

УДК 821.161.2  
ББК 83.3 (4Укр)

## МІСТЕРІЙ ЗАЛІСЬКОЇ ГОРИ: СТАНОВЛЕННЯ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ ЯК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

**Р. В. Піхманець**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-74*

*У статті мова про ті чинники, які безпосередньо впливали на формування творчої особистості Марка Черемшини. З-поміж них увагу акцентовано на засвоєнні досвіду „старовіку”, впливах естетичних пріоритетів Юрія Федьковича, а також на знайомстві зі здобутками модерного європейського письменства. Простежено перші кроки Марка Черемшини як письменника, пошуки ним свого мистецького голосу.*

**Ключові слова:** *художня обдарованість, поезії в прозі, неоромантизм, символізм, літературні взаємини, релігійний світогляд, священне і мирське.*

Містерію, священну таїну свого народження як митця і творчої особистості детально оповів сам Марко Черемшина. Намагався збагнути її неодноразово протягом життя, здебільшого в кризові для себе моменти, особливо часто – незадовго до смерті, послуговуючись навпереміну мовою раціональних означень і конкретно-чуттєвих символів. Друге („Карби”, „Бо як дим підймається”) давалося легше, бо дозволяло оперувати „згустками пам’яті”, не розкладеними на дискретні складові, залучаючи можливості внутрішніх, асоціативно-образних і полісемантичних чинників художньої думки.

Головні події тайнодійства відбувалися спочатку на Заліській горі, куди його „після року коліски” взяли на виховання дід Дмитро і баба Настя Олексюки, яких звали в селі Микитюками. На значимості „дідової гори” наголошував Марко Черемшина ще в 1901 році, коли в рукописному варіанті автобіографії, написаної на замовлення всеукраїнської антології „Вік”, в 3-му томі якої вміщено два його оповідання, зізнавався: „Дитиною взяв мене мій дід по нені Дмитро Олексюк за годівця, і мої найкращі спомини з хлоп’ячих літ – се життя у діда, стросвітського, бувалого гуцула, звісного з-за гостинності на всю околицю” [20, т. 2, 260]. Із часом прийшло розуміння, що той „життєвий епізод” безмірно вагоміший, ніж просто приємний спомин із дитинства.

Саме Олексюки як хранителі роду і його культурної пам’яті стали, умовно кажучи, патронами посвячувально-ритуальних дійств, які закінчувалися „народженням” нової людської сутності. Дід був живим втіленням предковичних традицій і наче єднав у живу сув’язь священний час „Начал” із сучасною йому дійсністю. Поступ цивілізації обійшов його стороною. Складалося враження, що це ожив у нових реаліях Першо-

предок, зі своїм розумінням життєвих і небесних сутностей, своєю системою цінностей і духовних пріоритетів. „Був то правовірний і справедливий гуцул, дуже доброго серця господар ще з первісною простотою, бо не умів ані читати, ані писати, у війську не служив, орав ще деревляним плугом, їздив тільки волами, святкував усі хочь 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”, – характеризував його майже з півстолітньої віддалі новеліст [20, т. 2, 170].

У всьому рівня своєму чоловікові – баба Настя. Обоє вони нагадували первісну космічну сім'ю з колядок, але „надщерблену” на старість відсутністю коло себе спадкоємця, тому взялися заповнити вкрай потрібну структурну лакуну годованцем, перенісши на нього любов і найкращі душевні пориви. Їх Марко Черемшина частіше згадував разом, хоча в кожного були, певна річ, специфічні, продовжу аналогію з ініціативними церемоніалами, ритуальні ролі: дід, як і належало патріархові, визначав порядок у своєму космогонізованому просторі, знав багато епічних сказань, старовинних історій і бувальщин (священний фонд роду) й охоче посвячував у них гостей, дружину й онука. Персоніфікуючи споконвічний гуцульський дух та його глибинний етос, боляче переживав нашіста новітніх цивілізаційних форм й затрату давніх (у його розумінні – єдино правильних і справжніх) сакральних цінностей.

А баба Настя тримала в чистоті й порядку святилище дому з його олтарем-піччю. Саме вона, як берегиня домашнього закутку, зустрічає малого годованця навперед хати й уроче заводить в оселю, визначаючи відповідне його новому статусу місце: „казала, що буде на припічку спати ніжками до печі” [20, т. 1, 32]. Гостила кожного ближнього, стрічного, подорожнього, дбаючи про харчунок і ночівлю, співаючи й танцюючи з гостями та онуком під мелодію дідової флюяри, наче приймала в себе велику космічну спільноту. Малий Івасик став для неї своєрідним „Центром Світу”. Де лише випадало, вихвалялася ним, переповнена гордістю й світлими почуттями – за його високу культуру думки, пошанівок традицій і дотримування вікових моральних приписів – і не помічаючи дрібних кпинів та глузувань оточення. А ще в ній глибоко вкоренилася народна релігійність і побожність, котрі через злиденне існування й неосвіченість набували гіпертрофованих форм: дрібний „довжок”, „чужу форостину”, гриби в цісарському лісі, необачно чи необережно кинуте слово сприймала мало не як смертні гріхи, що їх Бог карбує на „палицях” долі і на душі, аби по смерті приректи на вічні муки („за кожний карб треба кару приймати”).

Як і в ініціативних процесіях [загальну характеристику їх див.: 17, 206-226], священнодійства „дідової гори” розпадалося на низку протяжних у часі етапів, зв'язаних із засвоєнням духовного скарбу роду й заглибленнями в його книгу буття. Передавалися не так знання, як певні звичаєві норми, споконвічні етичні настанови й душевні якості, і відбу-

валося це шляхом особистого авторитету наділеного визначними душевними чеснотами наставника, а також „вживанням” у первісній ситуації.

Починалися віково-статеві посвячення з відділення неофіта від звичного оточення, „видаленням” його з попереднього „кола”. У „Карбах” цей момент позначений соціальним забарвленням („Хоть беріт ’го у пазуху, а хоть у торбину, я вам не бороню. Віна мені не дали-сте, чим їх нагодую?” – удавано-ритуально скаржився батько), натомість в автобіографіях має більш „заземлений”, реальніший характер: Олексюки взяли онука „на Гору” як годувальника з наміром залишити, коли виросте, господарем, оскільки не мали нікого з дітей кого себе (сина отруїла розпусниця дружина за намовою коханців).

Інститут годованців досить поширений на Гуцульщині. Свого часу він привернув увагу Михайла Коцюбинського, коли той вкотре відвідав гори незадовго до смерті. Письменник нотував у записних книжках зв’язані з ними історії і снував творчі плани на майбутнє [8, 306-322]. Годованців брали переважно бездітні газди, аби мати на старість „безжурне життя”. Велось їм по всякому, бо ж господар міг забавлятися в корчмі чи на храмовім святі, а годованець мусив доглядати за маржиною та вести господарство. Тому й казали, що „стариню тримати, то так, як каменя глодати”. За те їм записували ґрунти, ліси, царинки. Відповідну угоду робили в „нотаря”, хоча її можна було розірвати, а годованця прогнати, поміяти або й перепродати права. Втім, траплялися й інші ситуації, коли випадало брати на господарство годованця, що й сталося, власне, з Іванком: Микитюки не бажали зв’язуватися з чужими людьми, аби, як казали гуцули, їх мозіль не перейшов на іншу кров. А називали годованці своїх газдів, до речі, дідом і бабою. Таким чином, в номінаціях письменника, які стосуються Дмитра і Насті Олексюків, був, окрім прямого, ще додатковий сенс. Причому навіть не один. Адже дід і баба в міфопоетичній свідомості українців – це, як видно з казок і різдвяних текстів, Першопредки, котрі забезпечили людей культурними благами.

