчата, дівчатко, дівчатонька*; слова *неня – ненька, ненечка*; слова *сестра – сестриця, сестричка, сестрінка*; слова *бідний (бідна) – бідненька, бідничка, біднятко, бідашечка, бідолашка.* Та найбільшу частину становить фемінітивна лексика, що виникла у спільнослов'янській мові (*богиня, княгиня, молодиця, подруга, покійниця, помічниця, робітниця* та ін.) і на власне українському ґрунті за допомогою різних словотворчих засобів, особливо суфіксів (*багачка, внучка, добродійка, дочка, жінка, любка, наймичка, небіжка, приятелька, прошачка* та ін.). Від багатьох таких давніх українських найменувань жінок, різноманітних за семантикою, утворено спільнокореневі пейоративні деривати, переважно здібніло-пестливі, що можуть представляти не тільки словотвірну пару (твірне – похідне), а й навіть окремі словотвірні ланцюжки, напр.: *вдова – удовиця, удовичка*; *вуйна – вуйночка, газдиня – газдинька, кума – кумка, мила – миленька, молодиця – молодичка, невістка – невісточка, неня – ненька – ненечка, Петриха – Петришка, покійниця – покійничка, сирота – сирітка, тітка – тіточка, Семениха – Семенишка, циганка – циганочка* та ін.). Відсоток запозичених

[1] Брус М. П. Походження фемінітивів (на основі «Етимологічного словника української мови» за гол. ред. О. С. Мельничука). *Академік Олександр Савич Мельничук і сучасне мовознавство. ІІ*.: зб. наук. праць до 100-річчя від дня народження. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2023. С. 223.

фемінітивів або утворених від іншомовних основ значно менший, ніж питомих, але й вони відбивають процеси та шляхи лексичних запозичень у той час, що перенесені на сучасний ґрунт, але активізовані більше в діалектній мові, ніж у літературній, напр.: *Богородиця* (*цсл.*), *дама (іт.), ємость (пол.), кобіта (пол.), пані (пол., чес.), інвалідка (*від *інвалід, лат.), калічка (*від *калі-ка, тур.), мазурка (*від *мазур, пол.), попадя (*від *піп, пол.), фартушанка (*від *фартух, нім.)*). І фемінітивам іншомовного походження надано емоційного забарвлення, унаслідок чого виникли похідні від них утворення на зразок *Богородиця – Богородичка, ємость – ємостечка.* Утілення стилістично нейтральної та стилістично маркованої фемінітивної лексики є свідченням того, що письменник намагався в найтонших деталях показати внутрішній і зовнішній світ галицьких жінок, переважно з простого народу, розкрити їхні стосунки, взаємини, почуття в реальному вияві. «Завдяки діалектизмам та діалектним формам він досягав глибокої типізації персонажів, посилення психологізму, ліричності, діалектизми служили у нього важливим естетичним компонентом, засобом створення мовних партій дійових осіб, тобто використовувалися зі стилістичною метою»[1].

Знаючи і цінуючи мову свого говору й регіону, Марко Черемшина зумів адаптувати відому фемінітивну лексику до змісту та сюжету своїх творів, надавши їй специфічних значень і відтінків. Тому в його новелах виявлено назви жінок не тільки із загальновживаними в тодішній українській літературній мові значеннями, а й зафіксовано фемінітиви з власне авторськими значеннями (діалектними, розмовними, переносними). Аналізуючи семантику кожного найменування особи жіночої статі, дотримуємося думки, що «підґрунтям семантичної характеристики діалектного слова в художній мові є сукупність контекстів, у яких зафіксовано діалектизм. На основі всіх уживань діалектизму визначається його лексико-семантична структура»[2]. Отож не менш важливим аспектом лексичного аналізу фемінітивів стала характеристика їхньої семантичної структури, реалізованої у художніх текстах Марка Черемшини. Слід зауважити і те, що ця категорія слів є обов'язковим сегментом практично кожної розповіді автора, до того ж, часто повторюється навіть в одному творі, вона закономірна, упізнавана, проте не тільки в загальнолітературному, а й в діалектному вияві. Це зумовлено тим, що «він уміло використовував літературну мову і рідний діалект, завдячи чому досягав глибокого реалізму, правдивості в зображенні й описі подій, створенні місцевого колориту»[3].

---

[1] Лесюк М. Внесок Марка Черемшини в українську літературну мову. *Лесюк М. Становлення і розвиток української літературної мови в Галичині.* Івано-Франківськ: Місто НВ, 2014. С. 658.

[2] Ґрещук В. Гуцульська діалектна лексика та фраземіка в українській художній мові. *Словник у 2-х т. / відповід. Ґрещук В.* Івано-Франківськ: Місто НВ, 2019. Т. 1. 584 с. С. 8.

[3] Лесюк М. Внесок Марка Черемшини в українську літературну мову. *Лесюк М. Становлення і розвиток української літературної мови в Галичині.* Івано-Франківськ: Місто НВ, 2014. С. 658.

Результати контекстуального аналізу фемінітивів дали змогу схарактеризувати їх за семантичною структурою, класифікувати на однозначні й багатозначні, встановити давні українські та інші специфічні лексичні ознаки, реалізовані в художній мові покутського письменника. Однозначні мають перевагу над багатозначними серед зафіксованих фемінітивів і вживаються практично з такими значеннями, з якими відомі в сучасній українській літературній мові. Однак найбільшу увагу привертає власне діалектна й регіональна фемінітивна лексика як наслідок збереження архаїчних чи виникнення нових елементів у той період, напр.: *зведениця* «покритка», *кревнячка* «родичка», *любаска* «коханка», *голосінниця* «плакальниця», *злісна* «дружина лісничого», *ніхтолиця* «повія», *літавиця* «казкова жінка, принадниця», *верствачка* «ровесниця», *одиначка* «єдина дитина в батьків»: Вітер шумить, сором до села наносить, *зведениці* дорогу стелить; Але коло неї пораються ще інші челядини, її кумки та при́язні *кревнячки*; – А хто там так виє, гей ви, *голосінниці* жєлісливі?; Але-бо цей паотець ще молоденький, ще й селом до челяді прилипає, ще й любаски має!; А я йому кажу, що не дивно мені було би, коли б тота *злісна* була хоть красна, хоть молоденька, хоть гожа, але то така купа мерші, що олені від неї утікають, а як іде в ліс із стрільбою, то ворон над нею кряче; – Як вона газдиня, то ревізорові хати не відтворит, а як вона *ніхтолиця*, то єї я не всокочу; – Тепер, може, біда утре голову, може в землю пропаде, з села потечеси! – Та *літавиця* масногуба!; Лесь Полонинський вирахував всі свої дружені доньки і сини та й дорахувався, що Єленка є *верствачкою* його внучки від найстаршої доньки; – Хоть ти не калічка, але ти богацка *одиначка*, тобі не гарувати, не крірвавити з молодюками[1]. У межах таких фемінітивів важко провести межу між давніми та новими словами, що локалізувалися в діалектах. Якщо деякі засвідчені лексикографічними джерелами як застарілі і збережені в діалектах, напр.: *зведениця, одиначка*[2], *лайдачька, лєрва, літавиця, любаска*[3], то й інші могли виникнути в минулому, але не реєстровані словниками як застарілі лексеми, проте мають ознаки питомих номінацій, напр.: *вуйна* «жінка, тітка», *стариня* «мати батьків, бабуся», і відображають лексичні особливості гуцульського говору: *Вуйни* розбезпечувались і підспівували довгими, крутими голосами, а вуйки підтуптували ногами. Та коли данцівник відтанцював своє, дід заводив такої жалібної, що усі гості надолину голови спускали, як птахи, дощем зіпрані, а баба глибоко зітхала, Петрик піснів на вид покорченої і засумованої *ста-*

[1] Черемшина М. Твори в двох томах / ред. кол.: О. Є. Засенко (голова), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 1. 336 с. Т. 1. С. 83, 86, 159, 198, 199, 224, 249, 269, 272.

[2] Брус М. П. Фемінітиви в українській мові: генеза, еволюція, функціонування. Івано-Франківськ: Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2019. Т. 2. С. 198, 379.

[3] Голянич М. І. Мовний портрет села Тюдів: словник у 2 т. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2018. Т. 1. 1000 с. С. 830, 842, 860, 876.

рині і, як кіт, крадьки надслухував, бо хотів дізнатися, хто тому винен. Але не міг дослухатися свого, бо *стариня* падькалася та нарікала на тяжкі роки а дід згадував вправді давні, ліпші часи та кривдувався на теперішні так, як каждого вечора перед бабою кривдується[1].

Давня фемінітивна лексика реалізована у творчості Марка Черемшини з різними значеннєвими й конотативними відтінками. Це простежуємо на прикладі однозначних та багатозначних іменників зі значенням особи жіночої статі. Характерним для західноукраїнського варіанта стало використання багатьох застарілих номінацій як у прямому, так і в переносному значеннях, для прикладу *коновкариха* «дружина коновкаря», *комендантова* «дружина коменданта», *ксєндзова* «дружина священника, ксьондза», *княгиня* «наречена», *шинкарка* «подавчиня шинку», *небога* «бідолаха», *женщина* «жінка»: Коновкар не відзивається. Улітає до хати наказ *коновкариха* і з перепудженим поглядом питається голосом, що прочуває розпуку: – А Чічка де? Ти сам?; – Дзінь добрий пані *комендантовій* та й вам, пані *ксєндзова*!; З-помежи дружок поклонилася молода *княгиня* своєму князеві, до шлюбу ідучи…[2]; Ялося ти, пане-брате, мід-горілку пити – Темненької ночі-бурі *шинкарку* любити…; Маруся лежить на снігу, замерзає *небога*; Всі чвалять вперед і не бачать, що топчуть безпомічну *женщину*[3]. З давніми первинними та вторинними значеннями у творах письменника актуалізовано й декілька багатозначних слів, зокрема *баба* «мати батьків, бабуся», «стара жінка», «жінка загалом»; *газдиня* «господиня, господарка дому», «дружина господаря»; *дівка* «дівчина», «дочка»; *челядь* «прислуга», «жіноцтво»: – Не бійтеся ненько, біг з вами! Ше дітей лишьиєте, ше за вас молитися будут та й пан біг умалит вам карби, – як могла, потішала донька *бабу*; *Баба* береться йти з бадіками. Здається, що всі кісточки в неї розсипаються, як ногами ступає; – А єї скрізь право, і в селі, і в суді. Не вільно *бабам* таку даму омражьити, суд каже; Тому так рєд не йде; шо не вілно, то раз не вілно, а шо вілно, то раз вілно, а чужу *газдиню* відбирати, то цалком не вілно. Мой, до *газдині* є газда! Аби-с був сліпий або кривий, аби-с таки прем гиб, то ти голова в хаті. Чуєш, Ю', твій верьх у хаті!; Вояки вже коні ведуть, а *газдині* вози тягнуть. А молоденький жовнярочок бере від капітана нагайку і *газдині* підганяє[4].

Типовими в говорах західноукраїнського регіону та в гуцульському зокрема є пейоративна лексика – здрібніло-пестлива та згрубіло-зневажлива. Для вираження різних станів, стосунків, функцій жінок, їхніх якостей, особливостей утілена переважно здрібніло-пестлива лексика на взірець *сестричка*

[1] Черемшина М. Твори в двох томах / ред. кол.: О. Є. Засенко (голова), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 1. 336 с. С. 34. Там само.

[2] Там само. С. 114, 204, 263.

[3] Черемшина М. Твори в двох томах / ред. кол.: О. Є. Засенко (голова), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 2. 304 с. С. 14, 62, 84.

[4] Черемшина М. Твори в двох томах / ред. кол.: О. Є. Засенко (голова), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 1. 336 с. С. 38, 81, 244, 46, 250.

«сестра», *ненечка* «мати», *панночка* «панна», *небожатко* «бідолашна дівчинка», *дівчатонька* «дівчата», *бідненька* «бідолаха»: І шукав сестрички і мами, аби пожалуватись перед ними, що його розпука отроїла; – Пістунчику ти мій, – сказала *ненечка* та й пригорнула його ід собі; Панночка, дав би їй бог добру долю, пішла й все татунцеві розповіла; Плачучи, відповідало *небожатко* дрижачим голосом, що батька не знає, мати умерла…; Так погибають вранці життя свого *дівчатонька* від морозу парубоцької зради; *Бідненька* думає, що причина докучливості з голоду в тому, що вона ще маленька[1]. Але й згрубіло-зневажливі лексичні одиниці так само вживаються, зокрема для вираження якихось негативних жіночих якостей чи стосунків, наприклад, *хлопка* «проста жінка», *сліпцунка* «сліпачка», *пустачка* «розпусниця»: Злісний глянув на нього і, кидаючи кошіль та й верітку, усміхнувся: «Встидзь сє, пан, зе старов *хлопков* гжиби збіраць, пан гімназиста!»; Анничка почервоніла ще дужче, як червоніла тоді, коли збитошні легіні прозивали її на вулиці *«сліпцунков»*[2]; – Що за люди? Які люди? Наші люди? Ті крутарі наші? Вони зроблять на млі ока з дня ніч, а з ночі день, з дівки покритку, а з газдині *пустачку*![3]. Часто трапляється така конотативна лексика і в звертаннях, порівняннях, наприклад, *писарочка* «писанкарка», *білявиночка* «білявка», *лайдачька*, *гукля*, *образа*, *лєцта* «розпусниця, повія», *панночка* «панна»: – Аби тебе, *писарочько*, ручьки не зболіли!; – Вона до чужих газдів перша! – *Лайдачько*, *гукле*, *омразо*, *лєцта*!..; А навпроти них із-за зеленої смеречини на кремінному плаєві вийшла, гей зоря *білявиночка*, Єленка, струнка та висока, у святочних запасках та мережаній цурканці, на білім личку засмучена, голубими вічьми розжалена[4]; Він прямує на неї дзюбком і в одну мить зануряє у воду свою сніжну шию. Відтак винуряє він її з води точнісінько так, як винуряє *панночка* свою білу ручку з рукава[5].

Категорія фемінітивів, розглянута на основі творчості Марка Черемшини, є презентантом і давніх словотвірних особливостей української мови. На структурно-семантичному рівні проаналізовані загальні назви жінок – це здебільшого похідні слова, утворені переважно морфологічним, а також морфолого-синтаксичним та лексико-семантичним способами, що відомі в деривації фемінітивів ще від спільнослов'янської мови. Морфологічні утворення – це іменники жіночого роду, мотивовані співвідносними іменниками чоловічого роду, що виражають модифікаційне номінативне словотвірне значення (*вчитель – вчителька*), або мотивовані стилістично нейтральними іменниками жіночого роду, що мають модифікаційне пейоративне сло-

[1] Черемшина М. Твори в двох томах / ред. кол.: О. Є. Засенко (голова), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 2. 304 с. С. 11, 24, 27, 32, 44, 70.

[2] Там само. Т. 1. 336 с. С. 36, 100.

[3] Там само. Т. 2. 304 с. С. 202.

[4] Черемшина М. Твори в двох томах / ред. кол.: О. Є. Засенко (голова), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 1. 336 с. С. 217, 247, 263.

[5] Там само. Т. 2. 304 с. С. 73.

вотвірне значення (*сусідка – сусідонька*). Завдяки творчості покутського письменника в тодішній літературній мові відбито специфічні українські фемінітивні словотворчі засоби, зокрема стилістично нейтральний суфікс *-к(а)*, з яким зафіксовано найбільшу кількість найменувань жінок (*авторка, акторка, віденка, гуцулка, жебрачка, кухарка, одиначка, пестійка, товаришка* та ін.), а також стилістично забарвлені форманти *-очк(а), -оньк(а) -еньк(а) -ечк(а)*, *-ичк(а)* тощо (*вуйночка, дівчинонька, матусенька, донечка, молодичка* та ін.). Поодинокими морфологічними дериватами задекларовані й інші словотворчі засоби, які здавна беруть участь у формуванні іменників зі значенням жіночості, зокрема *-иц(я), -ниц(я), -ин(я), -ин(а), -их(а), ух(а), -ов(а), -ун(я), -ус(я), -а* тощо (*вдовиця, дорадниця, богиня, челядина, війтиха, мачуха, професорова, красуня, бабуся, кума* та ін.). Особливо увагу привертають часто вживані фемінітиви на *-к(а)*, *-их(а), -їх(а)*, що виражають мутаційне словотвірне значення і позначають жінок за відношенням до їхніх чоловіків, напр.: *Гелючка, Мочерначка, Сівчучка, Хромейка, Чередарючка, Берчиха, Кречуниха, Медведиха, Штефаниха, Андріїха, Тимофіїха.* З таким самим словотвірним значенням виявлено і кілька слів на *-ов(а)*: *Мочернакова*, *комендантова*, *ксендзова*. У сучасній літературній мові вони являють собою прізвищеві назви та входять до складу застарілої онімної лексики як андроніми, що вкорінилися в говорах південно-західного наріччя, як видно із новел та оповідань Марка Черемшини, напр.: *Фенчучка* не слухала його; вона лишила й корову, й дійницю і вела за чупер Юру ’д хаті та все кляла: Повішенику дідьчий, ти мене рабуєш, рабуєш, мой, злодюго, рабуєш! Старий Фенчук зачув з хати жінчин крик, вибіг ід воротам і гукнув: – Мой, Насте, мо’, а що там таке?; Ледве щезла в пітьмі *Мочерначка*, Як *Гушпаниха* привела вола Дзельманові, аби свого газду спасати[1]. Узвичаєність таких прізвиськ спричинила творення від номінацій на *-их(а), -їх(а)* й конотативних назв, напр.: *Василиха – Василишка, Николаїха – Николаїшка, Петриха – Петришка, Семениха – Семенишка.*

Порівняно з морфологічними дериватами, невеликою кількістю фемінітивів презентований морфолого-синтаксичний спосіб, напр.: *бідна, біднєнька, маленька, мила, миленька, покійна, хора* та ін.[2], і лексико-семантичний спосіб, напр.: *дівка* «дочка», *княгиня* «наречена», *лайдачка* «повія», *професирка* «вчителька» та ін.[3], які історично були так само малопродуктивними в деривації фемінітивів. Так, до лексико-семантичних дериватів можна віднести фемінітиви, які вжито зі значеннями «дружина», «дочка», «матір», напр.: Добре то казала мені, єк умирала, моя перша *покійничка*: «Не жениси, – каже, – Юсипку, бо заситиш себе та й Іванка. Хлопец підросте, та невістка ті

[1] Черемшина М. Твори в двох томах / ред. кол.: О. Є. Засенко (голова), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 1. 336 с. С. 73, 156.

[2] Там само. Т. 2. 304 с. С. 29, 70, 69, 182, 80, 32, 28.

[3] Там само. Т. 1. 336 с. С. 149, 294, 247, 59.

обкутає!» Так-таки сталося на її слові, дав би їй біг царство небесне! Пропав я, та й Іванко пропав; Граф К. займався її вихованням, як би питомої донечки. Не жалував для своєї пестійки гроша сей бездітний вдовець; Коли в старину забив їм воріг їх матір, царівну-русалку, тоді віддзвонили вони своїми чашами-дзвінками похоронну, жадібну пісню, заплакали ревними сльозами й присягли ніколи не забувати своєї дорогої *пістунки*[1]. Крім того, для жіночого образотворення письменник утілив і певну частину непохідних слів. Це переважно всі слова індоєвропейського походження, зазначені вище, які втратили зв'язки зі своїми твірними основами (*баба, жона, дів а, сестра, неня, няня* та ін.), питомі стилістично нейтральні назви, твірні основи яких відійшли до пасивної лексики (*дівчина, дочка, дружина, жінка, невістка* та ін.), власне діалектні або застарілі, зумовлені відповідними стилістично нейтральними словами (*дівча, доня, донька, челядь* та ін.), та іншомовні назви жінок (*їгомость, нявка, пані, русалка, фіна* та ін.).

Фемінітивна лексика стала відображенням і низки багатьох інших історичних особливостей розвитку української мови, зокрема фонетичних, граматичних та ін. Так, на фонетичному рівні простежуємо донесення назвами жінок ще від часів існування редукованих та їхнього занепаду в давньоукраїнській мові таких питомих ознак, як м'якість шиплячих звуків (*вуйночька, писарочька, фартушянка*); м'якість різних приголосних звуків перед давніми [е] та [и] (*дівчьита, ксєндзова, любєтка*); твердість приголосного [ц] в кінці слова (*жєлібница, кутанница, покійница*); вживання голосного [о] на місці [а] перед наголошеним звуком [а] (*богачька*); вживанні [е], [и], [і] переважно після шиплячих замість [а], що походить з [ę] (*дівчє, дівчєта*); чергуванні [у] з [в] (*унука – внука*); пропуск звуків (*вітиха*). Це виражається часто у фонетичній та графічній варіантності фемінітивів, напр.: *внучка – внучька, верствачка – верствачька, вуйночка – вуйночька, молодичка – молодичька, покійничка – покійничька*; *жалібниця – жєлібница, дівчата – дівчєта*; *багачка – богачька*; *удовиця – вдовиця, учителька – вчителька*; *війтиха – війтиха*. На морфологічному рівні – це вживання у формах орудного відмінка однини закінчення *-ов, –ев* (*бабов, дівчинов, жінков*).

Отже, історичні джерела української мови заховані значною мірою в глибинах її народного розмовного мовлення, давні специфічні риси якого осіли в діалектах і говорах усієї української території, особливо південно-західного наріччя. Один із найколоритніших у західноукраїнському регіоні гуцульський говір містить неоціненні лексичні скарби для пізнання історії української мови та зокрема історії фемінітивів української мови. На базі художньої спадщини виразного представника гуцульського говору Марка Черемшини продемонстровано багатство фемінікону тодішньої української літературної мови і власне авторської мистецької творчості.

[1] Черемшина М. Твори в двох томах / ред. кол.: О. Є. Засенко (голова), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 1. 336 с. С. 46–47; т. 2. С. 32, 46.

Фемінітивна лексика, втілена в прозі покутського письменника, – це індоєвропейські, спільнослов'янські, власне українські та запозичені слова, однозначні й багатозначні, стилістично нейтральні і забарвлені, загальновживані, застарілі, діалектні та власне авторські, похідні й непохідні, репрезентанти не тільки давніх лексичних і словотвірних ознак, а й різних семантичних, фонетичних, граматичних особливостей української літературної мови.