Від першого ж дня перебування в діда й баби почалися „випробування”, аби привчити малюка до майбутнього життя (як розуміла його сенс стариня). Цей епізод зв’язаний не так із матеріальними, як із духовними сутностями. Символічно, що тільки-но Петрик (alter ego автора „Карбах”) переступив поріг, як баба дала йому денцівку, а дід обіцяв „купити велику сопівку на вісім пальців”, очевидночки, помітивши естетичні зацікавлення дитини до цього музичного інструмента. Звуки флорри наскільки глибоко зворушили, що стали на все життя своєрідним резонатором душі, зосібне в процесах творчого горіння: опрацьовуючи матеріали „Щоденника”, які виливалися в наративні структури воєнних оповідань і новел, „любив, як йому грали на сопілці, а цю приємність йому робив хлопчина – сирота з Кобак, якого Черемшина взяв на виховання” [16, 56].

Поряд із мелодією сопілки хлопець при звичаювався до танцювальних рухів. Дідові гості (подорожні ночівники чи прибулі на храмове свято „вуйки і вуйни”), підбадьорені співами й чаркою оковитої, бралися за

рамена й ставали до танцю. Баба з онуком теж „уживалися” в цю святочну настроєву атмосферу: „Дід умів красно грати на флюярі і вечорами і по вечері грали, а гості співали і танцювали, ще й бабу і мене брали в танець і вивчили були мене танцювати гуцулки, аркана і гайдука” [20, т. 2, 170]. Це формувало внутрішнє чуття рухових ритмів. Не випадково ґрунтовані на танцювальних ритмах художні структури займають вагоме, якщо не центральне, місце в доробку Марка Черемшини.

Рано („ще я був малим приземком”) „як дід і баба справили мені всю парубоцьку ношу, і капелюх з павами, і онучі крашені, і нараквиці вовняні” [20, т. 2, 170]. Це був ще один шлях у світ поезії й краси, який привчав до гармонії барв і ліній, досконалості поєднання кольорів і залишив помітний слід у творчій долі. Іван Денисюк виводить „щедру орнаментацию” й „ступенювання оздоб” у новеліста якраз із гуцульської різьби, вишивки й „сміливих, у буйних кольорах прикрас одягу” [5, 83].

Із першого ж дня перебування на Заліській горі хлопець поринув у дивовижно-казковий світ лісовиків, нявок і чугайстрів, помережаний ліричним ладом народної пісні й епічним пафосом усних оповідей, оповитий містичним трепетом ворожінь, віщувань і заклиналих дій. В автобіографічних нотатках на одній сторінці згадано тричі світ таємничих міфологічних істот. Отож „вдихання” і „пересякування наскрізь” таким фольклорно-етнографічним субстратом становило, без сумніву, істотний або й визначальний момент „основин” його як творчої особистості.

Зазначені чинники слід розглядати як попередні і до певної міри підготовчі етапи „центрального”, кульмінаційного акту містерії, в якій усне слово й пісенна мелодія, музичні й танцювальні ритми набували якісно нового значення, зближуючись і поєднуючись, наче в магічному крузі. Та був ще смислово-композиційний фокус, котрий ніби втягував їх у себе.

Заліська гора була воістину в „Центрі Світу”, і селяни чи не з усієї Верховини, котрі прямували „верхом з набором на доли, щоб замінити скором та посудину на хліб”, або повертали назад, спинялися тут на перепочинок. Траплялося, що „майже щоночі ночувало у дідовій хаті десять, а не раз і двадцять осіб” [20, т. 2, 170]. Такі зустрічі приносили неабияку радість старині. Приймали подорожніх, як належало за гуцульським звичаєм, пригощали вечерею чи сніданком, „а дуже часто приносили з корчми горівки і частували гостей”. А далі починалося найцікавіше: „колективне” розгортання сакрального сценарію, тобто обрядово-магічне тайнодійство, під час якого щільники пам’яті набували змістового наповнення. „Дід дуже любили ... хоть розповідати, хоть слухати оповідань про давнину...”. Тому за столом відразу оживали наративні потоки міфо-епічних сказань, які чергувалися з танцями й співом. У „Карбах” структурним синонімом такої акції виступає сповнене таємничими смислами й священним трепетом храмове свято. Це й була та визначальна, зв’язана з передачею заповітного досвіду ланка в структурі посвячень, що робила його власне ініціацією, культовим тайнством. Адже, на відміну від інших обрядів і святочних дійств, ініціації передба-

чали міфологічну складову: під час них неофітові передавали релігійні скарби, до яких він раніше не мав доступу [9, 544].

Відповідно до припису посвячувальних обрядів, Іванко не міг бути пасивним „глядачем”, але щоразу залучався до тайнодійства, стаючи його головним персонажем й об’єктом „всезагальної” уваги. У „Карбах” цю його „роль” акцентовано структурно і семантично. Як тільки сходилися гості на храмове свято, то обдаровували Петрика „обарінками” та „називали чемним легінем”. У тому мелодійному щебеті-приговорюванні теж був свій, „вищий” сенс, бо воно прилучало до правічного народного етикету і ввічливості, як зрештою, і до гуцульської говірки з її смисловими й інтонаційно-експресивними переливами. Це своєрідна містично-таємнича міфологічна подорож, покликана розкрити естетичні приваби, глибини й самодостатність народного слова. Тому воно органічно й увійшло в структуру мистецького вислову новеліста, причому не яке засіб, а як самостійний суб’єкт художньої нарації і до певної міри навіть як об’єкт зображення. І коли, скажімо, „Стефаник у своїх оповіданнях користується діалектом, то це ніби для того, щоб зробити своє оповідання природнішим, щоб надати своїм персонажам якнайбільше ґрунту та документальності”, а „Черемшина звертається до діалекту ради його самого, задля його естетичної вимовності, – просто тому, що знає вагу й цінність рідкого, надзвичайного слова” [7, 427].

„Після харчунку” ритуальна роль малого неофіта в структурі святочного дійства побільшувалася, дід „дальше веселив гостей своїм внуком”. Попервах не міг звикнути до такої уваги: прискіпливі слова й погляди сільських газдів і газдинь, доторки їхніх рук заганяли його під стіл, де „заслонювався звисаючою скатертю”, і, здавалося, що ніщо не зможе „його вигулити з дучки”. Аж ось Олексюк сідав на порозі і починав грати на сопілці гуцулки, наказуючи йому танцювати гайдука: „На дідове слово хлопець несміливо попід боки брався, підскакував і присідав навприсядки, плескав землю ручками. – Гей-гоп, гопачя!”. Тоді наче світ змінювався і переходив у новий аксіологічний вимір: „худокосте, захмарене дідове лице” випромінювалося, і ця веселість одразу ж передавалася гостям: „Вуйни розбезпечувалися і підспівували довгими, крутими голосами, а вуйки підтупували ногами” [20, т.1, 33, 34]. Одначе за мить, як тільки скінчився танець, „дід заводив такої жалібної, що усі гості надолину голови спускали, як птахи, дощем зіпрані, а баба глибоко зітхала”. Ні господар, ані його „старосвітські” гості не могли змиритися, що руйнується Світ, „вправді ліпший”, опертий на релігійні устої, западаються в небуття ті цінності, які становили основи їхнього способу існування і їхнього світовідчуття. Такі раптові зміни настрою (аж до повного заперечення попереднього внутрішньо-суб’єктивного переживання), ґрунтовані на смислово-ритмічній антитезі, яка єднає протилежні якості життя, показові: вони стануть однією з прикметних ознак художнього мислення Марка Черемшини. А витoki їх – у міфопороджуючих архетипних пат тернах. Згідно з цими засновками, сучасна людині дійсність є наслідком жажливої вселенської драми, котра призвела до зміни

релігійних модальностей, переструктурування в космосі й кардинальних перемін у стосунках людини з небожителями. Порушення божественних заповітів призвело до „вигнання з Раю”: нащадки Адама і Єви можуть хіба ментально, через ритуальне відтворення первісних ситуацій, вертатися до „Начал”, до цілісного світосприйняття, до первозданих моделей буття. Але й такий космологічно-релігійний порядок зазнає краху через ігнорування ритуально-міфологічних норм й етичних настанов. Зміною золотого віку на срібний справа не обмежилася, суспільність стрімко рухається до фатального кінця. Циклічний час, відповідно до якого первісний міфологічний час можна було „повертати” й регенерувати в конкретно-історичних ситуаціях, „вирівнявся”, тому навіть ментальне сходження в Едем (до вищих, справжніх пріоритетів) стало неможливе. Така логіка homo religiosus – а старий Олексюк, нагадаю, був „правовірний і справедливий гуцул” – неминуче торувала шлях есхатологічним візіям, у світлі яких давній, сповнений небесних сутностей (нехай вони мали християнсько-язичницьку зав’язку – з перевагою елементів ранніх релігійних культів<sup>1</sup>) гуцульський світ „на старців переходить”.

Отож, міфосемантика „дідової гори” визначила головні смислові й структурні координати естетики Марка Черемшини. Адже саме тут він оволодівав *mysterium fascinans*\* прилучення до трансцендентного, сутнісного буття, тут усне й писемне слово, музика й танець, старовіцькі сказання й бувальщини, святочна одіж й мальована кераміка, гуцульська різьба й мосяжництво (кожна зі своїм набором „підручних засобів” і своїм багатим етично-естетичним потенціалом) збігалися воєдино, вимальовуючи дивної краси й чарів життєві візерунки, і творили єдиний ритм життя. Відтак „початковим етапом національного усвідомлення” новеліста була його „культурна та релігійна ідентифікація”, а першорядна роль у цих процесах належала старим Олексюкам [3, 11–12].

Однак цей, що так скажу, священний ланцюг посвячувальних акцій був перерваний на перший погляд несподівано й раптово двома втручаннями „зовнішніх” сил. Перше мало порівняно мирний характер, а друге спричинило сумні, зв’язані з драматичними колізіями наслідки. Коли Івасик досягнув відповідного віку, „управа кобацької школи” примусила стариню записати його на навчання і перейняла на себе роль головного наставника й виховника. Дід боляче пережив втрату статусу повновладного патрона посвячень („три дні не їли та й поплакували”), та зумів побороти в собі внутрішній спротив, змирився з незворотністю історичного часу і по змозі сил допомагав, вносячи свої, оперті на тисячо-

<sup>1</sup> Свого часу Іван Франко доводив, що наш народ вірить в єдиного Бога, але не менше також „вірить і в чорта, і в потоплеників, і в чари та відьми, і в хмарників та ворожок”, причому саме „та низька, поганська віра є у нього *властивою, практичною вірою*, тобто тою, котра знаходить застосування в тисячних випадках практичного життя” (18, 269). А відомий історик релігії, особливо давніх його форм, Мірча Еліаде навіть стосовно вірувань європейських селян середини ХХ ст. вважав більш прийнятним термін „народна теологія” – з огляду на значну долю в християнських культах язичницьких елементів (21, 171–173).

\* Зачаровуюча тасмниця (*лат.*)

літньому віковому досвіді гуцульського життя й народного „кодексу честі” корективи в настановчі дії. Враження від школи в письменника zostалися неоднозначні, хоча з часом зрозумів її користь й потребу, тим паче, що, починаючи від першого ж для освітньої одиссеї дії вчителів і патріарха роду узгоджувалися, взаємодоповнюючи одна одну.

Складніше було з другим „втручанням” у сакральний процес. Викликаний ним конфлікт остаточно розв’язати ніколи не вдалося, а породжена обома факторами внутрішня антиномія могла позначитися на схильності новеліста до драматичних атрибутів і загалом до драматизування на рівні характерів, ситуацій, фабульно-подієвому загостренні і т. ін. „Десь коли я був в другій або третій класі сільської школи”, перейшли жити „до діда на гору” батьки. Природно, що вони забрали до себе й малого Іванка. Сам собою цей факт не має ніякої конфліктності чи внутрішньої напруженості, але батько чомусь роздратовано кинув, що, мовляв, „дід мене дуже розпестили і нічого доброго не навчили”.

Наступні акти „здійснення таїнств, містерій”, які завершували народженням нової, власне творчої натури<sup>2</sup>, відбувався вже без нього: невдовзі після катастрофічного для нього розлучення з онуком Олексюк помер у гніві на зятя. Продовжив його настановчу програму – попри всю антитетику їх характерів і розуміння життєвих принципів – дедя Юрій Семанюк. Він усе зробив, аби син „покушів панства” та й аби йому був „писаний легкий хліб”. Саме завдяки його зусиллям Марко Черемшина зумів, словами Івана Франка кажучи, „видряпатись на висоту, де видко світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали”. Звідси його слова вдячності з висоти прожитих літ: „Коли так гляну назад себе, то не можу замовчати, що багато я батьків бачив, але щоб котрий батько так глибоко і безмежно любив свою дитину, як мої дедя мене любили, цього я не бачив” [20, т. 2, 176].

В автобіографічних нотатках письменника матері присвячено порівняно мало місця. Її, по суті, лише згадано як жінку, котрій завдячував біологічному народженню. Втім, дарувати життя – це теж немало, і за спогадами Наталі Семанюк, зовні її чоловік „вдався більше в матір, добру й скромну жінку із милими зеленавими очима” [15, 15]. Схоже, що материнські „коди” в своїй долі новеліст так і не зміг до кінця збагнути: може тому, що яскраві епізоди в її житті траплялися не часто, або ж по часточці „переливав” її кров у своїх героїнь – продовжувачок роду, носіїв природних інстинктів і непоборного життєвого оптимізму. Більше згадок про матір – у „Карбах”, де вона виступає своєрідним ретранслятором й інтерпретатором вікової мудрості й життєвих устоїв. З огляду на сказане цікаво виглядають припущення Еріка Берна про те, що „сценарні вказівки, які мати дає своїй дитині, вона сама отримала від свого батька – це означає, що джерелом сценарію чоловіка може бути його дідусь по

<sup>2</sup> Ініціації знаменували собою якраз „перехід індивіда з одного статусу в інший, зокрема залучення до певного замкнутого коло осіб (до повноправних членів племені, в чоловічий союз, езотеричний культ, касту жерців, шаманів і т. ін.)”, а „міф оформляв цей перехід” (9, 543).