У перспективі важливим є визначення основних векторів дослідження мовотворчості Марка Черемшини як у контексті лінгвістичного підходу, так і міждисциплінарних студій, а також усього літературного процесу кінця XIX – початку XX ст.

Марія Брус

ПРАВОПИСНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕПІСТОЛЯРІЮ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Епістолярій Марка Черемшини аналізуватимемо за найновішим виданням повного зібрання творів Марка Черемшини «Райска птиця» (упорядкування Іванни Стеф'юк (2023 р.)[1]. Листи письменника датовані періодом 1895–1927 років. З правописного погляду в Галичині саме в цей часовий проміжок відбувається остаточне закріплення фонетичного принципу орфографії. Цьому сприяли орфографічні кодекси Є. Желехівського (1844–1885) (станіславівського гімназійного викладача української мови та класичних мов, лексикографа, фольклориста, громадського діяча). Його правопис стали іменувати «**желехівкою**». Також об'єднанню зусиль зі створення українського правопису на фонетичній основі сприяли «Правописні правила приняті Науковим Товариством імені Шевченка у Львові» 1922 року. Отже, наприкінці XIX – на початку XX століття культурна еліта Галичини спромоглася виробити і запровадити у вжиток правила фонетичного правопису.

Як відомо, першими в Галичині започаткували фонетичний принцип правопису автори альманаху «Русалка Дністрова» (1837) М. Шашкевич, Я. Головацький, І. Вагилевич. Головна засада правопису збірника – «пиши, як чуєш, а читай, як видиш». Однак правопис альманаху не знайшов підтримки в консервативній Галичині, де використовувався історико-етимологічний правопис М. Максимовича. У 60–80-х роках XIX ст. велася боротьба між москвофілами, які використовували правопис Максимовича, і народовцями, які послуговувалися фонетичним правописом П. Куліша. У 70-х роках позиції фонетистів зміцніли завдяки правопису Драгоманова (основний

[1] Черемшина Марко. Райска Птиця: Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 527–621.

принцип – «один звук – одна буква»), яким послуговувався духовний авторитет нації – Іван Франко.

Остаточній перемозі фонетичного принципу правопису завдячуємо Є. Желехівському – автору «Німецко-малоруского словаря» (Львів, 1886 р.), а також авторам «Рускої граматики», вченим-мовознавцям Степанові Смаль-Стоцькому та Федорові Гартнеру, які «унормували та науково виклали фонетичну правописну систему, заведену Є. Желехівським. Завдяки клопотанням С. Смаль-Стоцького перед австрійським урядом «Руска граматика» 1893 року була затверджена австрійською шкільною владою як офіційний підручник для шкіл Галичини й Буковини. Автоматично офіційного визнання й затвердження дістав і представлений тут фонетичний правопис (желехівка), витіснивши з ужитку традиційний і загальноприйнятий досі етимологічний правопис»[1]. Таким чином удосконалена «желехівка» стала нормативною в Галичині та на Буковині й використовувалася аж до 1922 року, а деякі твори друкувалися нею й пізніше.

Тексти листів Марка Черемшини засвідчують про використання письменником двох правописів: «желехівки» та «Правописних правил принятих Науковим Товариством імені Шевченка у Львові» 1922 року.

У листах Марка Черемшини, датованих кінцем 19 – поч. 20 ст., відображені основні риси «желехівки». Зокрема, послідовно трапляється м'який знак на позначення асимілятивної м'якості приголосних, йдеться про пом'якшення на письмі приголосного **с** перед наступним м'яким чи пом'якшеним приголосним: *сьміюся, сьвіт, сьвідком, досьвіду*, пор.: *Я **сьміюся** з того*[2]; *Відповідно до приречення, я приступив нарешті до перегляду своєї теки і переконав себе, що всьо в теці до нічого і що тільки малу частину узнаю за гідну перерібку і вислання у **сьвіт***[3]; … (*пишу се з власного **досьвіду**) або якась иньша грижа жура*[4]; *чого **сьвідом** був Севаковский*[5].

У правописі Є. Желехівського прикметникові суфікси –**ськ**(ий), -**цьк**(ий) не пом'якшувалися, тому автор листів послідовно не пише знака м'якшення в них, напр.: *військової, приятельсков, галицких, європейску: Противно, як у иньших **галицких** містах, тут багато є средств, улегкучих, уможливлюючих житє*[6]; *І, впрочім, сам Відень переображає кождого із нас, галичан, та бодай потрохи в **європейску** шату приодіває*[7].

---

[1] Правописні правила приняті Науковим Товариством імені Шевченка у Львові (1922) *Історія українського правопису XVI–XX століття. Хрестоматія.* Київ: Наукова думка, 2004. С. 106.

[2] Черемшина Марко. Райска Птиця: Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 547.

[3] Там само. С. 532.

[4] Там само. С. 561.

[5] Там само. С. 560.

[6] Там само. С. 569.

[7] Там само.

В іншомовних словах письменник передавав згідно з місцевою вимовою з урахуванням вимови деяких звуків у тих мовах, з яких ці слова були запозичені, зокрема з позначенням м'якості **л,** вживання буквосполучення **–ія:** *новелька, новеля, фільозофія, теольогія, кольоквія, квартиря; матеріял, мініятюра,* пор.: *… я посилаю отсим в залученню дві свої* ***новелі*** *для «Літературно-наукового вісника», а то* ***новелю*** *під заголовком «Село потерпає», на 3 стор., і* ***новелю*** *«Село вигибає», на 16 сторінок*[1]: ***Матеріяльно*** *печуся не раз «невіжества ради», так то все для науки*[2].

Що ж до вибору закінчення для іменників жіночого роду ІІІ відміни в родовому відмінку однини, то тут письменник за західноукраїнською мовною традицією вживає флексію **-и**: *ідейности, непридатности, відповіди, чести, подорожи, самосвідомости, ненависти, повісти, кількости, стійкости, Січи, будучности*. Пор.: *Лежачи, зачував я, що проти високодостойної пані добродійки спеціально ведеться тут кампанія* ***ненависти***[3]; *… та доси не одержав* ***відповіди***[4]; *О тім розпородженню довідав я ся у урядника колійового у Львові, до котрого я був прийшов по підпис перерви* ***подорожи***[5]; *… що романом і новелою* ***будучности*** *є тло фільозофії і* ***ідейности***[6]; *В разі* ***непридатности*** *для ЛНВ прошу мені рукопис ласкаво повернути*[7]. Також поодиноко наявні в листуваннях із закінченням **–и** в родовому відмінку однини іменники жіночого І відміни, напр., *праци*: *Отже, нові члени рішучо супротивились такому життю-пожиттю, такій* ***праци*** *і образованю*[8].

В орудному відмінку однини іменники жіночого роду вжиті із закінченнями **–ев (-єв), -ов**: *радостев, симпатиєв, голубков, порадов, радов, участев*. Пор.: *Я не входжу в обставини і не виходжу тут з ніяков* ***радов-порадов****, лишень скажу теє, що я би, на твоїм місци бувши, таке діло на Великодні сьвята відложив*[9]; *Не знаю, якого ужити слова, щоб тобі за ту приязну ласку подякувати, і не знаю, якого слова роздобути, щоб висказати, з яков* ***радостев****, з яким одушевленєм, з яков* ***симпатиєв*** *до цілого сего діла, з яков приятельсков* ***участев*** *полетів би я на Різдвяні світки у те гнізло, в котре ти сідаєш на розмовоньку з* ***голубков****, та що ж, брате!*[10]

Натрапляємо в листах на форму іменника чоловічого роду ІІ відміни *жаль* із закінченням **–ом** в орудному відмінку однини, коли сьогодні в лі-

[1] Черемшина Марко. Райска Птиця: Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 528.
[2] Там само. С. 555.
[3] Там само. С. 533.
[4] Там само. С. 541.
[5] Там само. С. 560.
[6] Там само. С. 539.
[7] Там само. С. 540.
[8] Там само. С. 557.
[9] Там само. С. 556.
[10] Там само. С. 556–557.

тературній мові вживаємо ***-ем***: *не возьми мені цего за зле, а воно з великим* ***жальом*** *скажу, що для мене буде це гляба*[1]. Так само в давальному відмінку з іменниками чоловічого роду ІІ відміни поодиноко вживається флексія **–и** замість нормативної зараз **–і**, напр., *академікови*: *Жиєсь мені, як звичайно початковому* ***академікови***[2].

Використовує Марко Черемшина в епістолярії й іншомовну лексему «проєкт», яку нещодавно кодифікував у такій транслітерації Український правопис 2019 року, пор.: *Як читаю, ти справді, не забуваючи на мене, просиш мене, а властиво, в* ***проєкті*** *маєш закликати мене на свої заручини*[3].

Звернемо увагу на ще одну орфографічну особливість «желехівки»: написання домоміжних дієслів **му, меш, ме** окремо від інфінітивів у формах майбутнього часу недоконаного виду: *ме їхати, ме читати,* пор.: *...отже, в товаристві власти військової* ***ме їхати***[4]; *Це лиш от так тимчасом, бо, як кажу, непевний-сми, хто* ***ме читати***[5].

Як зазначає Г. Л. Півторак, «згідно з галицькою вимовою в іменниках середнього роду не відбувалося подовження приголосних і писалося закінчення **є** відповідно до наддніпрянського **я** (зілє, житє, знанє)»[6]. У листах Марка Черемшини натрапили на такі лексеми, як *писанє, житє*, напр.: *Отже ж, і кінчу своє* ***писанє****, цілуючи тебе по-братньому…*[7]; *Тепер не маю ніяких полекш. То й* ***житє*** *тяжке*[8].

Як зазначають упорядники хрестоматії «Історія українського правопису», «З ініціативи Наукового товариства ім. Шевченка у Львові 1922 р. на базі виданих 1921 р. у Києві «Найголовніших правил українського правопису» були розроблені «Правописні правила», що наблизили так званий галицький правопис (желехівку) до «Найголовніших правил»… «Правописні правила» функціонували в західноукраїнських регіонах до 1927 р., коли на Правописній конференції у Харкові був нарешті прийнятий спільний для цілої України правописний кодекс»[9].

Перехід на новий правопис, ухвалений у Наддніпрянській Україні, давався непросто. Ось як пише про це Марко Черемшина у листі до Володимира

---

[1] Черемшина Марко. Райска Птиця: Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 557.

[2] Там само. С. 555.

[3] Там само. С. 556.

[4] Там само. С. 554.

[5] Там само. С. 552.

[6] Українська мова. Енциклопедія / Русанівський В. М., Тараненко О. О, Зяблюк М. П. та ін. Київ: «Укр. енцикл.», 2000. 752 с. С. 168.

[7] Черемшина Марко. Райска Птиця: Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 569.

[8] Там само. С. 555.

[9] Правописні правила приняті Науковим Товариством імені Шевченка у Львові (1922) *Історія українського правопису XVI–XX століття. Хрестоматія.* Київ: Наукова думка, 2004. С. 315.

Дорошенка (Снятин, жовтень 1922 р.): «*Не можу ще навикнути до нового правопису, але прошу Вас, щоб справили як слід. Силуюся оминати гуцульський діялект, скільки це можна. Коли ж бо жаргон все чіпається*»[1]. Терміном «жаргон» наш краянин позначає діалект і прагне опанувати загальнонародну українську літературну мову. Про це йдеться також і в листі до Миколи Зерова від 13 березня 1926 року: «*Язикову сторону полишаю Вам, і можете після вподоби виправити мій жаргон на укр[аїнську] мову*»[2].

Щодо передачі асимілятивної м'якості на письмі то за «Правописними правилами» п. 11 «при зустрічі двох шелестівок – тверда перед мягкою сама стає мягкою, одначе мягкости першої шелестівки не треба окремо зазначувати (за винятком по **л**, гл. § 10) і то тим більше, що ступінь тої мягкости в ріжних сторонах української язикової території є ріжний і досі у вимові, так сказатиб, взірцевий (клясичній) ще не усталився вповні. Приміри: *цвіт, сніг, сміх, освіта*»[3]. Напр.: *Заразом мельдую Вам послушне, що сегодня або найдальше завтра (се зависитиме тільки вже від* ***поспіху*** *моєї машиністки) висилаю до хв. редакції...*[4]. На відміну від «желехівки», знак м'якшення пишемо «у прикметникових наростках –**ський, -іський, -цький**: *український, громадський*[5]. Напр.: *... і через те, що не держуться* ***селянської*** *етики...*[6]; *… міг би Вам помогти проф. Василь Сімович, який і наш* ***галицький*** *жаргон, і українську мову знаменито і в деталях знає*[7].

Щодо подовження приголосних на письмі то правила НТШ 1922 року фіксують таку норму: «Крім того пишуться у виді подвоєння такі здовжені шелестівки, особливо: **н, л, т, д**, що повстали наслідком прогресивної асиміляції із давніх сполучень: мягка шелестівка +j, і то головно в дієслівних іменниках, закінчених тепер на –**є, -я**: *житє – життя, корінє – коріння*»[8]. Прикладами з листів Марка Черемшини слугують слововживання в таких реченнях: *З усім тим, що Ви в справі* ***видання*** *моїх оповіданнів (так в окремому* ***виданні****, як у вибраному через Вас альманахові літературному) були або будете ласкаві зділати, я без застережень годжуся і зобов'язуюся*

[1] Черемшина Марко. Райска Птиця: Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 527.

[2] Там само. С. 600.

[3] Правописні правила приняті Науковим Товариством імені Шевченка у Львові (1922) *Історія українського правопису XVI–XX століття. Хрестоматія.* Київ: Наукова думка, 2004. С. 319.

[4] Черемшина Марко. Райска Птиця: Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 536.

[5] Правописні правила приняті Науковим Товариством імені Шевченка у Львові (1922) *Історія українського правопису XVI–XX століття. Хрестоматія.* Київ: Наукова думка, 2004. С. 319.

[6] Черемшина Марко. Райска Птиця: Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 536.

[7] Там само. С. 596.

[8] Правописні правила приняті Науковим Товариством імені Шевченка у Львові (1922) *Історія українського правопису XVI–XX століття. Хрестоматія.* Київ: Наукова думка, 2004. С. 321.

остати вдячним[1]; *... і я дуже щиро і інтенсивно дякую Вам за* ***відзначення*** *мене їх* ***надісланням***[2].

У іншомовних словах за правилах НТШ 1922 року «чуже ***і*** перед наступною шелестівкою вимовляється:

а) після д, т, з, с, ж, ш, ц, р в середині слова як наше типічне – середне и, отже тільки сею буквою треба його консеквентно в такім положенню на письмі й віддавати. Приміри: *диспута, клясик, психольогія, тирада*»[3]. Напр.: *Була у «Більшовику»* ***критика****, але до М. Зерова я чую велику пошану і* ***симпатію*** (538); *... а радить покинути «холодний* ***гістаризм****»*[4]. Однак іноді натрапляємо на відмінне від «Правописних правил» написання, пор.: *Я мусів віддати ведення канцелярій одному адвокатові-жидови і вдовольнитись малим уділом, що рівно ж внесло в мою хату* ***діссонанс***[5].

В іншомовних словах натрапляємо й на вживання дифтонга **–іа** замість **-ія**, хоч п. 26 «Правописних правил» вказує на протилежне: «Чужі сполучення *–іа, -іе, -іо, -іи (=іу)* віддаємо на кінци та в середині слова буквами *–ія, -іє, -іо, -ію*… Приміри: *матеріял, спеціяльний*»[6]. Пор..: *… щоб можна було спізнати, чи він говорить, чи тільки копіює* ***діалект*** *за Ю. Кмітом. Доперва тоді можна б впевнитись, чи вийде з нього Маковей у* ***діалекті***[7]; *Товариш Стефаник зараз в дуже скрутному* ***матеріальному*** *положенні*[8].

«Правописні правила» визначають написання м'якого **л** в іншомовних словах у «всіх комбінаціях. Приміри: *кляса, плян, рекляма, новеля*»[9]. Пор.: *… але підчеркує наприкінці статті, що романом і новелою будучности є тло* ***фільозофії*** *і ідейности…*[10]. У вживанні лексеми *новела* чи похідних від неї в період з 1922 до 1927 років все ж таки переважає також форма з м'яким **л**: *Знаю, що має в теці готових з 10* ***новель****... щоб переписав* ***новелю***

[1] Черемшина Марко. Райска Птиця: Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 597.

[2] Там само. С. 598.

[3] Правописні правила приняті Науковим Товариством імені Шевченка у Львові (1922) *Історія українського правопису XVI–XX століття. Хрестоматія.* Київ: Наукова думка, 2004. С. 324–325.

[4] Черемшина Марко. Райска Птиця: Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 539.

[5] Там само. С. 539.

[6] Правописні правила приняті Науковим Товариством імені Шевченка у Львові (1922) *Історія українського правопису XVI–XX століття. Хрестоматія.* Київ: Наукова думка, 2004. С. 325–326.

[7] Черемшина Марко. Райска Птиця: Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 537.

[8] Там само. С. 599.

[9] Правописні правила приняті Науковим Товариством імені Шевченка у Львові (1922) *Історія українського правопису XVI–XX століття. Хрестоматія.* Київ: Наукова думка, 2004. С. 326–327.

[10] Черемшина Марко. Райска Птиця: Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 539.

татову і вислав до Вас, то так скорше дістанете[1]*; … а кромі того, віддав я до друку* ***новельку*** *«Туга», а п. Гнатюкові у Львові новелу «Бо як дим підоймається»*…[2]. Однак паралельно трапляється й тверде **л** у слові *новела* й похідних: *Прошу о ласкавий одвіт, чи одержали сього листа з 7* ***новелами***[3]; *… і я пересилаю на Ваші руки для хв[ьної] редакції ЛНВ свою* ***новелу*** *п[ід] з[аголовком] «За мачуху молоденьку»*[4]: *… а також залучаю дещо змінену* ***новелку*** *«Село велике»*[5].

Як бачимо, в епістолярії Марка Черемшини відображені основні риси двох орфографічних кодексів, які були чинними того часу в Галичині: правопис нашого краянина Є. Желехівського та «Правописні правила прийняті Науковим Товариством імені Шевченка у Львові» 1922 року. Подальші студії допоможуть краще зрозуміти еволюційний мовно-культурний поступ українців з різних частин наших земель, концепцію створення соборного Українського правопису 1928–29 років, яким послуговується українська діаспора й до сьогодні.

Іван Думчак

[1] Черемшина Марко. Райска Птиця: Зібрання творів [оповідання, публіцистика, переклади, листи, щоденники]. Брустури: ТОВ «Дискурсус», 2023. 688 с. С. 594.

[2] Там само. С. 596.

[3] Там само.

[4] Там само. С. 590.

[5] Там само. С. 597.

МАРКО ЧЕРЕМШИНА КРІЗЬ ПРИЗМУ ЛИСТУВАННЯ

.....

ЛИСТИ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ ДО СЕНЯ ГОРУКА

Спочатку коротка інформація про Семена Васильовича Горука (Сеня Горука, 1873-1920) – українського військового та громадського діяча, журналіста, отамана Легіону Українських Січових Стрільців та Української Галицької Армії. Народився в Снятині, вчився в Коломийській гімназії разом із Іваном Семанюком (Марком Черемшиною), потім у Львівському університеті. Воював на фронтах І Світової війни в Легіоні УСС. Перебував у російському полоні. З 1918 року бере участь в українсько-більшовицькій війні. Арештований більшовиками в квітні 1920 року в Києві. У червні того ж року висланий у концтабір на Соловки, де і загинув.

Листи Івана Семанюка (Марка Черемшини) до Сеня Горука вперше опублікувала Іванна Стеф'юк у збірнику «Марко Черемшина у спогадах, документах і матеріалах» (Чернівці: Друк Арт. 2014. С. 226-246). Усього 27 листів за період з 10 листопада 1895 по 17 грудня 1915. З них 19 лист – це коротка відповідь Сеня Горука, 27 лист без дати, хоча за змістом зрозуміло, що він стосується першого періоду листування між Семанюком і Горуком, а саме 1895-1899 років (усіх 22 листи) і 5 листів за 1915 рік. У такому самому порядку ці листи передруковані у виданні: Марко Черемшина. Райська птиця. Зібрання творів. Брустури: ТОВ Дискурсус. 2023. 688 с. С. 544-570. У коментарях до цього видання вказано, що листи подаються за збірником 2014 року, оригінали листів зберігаються у ЦДІА у Львові, фонд 385, оп. 1, спр. 41, а машинописні копії – у фондах Снятинського літературно-меморіального музею Марка Черемшини (С. 640). Ми розглядаємо листи за першодруком, оскільки тут подається короткий коментар Іванни Стеф'юк і коментарі щодо окремих імен і прізвищ, які згадуються в листуванні.

Щодо змісту листів, то Іванна Стеф'юк дає таку коротку характеристику: «(...) можемо сказати, що поруч з побутовою деталізацією, яка є невід'ємною частиною мемуаристики Марка Черемшини, знаходимо мистецькі спостереження, фіксацію письменником автобіографічних подій, роздуми над суспільно-політичними питаннями. Вони вирізняються своєю емоційністю, навіть безпосередністю адресанта, художньою організацією тексту» (С. 227). Також дослідниця звернула увагу на форму звертання в листах Івана Се-

манюка і Сеня Горука і зробила свої висновки щодо цього: «Письменник звертався до Сеня Горука «братчику», «дорогий братчику», «найдорожчий братчику» і отримував на те стриману й офіційну відповідь від свого побратима. Можливо, Сень Горук був позбавлений такого пієтету, позаяк був політиком, а не письменником, а можливо, просто гордував своїм шкільним товаришем» (С. 227). Нам важко зрозуміти, на основі яких фактів зробила свої висновки Іванна Стеф'юк, бо той єдиний лист чи фрагмент листа від Сеня Горука, без дати, але дослідниця робить висновок, що це відповідь Горука на лист Семанюка від 28 березня 1899 року, таких висновкових підстав не дає: «Н.Бр. Не можеш представити собі мою радість, коли пізнав-єм Твоє письмо на адресі. Поспіх, з яким відправ-єм лист, дасть ся порівняти хіба зі скористю електрики. Ті самі золоті Твої слова, такою самою щиростию овіяні, що передше скріпили тепер мою гадку, що Ти ще о мене не забув. Замічу лишень, що Твої листи так само не доходили до мене, як мої до Тебе... Причиною сего мусіла бути неточна адреса, бо я два рази писав до Тебе до Відня прикінці 1897 р., але відповіди я не одержував. Но що, впрочім, надтим розволікатись» (С. 242). Інших листів Сеня Горука в фондах музею нема, їх швидше всього не існує, вони пропали у вирі Першої світової війни, про що не забув відзначити сам Марко Черемшина щодо листів Івана Франка: «Опісля завелась була між нами переписка, яка у війні затратилася» («Фрагменти моїх споминів про Івана Франка», подаю за зібранням творів «Райска Птиця». Брустури. 2023. С. 488). Гадаю, така ж доля випала і на листи Сеня Горука.