материній лінії” [1, 297]. Етногенетикам ще належить доводити правомірність таких припущень, та в нашому випадку вони „спрацьовують” стовідсотково: через Анну Олексюк хлопчина отримав у спадок архетипні матриці, чутливі і здатні на рецепції дідової мудрості, а їх доповнював „живий досвід” батьківських заповітів.

Водночас і паралельно на становлення творчої сутності Марка Черемшини значний вплив мав Юрій Федькович. Сам новеліст не був знайомий із буковинським соловієм, але зростав в атмосфері поваги, палкого захоплення й пієтету до нього. Адже в родині Семанюків доходило до його культу й обожнення. Батько знав його ще з часів, коли проходив свої „університети” (вчився дяківству) в гірських селах і привернув увагу своїм „дуже металічним голосом” і гарним співом [20, т. 2, 169]. Знайомство переросло в щире дружбу, взаємну повагу й любов. Ще коли працював дяком у Путилові, то часто гостював у письменника вдома, читав книжки з його бібліотеки, а на свята разом „співали до пізньої ночі, гуляли та з пістолетів стріляли” [20, т. 2, 149]. Осівши в Кобаках, батько, як кажуть, жив спогадами про „тезку”, розповідав друзям і знайомим про свої зустрічі з ним і отримував через дяка Никифора Розбіцького листи. Тому болючою й страшною стала звістка про смерть словутого художника слова й найбільш шанованої людини. Її приніс той-таки путилівський дяк, так само захоплений вдачею й високодуховними рисами автора „Люби – згуби”: „Оба плакали, як діти, над тою втратою, а дедя нарікали на Розбіцького, що не дав їм знати про недугу і смерть Федьковича” [20, т. 2, 172]. І слід погодитися з Миколою Легким, котрий виділяє психофізіологічний комплекс Юрія Федьковича в творчій особистості Марка Черемшини, поряд з тими, „напруга яких і сублімувалася у вигляді неповторно організованих новел циклу [„Парасочка”]” [10, 148, 150]. Однаково, додав би я, як і в інших його художніх структурах. Особливо помітні такі впливи в оповіданні „Керманич”.

Андрій Музичка заперечував будь-які „сліди” Юрія Федьковича на ранній творчості новеліста [12, 158]. Та навіть названі ним як начебто випадкові збіли чи другорядні художньо-естетичні паралелі (подібний із „Керманичем” буковинського автора мотив, сильні і горді характери, гуцульська вдача), виказують „родові плями” Юрія Федьковича і романтизму загалом на художній свідомості Марка Черемшини. І схоже, що з полону романтичних уподобань й захоплень остаточно вибратися йому не вдалося ніколи. Бо якщо 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, задля чого арсенал літературно-художніх засобів збагачували здобутками інших видів мистецтв, а також новітніми науковими відкриттями, то сюжетно-фабульні подібності, здається, нічим іншим, як впливами, не поясними. Відомо-бо, що „романтики залюбки розробляли колізії, у яких за збігом обставин стикалися найсокровенніші інтереси дуже близьких людей”



[13, 264]. Скажімо, основу повістки „Люба – згуба” становлять любовні пристрасті двох братів, а „Серце не навчити” – сутичка між вірними друзями за дівоче кохання; цілий вузол родинних і побратимських (вівчарі однієї „вартуги”) зв’язків „затягнув” Микола Устиянович в „Месті верховинця”, опрацьовуючи тему гуцульської любові... При самій згадці про ці конфлікти на думку спливають „Марічку головка болить” й „За мачуху молоденьку...”.

Відомо, що романтичний герой – це сильна особистість, яка вирізняється із загалу своїми фізичними й духовними якостями, що нерідко породжує конфлікт із оточенням. Образ Івана Саїна суголосний означеній концепції і цілковито вписується в „галерею” художніх персонажів улюбленого батькового письменника. Він дуже сильний і стоїть вище від „юрби” вже за своїм становищем: калфа-корманич, якого шанують люди й поважають товариші-плотогони за його щирість, товариську вірність і готовність на саможертву – навіть заради ворога. І ніщо – ні прохання коханої дружини, ні сльози сина, ні погрозливий гул-пересторога природи – не може спинити його від фатального рішення кинути виклик долі. Зачувши мову про небезпеку повеней („слотливий рік, дощі за дощами перепадають”), від яких „Черемош аж казиться”, він наче аж стрепенувся: „Оце якраз на мій млин вода!” [20, т. 2, 23]. Так само без страху й остороги, але з відчуттям обов’язку й потреби допомогти ближньому в біді, кинувся він у каламутні хвилі. А інші плотогони не наважувалися ставати на прою зі стихією, аби врятувати свого корманича чи бодай тіло його відшукати, оправдовуючись перед собою й людьми, що такою „була Божа воля”. За всіма ознаками Іван Саїн втілює гуцульський характер і виступає носієм гуцульської вдачі.

Та й сам Юрій Федькович поставою, вчинками і темпераментом скидався на героя, який притьма зійшов зі сторінок його повісток. Принаймні таким його уявляв Юрій Семанюк, котрого найбільше захоплювали ті аспекти його сутності, які персоніфікували „правдивого гуцула” з його товариською вдачею, щирістю почуттів, вірністю побратимській присязі і готовністю поділитися останнім грошем із кожним біднішим від себе, а друзям – зробити приємність. Навіть деякі зовнішні деталі схиляють до такого розуміння. Бувало, коли малий Іванко читав твори буковинського соловія, батько нагадував собі, „як то він не раз співав у церкві в Путилові так сильно, що усі гудзики у його кабаті потріскали і попадали на землю, начеб їх ножицями обтято, як Федькович на Святвечір все своє оточення частував усіма стравами і горівкою та медом, а навіть худобу і кури заливав горівкою, як всі свої гроші роздавав вбогим мужикам або брав дедю і дяка Никифора Розбіцького до Вижниці і тут купував книжки, та гердани, та коні вороні” [20, т. 2, 172]. Тому не раз й говорив, що за ним „штрикали б були у вогонь”, з таким „варт було жити та й умирати”. „Ото в мене раз чоловік, то золота душа, – казали дедя. – З ним не нажився би, ні не наговорився би, – то нема понад того чоловіка на гори й долини” [20, т. 2, 169, 172].

Отож, становлення Марка Черемшини як творчої особистості відбувалося на ґрунті романтизму – передусім через засвоєння художньо-творчого досвіду Юрія Федьковича. Ба більше: саме останній намітив деякі шляхи, які покутський новеліст пізніше вподобає в своїх художніх шуканнях. Донині ще, на жаль, панують спрощені уявлення про персонажів Юрія Федьковича як благородних і завзятих у своїх почуваннях лицарів, одержимих пристрастю, котрі знають лишень святкову одіж, кохання і зброю. Насправді його концепція героя не така однолінійна, як складнішою є й діалектика гуцульської душі і гуцульська вдача загалом. Свого часу Євген Нахлік ґрунтовно простежив різні іпостасі „природної людини” буковинського письменника (раціоналістично-сентиментальну, сентименталістську й романтичну), які особливим чином поєднуються в кожному конкретному випадку, хоча романтичні чинники мали домінуюче значення. Так само неоднозначно чи радше – амбівалентно інтерпретував автор і природу пристрасті. А в деяких творах („Три як рідні брати”, „Сафат Зінич” та ін.) він схилився до більш відповідного духові часу реалістичного типу художнього мислення. За влучним спостереженням того ж дослідника, „Гуцулія скидає лицарський сардак і корчиться від голоду” [13, 253-278].

Такий синкретизм світоглядних й естетичних позицій „підхопив” й Марко Черемшина, хоча розробляв свої теми й сюжети, так би мовити, в іншій системі художніх координат. Микола Зеров писав, що Юрій Федькович як романтик, „зачарований побутовим рельєфом рідних гір, подекуди вгадував ті стежки, на які потім з певністю ступив Черемшина” [7, 430]. Та щоб відкрити ті нові стежки, мусив діалектично заперечити, а в певному сенсі й побороти в собі комплекс вчителя. Початок цьому поклало, на мій погляд, вже оповідання „Керманич”. Воно намітило ті світоглядні й художньо-естетичні підвалини, на які новеліст опирався в пошуках себе й „сродного” собі, тобто своїй внутрішній сутності, місця в красному письменстві, а рівночасно „намацально” окреслило деякі імовірні напрямки подальшого розвитку художньої думки.

Привертає увагу зокрема і трохи навіть насторожує „спадкова лінія” Івана Саїна. Його син, „як лиш став парубочити”, теж „до керми взявся”, тільки працював звичайним плотогоном, а не керманичем. На відміну від батька-силача, він зростав хворобливим і слабосилим, попри те, що допомагав йому в усьому, наслідував, а коли батька не стало, заміщає в сім’ї. Сила і слава гір, згідно з художньою логікою, поступово вироджуються чи принаймні шукають нові форми втілення в конкретно-історичних реаліях, і це простежується навіть на прикладі одного роду. „Керманич” ескізно намітив стрімкі й бурхливі, сповнені пошуку й могутньої енергії ритми художньої думки автора, що розгортатиметься за своєю внутрішньою тріадою (теза – антитеза – синтез).

Веду до того, що подібна до Саїнової доля мала б спіткати й застарілий на той час романтичний тип художнього мислення, а новеліст мав би, відповідно до означеної закономірності, оприявнити його „антитезу”. Так воно й сталося. На відміну від романтиків, він уже в першому своє-

му оповіданні шукає ідеалу не в героїчному минулому і не в фольклорно-міфологічних емпіріях, хоча, поза всяким сумнівом, прекрасно їх знав і, за власним зізнанням, „сам був тим матеріалом, пересякнувши наскрізь народними піснями та казками із самого малку” [20, т. 2, 176], а в сучасній йому дійсності. Природно, що в наступних творах тенденція до „заземлення” художнього мовлення стає ще очевиднішою.

Драма „Несамовиті” не збереглася в цілісному вигляді. Як довідуємося з уцілілих фрагментів і критичного відгуку Михайла Грушевського, її побудовано на конфлікті, який розгорівся за провід села між молодими, рішучими в своїх домаганнях і сповненими віри в успіх розпочатого діла „несамовитими” й прибічниками давніх методів ведення громадського життя. На чолі перших стоїть Микола Сівчук. Він закінчив рільничу школу, засвоїв, окрім фахових знань, ще навички політичної боротьби і, повернувшись додому, з усім запалом гуцульської душі й з молодечим темпераментом узявся за організацію селянства й перетворення його на свідому себе й своїх цілей політичну силу. Він згуртував навколо себе молодих активістів, котрі пройнялися громадською ідеєю, вибрали з-поміж себе вїйта й раду, повели боротьбу проти пияцтва й темноти – за піднесення школи, читалень й освіти. Зрозуміло, що це викликало шалений опір колишніх чільників села, завперше вїйта й орендаря Манашка. Перший мав ще й особистий мотив бути невдоволеним, адже Микола переманив на свій бік його дочку, а другого „антипропінаційні” заходи позбавляли значних прибутків. Тому він підмовив сільського волоцюгу запалити церкву, підстроївши справу так, начебто це зробили „молоді”. Спійманого Миколу жорстоко побили і ледви живого кинули у в’язницю разом із товаришами; старий Курій повернув собі посаду, школа впала, а Микола помирає від завданих ран у тюрмі. Але тріумфувати прибічникам „старих” порядків зарано: справжній палій викриває справу, заручена за нелюба дочка вїйта втікає в місто і, довідавшись про смерть коханого, топиться.

Попри очевидні елементи мелодраматизму<sup>3</sup> й вади, зв’язані з розгортанням драматичної дії, „Несамовиті” засвідчили ріст естетичної свідомості автора, бажання узгоджувати свої кроки з динамікою сучасної йому літературно-творчої думки. Разом із тим Марко Черемшина „піднімається на якісно новий щабель, рефлексуючи над національною ідеєю. Він прагне підвести читача до способу досягнення національного ідеалу, накреслити систему конкретних завдань, певну програму дій” [3, 13]. На підтвердження такого висновку історик справедливо наводить пристрасні монологи персонажів драми, як, наприклад: „Наша праця не пропаде; зерна засіяні зійдуть щедрими плодами і зазелениться наша небагата нива. ... Голос правди знайде відгомін хоч би і в сотому серцю. Правди доходить ся просвітою. Просвічений народ сам йде правою доро-

<sup>3</sup> Вони помітні вже в солодкаво-пестливому, перенасиченому димінутивними формами й народнопісненими зворотами звертанні закоханих: „моя рожечко”, „моя ластівочка щebetлива” – „голубчику мій пишненький”, „мій милейкий” і т. ін. Можна б цілі стилістичні „ланцюжки” вибудувати з таких зворотів.

гою й другого на ню направить”; „Ми народ великий, ми не заснули сном вічним під твоїм усипляючим покровом, ні; ми лишень карались, а ти знаєш, що за карою йдець поправа, себто більша сила до борби” [20, т. 2, 185, 186].

Це були саме ті ідеї, що виводили художню думку новеліста в річище неоромантизму. Нагадаю, що приблизно тоді ж (1896) майже одночасно побачили світ „лірична драма” Івана Франка „Зів’яле листя”, повість Ольги Кобилянської „Царівна” й драма Лесі Українки „Блакитна троянда”, а Василь Стефаник прикладав багато зусиль до видання літературного часопису, в якому „політики і духом не мало пахнути”. Такі явища засвідчили появу в українському письменстві новітнього типу художнього мислення, а в певному розумінні й нової літературно-художньої доби. Вразливий, за власним зізнанням, до „голосу життя на землі” юнак намагався синхронізувати творчі пошуки з модерними віяннями.