Щодо приятелювання Івана Семанюка і Сеня Горука, то, на жаль, у жодних спогадах про це ніде не зафіксовано. Коли 2006 року Василь Харитон упорядкував спогади Василя Равлюка (Василь Равлюк. Спогади про «Покутську трійцю». Снятин: ПрутПринт. 2006. 80 с.), то про Семена Горука взагалі не згадується. Семанюк закінчив Коломийську гімназію 1893 року. Горук є на рік старший від Семанюка, але чи вчилися вони разом, чи познайомилися в підпільному гуртку, сказати важко. Лише в Автобіографії 1926 року Марко Черемшина згадує Сеня Горука: «В Коломиї мешкав я разом з товаришами Миколою Кошаком з Москалівки, Сеньом Горуком із Снятина і Ярославом Федорчуком із Снятина» (Марко Черемшина. Твори в двох томах. Том другий. Київ: Наукова думка. 1974. С. 173). Це речення у зібранні творів «Райска птиця» випущено («Моя біографія: Моїй дружині Наталії». С. 478), причину розкриває Федір Погребенник у коментарях до другого тому ювілейного видання творів письменника 1974 (див. С. 259).

З тих ранніх листів до Сеня Горука заслуговують більшої уваги декілька. Насамперед перший лист від 10 листопада 1895 року, де Марко Черемшина згадує драматичний конкурс, на який послав свою драму «Несамовиті»: «Дякую Тобі, шо-с прислав конкурсові праці. В цім місци прошу Тебе дуже о мовчанє. Знаєш, йкі сегодня люди; мене й так тут дуже чіпають-си за політичне. А щодо висліду конкурсових премій, то вже наперед обговорено, хто

має дістати» (С. 229). Цікава деталь, яка, мов дві краплі води, перегукуються з міркування сучасного поета Тараса Федюка про стан сучасного літературного преміювання у своїх спогадах: «Ох... Жодна премія не має дистильованої естетичної чистоти. Ох, скрізь лобіюють, скрізь тиснуть, скрізь є всякого» (Тарас Федюк. Спогади. Тернопіль: Видавництво Богдан. 2024. С. 498).

У 10 і 11 листах (від 22 вересня 1896 і 11 вересня 1896, – чомусь в такій послідовності подані листи) Марко Черемшина пише про вибір майбутньої професії: «На теольогію не мав я ніколи гадки йти і не маю. На фільозофію – то родичі страшне противні, на медицину ані на [незрозуміле слово – *Ред.*] нема грошей, отож остаюся права, з котрими, як кажеш, всюди дорога отверта [...]» (С. 235); «Я ще й доси не знаю, де йти. Маю велику охоту на медицину та грошей нема. На фільозофию в мене здоровля нема, а вдруге вважаю той стан невільничий. Вже борше бим пішов [...] на права (адвок.)» (с. 236).

У 15 листі від 17 листопада 1896 року є інформація родинна: «А то таке: радикали мені вітця в селі побили, сестра заслабла, а тут матура письменнка» (с. 238). А в 17 листі від 01 червня 1897 конкретизована ситуація з рідною сестрою: «Я тепер до тла пригноблений домашньо гризотою так, що ледви дихаю і дивуюсь собі, що ще лажу по світі, а тут спадає новий грім, щоб мене допаралізувати (Моя сестра, котру перед роком родичі присилували вийти заміж за нелюба, тепер побита, розлучилась з чоловіком. В мене то одна сестра, котру я люблю. Її доля звалила і мене те зсушила нінащо. Ходжу, мов дурний)» (С. 240).

Цікава інформація про навчання у Відні та особисті настрої письменника є в 27 листі, «лист без дати» (помилково він поданий Іванною Стеф'юк наприкінці публікації): «Виклади професорів вельми занимаючі, і симпатичні, і зрозумілі, дві величезні бібліотеки є до уживання. І впрочім, самий Відень переображає кождого із нас, галичан, та бодай потрохи в європейську шату приодіває. Коли нам бачити світ, як не в молодім віці! Я, якби мене відобрали, тоби-м і до того полку записався, що в Трієсті стоїть, а до того, аби світа бачити, щоб не бути відтак неприродним шовіністом і сліпим величателем [...]» (С. 246).

Нарешті, у листі 21 від 25 травня 1899 Марко Черемшина коротко характеризує психологічно-настроєву ситуацію, в якій перебуває: «Коло мене тонко, і сухо, і прикро...» (С. 243).

Усі 5 листів за 1915 рік відображають настрої, події Першої світової війни. У листі 23, він без дати, можливо, дата пропущена механічно, є три цікаві біографічно-світоглядні факти: «Привіт шлю тобі іменем Снятинщини, що так хоробро світиш і ясно серед борців за Україну проти відвічного ворога України. Ціла Снятинщина горда, що такого борця видала». Здається, тут коментарі зайві. Марко Черемшина сприймає Росію, як «відвічного ворога України». Така світоглядна позиція не викликана війною. Досить згадати, що ще 1896 року написана ним казка «Райска птиця», де в образі ворога

України постає «гад зі Сходу». «Коли б до Тебе зголосився мій швагер Льонгін Карпюк (...)», – тут згадується рідний брат дружини Наталії, який теж воював у Легіоні УСС. «В Тебе дома всі здорові. Батько щонеділі в церкві молиться, аби Австрія виграла і аби Ти здоров, чого ми з серця всі бажаємо». Тут зафіксовані суспільні народні настрої і їхній рівень політичної самосвідомості.

Найвиразніше світоглядні уподобання Марка Черемшини відображені у 24 листі від 29 жовтня 1915 року: «Снятинщина гордиться Тобою, як і вся Україна. Коби-сь лишень здоров був та дальше побивав московську дрянь.

Ми в Снятині витерпіли два московські дикі наїзди ще в червні с.р. і живемо по них – гей в раю. Про те, що Снятинщина витерпіла під москалями, можна би цілі томи писати, але Тобі тепер се не в голові і пишу Тобі тільки, що Твоєго Батька бачу кожної неділі в церкві, здорового та молячогося за твоє здоровлє, про котре все радо вивідуюся.

Снятин – місто має вигляд спаленого міста. Не пожалували московські палії і української «Народної Торгівлі» – і спалили. Всі наші українські товариства москалі понищили – спалили в маю с.р. В читальні міщанскій бюст Шевченка розбили і лайном людським зогидили. В Красноставцях, як оповідають, могилу Шевченка розбили і зогидили. Взагалі звірились на всім, що українське, і можеш уявити собі нашу радість, коли ми їх позбулись. Гейби чоловік наново на світ народився, так себе чує по такім дикім наїзді московських паліїв та рабівників, котрих сморід, неначе кагла, душив через місяць Снятинщину» (С. 244-245).

Якщо зважити той факт, що листування Марка Черемшини збереглося фрагментарне, про що я писав раніше (див. мою статтю «Листи Марка Черемшини як літературознавче джерело» у книжці «25 монологів про літературу». Івано-Франківськ. 2022. С. 107-113), то листи до Сеня Горука привідкривають можливість доповнення психологічного і творчого портрета письменника, а також розвінчування певних ідеологічних штампів, запущених дослідниками в радянський період, в тому числі його дружиною Наталею Семанюк, нехай і з добрих намірів: повернути творчість письменника в український літературний контекст.

Бо ситуація з біографічними портретами українських письменників-класиків і нині хибує на стереотипні, поверхові характеристики та оцінки. Зрештою, ми не маємо наукових академічних видань української класики, окрім Шевченка, що є парадоксом і реальністю нашого часу.

Марко Черемшина (Іван Семанюк), як один із найяскравіших українських новелістів, чиє художнє письмо і нині є одним із найколористичніших і найяскравіших в мовному і метафоричному планах, потребує перманентної наукової розмови, аби залишатися в контексті сучасності, і його листування, яке відкривається по крихті, додає розуміння постаті, значення якої нами до кінця не усвідомлене.

Євген Баран

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ УКРАЇНИ В ЕПІСТОЛЯРНОМУ ДІАЛОЗІ НАТАЛІ СЕМАНЮК З ІВАНОМ ЧЕНДЕЄМ

Постать Наталі Семанюк (1891–1974) у моїй свідомості асоціюється насамперед із професорами Оленою Гнідан (1938–2015) та Іваном Денисюком (1924–2009), найкращими знавцями творчості видатного покутянина Марка Черемшини (маються на увазі 70–90-і рр. XX ст., тобто роки навчання у Львівському університеті ім. І. Франка, а згодом ув аспірантурі Київського педагогічного інституту ім. М. Горького, а нині державного університету ім. М. Драгоманова). Пригадую, як розкішна вродою землячка письменника Олена Гнідан (професор Денисюк захопливо величав її «чічка Оленка») майстерно читала напам'ять твори Марка Черемшини, артистично відтворюючи вражаючі нюанси неповторного покутського діалекту, зафіксованого письменником у новелах із гуцульського життя. Саме пані Гніданова (так любляче її називали поміж себе вихованці професорки) чимало оповідала і про красуню пані Семанюкову, дружину Марка Черемшини, – та ж, люблячи і по-материнськи тепло, звала професорку «донця Оленка». І ось під впливом цих незабутніх оповідей моя уява витворила особливо загадковий образ берегині пам'яті автора «Карбів» (Чернівці, 1901). Згодом цей образ за волею моєї «архівної долі» щасливо збагатило листування Наталі Семанюк із родиною закарпатського прозаїка Івана Чендея (1922–2005).

Ознайомившись із листами Наталі Семанюк до І. Чендея, отой уявний образ, зітканий із розповідей пані Гніданової про свою покровительку, набув ще більш виразного привабу – бо направду ці листи воістину «шіковні» в багатьох аспектах, та найголовніше – вони притягують отим світлом справжности та щирости у ставленні до нашого слова, сповнені добра, людської безкорисливої допомоги, мимоволі «занурюють» нас у літературно-мистецьке життя не лише покутського краю, а й України загалом.

Епістолярний діалог Наталі Семанюк та І. Чендея вабить своєю інформативністю про літературно-мистецькі події, «людинознавчим» аспектом. 1958 р. львівське книжково-журнальне видавництво опублікувало спогади Наталі Семанюк про Марка Черемшину[1]. Натоді видань такого змісту було обмаль, отож книжку схвально сприйняв читач, при тому, що наклад як на ті часи був і не таким великим – всього 7 400 примірників. Преса (столична та обласна) на це видання відгукнулася прихильними рецензіями[2]. Так, зокрема, Б. Гавришків справедливо зауважив, що Наталя Семанюк зуміла «теплими і простими словами» та без «зайвого сентименту, ідеалізації, при-

[1] Семанюк-Черемшина Н. Спогади про Марка Черемшину. Львів: Кн.-журн. вид-во, 1958. 82 с.

[2] *Див.*: Марко Черемшина Бібліографічний покажчик / уклали Є. Є. Кравченко, Н. В. Семанюк за участю Р. В. Лукавецької. Київ: Вид-во АН УРСР, 1962. С. 32.

крашування, що нерідко спостерігається в подібних біографічних нарисах» розкрити «образ скромної, чесної, надзвичайно вразливої до чужого горя і сліз людини», яка увесь свій талант письменника, громадського діяча віддала служінню рідному народові[1]. Марко Черемшина зі спогадів Наталі Семанюк постає насамперед, зауважив київський прозаїк А. Хорунжий, як людина в його контактах із друзями-письменниками[2]. Інший дописувач І. Колодяжний появу цієї книжки справедливо вважав культурною подією не лише в житті Прикарпаття, але й України загалом, оскільки вона, книжка, виходить за «рамки спогадів» і вперше так докладно авторка оповідає про маловідому широкому загалові громадську діяльність Марка Черемшини, зокрема й про його раптову смерть[3]. Мав слушність і вінницький кореспондент Б. Хоменко в тому, що «книжечка Наталії Семанюк – це хвилюючий документ душі, що засвідчує вірність ідеалам друга, письменника і патріота»[4]. Зрештою, коли в 1971 р. ув ужгородському видавництві «Карпати» вдруге побачили світ доопрацьовані, значно оновлені спогади Наталі Семанюк, то Т. Салига, згодом відомий літературознавець, професор Львівського національного університету ім. І. Франка, у відгуку про цю подію небезпідставно зауважить, що «мемуаристка виходить далеко за межі констатування фактів» і «насичує розповідь роздумами, намагається пояснити формування суспільно-політичних, етичних, естетичних поглядів письменника», при цьому, що дуже цінне, опирається на архівні джерела, маловідомі документи, зокрема щоденник письменника. Оповідь Наталі Семанюк «животрепетна й жвава», отож спогади важливі не лише для літературознавців, але й для широкого загалу, слушно наголошував Т. Салига[5].

У цьому «рецензійному» дискурсі про спогади дружини письменника, про який так докладно згадуємо свідомо, об'єктивно звучить і доброзичливий голос молодого закарпатського новеліста у листі до Наталі Семанюк від 28 липня 1958 р. З цим виданням І. Чендей ознайомився в Києві, де довгий час працював на кіностудії ім. О. Довженка над сценарієм художнього кінофільму. Робота виявилася досить «виморливою», однак він таки «викроїв» час на читання придбаної книжки. Зізнавався, що ці «Спогади» його по-справжньому «схвилювали», а тому вклонявся їх авторці «від глибокого серця» за «той великий і прекрасний дарунок, якого принесли Ви нашій громадськості». Молодий сценарист читав їх із «тремтінням» серця, однак найбільш його зворушили поетичні «чудові рядки», які Наталя Семанюк взяла за епіграф:

---

[1] Гавришків Б. Почитайте цю книжку. *Вільна Україна*. 1958. 11 верес.

[2] Хорунжий А. Спогади про друга. *Літературна газета*. 1958. 5 серп.

[3] Колодяжний І. Спогади про великого поета Покуття. *Прикарпатська правда*. 1958. 18 лип.

[4] Хоменко Б. Спогади про шукача народного щастя. *Вінницька правда*. 1959. 16 трав.

[5] Салига Т. Книга спогадів. *Літературна Україна*. 1971. 31 серп.

Приходять в хату спомини, мов люди,
Які по довгій натовклись дорозі,
І кожен руку з них кладе на груди
І зупиняє хід свій на порозі.
І в кожнім з них ти бачиш брата-друга,
Бо кожен з них життя твого частина,
Твоя забута пісня, твоя туга,
Твоїх зусиль повірниця – дружина.

Саме вони (висловлює здогад, що їх створила сама мемуаристка) полонили світлу душу І. Чендея (в одному з листів від 9.08. 1961 р. Наталя Семанюк небезпідставно поіменує його «тонкострунним душею поетом, відданим своїому народові»), оскільки, на глибоке переконання натоді молодого новеліста й кіносценариста, є «достойним, нев'янучим квітом на могилу Черемшині, Черемшині, якого я люблю щиро і палко». Спогади Наталі Семанюк справили на Чендея невитравне враження, позаяк ця книжка, резонно заявляв, за своїм змістом дійсно «прекрасна, захоплююча, написана схвильованою рукою, схвильованим серцем», тому в ній так «багато радості і болю, багато щастя і мук, багато світла і любові!». Насправді, вістував І. Чендей, він міг би говорити багато-багато доброго, адже книжка на це заслужила. Аби висловити найвищі акорди свого захоплення, адресант зауважує таке: «… хочу сказати ще раз: спасибі, спасибі, спасибі!» Оце триразове повторення «спасибі» як вияв світлого дякування засвідчує той високоемоційний вольтаж письменника з приводу читання раритетного інтимно-документального тексту. До речі, аби пересвідчитися, чи не була Чендейóва оцінка, як кажуть закарпатці, аж занадто екзальтованою, довелося знову сумлінно перечитати пречудові спогади Наталі Семанюк – таки правду мовив закарпатський прозаїк та згадані попереду рецензенти. Зрозуміло, таке задушевне й нелукаве зізнання не могло не схвилювати авторку спогадів. Перебуваючи під враженням від прочитаного, І. Чендей запросив Наталю Семанюк при першій же нагоді побувати на Закарпатті. І як свідчать інші листи, у родині Чендеїв вона згодом гостювала не один раз.

Тут варто попам'ятати й про те, у якому контексті І. Чендей згадуватиме згодом Марка Черемшину (міркуємо, що не без вражень від прочитаних спогадів) на сторінках свого «Щоденника», у листах до колег по письменницькому цеху. Так, наприклад, розмірковуючи над сутністю людського життя як такого й усвідомлюючи те, що «вік людини – довгий чи короткий» це всього-на-всього якийсь «мент», він поминає Стефаника й Черемшину, життя яких теж було «всього хвилиною в потоці віків», але вони, наголошує щоденникар у записі від 14 червня 1963 р., таки «залишили витвори культури, що їх не зітруть віки», бо саме у такий спосіб людина може бути «над віками, над світом і епохами в тому найкращому, що дав їй талант, що дав їй геній… Я думаю, що в невмолимо короткому часі свого життя, в порівнянні з віками

і вічністю, саме людина непідвладна часу своєю працею, тим, що вона залишила вікам і поколінням. І я співаю гімн людині, що є над віками віків, над часом, що сама є вічною в вічності…»[1]. Ці та інші роздуми І. Чендея напрочуд тісно перегукуються із зізнаннями Марка Черемшини в його автобіографії, що в житті він за «маєтками не біг і не пропадав», був «ентузіастом до мистецтва, природи і всього, що гарне», не «терпів ніякого ярма», не «любив ні чисел, ні математики, ні грошей», «ненависть» мав лише до «гієн, вовків і шакалів», і найбільше любив жайворонків, «непрохідні ліси, високі гори. Люблю поезію писану і неписану, мальовану і немальовану. Люблю ритм зір на небі і голос життя на землі. Але лютий я на все, що погане, брехливе і жалом кривди кусає»[2]. І. Чендей «одним з найвищих завдань» у роботі над словом прагнув написати такі твори, як свого часу Марко Черемшина та В. Стефаник, і які б стали окрасою «великої української літературної родини», ось тоді вважатиме своє життя як письменник «не змарнованим»[3]. Його рідне й улюблене Дубове вважалося «селом землеробів і пастухів, лісорубів і залізничників, крамарів і буфетників, заробітчан і сільської інтелігенції», але при умові написання ним високомистецьких творів і «Дубове стане селом літератора», адже «Русів – Стефаника, що Кобаки і Снятин – це Кобаки і Снятин Черемшини, що Тополя – це Тополя Духновича, а Нагуєвичі – це Нагуєвичі Франка». Мріючи про це, І. Чендей не вбачав у цьому і «крихти самозамилування, самовпевненості, тим більше гонору пустого», бо насамперед це було щире «почуття обов'язку перед земляками!..»[4]. До речі, в І. Чендея та Марка Черемшини є твори майже ідентичні у назвах: «Льодяні квіти» та «Ледові цвіти».

Відомо, що Наталя Семанюк опікувалася не одним талантом, оскільки мала вроджену тягу до обдарованих людей, і про це, до слова, оповідала і проф. Олена Гнідан (саме пані Семанюкова пособила їй, сестрі воїна УПА, вступити в аспірантуру до Київського університету імені Т. Шевченка). Таку увагу проявляла й до Івана Чендея, а при нагоді мудро пускала в хід своє авторитетне слово та зовнішні чари перед тими, хто вирішував, наприклад, долю друку творів того чи іншого письменника. Так, зокрема, у листі від 24 грудня 1956 р. повідомляла, що недавно повернулася з Києва, де познайомилася з прийомною дочкою Івана Карпенка-Карого Марією Тобілевич (1883–1957): «…дуже гарна українська стара інтелігенція, старша вже, але перекладає з французької мови багато – взагалі ще енергійна і активну бере участь в громадській роботі» (у 30-х рр. заарештована, проходила у справі СВУ, була заслана до Сибіру). Побувала також і в Інституті літератури ім. Т. Шевченка, отож спішила повідомити, що про І. Чендея всюди «зга-

[1] Щоденники Івана Чендея / упоряд. М. Чендей-Трещак. Ужгород: РІК-У, 2024. Кн. 1. С. 223.

[2] Семанюк-Черемшина Н. Спогади про Марка Черемшину…, с. 3.

[3] Щоденники Івана Чендея … Кн. 3. С. 183–184.

[4] Там само, с. 83.

дували тепло, всюди гарні відзиви про Вас та Вашу творчість» (у 1955 р. вийшла друком перша збірка новеліста «Чайки летять на Схід»). Загалом, Наталія Семанюк виконувала, у тому числі й на Покутті, так би мовити, роль «літагента» закарпатського письменника. Як зізнавалася в листі від 14 жовтня 1955 р., що згадана попереду збірка, знакова у творчій долі І. Чендея, «пішла зразу поміж моїх друзів, що милують літературу і читають». А в листівці з Косова від 26 жовтня 1958 р., написаній спільно з її другом, перекладачем Юрієм Назаренком (перебували там на відпочинку), Наталя Семанюк висловила радість із приводу опублікування окремим виданням повісті «Терен цвіте» (Ужгород, 1958), яка засвідчила творче зростання ужгородського новеліста. Водночас снятинська адресантка, яка вельми тямилася на красі художнього слова, справедливо зауважує, що акурат «Чайки летять на Схід» «визначили Вам належне місце в нашій літературі – це перлина, яка зробила на багатьох читачів глибоке враження (зокрема на мене)». Така висока оцінка творчого первістка закарпатця була безпристрасною, бо й інші знавці та представники красного письменства так само прихильно відгукувалися про цю збірку, серед яких були Ірина Вільде, Д. Лукіянович, О. Гончар, К. Волинський, Л. Новиченко, І. Денисюк, М. Чабанівський, Г. Сивокінь, М. Ільницький та багато ін.