Але тоді спроба стати на неоромантичний шлях розвитку й витворити художню антитезу романтичній концепції світу й людини зазнала невдачі. Насамперед тому, що новий тип естетичної свідомості лише зароджувався (тому й неоромантизм зчаста означають як „перехідну тенденцію, або перехідну стильову течію”, яка засвідчила появу нового літературного напрямку – модернізму [див.: 4, 32], отожд молодий автор блукав навпомацки, не маючи перед собою ні певних опор, ні чітких орієнтирів. А ще життя вносило корективи. У 1895 році відбулися вибори до галицького сейму. Вони показали, з одного боку, що селянство більше йде за „жолудковими” гаслами, а не за „високими” ідеями, а з іншого – виявили дріб’язковість, підступність і зрадливість галицько-руської еліти, не готовність її до ведення серйозної політичної боротьби й до тяжкої, щоденної і невдячної праці „на власному смітникуві”. „Молоді” радикали, на яких покладали великі надії і яких, вочевидь, бачив перед собою Марко Черемшина, створюючи образи „несамовитих”, загрузли в баговинні соціал-демократичних догм і взяли курс на пролетаризацію, розорення селянських господарств. Давню поезію гір і культурно-релігійний „спадок віків” вони готові були принести в жертву примарам соціалістичної революції. Крім того, „молоді” воліли продукувати ідеї, але мало здатні були до конкретної роботи на освітньому й національно-державницькому полі, через що не раз наражали себе на гостру критику Івана Франка, котрий закидав їм „голе” теоретизування й догматизм. Саме тоді пережив гострі й болючі „злами” свідомості, зв’язані з розчарування в суспільно-політичному русі, й ідеологічні розходження з політичними соратниками Василь Стефаник [див.: 14]. Отожд і сталося, що ні високих ідеалів, ні людей, здатних втілювати їх у життя, „не стало”. Натомість дедалі частіше кололи зір картини конаючої Гуцульщини, і навіть чарівна природа не здатна була змінити такі враження. Виникає закономірне бажання зазирнути в сутнісні виміри буття, збагнути його внутрішні тенденції й закономірності. Великі надії покладав на інтуїцію, здатну долати ілюзії видимого світу й заглядати в безконечності й

першопричини вічносущого. Так у творчій істоті виникає „двоголоса” мелодія, побудована на співзвучності „внутрішнього” і „зовнішнього”, на оприявленні одного через інше.

Поетії в прозі ще раз довели намір письменника йти в ногу з часом, бути емоційно й творчо суголосним епосі. Разом із тим вони підтвердили в авторові хист чутливого на болі й трагедії митця. Може, й драматург за покликанням, він усе-таки обирає малі жанрові форми як найбільш адекватні для вираження тривожно-мінливих настроїв світу. А підвищеною емоційністю й внутрішньою схильністю до ритмічної організації художнього мовлення такі жанрові форми здебільшого відповідали характерові його літературної обдарованості. Додалися ще деякі зовнішні чинники, передусім те, що Марко Черемшина перебрався жити до Відня, цієї, за визначенням фахівців, „етнічної химери” з її атмосферою „Веселого Апокаліпсису” й „невротичним страхом перемін” [детальніше див.: 6, 69–70]. Тут він, як кажуть, із головою поринув у вир літературно-творчих пристрастей і суперечок: разом із Миколою Кошаком „устроювали у себе вдома літературні гутірки”, запрошуючи на них українських письменників із Галичини й Наддніпрянської України, а в „багатій на літературні журнали кофейні „Центральній” першого повіту Відня мали ... свої постійні сходи, куди заходив також Петер Альтенберг” [20, т. 2, 175]. Згадане ім’я – це псевдонім відомого австрійського поета-модерніста Рішарда Енгландера. Якщо зважити, що в європейському письменстві це був час активних пошуків нових виражальних можливостей слова і нового естетичного змісту, то стануть більш мотивованими й зрозумілими новаторські пошуки автора в „Листках”.

У радянському літературознавстві цю складову творчого набутку новеліста тлумачили переважно як данину моді й замилювання декадансом і модернізмом. Причому останні вважали ознакою крайнього песимізму й занепадницьких настроїв, властивих „буржуазній” культурі й суспільстві загалом. Насправді це було прагнення, могутній порив до нових форм у житті й мистецтві, спроба виходу – через самоусвідомлення, розкріпачення й оновлення – з кризового стану, в якому опинилася культурна сфера. З цього погляду модернізм можна б назвати „здоровля” літератури, суспільства і його свідомості.

Об’єктивно розібратися в характерові пошуків Марка Черемшини в цій царині спробував свого часу Андрій Музичка [12, 168–181]. Але його „заданість” на імпресіонізм як визначальний тоді в європейському письменстві, а відтак і в Марка Черемшини тип художнього мислення, намагання в усьому бачити імпресії, „звичайні враження” від споглядання природи знівелювали до певної міри наукові зусилля. Безперечно, що в художній сфері межі умовні, тим паче якщо вони стосуються переходових, порубіжних явищ. Постульовані дослідником елементи імпресіоністичної поетики можна віднайти в циклі „Листки”. Та не вони, на мою думку, домінують.

Насамперед тому, що за катаклізмами в природі проглядають дійсні трагедії й драми людського життя, причому не вигадані, не ілюзорні,

не викликані авторськими імпресіями. І якщо стосовно деяких перекладів таке твердження, може, й має право на життя, то в оригінальних зразках „чиста краса” проглядає хіба з-поза художніх форм, у техніці писання, у поезиці. Сумні й невтішні настрої в природі автор художньо екстраполює на соціальні, історичні, національні чи особистісні проблеми. Прибиті весняним заморозком фіалки викликають згадку про дівочі серця, котрі „погибають вранці життя свого ... від морозу парубоцької зради”; море з його поважним гомоном хвиль наводить на думку про історичні звичаї українського лицарства, а „ледові цвіти” на вікні, котрі заслоняють люту зиму, вимальовуючи перед очима „май у чудових своїх красках”, асоціюються з людськими мріями. Навіть стара дуплава верба, яка виросла „на широкій млаковині”, наводить на тривожні роздуми: вона тримається за життя лише „самою опоною”, та незважаючи на це, „щороку виростають з її кучерявої голови нові віти”; її жодне лихо, негода й підступи не минають, інші дерева глузують із неї, „а їй про те байдуже” – „нишком заплаче та й тільки. Побачить чию-небудь кривдугоре, то ще дужче плаче”. Така „чудна вдача” старої верби нагадала ліричному суб’єктові рідну Україну: „вона знає, що плачем не добуде собі луччої долі, – як не добула її безталанна Україна, – та все-таки залюбки плаче...” [20, т. 2, 53].