Про справедливість та об'єктивність Наталі Семанюк у поцінуванні праці своїх друзів-письменників свідчить і такий показовий факт: збереглася машинописна копія її листа до І. Чендея від 3 лютого 1965 року, засвідчена особисто, у якому просить санкціонувати ініціативу київських літераторів та Товариства радянсько-болгарської дружби й надіслати від свого імені та письменників Закарпаття листа-телеграму на адресу Шевченківського комітету з присудження премій на підтримку книжки І. Романченка та Д. Заславського про життя і літературно-дослідницьку М. Драгоманова, яку випустило видавництво «Дніпро» в 1964 р. Як відомо, історія появи цього дослідження була не простою, як і життєва доля одного з авторів праці І. Романченка. У видавничому плані обсяг дослідження зазначався у 30 друкованих аркушів, а в кінцевому виданні був скорочений до 11-ти, всього-на-всього 199 сторінок. Зрозуміло, що на такому «обрізаному» аркушаті було неможливо об'єктивно розкрити табуйовану за совєтів постать М. Драгоманова. Тут варто згадати невеличку рецензію доц. П. Ю. Маруні з Черкаського загально-технічного факультету Київського інженерно-будівельного інституту (нині Черкаський державний технологічний університет), оперативно опубліковану у другому числі «Українського історичного журналу» за 1965 р.[1]. При «всіх недоліках та недоробках» рецензент вважав цю працю

[1] Рец. на кн.: Заславський Д., Романченко І. Михайло Драгоманов: життя і літературно-дослідницька діяльність. Київ,1961 / П. Ю. Маруня. *Український історичний журнал*. 1965. № 2. С. 135–136.

«цікавою і змістовною, помітною подією в радянському літературознавстві»[1] та в основному зосередив увагу читача на тому, що зі згаданого дослідження М. Драгоманов постає «найзапеклішим ворогом націоналістичної ідеології», «послідовним борцем за зміцнення дружби між українським та російським» народами, що, зрозуміло, було далеко не так. Та попри це підтримка монографії І. Романченка та Д. Заславського, наголошувала Наталя Семанюк, «буде свого роду протиставленням тим людям, які намагаються опоганити чесне ім'я нашого діяча і науковця М. Драгоманова».

Пані Семанюкова пильно стежила за відгуками в пресі про творчість І. Чендея, про що свідчить, наприклад, наклеєна на листівці витинка із варшавського каталогу кращих українських книжок, у якому названо згадану попереду збірку І. Чендея. А коли в 1961 р. на запрошення Слов'янського комітету вона майже місяць перебувала в Болгарії й зустрічалася там із перекладачем Петко Атанасовим (1922–1975)[2], то у розмові з ним радила перекласти болгарською мовою насамперед збірку І. Чендея «Чайки летять на Схід». До речі, з листів Наталі Семанюк до І. Чендея дізнаємося про її популяризаторську діяльність творчості Марка Черемшини не лише в Україні, а й поза її межами. З цією метою налагоджувала ділові і творчі контакти з чеськими, польськими, румунськими, німецькими, болгарськими, угорськими перекладачами, і заохочувала, аби ті доносили новели митця до своїх народів. Таку активну діяльність пояснювала насамперед тим, що за життя «Марко Черемшина був не лише новелістом, але й перекладачем чужоземних мов», наприклад, з угорської перекладав у «молоді роки Міксата». Отож «йому належиться», аби і його твори були перекладені іншими мовами. Тому й звернулась до Карла Ласловича Бако, який мешкав в Ужгороді, з проханням перекласти окремі твори Марка Черемшини угорською мовою.

Листи Наталі Семанюк розкривають її подвижницьку працю із вшанування пам'яті Марка Черемшини не лише як шлюбного чоловіка, а й видатного письменника та громадського діяча. Вдову письменника тішило й те, що викладачі Чернівецького університету з нагоди 30-річчя смерті митця провели наукову сесію саме в селі Кобаки 29 квітня 1957 року. У цьому контексті особливо цінним є машинописний лист-звернення директорки Снятинського музею Марка Черемшини від 17 березня 1972 р., засвідчений власноручно. Аби посилити його привабливість із боку майбутніх адресатів, Наталя Семанюк епіграфом до листа доречно обрала цитовані попереду глибокозмістовні рядки з автобіографії Марка Черемшини: «*Люблю ритм зір на небі і голос життя на землі. Лютий я на все, що погане, брехливе і жалом*

[1] Рец. на кн.: Заславський Д., Романченко І. Михайло Драгоманов: життя і літературно-дослідницька діяльність. Київ,1961 / П. Ю. Маруня. *Український історичний журнал*. 1965. № 2. С. 136.

[2] Зі слів наукової співробітниці Снятинського музею Марка Черемшини І. Стеф'юк збереглися листи П. Атанасова та цікаві «Болгарські спогади» Наталії Семанюк, які небавом будуть оприлюднені. – *С. К.*

кривди кусає». Отож розіслала листа письменникам та перекладачам із тою метою, аби вони заздалегідь зацікавилися 100-річчям від дня народження Марка Черемшини у червні 1974 року та своїми творами «причинилися до кращого висвітлення постаті і творчості» митця. Особливо бажаним, вважала Наталя Семанюк, була поява творів «новеліста-лірика» (визначення авторки листа, яка покликається на думку М. Рильського про Черемшину – «ні з чим не можна краще зрівняти, як з польовими квітами, дарма, що в них багато трагічного») у перекладах мовами народів радянського союзу.

Вартує уваги в тексті цього листа коротка, але така містка характеристика громадської дільности та письменницької спадщини Марка Черемшини, яка «настільки своєрідна, а внаслідок діалекту декому не зрозуміла, що і трудно навіть відчути поетичні настрої Гуцульщини, краєвиду, одягу, побуту, звичаїв, мистецтва – а все це відобразити, підчеркнути так необхідно, щоб твір став дійсно настроєвим, повноцінним шедевром». Чи належать ці слова саме Наталі Семанюк, а чи їх готував хтось із наукових співробітників музею, сказати важко, однак лист випромінює особливу окриленість та велику любов Наталі Семанюк до Марка Черемшини, яка «нетерпеливо ждала» на згоду своїх адресатів взяти участь у святкуванні не лише своїми творами, а й особистою присутністю. Вона прагнула, аби «соковите слово правди ювіляра» було «втілене у мистецьку форму Вашого хисту» та «вплетене чарівною стрічкою у вінок народної шани Співцю Гуцульщини». Саме така активна діяльність Наталі Семанюк сприяла тому, що 23 липня 1973 року, згідно з рішенням ЮНЕСКО ім'я письменника було внесене в календар «Святкування роковин великих людей і подій», а 9 червня 1974 р. відбулося відкриття пам'ятника-погруддя Маркові Черемшині у Снятині. Маємо всі підстави стверджувати, що згаданий лист Наталя Семанюк адресувала і в майбутнє, зокрема всім учасникам свята Марка Черемшини в Івано-Франківську та Снятині у червні 2024 р., які дослухалися до її голосу та своїми науковими розвідками також сплели чудовий вінок шани співцеві Покуття.

Наталя Семанюк радо зустріла появу роману О. Гончара «Собор» на сторінках січневого номера часопису «Вітчизна», про що повідомляла І. Чендеєві листівкою від 12 лютого 1968 року. Ця жива й «цюхвилинна» (М. Коцюбинська) читацька реакція Наталі Семанюк про «цінний і чудовий» роман, написаний «гарною, з чуткою душею Людиною», натоді вже радянським класиком, а заодно старшим другом І. Чендея, особливо цінна, якщо пригадати подальшу компартійну анафему творові, автор якого ледве не опинився за ґратами. О. Гончар принаджував Наталю Семанюк насамперед тим, що той у романі «не забуває предків Яворницького, Кибальчича», а оригінальним метафоричним зіставленням прозаїка з Леонардо да Вінчі хотіла закцентувати увагу свого адресата на тому, що «який щасливий наш народ, що має таких людей». А в листі від 22 квітня 1968 р. повідомляє І. Чендеєві про 50-й ювілей О. Гончара та пригадує приватну розмову з автором «Со-

бору» про закарпатця як «літератора і людину» й доходить висновку, що між Гончаром та Чендеєм існує «близьке духовне споріднення», адже автор «Птахів» серед письменницької спільноти має багато «людських сердець щирих, дружніх і ніжних»[1].

Перебуваючи в Києві, Львові, Наталя Семанюк завжди намагалася відвідати музеї, театри. Так, у травні 1967 р., повертаючись із відпочинку на Закарпатті, зупинилася у Львові на два дні й побувала на виставі М. Стельмаха «Ніч під Івана Купала» театру М. Заньковецької. Відвідинами театру пані Семанюкова «закосичила собі Львів», враження були більш, ніж позитивні: «Відваги треба було створити п'єсу такого змісту. Багата афоризмів, дуже цікаво поставлена», – повідомляла Чендеям у листі від 24 травня 1967 р. Така оцінка засвідчує неабиякий естетичний смак авторки листа.

Наталя Семанюк була відданою та сміливою патріоткою свого краю. З її листів дізнаємося, як ставилася до підготовки 700-ліття рідного Снятина, адже мріяла про те, аби на цей захід загостив також й І. Чендей із родиною, отож робила все для того, аби фестини міста були кращими, аніж у Львові з нагоди такого ж ювілею. Наталю Семанюк та Івана Чендея хвилювала проблема збереження довкілля карпатського краю. Тому палко вітала сміливий виступ письменника на сторінках преси з приводу свавільного нищення правічних карпатських лісів: «Тиснемо руки за слово в збереженню лісів в наших Карпатах», – писала своєму адресатові 26 жовтня 1958 р. Відпочиваючи на Гуцульщині у вересні 1958 року разом із згадуваним попереду Ю. Назаренком, підготувала там текст листа до М. Хрущова й надіслала спочатку І. Чендеєві для ознайомлення з його змістом. У вересні 1958 р. той повідомляв, що «читав листа М. С. Хрущову про ліси Карпат. Особисто під таким листом я б підписався обома руками. Наші ліси потрібують рятунку (як актуально звучать ці слова й нині. – *К. С.*). Кожне слово – чи в газеті, чи з трибуни, чи в листі тут на користь».

Наталя Семанюк вітала ініціативу І. Чендея як керівника Закарпатського відділення спілки письменників про залучення до творчої праці «дорадянських» письменників старшого покоління, зокрема О. Маркуша, Л. Дем'яна, Ф. Потушняка та ін., до яких совєцька влада ставилася вельми насторожено, а місцеві компартійці не без осуду дивилися на ці нелегкі зусилля керівника відділення. Не могло не радувати І. Чендея й тепле та щире вітання Наталі Семанюк від 16. 12. 1964 р. із нагоди виходу на екрани кінофільму «Тіні забутих предків»: «Тиснемо Вам усі з Покуття Ваші творчі золоті руки – дорогий наш Іване-чародію слова і думки за сценарій «Тіни забутих предків»». Наталя Семанюк не боялася стати на захист несправедливо критикованих радянською владою письменників. Після нечуваної розправи над І. Чендеєм

[1] Про дружбу двох митців докл. див.: Кіраль С. «Олесь Терентійович – ніжність, доброта, любов до рідної української культури»: [О. Гончар на сторінках «Щоденника» І. Чендея]. Рідний край, 2018. № 1. С. 51–55.

з боку обкому партії та безпідставного звільнення з посади відповідального секретаря Закарпатського відділення СПУ в 1959 р. вона обнадійливо привітала його мудре рішення щодо навчання на дворічних курсах при Літературному інституті в Москві, оскільки щиросердно вірила в його «ясний талант», який, небезпідставно вважала, ще більше розгориться «гарним полум'ям», і яке не вдасться «затемнити» злим людям. Отож у листі від 9 серпня 1961 р. радила письменникові не звертати увагу на осоружні «відламки людства».

Листування Наталі Семанюк із І. Чендеєм насправді було осяйним, щирим, адже в одному з листів зізнавалася, що родина письменника (дружина Марія, натоді два синочки Мирослав та Михайлик) – це чудові люди, яких «полюбила всією душею – Ви мені рідні». І це були не лише слова ввічливості та шляхетної приязні. Таку раритетну в той непростий час та й нині, правду мовлячи, людську справжність своєї адресатки І. Чендей високо цінував, отож, не фальшуючи думок та почуттів, відверто ділився з Наталею Семанюк своїми радощами й болями. Так, наприклад, тішився тим, що в 1957 р. нарешті придбав будинок на Високій, 15 і став власником омріяного саду, за який сплатив окремо чималу суму грошей. І. Чендей як селянський син не приховував того, що гадає перебудувати куплену «халупу, виростити тут багатий сад, виноградник, квітники, різну рослинну чудасію» (нинішні відвідувачі садиби письменника в Ужгороді можуть переконатися в тому, що свою мрію автор знаного й битого «Березневого снігу» достоту зреалізував). Наталя Семанюк щиро зраділа такій новині, й у відписі від 29 квітня 1957 р. повідомляла таке: «Дорогі мої, радію з Вами: наша хатка, мов палатка, хоч непоказненька, небагата – деревляна, но своя, рідненька. Хай все добро, щастє, здоров'я, сонце заходить все у Вашу хатку, а я вже готуюсь з «приносом» на новосілля приїхати. Цілую і здоровлю». Скільки ж тепла, любові, щирості, радості випромінюють ці рядки вдови Марка Черемшини.

В одному з листів до Наталі Семанюк І. Чендей ділиться радістю з приводу публікації роману «Птахи полишають гнізда…» (1965) (висунутий невдовзі на здобуття Шевченківської премії) та появою на сторінках «Літературної України» ґрунтовної рецензії знаного літературознавця Г. Аврахова (1922–2007). Думкою снятинської адресатки як вишуканої естетки, вибагливої знавчині літератури, зрозуміло, безмежно дорожив, отож просив «добути терпіння» та прискіпливо прочитати твір і написати «про все, про все, а найбільше про те, що … не подобалося». І. Чендей не побоявся зізнатися своїй благодійниці в тому, що над «Птахами…» працював чимало, до того ж усвідомлював, що в романі далеко не все на тому місці, на якому має бути кожна частина у справді прекрасному, майстерному творі художньої прози[1].

[1] Про непросту долю роману, підданого несправедливій партійній критиці, докл. див.: Персональна справа Івана Чендея № 18257: Том І. Історія роману «Птахи полишають гнізда…» / автор ідеї проєкту С. Кіраль. Київ: Ужгород: ТОВ «РІК-У», 2024. 736 с.

Особливо вирізняються ті листи Наталі Семанюк, які надсилала Чендеям у ті чорні дні, коли 10 січня 1968 р. трагічно загинув їх син-первісток Мирослав. Відтворити оту безмірно-вольтажну енергетику добра і любові в листах того періоду, розкрити розуміння невимовного людського болю практично неможливо, бо ці листи треба читати! Відомо, що люди пізнаються в біді. Листи Наталі Семанюк до І. Чендея та його дружини Марії, меншого сина Михайла вражають потужним світлом мудрої розради та сердечності, незрадливою та відданою дружбою. Читати їх без пришвидшеного биття серця не можна. Наталя Семанюк переконує подружжя в тому, що лише «праця закосичує життя в імлі буднів», а дружину Марію намагається розраяти в тому, що її чоловік – це «творець, письменник, це велика дитина, яка віддана нашому народові». Отож він, як і Михайлик, потребують «жіночої опіки», без якої вони «безпорадні», бо «письменники – це діти, іноді великі діти безпомічні», а тому просить бути для них «тою мамою-героїнею», яка не має права «сумувати», а повинна підтримувати свою родину «своєю всемогучею ласкою», не має підстав звертати увагу на «холод», а «уділяти їм тепла, ласки». Наталя Семанюк як тонкий чутливий психолог у листі від 1 червня 1968 р. запевняє ужгородську адресантку в тому, що саме від глибокого усвідомлення нею наведених фактів, «Вам, Марусечко, стане легше, почуєте, як Ви потрібні ще і їм. Все, коли Вам смутно – пишіть мені. Обнімаю і цілую Вас».

Саме на жінці, наголошує Наталя Семанюк, тримаються три кути в хаті. При тому ж не забуває нагадати й Чендеєві, аби той також «був мужнім», оскільки «мусить бути підтримкою для своєї дружини, а синові заступити цю велику втрату», «жити і працювати дальше для свого народу». До того ж Наталя Семанюк, маючи великий життєвий досвід як дружина письменника, апелює до Чендея, «поета любого», з приводу того, що той не знає, як важко «бути жінкою письменника», якщо вона є сердечним його другом. І власне таким «правдивим, вірним другом» (якраз такою була й сама у ставленні до Марка Черемшини), наголошує своєму адресатові, є його дружина Марія зі «своєю тонкострунною душею», а тому їхнє жахливе горе не повинно їх розлучати, а навпаки – єднати. Письменники, як творці, «часто забувають», з гіркотою нотує Наталя Семанюк, про своїх жінок, на плечі яких лягають всілякі турботи та клопоти. Отож «іноді один погляд, ласкаве слово так багато нам дає», завіряє свого закарпатського адресата. Смію стверджувати, що ці уроки духовності Наталі Семанюк І. Чендей затямив на все життя, про що свідчить їхнє родинне листування.

Особливо вражає лист Наталі Семанюк до молодшого сина Михайлика від 1 червня 1968 р., із яким розмовляє дохідливо й просить у ці скрутні та сумні часи для родини «більше уваги приділяти мамі», брати її «на прохід, виручати і за батька, який все зайнятий творчою роботою», бо це «рятунок для нього»: «Просто будь ясним промінем в Вашій хаті скільки Тобі час по-

зволяє, розрадь маму, з її чола відганяй журу і сам старайся заступити у цьому Славіка – дуже доброго сина». Отож Наталя Семанюк і як жінка, і як дбайлива дружина письменника неймовірно зраділа, коли дізналася про народження дочки Марії в родині Чендеїв наприкінці того ж року.

І на завершення статті варто знову повернутися до спогадів Наталі Семанюк, яка зауважила, що «Марко Черемшина мав цільну і сильну натуру. В ній міцно поєднувалися ніжна чутливість, глибина душевних переживань, твердість духу і твердість раз назавжди прийнятих рішень. Ці якості його характеру, як я потім переконалась, по-різному проявлялись в його громадсько-літературному і особистому житті»[1]. З усією упевненістю можемо твердити, що ці слова у повній мірі стосуються й снятинської мемуаристки. З її листування з родиною Чендеїв (і не тільки з ними!) саме такою зринає перед читачем й Наталя Семанюк: ніжно-чутлива, здатна на глибинні переживання, на рішучі та сміливі вчинки. І якщо своїми спогадами прагнула «подати деякі відомості», які б «доповнювали образ художника слова» Марка Черемшини, то у пропонованій читачеві статті та оприлюдненням її листів до родини Чендеїв намагався «оживити» отой уявний образ чарівної дружини та активної громадсько-культурної діячки Наталі Семанюк, народжений свого часу з неймовірних оповідей незатертої в пам'яті вдячної на добро професорки Олени Гнідан. Листи вдови видатного майстра слова Марка Черемшини – це взірець справдешности у всьому, це взірець великої та величної Любови до України, до людей, до рідного краю, до українського слова, зрештою, до Марка Черемшини й Івана Чендея та його родини.

Сидір Кіраль

«ДОРОГИЙ НАШ МАЕСТРО СЛОВА!»: ЛИСТУВАННЯ НАТАЛІ СЕМАНЮК ІЗ РОДИНОЮ ІВАНА ЧЕНДЕЯ

В архіві І. Чендея відклалося 69 документів за період від 14.09. 1956 р. до 12.12. 1972 р., серед яких 19 листів та 44 вітальні святкові листівки, а також три телеграми Наталії Семанюк: з Новим роком (1957), Днем народження Марії Чендей (1969) та травневими святами (1972). Виявлено також дві світлини адресантки (одноосібна та зі школярами в національних строях). Усі листи та листівки, крім чотирьох, написано від руки чорнилами різних кольорів. Епістолярні контакти між директоркою Снятинського музею Марка Черемшини та ужгородським письменником, беручи до уваги крайні дати документів, тривали понад 16 років. Почерк Наталі Семанюк загалом «читабельний», однак написання літер «**Я, Ж, Ч**» таки утруднювало розуміння

[1] Семанюк-Черемшина Н. Спогади про Марка Черемшину…, с. 8.

деяких слів у текстах листів. Як правило, Наталя Семанюк використовувала для листів папір різних форматів, а також фірмовий поштовий із зображенням Марка Черемшини. Варто наголосити і на культурі епістолярної комунікації Наталі Семанюк із родиною Чендеїв: адресантка пильно добирала папір, поштові листівки, здебільшого із зображенням квітів, репродукцій картин відомих художників, зокрема Ю. Якутовича із серії «Українська народна пісня». Серед вітальних – це листівки з нагоди Нового року (лише одна з написом російською мовою «С Новым годом!»), першого травня та із жовтневими святами.

Звертає увагу, так би мовити, з «ідеологічних» міркувань вітальна листівка з нагоди першого травня від 24 квітня 1959 р. Випущена 13.02.1959 р. державним видавництвом образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР накладом (sic!) 40 000 примірників. На фоні колгоспного поля з трактором, ліній електропередач та заводських труб, житлових новобудов зображена усміхнена щаслива дівчина у вишиванці з букетом весняних синіх квітів у лівій руці, а правою на витягнуту руку тримає прямокутник «для тексту». У ньому Наталя Семанюк вписала коротке вітання фіолетовим чорнилом (див. № 13). Впадає в око не лише розкішна жовта коса дівчини, обрамлена вінком із синіх квіток та синьо-жовтими стрічками, а й фон «титульної» сторони листівки. Він також синій, на ньому зображено червоний прапор та напис «З святом» жовтим кольором. Чи мала на увазі Наталя Семанюк, як і автор-художник Ю. Козюренко, символіку нашого нині державного стягу, сказати важко, але в контексті комуністичної доби епатує те, що тодішні видавці, цензура та КДБ проґавили таку кольорову гамму на листівці з явним підтекстом.

Пані Семанюкова практикувала надсилання у листах засушені квітки, листки дерев, гілочки ялини, і в такий спосіб, так би мовити, творила «флористичні» листи. Є підстави твердити, що ці «екологічні» уроки Наталі Семанюк ужгородські адресати «творчо» запозичили. Бо, скажімо, І. Чендей, навчаючись у Москві упродовж 1960–1962 рр. на курсах при Літінституті, відвідав Ясну Поляну й надіслав Марії кленовий листочок із дерева, «під яким не раз прогулювався Л. Толстой», – писав зі столиці 4 жовтня 1960 р. Водночас Марія надсилала йому із Ужгорода засушені первоцвіти, його улюблені весняні квіти. За іронією долі в Ужгороді в 2023 р. у процесі декомунізації та дерусифікації саме центральну вулицю Льва Толстого було перейменовано на вулицю Івана Чендея.

Заслуговують на увагу етикетні епістолярні формули Наталі Семанюк, серед яких такі: «Дорогий наш маестро слова», «Мої кохані друзі», «Рідний, дорогий наш Іване Михайловичу», «Кохані, рідні Іване, Марусе, Михайлику», «Дорога Марусе-орлице!», «Марусечко зболена моя дитино!», «Марусечко, дорога моя доньцю», «Дорогі друзі», «Дорогі та все кохані наші друзі Чендеї і орлятка Ваші», «Дорогий, любий наш Іване», «Кохана Марусеч-

ко, рідна моя», «Марусе Іванівно, люба моя», «Добрий день, юначе Слава», «Любі, кохані, рідні мої», «Михайлику дорогий», «дорогі наші друзі, кохані Чендеї і чендеятка», «З Новим роком Орлові, Орлиці і орленяткам».

В архіві автора «Птахів» нами виявлено і копії двох машинописних листів І. Чендея до Наталі Семанюк від 19 квітня 1957 р. та 21 січня 1966 р. (здебільшого беріг копії усіх листів). Розшукати їх автографи нам не вдалося. Як з'ясувала Іванна Стеф'юк, наукова співробітниця музею Марка Черемшини в Снятині (за що складаємо їй щиру подяку), збереглися лише два автографи рукописних листів І. Чендея від 28 липня 1958 р. із Києва та від 9 вересня 1958 р. із Ужгорода. Насправді ж листів І. Чендея до Наталі Семанюк мало би бути більше. По-перше, він завжди відповідав своїм адресатам, і тим більше не міг проігнорувати кореспонденцій такої красивої, шляхетної та цікавої адресантки, яку знав особисто («приємно мати таких сердечних друзів, як Ви», – зізнавався пані Семанюковій у вересні 1958 р.). По-друге, у згаданому листі зауважує й таке: «… я радію, що останнім часом ми частіше пишемо одне одному». У листі від 14 жовтня 1956 р. Наталя Семанюк випромінює «сердечну вдячність» Чендеєві та його дружині Марії за «теплу гостинність» під час пробування в Ужгороді, де «почувала себе … як серед любої рідні – і все так уважатиму». По-третє, І. Чендей високо ставив епістолярій не лише як «живу комунікацію» в ті часи, але і як жанр документальний. У підсумку це дає підстави твердити, що не всі листи І. Чендея до Наталі Семанюк збереглися. Зрештою, новеліст любив писати листи, адже його епістолярна спадщина, до слова сказати, містить близько 10 томів (перший побачив світ у 2021 р., другий та третій томи, – відповідно листування з акад. М. Жулинським та дружиною Марією, – готуються до друку).

До речі, чимало листів Наталі Семанюк відкладено в архівах Києва, Львова, Чернівців та інших архівосховищах, у тому числі і за межами України, зокрема Софії. Вважаю, їх би варто розшукати та видати окремим томом чи томами із огляду на літературно-культурну цінність цих унікальних джерелознавчих документів.

Усі листи публікуються вперше, крім листа І. Чендея (№ 35). Мову листів збережено, пунктуацію відтворено за сучасним правописом, зберігаючи інколи авторську, а відтворені слова й дати подано у квадратних дужках. Зважаючи на текстовий обсяг автографів, оприлюднюємо їх без докладних коментарів, як це практикуємо зазвичай, оскільки це буде зроблено при підготовці листів ув одному з томів епістолярної спадщини І. Чендея.

Сидір Кіраль

1956

№ 1

Дорогі мої Іван Михайлович, Маруся, Слава і Михасик!

Сьогодні доперва я вдома в Снятині. В першу чергу, дякую Вам дуже сердечно за гостинність таку сердечну, теплу – я почувала себе у Вас, як серед моєї рідні і вже так уважатиму.

У Львові була у Козланюка, говорила про Вас, обіцяв, що, як поверне Юрій Мельничук з Польщі, то постарається вплинути на нього в тій справі – видання в «Жовтні», журналі. Я, з своєї сторони, буду уважати, коли Вам звернутися до нього. Була я у своїй справі у видавництві книжковім у Одудька Тимофія Роман[овича]. Дуже гарно знає Вас як прозаїка та дуже хвалив Ваш талант. Все Вам пишу, бо рада тому, що наша Велика Родина росте. Рівночасно пишу листа до Обкому [до] В. О. Повха з подякою за допомогу в збиранню матеріалів по святкуванню І. Франка та запросила в гості до нас Сорочинку-гуцулочку, буду в Станіславі по Жовтневих святах і вишлю Вам.

Звичайно, застала ще праці-кореспонденції я від Петка Атанасова, в дарунку книжечку, його переклад на болгарську мову оповідання І. Франка «Грицко на училище». Пізніше я Вам про все більше напишу. Ваша книжечка пішла зразу поміж моїх друзів, що милують літературу і читають. Передам Вам їх враження потім.

Поздоровіть від мене Михайла Томчанія, скажіть, що його обіцянки не забуваю, Ладижця Володимира, я його давніше знаю, хотіла бачитись, але трудно, і Панченка, про якого я Вам згадувала гарно.

Сердечно здоровлю Вас і цілую малят.

Снятин, 14/X. [19]56 Наталія Семанюк

№ 2

Моїм дорогим друзям з святом Жовтня пересилаю найщиріші побажання, здоров'я, щастя, радощів і успіхів в творчій роботі.

[підпис]

Снятин, 5/XI. [19]56

P.S. По святах висилайте рукопис до «Жовтня». Я написала лист Ю. Мельничуку. Н.С.

№ 3

Дорогий наш Іван Михайлович!

Так затужила за Вашим коханим колгоспом «Чендеїв», що аж! Тим більше, що була у відрядженні в Києві з 5/XII до 21/XII і недавно повернула. Там згадували Вас тепло. То у Засенків, то між літераторами в Інституті АН – всюди гарні відзиви про Вас та Вашу творчість.

Чи Ви післали до «Жовтня» своє «Терен цвіте»? Козланюка я просила, а до Юри Мельничука я зокрема писала, бо в той час його не було у Львові. Конечно, треба надіслати, може, на руки Петра Ст. Козланюка (вул. Глінки, 12) або впрост до «Жовтня» (вул. Підвальна, Юрій С. Мельничук).

Що там Марусечка моя, чи здоровенька, а оба козаки? Чудові з Вас люди, і я полюбила Вас всією душею – Ви мені рідні. Чи поет Карло Ласловіч Бако є в Ужгороді – бідний, переживає за свій народ. Я вже на «добре» переписуюсь з Петком Атанасовим, мабуть, буду перекладати щось з творів Черемшини на болгарську мову. Зараз ми приготовляємось до фестивалю і свята 700-річчя Снятина.

Запросимо Вас усіх літом, це буде свято, цікава історія, мабуть, краще вийде, як у Львові 700-річчя. З Новим роком, бажаю Вам з цілою родиною здоров'я кріпкого, щастя всім в житті і всього, що є гарного на цьому білому світі!

Наталія Семанюк

Снятин, 24/XII. [19]56

P. S. В Києві мене познайомили з дочкою Карпенка-Карого – Марією Тобілевич. Дуже гарна українська стара інтелігенція. Старша вже, але перекладає з французької мови багато, взагалі ще енергічна і активну бере участь в громадській роботі.

Здоровлю. Н. С.

1957

№ 4

Добрий день Вам, мої дорогі!

От і весна на порозі – а яка ж весна у Вас? Я думаю, що тепла та сонячна, квітів та птахів багато… Як це гарно (!) у Вашому «дворику», в садку слухати трелі солов'я та спів інших пташок – хай все добре заходить в Вашу сім'ю. Як здоров'ячко Ваше, Марусі, Михайлика і Мирося?

Слідкуємо за Вашим ростом і дуже зраділи, коли в план «Жовтня» з авторів побачили Ваше ім'я. «Терен цвіте» і в «Літературній газеті» – частина була поміщена. Скоро і в «Жовтні» «зацвіте терен». Я зацікавлена; як з хатою, чи вже купили? А то готуюсь «з приносом» до нової хати відвідати. У нас на Покутті вже відома ширше Ваша збірочка «Чайки летять на Схід». З великим задоволенням читають, а та перша – захоплює. Дай Вам боже дальших успіхів та сил творчих. Радіємо ще й тому, що видають і старших письменників, як Маркуша, Ю. В. Кум'ятського[1] і т. інше. В Закарпатті розквітає культура, мистецтво.

Ми цього року відзначаємо 30-річчя з дня смерті Марка Черемшини. Сесія наукова викладачів Чернівецького університету відбудеться в селі Кобаках 29. IV. Тому в Кобаках, що там помер, і народ просив. В Снятині буде

[1] У тексті помилково «Ю. Б.». – *С. К.*

відзначено в пресі, виставками. Видаємо путівник по музею, листівки. Крім того, маємо зв'язки з демократичними країнами, як з Болгарією, Чехами, Польщею, Німеччиною, Румунією, які на наше прохання перекладають новели Черемшини на свої мови, відзначають в пресі, а опісля нам посилають в музей. Я й зараз пригадала собі венгерського поета у Вас в Ужгороді Бако Ласловича[1] і написала до нього листа. Я мотивую цим: коли Марко Черемшина був не лишень новелістом, але й перекладачем чужоземних мов, то йому належалось рекомпенз[ув]ати[2] за те. А Марко Черемшина знав також і венгерську мову і перекладав в молоді роки Міксата і т. і. Тому я звернулась і до Бако Ласловича з проханням дещо відзначити на венгерській мові. Недавно в Музею була в нас виставка народної творчості, р-н Снятин[ський]. Зараз готуємось до виставки 40-річчя Великого Жовтня. Роботи на всі руки, а енергії є ще доволі. Тільки здоров'я менше. Я була в аварії машини – ціла, але…

Здоровлю Всіх сердечно.
[підпис]

Снятин. 12/ IV. [19]57

№ 5

Ужгород, 19 квітня 1957 р.

Вельмишановна Наталя Василівна!

Нарешті дістали від Вас листа. Раді, дуже раді, що не забуваєте нас. Ми ж завжди згадуємо Вас як нашого прекрасного друга, приятеля, щирість якого припала нам до серця.

Справді, Весна іде. Вона прекрасна своєю бездонною красою, своєю молодістю. А я дуже люблю Весну. Вона переносить мене в дитинство, в ті мандрівки, які робив я хлопчаком по горах з вівцями, з худобою. Ой, як давно це було, а здається, що тільки вчора.

Спасибі за те, що радієте з нагоди публікування твору «Терен цвіте». Я говорив з Юрієм Степановичем на нараді критиків і літературознавців, яка відбувалася недавно в Києві. Запевнив, що твір будуть друкувати, починаючи з липневого номера журналу. Я ж повірю тоді, коли побачу його на сторінках. Бо вже не раз обіцяли і відкладали друкування. Ще раз відкладати було б небажаним. У мене виходить в Києві книга новел, а в книзі друкується і повість. Книга ось-ось має бути здана до набору. Коли буде все гаразд, книга може бути в жовтні. До речі, днями я приїхав з Києва. До рукопису мойого в «Держлітвидаві» якнайприхильніше ставлення. Дай [Б]оже, щоб це не змінилося.

Можете поздоровити мене з купівлею хати. Нарешті це питання дістало вирішення і я став власником ґрунту і хати. Правда тільки хати, бо ґрунт у

[1] Насправді Карло Ласлович Бако. – *С. К.*

[2] З лат. мови – «винагороджувати, відшкодовувати. – *С. К.*

нас не продається, але ж на тому ґрунті хата, якої не зрушиш з місця, на тому ґрунті сад, за який я платив окремо й не мало. Думаю, з бігом літ перебудувати халупу, виростити тут багатий сад, виноградник, квітники, різну рослинну чудасію. Так що зараз запрошуємо Вас у гості до своєї власної хати. Правда, не розжилися ми в ній ще широко, бо сусіди займають ту площу, що й займали, а коли пощастить мені добути для них комунальне житло, не знаю. Так що хата велика, а жити вузько.

Радий, що так добре відзначаєте ювілей Марка Черемшини. Я постараюся написати статтю до обласних газет, не знаю, якою вона вийде. На всякий раз, коли така стаття буде, надішлю музею. А напишу її з любов'ю до нашого чарівного новеліста, письменника з великою душею і незвичайно глибоким знанням народу, нашого вчителя. Постараюся незабаром надіслати Вам ті книги, що вийшли у нашому видавництві останнім часом і можуть становити деякий інтерес для музею.

Найщиріші привітання і поздоровлення надсилаю від Марії, Мирося, Михася.

Щиро Ваш [Ів. Чендей]

№ 6

Дорогі мої!

Наша хатка,
Мов палатка,
Хоч непоказненька.
Не багата, деревляна,
Но своя, рідненька.

Хай все добро, щастя, здоров'я, сонце – заходить все у Вашу хатку. А я вже готуюсь з «приносом» на новосілля приїхати.

Цілую і здоровлю.

[підпис]

Снятин, 29/IV. [19]57.

№ 7

Іван Михайлович!

З дороги шлю щирі привітання з нагоди Вашого чудового звернення до білоруського народу.

Наталя Семанюк

Косів, 20/VII. [19]57.

1958

№ 8

Вельмишановна і дорога Наталю Василівно!

Щиро схвильований і радий за Вас! Спішу поздоровити Вас від глибокого серця за той великий і прекрасний дарунок, якого принесли Ви нашій громадськості. Книга «Спогади про Марка Черемшину» – прекрасна, захоплююча, написана схвильованою рукою, схвильованим серцем. В цій книзі багато радості і болю, багато щастя і мук, багато світла і любові! Я не міг без хвилювання і тремтіння читати її сторінки, зокрема ті чудові рядки вірша, якими Ви почали книгу, які, певно, написані Вами і які є достойним, нев'янучим квітом на могилу Черемшині, Черемшині, якого я люблю щиро і палко. Ще багато й багато доброго я б Вам написав з нагоди Вашої книги, бо вона того заслуговує, та хочу написати ще раз: Спасибі, спасибі, спасибі!

Живу тепер в Києві. Працюю над сценарієм художнього кінофільму. Чим закінчиться моя робота – не знаю, але вимучила вона мене. В серпні (з 3-го) буду дома. Матимете нагоду побувати в Закарпатті, щиро Вас привітаємо!

Щиро Ваш Ів. Чендей

Київ, 28 липня 1958 р.

Ужгород, Висока, 15 Чендей Іван

№ 9

Косів, 14/VIII. 1958.

Дорогий наш Друже!

Радіємо усі Вашими творчими успіхами. Коли яка-небудь колись буде згадка в закарпатській газеті о спогадах, Вас попрошу вислати мені. Ось Вам вирізочка з варшавського каталога українських книжок.

Відпочиватиму в Косові до 10/IX. Сердечно вітаю Вас, Ваших Цілую з орленьками.

Наталя Семанюк

№ 10

Дорогі наші!

Я радію за Вас, за Ваші творчі успіхи. «Чайки летять на [С]хід» визначили Вам належне місце в нашій літературі – це перлина, яка зробила на багатьох читачів глибоке враження (зокрема на мене), як й слідуючі твори.

Я відпочиваю в Косові – серед Гуцульщини – і пересилаємо Вам щирі вітання і тиснемо руки за слово в збереженню лісів в наших Карпатах. От висилаємо рукопись – листа до тов. Хрущова в тій справі.

26/X. 1958 відзначаємо 700-річчя Снятина, може, завітаєте до нас, ще попросимо Вас «по формі».

Своїх цілуйте від мене.

І я відпочиваю на батьківщині Михайла Павлика (друга Войнич та Франка!) у Косові. Зичу щастя сім'ї! Юрій Назаренко[1].

Косів, 3/IX. 1958.

№ 11

[Ужгород, 5–7 вересня 1958 р.]

Дорога Наталю Василівна!

Листівку отримав. Дякую. Спасибі щире, що не забуваєте. Приємно мати таких сердечних друзів, якими є для нас галичани, Мельничук, Павличко, яким є Ви. Я радію, що останнім часом ми частіше пишемо одне одному.

На ювілей Снятина готовий поїхати, коли Ваша ласка мене запросить. Тим більше, що час 24 жовтня для мене зручний. Читав листа М. С. Хрущову про ліси Карпат. Особисто під таким листом я б підписався обома руками. Наші ліси потрібують рятунку. Кожне слово – чи в газеті, чи з трибуни, чи в листі тут на користь. Листа посилаю, бо думаю, що Вам потрібен.

Як живете? Як Ваше здоров'я? Пишіть! Коли випадком не пощастило б побувати у Вас, надішлю свої останні 2 книги для музею нашого вчителя Черемшини.

Щиро тисну руці, бажаю доброго здоров'я і великого щастя. Щирий і великий привіт Ю. Назаренкові.

Ваш Ів. Чендей

P. S. Моя сім'я Вас щиро обнімає!

№ 12

Моїм дорогим, любим усім Чендеям з Новим Роком, новим щастям, здоров'я, сонця, квітів, радісних днів усім бажає

Наталя Семанюк

28/XII. 1958, Снятин

1959

№ 13

З святами травневими! Хай терен вічно чудово процвітає у Вас, з чутким серцем росте!

Вашій дружині з діточками добра і щастя.

[підпис]

Снятин, 28/ IV.1959

[1] Цей абзац дописано від руки Ю. Назаренком вверху листівки у правому кутку фіолетовим чорнилом. – *С. К.*

№ 14

Щедрий вечір, добрий вечір,
Добрим людям на цес вечір!

З НОВИМ РОКОМ 1960

Сійся, родися, жито, пшениця,
Всяка пашниця. Лен по коліна,
Аби Вас голова не боліла!

Здоров'я, щастя і всякого добра дорогим друзям!

Ваша [підпис]

Снятин, 26/12.1959

1960

№ 15

Дорогі мої друзі Іванко і Маруся Чендеї!

В Вашу хату хай ввійде все добро, щастя, вічна весна гостить.

Я перебувала в санаторії «Карпати», відвідала Вас, Ваших дітей Славу і Михайла. Дуже гостинно мене прийняли, цілую Вас обоїх

[підпис]

[Снятин], 19/IV. [19]60[1]

№ 16

З святом весни і праці, дорогим друзям – всього найкращого!

Була у Вашій хаті, зустрічали мене Ваші орли – Славко і Михайлик. Славко показав себе говірливим і гостинним, а Михайлик – це тонка душечка виросте, так тихенько, коли я вже мала відходити, обняв мене за шийку і обдарував чудесним поцілунком.

Всюди так в хаті, як і в чудесному городчику, квітуча весна, хай же вона все гостює в Вашому домі. Братові Марійки бажаю жіночки гарної і доброї українки – нам треба кадрів. Цілую усіх.

[підпис]

[Снятин], 28/IV. [19]60

№ 17

З сонячної Болгарії пересилаю Вам усім моїм любим, включно Михайликові, сердечні поздоровлення. Я тут по конзритації (з *бол. мови* «по конспірації», тобто «на запрошення». – *С. К.*), Іване, прошу вислати книжку «Чайки летять на Схід» на адресу: Бългрия, София: XVII Васкидович, 79, Петко

[1] Напис Наталі Семанюк на звороті світлини на фоні замку Шенбергів під Мукачевом. – *С. К.*

Атанасов. Хочу, щоби прочитав ту першу в збірці новелу і переклав – це перла, на мою думку. Здоровлю.

[підпис]

Софія, 1/X. 1960

№ 18

З новим роком дорогим друзям закарпатським – Іванові, Марусі Чендеям і двом соколам здоров'я, радісних днів, та творчість Івана най же горить радісним пломінем, нам на радість.

[підпис]

Снятин, 26/XII. 1960

1961

№ 19

Моїм дорогим друзям із святом весни, квітів, молодості, здоров'я, радісних творчих днів поміж орлят Ваших.

[підпис]

Снятин, 21/IV. [19]61

№ 20

Михасику! Бажаю тобі гарно провести канікули, щоби з новими силами завітати в школу.

Тетя Таля

Косів, 25/7. [19]61

№ 21

Сердечно Вас, Марусечко, вітаю із Косова, де відпочиваю, поздоровляю!

[підпис]

Косів, 25/7. [19]61

№ 22

Дорогий наш друже!

Дуже порадував мене зміст Вашого листа. Орле, ростіть нам – вродливі духом, народові – на пожиток і славу!

Я відпочиваю у Косові, але мушу скорше від'їжджати, бо сподіємося гостей з Болгарії. Чудесні наші друзі – треба зустрічати. Пізніше напишу листа до Вас. Обіймаю Вас усіх мені рідних.

Ваша [підпис]

Косів, 25/7. 1961

№ 23

Дорогий наш маестро слова!

Ваш лист прегарний змістом, як і Ви самі, Іване наш! Особливо, де говорите про себе, як Ви виростали. І Ваша думка, що «всіх людей знаменитих

і незнаменитих, всіх-всіх треба в дитинстві пропустити крізь фільтр грубого, тяжкого селянського життя, життя, яке гартує і дає моці потім на все життя».

Ці рядки я позволила собі прочитати вголос деяким молодим і старшим. Сказали – це золоті слова, які повинні ввійти для нас як мотто. Радію, що Ви задоволені з побуту в Москві.

Ваш талант ясний – розгорівся гарним полум'ям, тоді являються на горизонті і люди, які хотіли б затемнити – так буває в світі, і Ви з того нічо[го] собі не робіть. Будьте дальше таким тонкострунним душею поетом, відданим свойому народові, а на відламки людства не звертайте уваги. Все хочу бачити Вас таким, як пізнала у Ужгороді – це давненько, а наче учора.

Радію разом з Вами, що вже стали повними господарями своєї садиби. Я її вклонилась, будучи в Ужгороді – не було Вас і Марії, тільки два орли і брат, здається Марії, – посиділа в хаті, побажавши, щоб все добре сідало у Вас. І так несподівано Михасьо обняв мене рученятами за шийку і ніжно поцілував – це щось було прегарного, діточого, ласкавого – і чудово засоромився з вчинку. Буде з нього чутлива дитина.

Оглянули ми садок, квіти різного розмаю із Криму і наші. Всюди видно естетику. Хай же ростять Вам обоїм Ваші соколи на потіху – кожний з них інший. Радію і Марією, що в учительстві знайшла велике задоволення. Маєте добру, гарну дружину – це багато значить для письменника.