Без спеціальних спостережень тут помітне своєрідне втілення Бодлерового закону „відповідностей” між компонентами цілісного, постійно мінливого й самооновлюваного світу, де відбувається „активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє”. На його основі, як відомо, постав символізм [див.: 11, 636]. „Зовнішнє” в новеліста – здебільшого природа в її конкретно-чуттєвих виявах, що допомагає збагнути внутрішні сутності, важко доступні раціональному пізнанню. Процес естетичного освоєння дійсності відбувається теж суто по-символістськи: за допомогою окремих натяків, сугестій, аналогій, ґрунтованих на ірраціональних чинниках й асоціаціях. Жанр поезії в прозі ідеально цьому відповідав. Як і часті апеляції до музики з її рецептивними можливостями. Звідси й назва одного з творів – „Симфонія”. Як жанр інструментальної музики, симфонія належить до поліфонічних форм і передбачає самостійність і рівноцінність мелодійних голосів. У Марка Черемшини такими „голосами” виступає кілька паралельних і відносно протяжних у часі тем: ластівки, яка в безплідних пошуках поживи для малих ластів’ят упала з утоми на землю й була з’їдена собакою, теж голодним; матері голодних дітей, котра випрошувала для них ризику хліба й померла від голодового тифу; вони самі, „маленькі безбатченки”, що з голоду квилять – хто в своєму гнізді, а хто на призьбі – і схоже, що теж стоять за крок від могили; а також тема приреченого на загибель села, в якому навіть „вся комашня із голоду погинула” [20, т. 2, 49]. Саме вони творять „співзвуччя” трагічної в своїй основі й страшної мелодії смерті, що кружає над природою і над усім життям. Зрозуміло, що означення „симфонія” мало стосується жанрової природи твору (хоча принцип симфонізму глибоко вкоренився в творчу натуру новеліста) і значною мірою є умов-

ним. Це власне натяк або окремі штрихи до багатоголосої музики „катастрофізму”, яка торкнулася рідного краю автора. Нагадаю, що цей твір, як і більшість поезій у прозі Марка Черемшини, написано в „голодний” 1898 рік. Картини змарнілих і спухлих дітей доповнювала масова еміграція селян за океан, що набула загрозливого характеру й породжувала привиди апокаліпсису.

У „Симфонії” поєднання двох планів зображення помітне незброєним оком. З композиційного погляду вона нагадує ізоколот. Така стилістична фігура передбачає, окрім симетричності розташування образів чи понять, найближчу відповідність їхнього змісту, а для щільнішого зіставлення – повторення тих самих слів або словосполучень з анафоричними та епіфоричними компонентами. Відтак образи ластівки, яка марно літала в пошуку поживи, „аж поки з утоми та голоду на землю не впала”, і жінки, котра „ходила від хати до хати, щоб для діточок дещо випрохати”, але „не вернулася, на дорозі впала”, а також їхніх дітей формують не просто смисловий, а й синтаксичний паралелізм, переходячи деколи навіть в ізосинтаксизм (сумісне розташування синтагм в аналогічних синтаксичних одиницях): „Мати тих маленьких безбатченків полетіла за поживою і забарилася” – „Вона ходила від хати до хати, щоб для діточок дещо випрохати, та й даремно”; „Вона все ж таки летіла й гляділа, аж поки з утоми та голоду на землю не впала” – „Вертала вона без хліба домів до діточок своїх, бідних сиріток безбатченків. Та не вернулася, на дорозі впала”; „Сирітки ластівчата уставилися із роззявленими дзьобочками при отворі гнізда, добувають послідних сил і голосять: „Нене, ми голодні!” – „Своїми вимоклими оченятами дивляться вони одним тягом на вулицю й – начеб вторували ластівчатам – кричать в’янучим, слабим голосом: „Нене, ми голодні!” [20, т. 2, 49]. Вживаний зчаста прийом хіязму (перестановка головних членів речення), як і деякі фігури мислення, покликані не тільки увиразнити художнє мовлення, а й продиктовані „симфонічними” ознаками, що передбачають зіткнення, контрастне зіставлення тем, образів і художніх форм. Подібна природа й синонімічної варіації („На край села – на цвинтар понесли грабарі жінку, що вмерла на голодовий тиф” → „Її понесли грабарі”). Для міцнішої гармонізації автор об’єднує образи спільним місцем дії: вбога селянська хатина, в якій під стріхою плачуть-голосять ластів’ята, а поряд, теж під стріхою, але вже на призьбі, – голодні діти. Вони навіть однаково номінуються – безбатченки.

Однак і в інших поезіях у прозі подібні відповідності „внутрішнього” і „зовнішнього” помітні без особливих зусиль. Зрештою, письменник і не таїться з ними: оприянює, як у „Симфонії”, за принципом психологічного паралелізму („Весна”, „Заморожені фіалки”, „Ледові цвіти”, „Море” та ін.), розгортаючи в самостійні „маленькі малюночки”, або ж виносить на закінчення твору і в формі апострофи вказує на семантику символів й алегорій („Обнова”, „Гердан”). Такі очевидні аналогії й зіставлення („прямі” означення) мало сприяли силі й мистецькій вартості художньої думки. Та не забуваймо, що це були перші кроки (несміливі

й не завжди вправні) молодого автора, його намагання йти в ногу з європейським красним письменством. Відтак і повної співмірності, гармонії двох планів зображення, „міри зосередженості” одного в іншому не завжди вдавалося добитися. Тому Іван Франко й Осип Маковей настійно радили молодому авторові вертатися „до себе”, до вже набутого досвіду, до більш відповідних своїй внутрішній сутності тем і художніх форм.

Так само це були перші кроки українського символізму загалом, його спроби виокремлення з лона модернізму й неоромантизму. Тому є більше підстав приєднатися до думки Степана Хороба, що Марко Черемшина поєднав у поезіях у прозі принципи зображення, властиві символізму й імпресіонізму [19, 248]. Я б не вилучав із заявленого „списку” художніх типів мислення також неоромантизму, первні якого спадково перейшли від „Несамовитих”. У кожному разі це не була втеча „на крилах мрій” від суворих буднів, не бажання заховатися за „ледовими цвітами”, а намір заглибитися в безконечну сутність природи, недосяжну раціональному пізнанню, і звідти споглядати, переймаючись ними до глибини душі, драми й трагедії, котрі розігруються в царстві квітів, дерев і людей. Так, говорячи словами одного з перекладів письменника, мати-природа „з глибини своєї божественної душі споглядала” „на свою пишну дитину-землю” [20, т. 2, 71].

Отож, komponування поезій у прозі не було марною тратою часу. Воно підтвердило творчий намір уникати прямолінійного й одноплоскісного зображення життя в формах самого життя й дошукуватись нових принципів перетворення життєвих фактів у художню реальність. Водночас Марко Черемшина продовжував експериментувати з ритмом. Якщо в „Керманичу” ритмічні інтонації мали здебільшого народнопісенну основу, то поезії в прозі демонстрували розширення й урізноманітнення гами ритмічних структур, а також принципів, на яких вони ґрунтувалися. Виявилось це не лише в ритмічно побудованих рядках, які закінчувалися римами<sup>4</sup>, хоча й тут новеліст дошукувався нових можливостей і нових засад ритмічної організації мовленнєвих потоків. І робив він це, не стільки наслідуючи речитативний стиль, скільки намагаючись вловити інтонації говіркового вірша, властивого „малим” народнопоетичним формам (прислів'ям, приказкам, замовлянням, заклинанням, віншуванням, загадкам), а також дитячому фольклорові (забавлянкам, лічилкам, триндичкам, прозивалкам, скоромовкам і т. ін.). У ньому словесний ритм переважає (порівняно з іншими формами „музичної” системи версифікації) над співом. А найхарактернішою ознакою говіркового вірша фахівці називають риму, за допомогою якої й відбувається членування тексту на „співвідносні відрізки”. Адже одна з функцій рими полягає в тому, що,

---

<sup>4</sup> Чи не найяскравіший приклад – „Гердан”: „Скільки ж то алмазних кришталців у ньому іскриться! Той зорею зоріє – цвітом надії процвіта, той огнем жаріє – прискає жаром чуття-життя, той чорним оксамитом блистять мляво на основі рожевого тла – могильним жалем-розпукою він зір ятрить, а той гарячим полум'ям аж кипить – він доли-волі добува, – а той... той останній там на краю проміння ідеї розлива...” (20, т. 2, 50).