Не знаю, чи вислали свою збірку «Чайки летять на Схід» до Софії на адресу: София, XVII Васкидовича, 79, Петко Кал. Атанасов? Я свого часу пригадувала Вам. Петко Атанасов – це студент, дослідник укр[аїнсько]-бол[гарської] літератури і прегарний як перекладач прози. Якщо маєте цю збірку на російській мові, то ще краще – їм легше перекладати. Можна б з написом як другові українському. Тамтого року перебувала майже місяць в Болгарії на визов Слов'янського Комітету.

Так хочеться мені на Вас глянути, порозмовляти, полюбуватись всіма Вами, ще колись приїду на пару день у вересні. При кінци вересня маю доповідь на наук. сесії франкознавства, а з початком жовтня в Одесі на конгресі славістів з доповіддю «Черемшина про Шевченка».

Сердечно всіх Вас здоровлю і обнімаю.

Наталія Семанюк

Снятин, 9/VIII. 1961.

№ 24

З НОВИМ РОКОМ!

ЩЕДРИЙ ВЕЧІР, ДОБРИЙ ВЕЧІР, ДОБРИМ ЛЮДЯМ НА ЗЕМЛІ!

Сійся, родися
Жито, пшениця,
Всяка пашниця,
Лен по коліна,

Аби Вас голова
А за цим словом: «Будьте здорові!»

В дружбі і мирі, раді і веселі в своїй родині на рідній землі, на Україні![1]

Дорогим моїм друзям Іванові і Марії Чендеям і Чендеяткам шлю найсердечніші побажання – здоров'я, життєрадості, творчої енергії і того Вашого невгасаючого ентузіазму до Краси і Правди, дорогий наш маестро слова – Іване.

Обіймаю Вас усіх і цілую.
Ваша [підпис]

Снятин, 28/ XII. 1961.

1962

№ 25

З Святом Жовтня!
Дорогим друзям сердечні вітання!

Наталія Семанюк

Снятин, 3/XI. 1962[2]

№ 26

З Новим роком!

Орлові, орлиці і орленятам! «Щедрий вечір – добрим людям…»

[підпис]

[Снятин, 24.12. [19]62, датовано за поштовим штемпелем]

1963

№ 27

Вітаю Вас, дорогі мої, з святом весни і праці!
Вся Ваша [підпис]
Снятин, 24/ IV. [19]63[3]

№ 28

Бувайте дужі, сильні та веселі з Новим роком, новим щастям, любі та дорогі мої друзі. Радію Вами, Вашими успіхами. Творчих настроїв!

Цілую усіх – старших і мо[ло]деньких орлів.

Ваша [підпис]

[Снятин, 28.12. [19]63, датовано за поштовим штемпелем]

---

[1] Ця частина листа машинописна. – *С. К.*

[2] У конверт вкладено засушений кленовий листок. – *С. К.*

[3] У конверт вкладено засушений підсніжник. – *С. К.*

1964

№ 29

З святом весни і праці вітаю Вас всіх коханих моїх друзів!

[підпис]

Снятин, травень 1964.

№ 30

Тиснемо Вам усі з Покуття Ваші творчі золоті руки – дорогий нам Іване чародію слова і думки за сценарій «Тіни забутих предків»!

Ваша Наталя Семанюк

[Снятин], 16/XII. [19]64.

№ 31

З Новим роком
Посіваєм –
Щастя Вам
Усім бажаєм!
Сійся-стелися
Зерно крилате!
Радість родися
У Вашій хаті!

Радіємо Вами, Вашою творчістю!

Ваша Нат. Семанюк

[Снятин, 30.12. [19]64, датовано за поштовим штемпелем]

1965

№ 32

Дорогий наш друже Орле! Підтримайте цю ініціативу київських літераторів: Тов. дружби Радянсько-Болгарської![1]

ШАНОВНИЙ ТОВАРИШУ!

Зробите корисне діло, коли надішлете ЛИСТ-ТЕЛЕГРАМУ на адресу: Київ, Кірова, 4, КОМІТЕТ ШЕВЧЕНКІВСЬКИХ ПРЕМІЙ, в якому висунете працю РОМАНЧЕНКА і ЗАСЛАВСЬКОГО «МИХАЙЛО ДРАГОМАНОВ» на відзначення Шевченківською премією.

Це буде свого роду протиставлення тим людям, які намагаються опоганити чесне ім'я нашого діяча і науковця М. Драгоманова.

[1] Ця рядки у листі дописано зверху до машинописного тексту синім чорнилом. – *С. К.*

Коли б Ваша пошта не захотіла прийняти ТЕЛЕГРАМУ-ЛИСТ, то вкладіть в конверт і надішліть звичайною поштою.

На все добре! Вас усіх міцно здоровлю Наталія Семанюк[1].

3.2.1965

№ 33

Дорогим моїм друзям!

З весною, з вітерцем покутським шлемо щирі побажання здоров'я, радості та творчих настроїв.

Ваша Наталка Семанюк

Снятин, 20/ IV. [19]65

№ 34

Хай щастить Вам у Новому році!

Хай щастить Вам у Новомоу році![2] Дорогі та вже Кохані наші друзі Чендеї і орлятка Ваші.

Ваша [підпис]

Радію Вами.

Снятин, 20/ XII. [19]65

1966

№ 35

Дорога Наталю Василівно!

Радий надіслати Вам свій роман. Сподіваюся, що добудете терпіння, прочитаєте його і напишете про все, про все, а найбільше про те, що Вам не подобалося. Працював я над книгою немало, радий за скромний успіх, що його маю – була на роман схвальна рецензія в «Літературній Україні», книгу висунуто на здобуття премії Шевченка. Та знаю, що в романі далеко не все на тому місці, на якому має бути кожна частина у справді прекрасному, майстерному творі художньої прози. Боюся, що навчаючись, сумніваючись, шукаючи і сподіваючись так і не зможу за життя написати того твору, який відповідав би усім вимогам високої професійної літератури.

Що у Вас нового, як маєтеся, живете? Давно ми не бачилися, а приємно було б зустрітися, поговорити. Думаю купувати якийсь транспорт, тоді зробимо мандрівку по Західній Україні, заберемо Вас з собою на Закарпаття. Згода побувати знову в нашому краї? Зараз на Високій 15 живемо просторіше, маємо багато квітів, свій виноградник. Маємо і молодий сад. Все це причиняє чимало клопоту, дає праці, але й дає радості.

[1] Це речення дописано від руки синім чорнилом. – *С. К.*

[2] Рядки, позначені курсивом, набрані друкарським способом червоним кольором. – *С. К.*

Останнім часом багато працював над фольклором. Наприкінці минулого року завершив роботу над великим збірником сатири та гумору – казок Закарпаття. Буде цікава книга. А незабаром вийде на екрани фільм «Чорна Тиса» – про Гуцульщину Закарпаття. Сценарій писав я. Подивитеся фільм, побуваєте на Закарпатті, бо фільм справді дає чарівну картину природи Карпат, зокрема Рахівщини.

На цьому і кінчаю свого короткого листа до Вас. Бажаю Вам щастя і добра, всього, всього найпрекраснішого.

Щиро Ваш [*Ів. Чендей*]
Ужгород, 21 січня 1966 р.

№ 36

З Новим роком, щасти Вам, дорогі наші друзі кохані Чендеї і Ченденєтка!

«Аби Ви все були здорові і сильні…
Аби в Вашім дворі все було втішно…
Тож кланяємось Вам щастям, здоровлям,
Прибутком добрим – віком довгим.
Щедрий вечір – добрий вечір в Вашу хату!»

Покутяни і ми всі тиснемо Вам руку за Ваш чудовий і щирий виступ на V з'їзді у Києві. Велике спасибі.

[підпис]

[Снятин, 28.12. [19]66, датовано за поштовим штемпелем]

1967

№ 37

Дорога Марусю Орлице!

З весною вітаю Вас усіх сердечно, обіймаю і цілую і маю прохання до Вас: мені треба виїхати на місяць в Закарпаття – відітхнути. Не зношу режімів, а з тим жодних відпочинкових домів і т. д., а хочу віднайняти кімнату до сонця з утриманням на місяць. Не високо, а десь в спокійних, добрих людях – нація, мені [*нрзб. – С. К.*] в тім випадку, бо маю доволі знайомих Вас Коханих. Мені треба відпочити, і мене пхають на Закарпаття або в Крим. Не хочу Криму, а Закарпаття. Я в тій справі написала до моєї екс-дочки Наталки Каперльос, Ленінградська, 21, вона має знайомості в людях, я подумала, що Ви, така справжня закарпатська чічка і маєте більше знайомства, [щоб] підшукати мені кімнату сонячну з утриманням. На їду я дуже вдячна, бо все мені смакує – дієт мені не потрібно.

Розумію, що Ви зайняті, але, якщо подумаєте добре, когось такого пригадаєте собі – буду Вам вдячна за турботи. Я готова якнайскорше виїхати.

Очевидно, виключаю доми моїх знайомих, це в'яже, а я хочу бути незалежною і свобідною, а Вами радіти здалека, а інколи зайду в гості.

Сердечно здоровлю всіх.

[підпис]

6 / IV. [19]67, Снятин

№ 38

Кохані мої друзі!

Як хочеться мені Вас всіх обняти і розцілувати. Повіяло від Вас і весною, і новими, гарними почуттями сердечності.

Будь ласка, Марусю Іванівно, як вже Ви піднайшли для мене квартиру, прошу ласкаво повідомити мене, де і яка адреса? Чи далеко до Вашого Парнасу? Чи де над річкою? Дуже рада була б. Я ще 25/IV мушу відбути 40-річчя Черемшини зі школами.

Мені кажуть, що трудно з харчем, то їдалень є доволі в Ужгороді, радо перейдусь. Мене аби відірвати з дому і взглядний спокій.

Цілую міцно.

[підпис]

[Снятин], 18/IV. [19]67

№ 39

Любі, Кохані, рідні мої Іване і Марусю Чендеї! Із цілої душі дякую Вам за такий теплий, щирий відгомін на моє прохання. Ваші слова для мене бальзам. Майже рівночасно відповіла мені моя «екс-доня», що піднайшла мені помешкання в 10 км від Ужгорода, в селі Кам'янець – над річкою і т. д. Маючи близько Вас, буду почувати себе добре і рішила прийняти цю пропозицію.

Цілую Вас міцно всіх.

[підпис]

Снятин, 29. IV. [19]67.

№ 40

Добрий день, юначе Слава!

Позволь тому, що просто пам'ятаю як хлопчика малого, хоч побачила зрослого мужчину – буду говорити на Ти. Я така вдячна за зустріч в Ужгороді, а далі за «доставлення мене і моєї ласкавої ескорти» до місцевості перебування нового – Кам'яниці.

І коли ступили ми перед зачиненою брамою, ти готов був подолати трудноші і перескочити, але обійшлось. Все це в ранішнім світлі, де чуть-чуть зарисовувались пущі в огороді, я знайшлась в своїй кімнаті – просто «холодільнику». І, видно, що якийсь флюїд від Вас всіх, від моєї «ескорти», письменниці, огрів мене, що я не замерзла. Я була тоді така бідна-бідна з дороги, перетомлена, але захопилася шумом потічка і красою положення

«мого домика». І, властиво, загріваюсь аж тепер, при Вашій огривалці, і мені приємно.

Мені хочеться Тобі, Слава, подякувати і побажати, щоби Ти був гарною людиною, любив і трудився для свого рідного народу, любив ціле життя правду і красу.

Будь здоров, радісний і з ясним розумом.

[підпис]

Кам'янець, 1/V. [19]67

P.S. Михайлика привітай від мене, а маленьку Олечку потягни, але ніжно, за ушко.

Н. С.

№ 41

Марусе Іванівна, люба моя!

Цілую Вас міцно, міцно за все. Бажаю Вам здоров'я, погоди духа та всього кращого. Маєте прекрасних синів. Як приїхали до мене, виглянули з машини, як три брати з Іваном. Як я ж так давно Вас всіх бачила! Це були діти, а зараз Славік юнак, виріс, як молодий дубок – сильний, чистий, гарний зовнішним видом і вчувається гарним змістом. Михайлик, цей хлопчина, поділочому ніжний і гарний. А, лірик, мабуть, музика би з нього був добрий.

Взагалі, я захоплена Вами всіма. Якщо люблю Закарпаття з природою, культурою, з народом – то саме від найкращих часів Ви є тою гарною гілкою його, що так гідно репрезентує його Іван Михайлович як людина, патріот, громадський діяч і як окраса письменників. Дуже Вам вдячна за все, але прошу ніколи мені нічо[го] не передавати – дуже прошу. Я все маю достатньо.

Відпочиваю, взглядно[1] хочу відпочивати, бо справді не вмію так бездільно сидіти. А лікарі казали, що, конечно, власне так треба. Маю лишень «Вечірні розмови» Рильського. Це моя улюблена розмова. Зараз прошу Івана Михайловича його роман іще раз прочитати.

Здоровлю сердечно.

[підпис]

[с. Кам'янець], 2/V. [19]67

№ 42

Дорогий Іване Михайловичу!

О, якже ж мені хотілось Вас усіх мати близько себе учора! Було так багато сонця, і почали на очах розцвітати яблоні. А я тоді стаю якась не своя. Трудно кажеться. Але мені тут добре. Все маю. Ваша огрівалка гріє і світить мені.

[1] Взглядно – відносно, стосовно (діалект.) – *С. К.*

Рада буду прочитати іще Ваш роман. Хочу доглянути той «комплімент» в ту сторону сказаний. Зголоситься по книжку Наталія Антонівна, прошу передати.

Їдьте щасливо і добре підлікуйте горло. Мені відомий добрий спеціаліст горляних хвороб, брат письменника-лікаря, славного Коломийченка.

Я вже потрошки «стаю на ноги». Сонце, коби щедріше гріло, допомагає у всьому, і в настрою нашім.

Щиро здоровлю.
[підпис]

[с. Кам'янець], 2/V. [19]67

№ 43

Дорогі мої Іване, Маруся, друзі!

Я вже вдома, щасливо заїхала. У Львові затрималась два дні. Моя товаришка постаралась о білети на п'єсу «Ніч під Івана Купала» Стельмаха Михайла. Того самого дня, що приїхала, у вечір була в театрі. П'єсою закосичила я собі Львів. Відваги треба було створити п'єсу такого змісту. Багато афоризмів, дуже цікаво поставлена. Але трохи збентежена я. В музею екскурсовод від'їхала на сесію до Києва (цілий місяць), і мені прийдеться і працювати (що я люблю), але й зберігати маю здоровля (що не вмію).

У нас прекрасно, скоро рожі цвистимуть. Калина буйно розцвіла, зелень така свіжа – чудова. Отримала я статті про Черемшину, написані в «Вечірньому Києві». Кореспонденції маса, не встигаю всі докладно прочитати. Мрію, що вересневими золотими днями відвідаєте нас, правда?

Щиро дякую за увагу Вашу, таку рідну, теплу до мене. Славіка попрошу, аби переписав Ваш виступ і мені надіслав.

Обіймаю і цілую Вас всіх міцно. Старших, молодших і тих найменших, що радують Вашу таку багату і гостинну «хижку».

Ваша [підпис]

Снятин, 24/V. [19]67.

№ 44

Кохані мої друзі! Яким чином Ви отримали листа зі Швеції – думаю, думаю і не можу вгадати. Він приніс мені радість, весну, молодість, це моя недоспівана пісня моєї молодості. Мені було той день, якби хто погладив мене по душі. То чудова людина Слава. Війна загнала його в Швецію. Велика туга. «Сон літньої ночі». Трудно. Прочитала сьогодні в «Літ. Україні» про мрії, плани Івана Ле, моєї приятельки Агати Турчинської і Ваші. Рада дуже – на такий зміст-уклад фотографій Ваших.

Марусечко Іванівно! Бачите, горою наші! Будьте спокійні, поетична душе! Шлю Вам фото з 13 червня. Ми відзначали з гуцулятами Соколівської школи Косівського р/н в музею в Снятині. Вони в своїх одягах. Дуже гарно висту-

пали. Я ціла в роботі – екскурсовод ще на сесії – бідую, але мені приємно.

Здоровлю Вас усіх сердечно.

Ваша [підпис]

20/6. [19]67, Снятин[1]

№ 45

Вітаю Вас золотою осенню «у багатій на селянську тему українській літературі він уже сказав своє слово. Те слово, яке міг сказати тільки він, його талант». «Вікна у світ». Олег Бабишкін.

Сердечно здоровлю Вас усіх.

[підпис]

[Снятин, 2.9. [19]67, датовано за поштовим штемпелем]

№ 46

[Снятин], 15/9. [19]67

Золотою Покутською осінню вітаю Вас, дорогі мої всі! Чи дужі, бадьорі? Відчуваю, що все гарно коло Вас обоїх і орлят Ваших.

У нас потоки чудових екскурсій вчителів і інститутів – особливо з Харкова, з Кривого Рогу. Цікаві були делегації з Канади, Америки з подарунками нам. Учора Львівська телестудія фільмувала наш музей. А у Русові фільмують «Камінний хрест», написав Драч – цікаво і у нас.

Дуже Вас прошу, Орле-Іване, хто у видавництві «Карпати» є Катков з Києва, рекомендує мої нариси з Болгарії, але мені чомусь ніяково добиватися. Там доброго друга мого Іванова С. Д.

Обіймаю і цілую всіх.

[підпис]

P.S. Від кого найбільше залежить видання цієї брошури для молоді?

[підпис][2]

№ 47

Дорогі мої друзі!

З червоною калиною Вас вітаю. Дуже рада Вами, що здорові, все творчі, це вже головне. Добре, що Ви, Орле-Іване, промостили мені дорогу до моїх нарисів про Болгарію. Я «ярмаркувати» своїми справами не вмію. Шлю негайно рукопись в «Карпати».

З сердечним поздоровленням всім.

[підпис]

Снятин, 1/X. [19]67.

---

[1] Світлина з написом на звороті «13/6. 1967, Соколівська школа. Артисти-учні виступали в народних строях у Музею в Снятині (при вході)». – *С. К.*

[2] Дописано на звороті листівки. – *С. К.*

№ 48

З 50-річчям Великого Жовтня вітаємо дорогих друзів і шлемо сердечні побажання здоров'я, творчої наснаги. Колектив музею М. Черемшини[1].

[Снятин], 3. XI. [19]67

Обнімаю Вас і цілую!
[підпис]
Ірина Лобода

1968

№ 49

Сталося страшне – відійшов наш Мирослав на все. Ваше горе є нашим горем. Але кажеться – трудно. Ви, Іване, мусите бути мужнім, мусите бути підтримкою для своєї дружини і синові, заступити їм цю Велику Втрату. Ви мусите жити і працювати дальше, для свого народу. Ви ж такі потрібні народові все – все з Вами, Іване Михайловичу.

Наталія Семанюк

Снятин, 16/I. [19]68.

№ 50

Марусечко, зболена моя дитино! Будьте певні, що переживаємо Ваше нещастє всі – з Вами. Я ще досі не можу прийти до себе. А життя таке складне буває. А ми безсилі іноді.

Створюємо їм умови, дітям, мріємо про краще для них. Та все наше життя має і інші вимоги, крім особистих, вносимо труд і для нашого народу, Батьківщини. І та ділянка залишається для нас, приносить нам лік, погоду духа і, як бальзам, заліковує рану, дух часу.

Марусичко, розпука нічо[го] не дає, а Вам треба кріпитись і для мужа, якому створюєте умови творчі, і для дитини своєї. Возьміть себе в руки. Пригортаю до себе і цілую.

Ваша вся Наталія Семанюк

[Снятин, 17.01. 68, датовано за поштовим штемпелем]

№ 51

Марусечко, дорога моя донцю, пригортаю Вас до себе сердечно і кличу: нас багато, жінок, зболілих різними турботами, і ніхто скільки не переживає, як жінка. Така вже її доля! Кажуть прислів'я: малі діти не дають спати, а великі – жити. Ви обоє – чудові родичі, все давали з себе, що могли. А дальше – то лишень тій незнаний нам долі можна приписати. Трудно. Маєте ще Михайлика. Обоє подумайте, що треба Вам жити, старатись бути здоровими, працювати. Хай Вам пощастить ясна доля.

[1] Текст написано кимось із співробітників Музею. Н. Семанюк дописала: «Обнімаю Вас і цілую» та засвідчила підписом. – *С. К.*

Ви, Марусечко, тримаєте три вугли в хаті, справді, так і є. Так з провесною набирайте сил нових: будьте і Музою Іванові. Цілую Вас міцно.

Ваша [підпис]

Снятин, 11/II. [19]68.

№ 52

Ми так все біля Вас, рідний, дорогий наш Іване Михайловичу. Чекаємо провесни. Вона принесе Вам нових сил, енергії, а Ваша творча праця – це бальзам. О, які рани загоює вона!

Ваш великий друг написав цінне і чудове оповідання «Собор» у «Вітчизні» № 1. Олесь Гончар – гарна, з чуткою душею Людина. Він не забуває предків: Яворницького, Кибальчича, це наш Леонардо да Вінчі. Який щасливий наш народ, що має таких людей. Будьте здорові і думайте, скільки Вам ще треба попрацювати? Які Ви потрібні для нас!

Ваша [підпис]

Снятин, 12/II. [19]68.

№ 53

Михайлику дорогий!

Ти ще дуже молодий, але мусиш заступити своїм дорогим Родичам Мирослава. Невиджалована втрата, але трудно. Винуватого нема. Така Його доля. Михайлику! Своєю поведінкою, навчанням, збереженням здоров'я щади їм сил, нервів, а з яких Вони так тепер витратились. Май для Них все сонячне слово із серця. Тисну тобі чесну, юнакову руку.

Наталія Семанюк

Снятин, 11/II. [19]68

№ 54

Дорога Марусечко Іванівна, з весною Вас вітаю, люба наша!

Хай сонце, щебет пташків, здоров'я, погода духа завітає у Вашу хату, принесе на своїх крилах та весна бальзам, загоїть Ваші рани. Трудно кажеться, і треба жити, працювати тим, що залишаємось при житті! Праця, вона закосичує життя в імлі буднів. Ви, Марусечко, маєте ще гей-би двоє дітей: Іван – творець, письменник, це велика дитина, яка віддана нашому народові, і Михайлик, який ще росте, має Вам заступити і Славіка. Це як діти, без жіночої опіки – безрадні! Будьте ж їм тою Мамою-героїнею, нема коли сумувати, а підтримувати їх своєю всемогучею ласкою в житті зараз. Так як бачу Вас, чудову душею жінку, обіймаю, цілую, бажаю сили, здоров'я, бадьорості.

Кохана Марусечко, рідна моя! Тихенько, ніжно підходжу до Вас і пригортаю до серця і Вами подивляємо весну, ту чародійну, якою захоплювалась наша Леся Українка. Вона її приносила обнову до нового життя. Хай весна

принесе Вам нові сили, здоров'я, бадьорість. Пам'ятайте, що нам треба тримати «три вугли хати»! Жінка письменника має бути приготована, що Він для народу віддає всі свої сили – така його доля! А ми в унісон йдемо, йдемо, прокладаємо іноді їм дорогу, часто незамічені, а таку турботу з усмішкою переносимо. Трудно. Така наша доля. І гарно, бо ми чуємо це, що в їх творах є малесенька частка нашого Я! Що ми не даром жили.

Ваша Наталія Семанюк

[Снятин], 18/III. [19]68.

P.S. Обнімаю Вас, Марійко Іванівна, передаю з любов'ю бажані здоровля, сили творчої Іванові Михайловичу і щастя, добра, долі нашому Михайлику![1]

№ 55

Обсипую Вас, мої Кохані друзі, вишневим цвітом.

Зупиніться на хвильку, подивіться на цю чудову красу, на ніжний квіт вишні. Вона так гладить по душі.

Зараз отримую доволі листування. Сезон екскурсій, шкіл, вчителів тощо. Розповідали мені з Києва гості про ювілей автора «Собору» Олеся. Мимоволі асоціація думок, і яке близьке духовне споріднення є між Вами, дорогий Іване Михайловичу! Це й відомо мені було в розмові з Олесем про Вас як літератора і людину. Багато маєте людських сердець щирих, дружніх і ніжних. Так, любий наш Іване Михайловичу! Хай весна принесе Вам нові настрої, бадьорість, здоров'я і сили ще багато років ростити серед людей і поширювати слова правди, любові, дружби в своїх творах.

У Вас, напевно, порозцвітали цвіти в садочку! Бувайте якнайчастіше на свіжому повітрю. Пишу окремо до Марусі і Михайлика. Не хочу Вам забирати так дорогого часу. Бувайте нам здорові і все творчі.

Снятин, 22/ IV. [19]68

Хай Вам, дорогий, любий наш Іване Михайловичу, все цвітуть квіти на Вашому шляху життя, а в душі заховайте вічну весну [підпис].

Снятин, 22/ IV. [19]68[2].

Ваша [підпис]

№ 56

Марусе Іванівно!

Черкніть пару слів до мене, стане Вам легше на душі. Жінки, потребуємо свої почування висказати словами. Як, Марусе Іванівно, Ваша «печіночка»? Чи не відзиваєсь? Заховуйте дієту.

Я така перетомлена, знова не маю наукового працівника і сама тягну. Важко працювати. Як мало в маленькому містечку ентузіастів. Черстві люди, а з

[1] Ці рядки дописано зверху на арк. листа. – *С. К.*

[2] Ці рядки на звороті листівки із зображенням квітів маку. – *С. К.*

такими «ні в кут, ні в двері». Я з весною стаю якась неспокійна, але сонце і квіти, і спів пташок запалює мене до роботи, до нових починів.

Марусечко, обнімаю Вас, цілую сердечно.

[підпис]

Снятин, 22/ IV. [19]68.

№ 57

Як бачу Вас у Вашій «хижі», кімнаті похиленим над письмовим столом. Перед Вами книги, папір, заповняєте все рівними рядками – творите. Видно по Вашому ясному чолі, іноді воно ясне, то знова захмарить – думками літаєте ген-ген, а рядки по папері стеляться щораз нові, щораз більше.

Вікно відкрите в садок-огородчик. Там повінь квітів різних-прерізних. Зараз час троянд – вони нам несуть подих казки, своїми пелюстками ласкають нас по душі. А солов'їний спів! Все це творять Вам, поете, симфонію зелені друзі щастя, любові, забуття.

Ви в полоні цієї краси – цілим єством віддаєтесь творенню. А там дальше, в кімнатах, Ваш невід'ємний друг, Ваша Маруся. Бідна, як сирітка, сама, одинока, переживає в думках болючу рану. І весна її не весна, квіти, солов'їна пісня не манять, мами серце зранене. І все ж вона велику частку свою віддає і творить умови із сірих буднів прози – прокладати Вам дорогу до творення.

Іване, поете любий, Ви не знаєте, що значить бути жінкою письменника? Наколи вона є правдивим другом його! А Маруся з своєю тонкострунною душею є правдивим, вірним другом! Яку частку самовідречення, скромні, невидні, віддаємо їм!

Ви – щасливець, у Вас духове життя. Вас цілих полонить творча робота, а нам що лишаєсь? Тому, прошу Вас, хай Ваше спільне горе не розлучає Вас, а, противно, з'єднює Вас.

Мама, жінка все більше поносить турбот, жури в житті. Ви, творці, так часто забуваєте про нас, коли ми все чуваємо над Вами. Іноді один погляд, ласкаве слово так багато нам дає! Так бажаю Вам нових сил до рідної літератури, нових натхнень, благородних починів, сюжетів, здійснення їх.

Тисну Вам, Іване, Вашу працьовиту руку.

[підпис]

Снятин. 1/VI. [19]68.

№ 58

Михайлику!

У Вас, напевно, дуже гарно в городчику – троянди порозквітали, різні квіти, наші і іноземні, «пригостились» у Вас гарно, що Тато привозив із своїх мандрівок.

Михайлику, більше уваги прикладай мамі, бери на прохід, виручуй і за батька, який все зайнятий творчою роботою. Це рятунок для нього. Напиши

мені, хто є з родини зараз у Вас, хто допомагає мамі. Просто будь ясним промінем в Вашій хаті. Скільки Тобі час позволяє, розрадь маму, з її чола відганяй журу і сам старайся заступити у всьому Славіка – дуже доброго сина.

Пиши, як в науці Тобі?

Будь здоров.

[підпис]

[Снятин], 1/VI. [19]68.

№ 59

Кохана Марусе Іванівно, вітаю Вас розквітлими трояндами, горну Вас до себе і міцно цілую за лист Ваш. Уважаю і розумію Вас – трудно, кажеться, і жити треба дальше в ім'я Славіка незабутнього. Марусечко, Ви як жінка, мати більший поносите біль, але ми рівночасно є здібні гідно переносити і ще давати тим слабшим, себто чоловікові і Михайлику, підтримку моральну. Не звертайте увагу, хай між Вами не стає і не зростає відчуженість. Будьте тепер люблячою дальше матір'ю і для Вашого Івана. Письменники – це діти, іноді великі діти безпомічні. Не звертайте на холод, уділяйте їм тепла, ласки, Вам, Марусечко, стане легше, почуєте, як Ви потрібні ще, і все. Ви, коли Вам смутно, – пишіть мені.

Обіймаю і цілую Вас.

[підпис]

1/VI. [19]68. Снятин.

1969

№ 60

Кохані, Рідні, Іване, Марусе, Михайлику наші!

Пригортаю Вас до себе, з Новим Роком бажаючи Вам із щирого серця здоров'я, погоди духа, а того людського щастя знайти в творчій праці!

Ваша Нат. Семанюк

P.S. Марусечко, відізвіться трошки.

[Снятин], 1/I. [19]69.

№ 61

Марусе Іванівно, Кохана!

Вітаю Вас з таким радісним святом, як Стрітеніє – стрітилась зима з літом! От і радість Вам всім! Ваша Марічка хай росте з весною, з сонцем, квітами Вам на радість, на потіху, набирає здоров'я, сил. Як Ваше здоров'я? Івана? Вас всіх вдома? Обіймаю і цілую Вас.

[підпис]

[Снятин], 16/II. [19]69.

№ 62

Дорогі, Кохані наші друзі Іване та Марусе любі!

З весною вітаємо Вас, здоров'ям, щастям бажаємо. Чи Вам не гикнулось? 17/III на запрошення Львівської телестудії я брала участь в «Вечорницях». Я вже давно нігде не виїздила. Так що по «Вечорницях» відвідала я редакцію «Жовтень», згадала Вас, багато маєте симпатії. Мені було приємно. Як так гарно говоримо про Ваші творчі успіхи, про Вас як гарну людину, доброго товариша і т. д. Боюся, щоби Вас не вректи.

Бувайте здорові всі, радісні, як радісна є для нас чарівна весна.

Нат. Семанюк

[Снятин], 1/IV. [19]69.

№ 63

Хочеться Вас, Іване Михайловичу, обсипати тими квітами, що радуєте нас, покутян, своїм чарівним словом, своєю щедрою, рідною творчістю. Здоров'я Вам, бадьорості, хай ніколи не заходить сонце в Вашу таку гостинну хату!

Марічка велика і маленька хай росте здорова. Михайлик здоров буде.

«Гетьте думи сумні
Це прийшла весна дзвінка».

Ваша Наталія Семанюк.

[Снятин], 1/IV. [19]69.

1971

№ 64

Вітаємо з Новим 1971 роком!

Щедрий вечір,
Добрий вечір,
Добрим людям на здоров'я![1]

Сердечно здоровлю Вас, обіймаю і цілую.

Ваша Наталія Семанюк.

[Снятин, 29.12. 1969, датується на підставі поштового штемпеля]

№ 65

Щастя Вам, мої дорогі друзі, Іване, Марусю, здоровлям і всім гараздом вдома і поза домом, здоровлям, з Новим 1972 роком!

[підпис]

[Снятин, 28.12. 1970, датується на підставі поштового штемпеля]

[1] Ці рядки машинописні. – *С. К.*

1972

№ 66

«Люблю ритм зір на небі
І голос життя на землі…
Але лютий я на все, що погане,
Брехливе і жалом правди кусає!»

Вельмишановний друже!

Вітаю Вас від зеленого, щасливого Прикарпаття, де недавно святкували 100-річчя з дня народження Леся Мартовича і Василя Стефаника, а 100-річчя молодшого новеліста «Покутської трійці» – Марка Черемшини підготовляємось святкувати в червні 1974 року.

Перед нами ще три роки, але для належного підготування це небагато. Коли врахувати процеси творчості, шукань, удосконалень, підготування матеріалів і т. п., то задум повинен родитись вже.

Я відчуваю труднощі, муки творчості, а тому заздалегідь повідомляю і запрошую Вас до участі у недалекому святі Покутської трійці. Зокрема звертаюсь до письменників і перекладачів, щоби вони заінтересувались цією датою і своїми творами причинилися до кращого висвітлення постаті і творчості Марка Черемшини.

Дуже бажаним було б, щоби його твори появилися в перекладах на мови народів Радянського Союзу, щоби всі народи познайомилися з творами цього новеліста-лірика, творчість якого, за словами нашого незабутнього Максима Тадейовича Рильського, «ні з чим не можна краще зрівняти, як з польовими квітами, дарма що в них багато трагічного…».

Письменницька і громадська спадщина Марка Черемшини настільки своєрідна, а внаслідок діалекту декому не зрозуміла, що і трудно навіть відчути поетичні настрої Гуцульщини, краєвиду, одягу, побуту, звичаїв, мистецтва – а все це відобразити, підчеркнути так необхідно, щоб твір став дійсно настроєвим, повноцінним шедевром.

Нетерпеливо буду ждати Вашої згоди взяти участь у святкуванні і Вашого листа з запитаннями, на які дуже рада буду давати пояснення і поради, або ще краще Вас особисто.

Соковите слово правди ювіляра, втілене у мистецьку форму Вашого хисту, буде вплетене чарівною стрічкою у вінок народної шани Співцю Гуцульщини.

Директор музею Марка Черемшини [підпис] (Н. Семанюк)

[Снятин, 17.03. 1972, датовано на підставі поштового штемпеля]

№ 67

Сердечно вітаю моїх дорогих друзів з святом Весни, Миру і Праці – першотравнем! Будьте здорові всі, гаразд завжди хай буде у Вашій хаті. Цілую.

[підпис]

[Снятин], 24/4. 1972

№ 68

Вітаємо Вас з святом Великого Жовтня!

Бажаємо Вам доброго здоров'я, особистого щастя, невтомної енергії і творчих успіхів у Вашій благородній праці на благо нашої Батьківщини в ім'я процвітання миру на землі[1].

Наталія Семанюк

[Снятин], 28/X. 1972

№ 69

З Н О В И М 1973 Р О К О М!

«Сійся, родися, жито, пшениця, всяка пашниця.
Лен по коліна, аби Вас голова не боліла!»

Будьте здорові, щасливі всі!

Ваша [підпис]

[Снятин, 18.12. 1972, датовано на підставі поштового штемпеля][2]

[1] Цей текст написано іншою рукою кульковою ручкою, а Н. Семанюк лише підписала текст і проставила дату синім чорнилом. – *С. К.*

[2] У конверті гілочка засушеної ялиці. – *С. К.*

ВИДАННЯ ТВОРІВ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ: СПРОБА УЗАГАЛЬНЕНОГО ОСМИСЛЕННЯ

(Замість висновків)

«Відзиваєсь до Вас буковинський Гуцул» – так звертався листовно Марко Черемшина до одного з перших популяризаторів своєї творчості, редактора та письменника Осипа Маковея. Адже саме з Чернівців розпочинається письменницький дебют Марка Черемшини в книжковому сенсі – тут у 1901 році виходить його перша книжка «Карби», авторство вказане подвійно – автонім поруч із псевдонімом: Йван Семанюк (Марко Черемшина). Структурну канву збірки складають 15 новел Марка Черемшини без передмови. Твори у книжці розташовані за тематичним принципом, а їхню послідовність визначав сам автор.

Книжка відразу засвідчила виразний і самобутній талант, який високо оцінили Ольга Кобилянська, Леся Українка, Іван Франко та багато інших авторитетних діячів і дослідників літературного процесу того часу.

Відтак у житті Марка Черемшини настає період, який багато хто називає творчим мовчанням – адже друга книжка автора «Село вигибає» виходить аж у 1925 році у Київському видавництві «Книгоспілка». Отже, між першою та другою збірками прози – начебто пауза. Проте дружина Марка Черемшини, яка була першим спостерігачем творчого процесу письменника і його найближчою людиною, пояснює: Марка Черемшину захопила громадсько-політична робота, фактично затягла у свій вир, а найбільшим переломом свідомості стає Перша світова війна. І про творчу паузу не йдеться, оскільки Марко Черемшина весь час нотував, записував, виношував варіанти сюжетів і обговорював їх, а з настанням війни взагалі малював жаский портрет з натури – дивлячись у очі війни в рідних йому Кобаках. Так написалася друга книжка Марка Черемшини – «Село вигибає», яку багато хто з дослідників вважає кульмінаційною у творчій спадщині Марка Черемшини.

«Відомо, як мало картин залишила в нашій літературі велика війна. Ні один із галицьких письменників не змалював її страхіть із таким щирим жахом, як це зробив Черемшина, змішуючи ліричний патос із картиною, що не потребувала у своїй біснуватій іронії слів захололого від болю очевидця», – пише Михайло Рудницький.

Якщо про презентації першої збірки «Карби» практично спогадів не маємо, знаємо тільки, що Марко Черемшина часто читав її на зібраннях і вічах, то про другу книжку відомо, що презентація відбулася у формі іменинної гостини у домі Марка Черемшини у Снятині (зараз – Снятинський літера-

турно-меморіальний музей Марка Черемшини), і цю презентацію відвідала гостя, чия оцінка хвилювала автора особливо – це була його мама Анна Олексюк-Семанюк. Друзі письменника (Микола Фірманюк, Василь Стефаник) помітили піднесення літературного іменинника, яке так контрастувало з подіями у його житті (кілька серцевих нападів, постійні обшуки через політику українізації, яку Маркові Черемшині «пригадали»…). Ця презентація і ця книжка стали справжнім спалахом у творчому житті письменника. Редактор видання – М. Зеров, і Марко Черемшина дозволяв йому правити без огляду діалектизми, якщо вони будуть не зрозумілі на загал. Згодом Максим Рильський напише: дуже добре, що Микола Зеров цього не зробив. Марко Черемшина мав намір назвати цю збірку «Туга» або «Село потерпає», книжка ця мала бути значно повнішою. З 9-ти новел на воєнну тематику Марко Черемшина створив цикл «Село за війни», і новели циклу були надруковані в західноукраїнській періодиці 20-х років. Саме ці першодруки лягли в основу збірки 1925 року «Село вигибає». Ця книжка є не тільки кульмінаційною, але й останньою прижиттєвою книжкою Марка Черемшини, оскільки третя збірка автора, яку він чекав і можна сказати виношував, побачила світ уже за два роки після смерті Марка Черемшини.

Книжка Марка Черемшини «Верховина. Вибрані оповідання. Книжка друга» вийшла у видавництві «Книгоспілка» 1929 р. Тут вміщено післявоєнні оригінальні твори і переклади – 13 оповідань, 5 перекладів, а в додатку – біографія і спогади про Івана Франка. У пізніших виданнях оповідання цієї книжки було розбито на два цикли: «Верховина» – цикл про післявоєнне село, і «Парасочка» – оповідання на морально-етичні теми.

Вибрані твори зі збірок «Карби» та «Село вигибає» вийшла у Львові у 1929 році, редагування, упорядництво та текстологічне коментування з передмовою здійснив Антін Крушельницький. Виїмково важливе значення для прочитання біографії Марка Черемшини має передмова до цієї книжки – критичний нарис «Про життя й творчість Івана Семанюка – Марка Черемшини». До слова сказати, у цьому, так би мовити «дорадянському» виданні, дата народження Марка Черемшини вказана саме та, яку називає письменник особисто – 13 липня, а не та, яка вказана у його документах – «13 червня».

Уже бібліографічною рідкістю є видання творів Марка Черемшини на воєнну тематику «Село потерпає» (Харків-Одеса, 1930).

Більшість видань творів Марка Черемшини припадає на період 30–80-х років XX століття. Серед них першою ластівкою є тритомне видання творів Марка Черемшини за редакцією Є.-Ю. Пеленського (1937), воно є першою спробою повного видання творів і вирізняється мінімальним олітературненням діалектного тексту. Вийшло у видавництві «Ізмарагд». Там же вийшли «Вибрані твори. Видання для шкільного вжитку» з передмовою М. Зерова.

У 1939 році також у видавництві «Ізмарагд» вийшла книжка вибраних творів «Парасочка», накладом Друкарні Наукового товариства імені Тараса Шевченка.

Цікавим для прочитання є видання вибраних творів Марка Черемшини, яке вийшло у Кракові в «Українському видавництві» 1940 року зі вступною статею Миколи Зерова. Видання містить окремі репрезентативні твори з усіх трьох збірок Марка Черемшини – «Карби», «Село вигибає» та «Верховина». У бібліографічному додатку згадуються дві монографії про Марка Черемшину – авторства Андрія Музички (Одеса, 1928) та Є.-Ю. Пеленського (Львів, 1938). Заслуговує вдумливого вивчення книжка «Верховина та інші оповідання» (1940).

До 75-річчя Марка Черемшини у Державному видавництві художньої літератури 1949 року вийшли «Вибрані твори» Марка Черемшини. Упорядкування, критико-біографічний вступний нарис та примітки – Олекси Засенка. Видання містить як власне твори, так і ілюстрації – портрет Марка Черемшини, зразки його почерку, малюнок хати в Кобаках тощо.

З докладною передмовою Олекси Засенка вийшов том вибраних творів у 1952 року в Книжково-журнальному видавництві Ужгорода. Суттєвою перевагою видань письменника у ХХ-му столітті є наклади – наприклад, це згадуване вище видання – 30 000 примірників, що поза сумнівом, позитивно впливало на популяризацію імені. З негативних аспектів – певна ідеологічна заангажованість, яка прочитується з передмови, трактування біографії і навіть текстологічної роботи. Приміром, до цього видання не увійшли твори з націоналістичними акцентами («Туга», «Писанки»), або ж твори, де критикується російська армія чи зображена окупантом («Йордан»).

Заслуговують уваги видання творів за 1960 рік (видавництво «Держлітвидав України») і видання 1962 року за упорядкуванням та примітками Олекси Романця. Варто сказати, що у цих виданнях вибрані саме ті твори, які найвище оцінені літературною критикою.

Особливою є доля ювілейного двотомника творів Марка Черемшини, який вийшов у 1974 році до сторічного ювілею письменника. Зі спогадів Федора Погребенника дізнаємося, що до двотомника команда упорядників (Олекса Мишанич, Олекса Засенко, Федір Погребенник) та вдова письменника Наталія Семанюк планували включити ранній і багато в чому пророчий твір Марка Черемшини «Райска Птиця», але після погроз змушені були забрати його фактично на стадії верстки. До чести упорядників, у примітках до двотомника вони подають вичерпну інформацію про те, де друкувався твір і відповідно – де його можна знайти. Саме ці примітки в прямому сенсі повернули «Райску Птицю» із забуття, щоправда аж у 2023 році, через 50 років від першої спроби.

У 1978 році у видавництві «Дніпро» виходить книжка вибраного «Твори», вона повністю наслідує аналізований вище двотомник.

Високою поліграфічною естетичністю і разом з тим текстологічною виваженістю вирізняється подарункове видання творів Марка Черемшини (також ювілейне), де вміщено серію ілюстрацій Івана Остафійчука. Як стало згодом відомо, видатний учень Івана Остафійчука – народний художник України Василь Семенюк – надихнувся саме цим виданням і впродовж 40-а років створював цикл ілюстрацій до творів Марка Черемшини. І тільки в 2024 році вперше виставив їх на експонування у Снятинському літературно-меморіальному музеї Марка Черемшини. Як зізнається художник, ця робота є для нього подвійним діалогом – з генієм слова Марком Черемшиною і з великим учителем Іваном Остафійчуком.

Пізнавальним для читача є ще одна упорядницька робота Олекси Засенка – книжка вибраного з творів Марка Черемшини «Карби», котра вийшла у видавництві «Дніпро» 1968 року в серії «Шкільна бібліотека». У серії «Бібліотека української класики «Дніпро» у 1986 році з ілюстраціями Івана Остафійчука та передмовою Василя Яременка опублікована книжка вибраних творів Марка Черемшини «Карби». Редакційну колегію випуску склали класики української літератури – Олесь Гончар, Павло Загребельний, Борис Олійник, Платон Воронько, Юрій Мушкетик, літературознавець Леонід Новиченко. Варто відзначити доволі точний словник рідковживаних і малозрозумілих слів, котрий у цьому виданні йде додатком.