закінчуючи вірш або піввірш, вона є показником ритму. Основою цього є „синтаксичний паралелізм, в якому члени легко утворюють граматичну риму” [2, 26]. У наведеному в примітці фрагменті вервечка різноманітних рим (зоріє – жаріє, процвіта – тла, чуття – життя, блесить – ятрить – кипить, долі – волі, добува – розлива) без особливих зусиль дозволяє поділити його на віршові рядки. Уникаючи цього, автор лише урізноманітнює ритмічний малюнок тексту, добиваючись багатозначності й враження живого мовлення. Цьому сприяє також характерна для говіркового типу віршових конструкцій „широка варіативність поєднання довгих та коротких, повних та неповних речень, довільні лексичні сполуки, фразеологічні звороти, еліптичні форми експресивного характеру” [11, 165]. З іншого боку, Марко Черемшина намагався внести певні закономірності в чергування синтаксичних і сюжетно-композиційних елементів, тобто поширити певні ритмічні співмірності на весь твір. Це виявляється передусім у поєднанні „ритмів природи і голосу життя” (Андрій Музичка), а також у використанні потенціалу ітеративних фігур як композиційного засобу. Приміром, у „Симфонії” однаково рефреново закінчуються мовленнєві періоди, які створюють смислово-концептуальний паралелізм („Нене, ми голодні!”), а художню рамку „Осені” й „Моря” творить кільцева структура епаналепсиса (відповідно: „Непривітно й лячно тепер у нашому краю” і „Я бачив море. Сонце купалося в ньому й виринуло кроваве”). Іншим разом („Верба”) автор вдається до цієї стилістичної фігури лише в заключних рядках: „Дивна собі тая верба! Не пра-вда ж дивна?..”

Часто звертався письменник до поєднання лексем плеонастичного (*рада-нарада, дуга-веселиця, яри-байраки*) й синонімічного (*свобода-воля, чаші-дзвінки*) характеру, або навіть цілком різних за значенням та звучанням (*доля-воля, кривда-горе*), і творення з них своєрідних слів-близнят. Взяті окремо, вони мають здебільшого народнописенну основу, а поєднавшись, утворюють одне оригінальне художнє поняття чи мікрообраз. З фольклорної скарбниці почерпнуто – поряд з постійними, ustalеними (*зелені шати, вольна пташка*) – здебільшого й художні означення, виражені прикладкою: *пісня-жалібниця, царівна-русалка, сирітки-безбатченки* тощо. Поряд із ними трапляються свіжі й оригінальні художні сполуки цього типу, як, наприклад, *в'янучий* голос, яким кричать голодні діти („Симфонія”), *огненна, боєва, жива, не мертвецька* пісня відважних моряків („Море”) та ін. Разом із різноманітними метафоричними конструкціями й частими випадками апосіопези (фігури незавершеного, обірваного на слові чи півслові речення) вони доводять, що молодий автор надавав важливого чи, може, навіть першорядного значення роботі зі словом й підтекстом, мобілізуючи їх внутрішні ресурси, асоціативно-образні й сугестивні можливості.

Якісно нового рівня набуває мистецький голос Марка Черемшини, коли він виступив із оповіданнями й новелами, які невдовзі скомпонує в збірку „Карби”. Втім, це вже тема іншої розмови.

*Література*

1. *Берн Э.* Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы / Пер с англ. – М.: Центр общечеловеческих ценностей, 1996.
2. *Гаспаров М.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Наука, 1984.
3. *Гуйванюк М.* Марко Черемшина: невідоме й призабуте. Наукові розвідки, републікації, документи. – Снятин: Прут Принт, 2007.
4. *Гундорова Т.* Неоромантичні тенденції творчості О. Кобилянської // Радянське літературознавство. – 1988. – № 11. – С. 32-42.
5. *Денисюк І.* Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини // Живий у пам'яті народній: Відзначення сторіччя з дня народження Марка Черемшини. – К.: Дніпро, 1975. – С. 79-88.
6. *Забужко О.* Філософія національної ідеї та європейський контекст: Франківський період. – К.: Основи, 1993.
7. *Зеров М.* Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: В двох томах. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 401-435.
8. *Коцюбинський М.* Записні книжки // Коцюбинський М. Твори: В семи томах. – К.: Наукова думка, 1975. – Т. 4. – С. 257-323.
9. *Инициация и мифы // Мифы народов мира: В 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т.1. – С. 543-544.*
10. *Легкий М.* До поетичного циклу „Парасочка”: деякі реконструкції та спостереження // „Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття: Збірник наукових праць. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. – С. 148-154.
11. *Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ „Академія”, 1997.*
12. *Музичка А.* Марко Черемшина (Іван Семанюк). – Одеса: Державне видавництво України, 1928.
13. *Нахлік Є.К.* Українська романтична проза 20–60-х років ХІХ ст. – К.: Наукова думка, 1989.
14. *Піхманець Р.* Повернення до себе: Над листами Василя Стефаника // Дзвін. – 2008. – № 5/6. – С. 121–139; № 7. – С.107-124.
15. *Семанюк Н.* Співець Гуцульщини: Спогади про Марка Черемшину. – Ужгород: Карпати, 1974.
16. *Семанюк-Черемшина Н.* Спогади про Марка Черемшину. – Львів, Книжно-журнальне видавництво, 1958.
17. *Токарев С.* Ранние формы религии. – М.: Изд-во политической литературы, 1990.
18. *Франко І.* Радикали і релігія // Франко І. Зібрання творів: У п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1976–1986. – Т. 45: Філософські праці. – С. 268-271.

19. *Хороб С.* Проза Марка Черемшини: текст, контекст, метатекст // „Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття. – С. 238-249.
20. *Черемшина Марко.* Твори: В двох томах. – К.: Наукова думка, 1974.
21. *Элиаде М.* Аспекты мифа. – М.: „Инвест – ППП”, 1996.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 05.09.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Шумило Н.М.*

## **MYSTERIES ZALISCOI OF MOUNTAIN: BECOMING OF MARK CHEREMSHINA AS CREATIVE PERSONALITY**

**R. V. Pihmanets**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk, 57 Shevchenko Street,  
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine, ph. +380(342) 50-60-74*

*In the article there is speech about those factors which directly affected forming of creative personality of Mark Cheremshina. Among them the attention is accented on mastering of experience „starovicou”, influencing of aesthetically beautiful priorities of George Fed'covich, and also on the acquaintance with achievements of the modern European writing. Traced the first steps of Mark Cheremshina as a writer, searches by him the artistic voice.*

**Key words:** *artistic gift, poetries in prose, neoromanticism, symbolism, literary mutual relations, religious world view, sacred and mundane.*