Дослідник творчости Марка Черемшини й ідейний натхненник найповнішого на сьогодні видання творів Марка Черемшини літературознавець Євген Баран пише: «Востаннє твори Марка Черемшини видавали в 1987 році в серії «Бібліотека української літератури» (упорядкування Олекси Мишанича). Це видання повторювало в принципі ювілейний двотомник 1974 року (редактор першого тому Олекса Засенко), за винятком доповнення кількома новими листами. Треба сказати, що починаючи від 1949 року, головним черемшинознавцем виступав Олекса Засенко». Це видання, яке аналізує Євген Баран, вирізняється скрупульозними примітками, за якими можна скласти хороше уявлення про долю творів Марка Черемшини.

Важливою є перша публікація у форматі окремого видання «Щоденника» Марка Черемшини (упорядниця – професорка Марія Федунь, 2005).

2014 року Снятинський літературно-меморіальний Марка Черемшини упорядкував і видав збірник «Марко Черемшина у спогадах, документах і матеріалах» (упорядники Руслана Кірєєва, Петро Кірєєв, Іванна Стеф'юк), в якому вперше на широкий загал оприлюднені листи Марка Черемшини до свого приятеля Семена Горука. Щоправда, доволі малий наклад (300 примірників) розтанув миттєво і зараз книжка є бібліографічною рідкістю.

До 150-літнього ювілею Марка Черемшини світ побачила багаторічна мрія як колективу музею Марка Черемшини, так і поціновувачів його слова – найповніше на сьогодні видання творів «Райска Птиця». Про цю книжку директор Музею Марка Черемшини у рецензії до журналу «Снятинська

Вежа» за 2024 рік пише так: «Упорядниця видання – кандидатка філологічних наук, старша наукова співробітниця нашого музею Іванна Стеф'юк, вона є землячкою Марка Черемшини і володіє діалектом гуцульсько-покутського порубіжжя, тож при текстологічній роботі керувалася як змістом першодруків, так і власним мовним чуттям. Видавець книжки – очільник видавництва «Брустури», письменник, корінний горянин Василь Карп'юк. Для ілюстрації використали керамічний таріль роботи Н. Вербівської (робота знаходиться у приватній колекції етнолога Миколи Шкрібляка). І, власне, ця робота має в собі відразу дві загадки. Чи точніше би сказати – ключі. Перший ключ – це те, що Марко Черемшина у «Автобіографії» зізнається, що якби міг обрати у кого перевтілитися – то це би був жайворонок. Подейкують, у момент його раптової смерті до світлиці матері залетів жайвір, і родина відразу зрозуміла, що Марка більше немає. Ключ другий – одним із авторитетних сучасних дослідників творчості Марка Черемшини є літературознавець Ростислав Чопик, який пропонує трактувати світовідчуття Марка Черемшини крізь призму «гуцульських фільтрів»: карбів і кахлів. І саме апелювання до косівської мальованої кераміки на палітурці візуалізує той «гуцульський фільтр»». Ілюстроване видання графікою О.Мікловди, який свого часу мріяв, аби його цикл творів був оприлюднений у виданні Марка Черемшини.

І найновішою на сьогодні є колективна збірка «Покутська трійця» (упорядник та автор передмови – Олександр Демарьов, Київ, 2024). У цьому виданні деякі вислови «спрощено і перефразовано, щоб не заплутати читача», як зізнається упорядник. Подається за вищезгаданим двотомним виданням творів Марка Черемшини (Київ, 1974). Проте тлумачення слів подається за словником не гуцульських, а бойківських говірок.

Щодо видання творів Марка Черемшини іншими мовами, то передусім варто сказати про книжку вибраного «З гуцульських гір», яку впорядкував чеський перекладач, фотограф та мандрівник Рудольф Гулка. Книжка вийшла у Празі 1946 року і за основу перекладач брав видання 1929 року, а також детально консультувався з Наталією Семанюк стосовно тонкощів трактування діалектного тексту. Розділи книжки – «Vruby» («Карби»), «Vrchovina» («Верховина») та «Vesnice zaniká» («Село вигибає»). У короткій передмові Рудольф Гулка пояснює географічне трактування терміну «Гуцульщина» і окреслює деякі риси гуцульської ментальності, знайомлячи чеського читача з персонажами Марка Черемшини та локусом його світосприйняття.

У 1982 році у білоруському видавництві «Мастацкая літаратура» вийшли окремим томом переклади Валянціна Рабкевіч. Упорядник книжки вибраних творів Марка Черемшини у перекладі на білоруську мову Анатоль Клишка. За основу для перекладу бралося видання творів Марка Черемшини за 1960 рік.

Також варто зауважити, що окремі твори Марка Черемшини побачили світ у перекладі на румунську, італійську, угорську, німецьку, англійську, болгарську, польську та інші мови. Вперше твори Марка Черемшини польською мовою були перекладені і надруковані у варшавському виданні «Молода Україна» 1908 року. Це новели «Дід», «Хиба даруймо воду» та «Карби». Серед популяризаторів творчості Марка Черемшини на Балканах виокремимо постать болгарського перекладача Петко Атанасова.

У праці «Серед болгарських читачів» Петко Атанатасов так відгукується про творчість Марка Черемшини: «У скарбниці національної та світової літератури залишаються лише справді самобутні таланти, які зуміли своєрідно передати минуле й сучасне свого народу, його мрії та сподівання. Таким, безперечно, оригінальним майстром українського слова, тонким художником прекрасної Гуцульщини, з її незрівнянною гуцульською красою був і Марко Черемшина. Він був також і великим гуманістом, який щиро любив своїх знедолених земляків, людей з великим серцем, які вміли по-справжньому любити своїх друзів і ненавидіти ворогів. За це шанують Марка Черемшину не лише в Україні. Перед ним з пошаною схиляються зарубіжні читачі».

Дослідник перекладів творів Марка Черемшини Володимир Полєк детально дослідив репрезентованість новелістики гуцульсько-покутського класика на зарубіжних теренах. Вчений зазначає: «Активним популяризатором і дослідником української літератури в Німецькій Демократичній країні є доцент Грайсвальдського університету Карл Рунге, який у 1963 р. видав німецьку антологію українського оповідання під назвою «Українські новелісти». Тут поданий його німецький переклад новели Марка Черемшини «Святий Николай у гарті». У післямові до цього видання Карл Рунге написав змістовний нарис про історію українського оповідання, відзначивши названий твір. Ще один німецький переклад оповідання Марка Черемшини «За мачуху молоденьку» знаходимо у західнонімецькому виданні «Криниця для спраглих» (1970). Як пише сучасний критик В. Лук'янова, перекладачка «...А. Г. Горбач лише переказала зміст, в її (…) буквалістичному перекладі зникає поетичність і пісенність оригіналу».

Загалом можна зазначити, що творчість Марка Черемшини – важлива у різні історичні часи. І це зумовлює актуальність подальших видань і перекладів. Тож маємо надію, що означена нами тема матиме подальші продовження та розв'язання.

Іванна Стеф'юк

Іменний покажчик

А

Абрамсон С. – 67
Авдикович О. – 12-14, 22
Андерсен Г.-К. – 379
Андрусів С. – 310
Антофійчук В. – 45, 238
Атанасов П. – 447
Афанасьєв А. – 57

Б

Бабинський Я. – 111
Бабій О. – 315, 324
Баган О. – 10, 273, 314 -316, 327
Базилевський В. – 25
Бандровська О. – 67
Баран Є. – 10, 45, 66, 341, 403
Барчук В. – 10, 356, 357, 362
Бахтін М. – 60
Белей Л. – 239
Бергсон А. – 326
Бикова Т. – 250
Бібаков С. – 31
Бігусяк М. – 10, 371
Білецький Л. – 291
Бойєр Й. – 373
Бойко Н. – 201
Бордо А. – 374, 375, 381
Бордуляк Т. – 11, 14, 17
Бордюк Ю. – 55
Бородій А. – 158
Босгарт Я. – 271
Брус М. – 10, 384-386, 388, 393

В

Вагилевич І. – 393
Вальцель О. – 315, 326
Ватаманюк Д. – 313
Вергарн Е. – 374, 380
Вермюлен Т. – 67
Винницький В. – 209
Винниченко В. – 22, 291
Вихованець І. – 355, 356
Вівчарик Н. – 10, 151, 156
Вільде Д. (Полотнюк Д.) – 408
Вінтонів Т. – 237
Вітошинська О. – 372
Вовк В. (Селянська В.) – 372
Возняк М. – 337, 338
Войтович В. – 311, 335
Волинський К. – 408
Волицька І. – 311
Вороний М. – 295
Воропай О. – 88
Врхліцький Я. – 376

Г

Гаврилюк Е. – 308
Гайне Г. – 376
Галета О. – 220, 308
Гамсун К. – 375
Гіршман М. – 119, 120
Глобенко М. – 127
Гнатюк В. – 16, 377
Гнатюк М. – 10, 304
Гнідан О. – 45, 81, 220, 222, 225, 226, 241, 262, 404, 407, 414
Голинський М. – 160
Головацький Я. – 393
Голод Р. – 10, 146, 209
Голомб Л. – 66, 105
Голубець М. – 322
Голянич М. – 10, 185, 223, 236, 388
Гомілко О. – 220
Гончар О. – 408, 410, 445
Горболіс Л. – 10, 128, 141, 157, 164, 227, 247, 249, 250
Городенська К. – 355, 356
Горук С. – 43, 400, 401
Гребенюк Т. – 23, 67
Гречин І. – 10, 242
Григоренко Г. – 12, 14
Грицак Я. – 38, 41
Грицюта М. – 81, 166, 174
Грушевський М. – 16, 19, 43, 66, 128, 273-275, 297, 339
Гузар З. – 101, 105, 106, 107, 109, 113
Гуйванюк М. – 34, 37, 40, 42, 44, 123

Ґ

Ґрей Дж. – 224
Ґрещук Валентина – 10, 201, 210, 216
Ґрещук Василь – 10, 201, 210, 216, 355, 364, 365, 383, 384, 387
Ґроф С. – 103
Ґулька Р. – 446

Д

Дей О. – 81, 82, 88
Демська-Будзуляк Л. – 279
Денисюк І. – 22, 68, 71, 80-82, 87, 102, 103, 116, 133, 136, 137, 141, 146, 147, 152, 153, 154, 167, 202, 204, 208, 259, 263, 266, 267, 268, 296, 298, 315, 332, 373, 374, 408
Дергач Д. – 241
Деркачова О. – 10, 177, 186
Дзюба І. – 280, 282, 294, 295
Дильтай В. – 326
Дмитровський Є. – 336, 337, 338, 339, 340, 341

Донцов Д. – 17, 19, 22, 25, 28, 43, 55, 62, 123, 125, 127, 128, 269, 270-279, 324-327, 339
Дорошенко В. – 39, 43
Дорошенко Д. – 12
Драгоманов М. – 86
Думчак І. – 10, 399

Е

Егго П. – 373
Еліаде М. – 126, 187
Енекен Е. – 326

Є

Євшан М. (Федюшко М.) – 314-318, 320-323, 382
Єлінек Б. – 375
Єндик Р. – 327-336
Єрмоленко С. – 381-383
Єфремов С. – 66, 285
Єщенко Т. – 56

Ж

Жайворонок В. – 170-175, 229
Желихівський Є. – 393, 394
Женнет В. – 67
Жижек С. – 252
Жилко Ф. – 337, 346, 347, 364
Жулинський М. – 10, 416
Журавльов А. – 124

З

Забужко О. – 188
Заварзадзе М. – 67
Загнітко А. – 200, 209, 356
Залевська О. – 10, 336
Засенко О. – 34, 66, 81, 166, 187, 225, 261, 309, 337, 339, 371, 372, 391, 392, 444
Зварич І. – 329
Зейме Й. – 375, 376
Зеленчук В. – 313
Зеров М. – 12, 16, 17, 19, 20, 21, 28, 35, 129, 134, 135, 141, 159, 165, 174, 178, 217, 261, 270, 275, 276, 279, 280-283, 286-293, 295, 297, 298, 303, 304, 329, 377, 380, 382, 443, 445
Зілинський О. – 89
Зіньківський Т. – 12, 14
Золя Е. – 375

І

Іваницький А. – 82
Ігнатенко І. – 221
Іларіон (Митрополит) – 89, 171, 175
Ільницький М. – 316, 408

К

Каралійчев А. – 288, 374, 376
Карп'юк В. – 446
Карпенко Ю. – 237, 238, 242
Качуровський І. – 112
Квітка К. – 82
Килимник С. – 170
Кирилюк С. – 238
Кіраль С. – 10, 412, 414
Кіреєва Р. – 336, 445
Кіс Т. – 200
Кобилянська О. – 12-16, 295, 342, 442
Кобилянський Б. – 364
Кобринська Н. – 14
Ковалик І. – 277
Ковалів Ю. – 11, 12, 14
Колесса Ф. – 83-85, 116, 226
Кононенко В. – 194, 363, 365
Кончук Т. – 55, 56
Корет Е. – 56
Костенко Л. – 176
Костик В. – 239
Костомаров М. – 86
Коцюбинський М. – 12-16, 132, 152, 263, 305-308, 312
Кочур Г. – 292
Кравець Я. – 10, 381
Кривенко А. – 48
Кримський А. – 14
Кроф Г. – 315, 326
Кроче Б. – 315
Крушельницький А. – 17, 43, 257, 340
Кузеля З. – 306
Куліш П. – 291, 292
Кульчицький О. – 328
Курочкін О. – 160
Кушнір М. – 148

Л

Леві-Строс К. – 100, 101, 109
Левчик Н. – 10, 176, 183, 185
Легкий М. – 10, 23, 167, 168, 179, 209, 236, 240
Лепкий Б. – 12
Лепьохін Є. – 10, 252
Лесин В. – 66, 81
Лесюк М. – 365, 385, 387
Липа Ю. – 29, 321, 327
Лобок А. – 118
Лобур Н. – 56
Лозинський М. – 54
Лозка А. – 88
Лоуренс Д.-Г. – 251
Лужницький Г. – 149
Лукіянович Д. – 408
Луцак С. – 10, 149-152, 156
Луцький О. – 322
Лях Т. – 10, 45, 65, 66, 81, 89, 90, 128, 168, 183, 236, 238, 240, 241

М

Майданченко П. – 260
Маковей О. – 11, 14, 272, 442
Маланюк Є. – 327

Мамардашвілі М. – 128, 231, 233
Марків Р. – 81
Маркович Д. – 12, 14
Марковський М. – 55
Мартович Л. – 12, 14, 24, 167, 187, 259, 284, 287, 295, 342, 382
Марчук О. – 363
Матвіїшин В. – 202, 203, 204, 377, 380, 381
Матвіяс І. – 384
Мафтин Н. – 10, 45, 59, 60, 68, 135, 167, 174, 179, 238, 262
Мацевко-Бекерська Л. – 10, 80
Медведик П. – 82
Мелетинський Е. – 116, 126
Мельничук Б. – 66
Мерло-Понті М. – 217, 242
Миронюк В. – 66
Мишанич О. – 34, 35, 38, 58-64, 105, 166, 167, 285, 309, 372, 389, 390, 392, 444
Міксат К. – 288, 374, 376, 377, 419
Мірченко М. – 356, 358
Могилянський М. – 22, 300
Моклиця М. – 63
Монро Д. – 177
Морачевський В. – 296
Москаленко М. – 293
Москалець К. – 293
Московкіна І. – 261, 264, 265
Музика Т. – 56
Музичка А. – 21, 32, 55, 58, 81, 109-113, 117, 123, 129, 165, 261, 285, 288, 296, 444
Мунк Е. – 27
Мушинка М. – 89
Мюсе А. – 376

Н

Набитович І. – 10, 45, 46, 50, 51, 53, 280
Наумович С. – 372
Нечуй-Левицький І. – 108, 143
Ніцше Ф. – 31, 63, 317
Новикова М. – 330
Новиченко Л. – 408, 445
Новосельський С. – 47

О

Олгоф Ф. – 177
Олесь О. (Кандиба О.) – 176
Ольжич О. (Кандиба О.) – 327
Онищук А. – 311

П

Павличко Д. – 292
Павличко С. – 178, 316
Парасунько В. – 88, 89
Пастернакова М. – 126
Пачовський М. – 110
Пашник О. – 23
Пеленський Є.-Ю. – 21, 61, 443, 444
Петличний І. – 364
Петрушкевич М. – 11
Півторак Г. – 89, 396
Піхманець Р. – 10, 15, 18, 26, 28, 34, 36, 45, 49, 59, 66, 68, 81, 91, 127, 128, 152, 157, 161, 164, 168, 178, 200, 221, 223, 273, 274, 308, 382
Платон – 246
Погребенник Ф. – 34, 45, 166, 309, 389, 390, 391, 392, 444
Полєк В. – 338, 447
Пономарів О. – 89
Потапенко В. – 15
Потебня О. – 228, 229
Пріцак О. – 116
Процюк С. – 28, 62, 63, 66, 217, 218, 223
Пчілка О. (Косач О.) – 14, 112
Пшеничний Є. – 209

Р

Равлюк В. – 140
Равшер М. – 337
Ренар Ж. – 375
Рильський М. – 371, 372, 378, 379
Ріжко Р. – 366, 367
Роздольський О. – 85
Романець О. – 166
Россі П. – 177
Рудницький М. – 16, 379, 442
Рунге К. – 447
Русанівський В. – 35, 38, 58, 59, 61, 62, 64, 167, 285

С

Салига Т. – 405
Салій О. – 10, 15, 157, 295, 313
Селіванова О. – 363
Семанюк Н. – 18, 40, 41, 166, 186, 268, 404, 407-419, 421, 425-428, 434-440, 441-444, 446
Сивокінь Г. – 408
Сімович В. – 291
Скрипник Г. – 89
Слоньовська О. – 10, 28, 45, 66, 167, 192, 218
Смаль-Стоцький С. – 384
Сокіл Г. – 10, 83, 88, 99
Солецький О. – 10, 164, 445, 446, 447
Ставицька Л. – 178
Стельмах М. – 411
Стельмащук С. – 82
Стеф'юк І. – 10, 44, 54, 66, 139, 141, 147, 154, 155, 168, 208, 250, 336, 400, 402, 409
Стефаник В. – 12-20, 24, 30, 69, 103, 136, 137, 167, 186, 187, 259, 263-267, 277, 278, 284, 287, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 316, 342, 377, 379, 382, 443
Странквельс С. – 380

Страннік Е. – 271, 299
Стріндберг А. – 375
Сулима М. – 287-293
Сушко В. – 305

Т

Таланчук О. – 175
Тарнашинська Л. – 55, 159
Твердохліб С. – 319, 322
Теліга О. – 327
Терлак З. – 227
Тернер Л. – 67
Тільшова М. – 376
Тіммерманс Ф. – 379, 380
Ткаченко А. – 54
Ткаченко Т. – 10, 258
Ткачук М. – 57, 69, 71, 72, 147, 149
Тома Л. – 375, 379
Томчаній М. – 55
Топоров В. – 126
Турган О. – 10, 23, 33, 179

У

Українка Леся (Косач Л.) – 12, 295, 316, 442
Унгер О. – 315, 326
Уокер Б. – 31

Ф

Фрай Н. – 61, 130, 131, 133, 134
Фрейденберг О. – 24, 25
Фром Е. – 64
Федькович Ю. – 15, 296
Фірманюк М. – 160, 161
Филипович П. – 372
Фуко М. – 232, 244, 245
Франко І. – 11, 13, 15, 17, 23, 24, 64, 66, 83, 101, 136, 147, 295, 296, 318, 337, 343, 364, 379, 442, 443

Х

Харитон В. – 337
Хвильовий М. – 284
Хоменко Б. – 405
Хороб С. – 10, 28, 45, 55, 66, 128, 155, 157, 169, 178, 193, 223, 269
Хоткевич Г. – 12, 13, 15, 29, 45, 54, 316
Хорунжий А. – 405

Ч

Чабанівський М. – 408
Чайківський А. – 12
Чаплінська О. – 162
Чарнецький С. – 319, 322
Чендей І. – 404, 406, 407-415
Черненко О. – 203
Чопик Р. – 45, 66, 262
Чубинський П. – 108

Ш

Шай О. – 374
Шаповалова П. – 367
Шашкевич М. – 393
Шевченко Т. – 379
Шекерик-Доників П. – 15, 305, 306, 309, 310, 312, 313
Шелер М. – 315
Шенгер К. – 374, 379
Шерех Ю. (Шевельов Ю.) – 282
Шивельбуш С. – 117
Шлаф Й. – 378
Шопенгауер А. – 315
Штрих Ф. – 315, 326
Шумило Н. – 207

Щ

Щурат В. – 83, 295

Ю

Юлдашева Л. – 151
Юнгкіль М. – 288
Юрійчук М. – 34
Юсеф Т. – 67, 79

Я

Яковенко С. – 316, 317, 321
Яновська Л. – 12
Яричевський С. – 12
Ярошинська Є. – 15
Ясенчук А. – 82
Яцків М. – 12-14, 17, 316-319, 342

A

Allemann B. – 277

B

Brillat-Savarin J. – 178
Butler J. – 243

F

Foucault M. – 244, 245, 248

H

Hughes B. – 249

L

Lacan J. – 248
Levinas E. – 24, 247

M

Mukařovský J. – 150

N

Nummenmaa L. – 158

P

Peterson K. – 249

S

Soletskyy O. – 158

T

Taylor Chl. – 243, 245
Tremain Sh. – 249

V

Vallverdu J. – 160
Vilson B. – 178

Науково-популярне видання

У ЗАДЗЕРКАЛЛІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Колективне дослідження з нагоди 150-річного ювілею письменника

Дизайн обкладинки – *Наталія Рогужинська*
Комп'ютерна верстка – *Ярослава Король*

Підписано до друку
Формат 70x100/16. Умовн. друк. арк. 36,73.
Тираж прим. Зам.

Видавець: Видавництво «Місто НВ»
76018, м. Івано-Франківськ,
вул. Б. Лепкого, 29.
Тел.: +38 099 080 57 85.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ІФ № 9 від 02.02.2001 року

Віддруковано: Друкарня «Місто НВ»
76018, м. Івано-Франківськ,
вул. Б. Лепкого, 29.

