

УДК 821.161.2'02-3]82.09М.Черемшина

DOI: 10.31471/2304-7402-2023-18(69)-126-142

ПРОЗА МАРКА ЧЕРЕМШИНИ: ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА У МЕТАМОДЕРНІЙ ПРИЗМІ

Лідія Мацевко-Бекерська

*Львівський національний університет імені Івана Франка;
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1*

Мета. Літературна творчість Марка Черемшини стала яскравою оригінальною відповіддю на запити тогочасного історико-культурного дискурсу. Сучасне літературознавство з позицій понадепохального інтервалу пізнає сутність авторського стилю і вписує його у координати нинішнього переживання кожним читачем власного місця в історико-культурному хронотопі. Проза М. Черемшини дає багатий матеріал для пізнання її когнітивно-нарративної своєрідності, для розуміння мистецької манери письменника. Така **методологічна** перспектива тим більше переконлива, що відкриває простір для осмислення «структури почуття» (Р. Вільямс) як одного із базових концептів новітньої метамодерної парадигми. **Результати дослідження.** 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 полярноїда» 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. **Практичне значення статті.** Мала проза українського митця-модерніста відкриває шлях до осмислення глибин національного світосприймання, маркує актуальний натепер простір екзистенції людини в часі Великої визвольної війни.

Ключові слова: метамодернізм, когнівістика, нарративні стратегії, типологія викладу, точка зору.

Марко Черемшина – від заглиблення у сенс псевдоніму до уважного прочитання художнього тексту – додає внутрішньому переконанню читача в інакшості, особності 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 метамоделного 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 поезики, 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» [7]. Якщо митець відгукнувся на запит суспільства, досягнувши «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. Ньонінга) підходу до сутності посткласичної 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 посткласичної 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 «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 та визначення культурних й 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 *homoviator*, 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, с. 153].

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 проектами. 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. Женет) помітно трансформувалося у прагненні людини подолати «розгубленість» в множині невирішених складних проблем, пошук деякої психологічної та емоційної гармонії.

Когнітивно-нарративний 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, мімітичності відображення, гармонії сприймання та цілісності значень.

Емоційно-смыслову спорідненість художнього нарративу 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» [2, с. 83]. 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 нарративу М. Черемшини, диференціювавши лірично-драматичну новелу з незвичайною подією, діалогізовану новелу, ліризовану новелу (поетичну новелу), новелу-плач, новелу-баладу, новелу-антиїдилію. [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 нарративному діалозі / полілозі. Важливим сегментом черемшинознавства є дослідження Н. Мафтин, котра зосереджується на сти-

лістиці митця, що першочергово знаменує світосприймання та світові-дображення, а вже далі – маркує художній текст [4; 5].

Значним внеском у вивчення специфіки художнього стилю М.Черемшини стала монографія Романа Піхманця «Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича» [8], 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» [9] 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-нараторологічного 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 мастками не біжу і не пропадаю. Твар під високим чолом ділиться на дві половини: 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 постолі і забagli 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. Деда 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» [11].

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» [11], 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» [11]; «Батько мій безмежно любив мене...» [11]. 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-нарративна 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 оцінює першість наратор делегує читачеві. Структура викладу в прозі Марка Черемшини довкола гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації не лише зосереджена на акцентуванні обмеженості нарративного 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 суб'єктивної рецепції). Таким чином досягається ефект довіри й гармонії у сприйманні цілісності історії – наративу – рецепції та інтерпретації.

Такий тип нарративної організації художнього тексту представлений у збірці «Карби», що метафорично називається «ліричною мереж-

кою» або «поетичним квітуванням» [3, с. 193], 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» [9, с. 301]. 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 у виразити запрошення для читача увійти в подієву та настроєву атмосферу зображеного села назагал та спробувати емоційно відчувати 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, леліав би, як дрібненьку запашну отаву, гладив би, як паву. Дивіть, хитається межі горами, гей дубова колиска у віночку, чічки розкидає. Хотів би тоті чічки позбирати, вітрові не дати, в садочку посадити. Та скільки разів рука за ними посягне, стільки разів мерця підіймає [...] А хоч би їх позліткою золотити, не допоможе. А хоч би їх рососою росити, не покрасніють. Лиш би їх до серця тулити, лиш би ними серце кривавити» [10, с. 24].

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. Окремливши 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 – ці «карби» на біографії хлопця наратор відтворює з позиції деміургічного всезнання. Текст викладу цілком увібрав текст персональний, 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 реалізує читацьку активність, яка в підсумку утворює наративну тенденційність. Для розуміння когнітивної специфіки викладу варто погодитися із М. Ткачуком, який наголошує на виразному тяжінні до «суб'єктивізації мови, кодування знаків і символів» [10, с. 298], 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» [10, с. 293].

Ще одним твором, у якому втілена модель синтетичного наратора, чиє завдання полягає у творенні переконливого описово малюнка із максимальною 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 стратегію 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 максимальній і переконливо зближеній інтенційній природі тексту та його рецептивному втіленню. Гетеродієгетичний наратор у прозі письменника втілений у різних варіантах взаємопроникнення текстів (наратора та персонажів), що додає рецепти-

вного ефекту об'єктивного всезнання та особистої читацької присутності. Таким чином, когнітивна діяльність набуває цілісності та гармонії – формування власної оцінної позиції, котра дозволена джерелом нарації.

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 елементах. Особливості цієї наративної стратегії показують такі твори Марка Черемшини, як «Нечаяна смерть (ескіз із великомиського 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 розповідач маркує одночасну присутність 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 елемен-

тів 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 елемента до обох рівнів точки зору] [10, с. 31]. 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 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. Піт на чолі став виступати»* [10, с. 31].

Об'єктивний складник презентації нарації (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 саяво» [10, с. 39]. Наступний фрагмент увиразнює перцептивну складову нарації: «На дзвіниці розгойдалися дзвони і скликають людей на недільну відправу» [10, с. 39].

Подібна опосередкована присутність наратора у презентації події характеризує виклад в оповіданні «Святий Николай у гарті» (1899). У перцептивному плані лише для фіксації смислосназначущих 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 позначення яких засвідчує особливу драматизацію розповіді і сприяє якоюсь мірою однозначній рецептивній проєкції 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» [10, с. 44].

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 па-

радоксально поєднується із позитивним психологічним спрямуванням усього тексту, слугує радше формальним чинником кристалізації деякої проблеми, але в ході розгортання наративного дискурсу поступається іншим складникам формування ідеологічного рівня точки зору.

Важливе місце у цьому процесі належить мовленнєвому оформленню тексту: фізично відсутня особа набуває цілком реальних, упізнаних 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 палець». – «То ніц, – каже, – най собі про мене ногов пише, – платіт! Я вже вбезсебивси та й кажу: «То єк того, школа вже старша від воська?» – «Старша ци не старша, платіт», каже. Беру я та платю, аби не зафантували» [10, с. 46]. 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.) [10, с. 47].

- 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.) [10, 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 й 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 інтерпретаційний складник передує інтенційному. 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 грізбами та прокляттями на свого наставника, контролера» [10, с. 38]. Відступ від безпосереднього розвитку основної сюжетної лінії не порушує часової рівноваги, однак додає переконливості першому читацькому враженню та конкретності оцінці відтвореної розмови.

Отож ізохронія в цьому разі відіграє роль чинника у моделюванні когнітивного процесу, що відбувається одночасно із безпосереднім розгортанням нарації. 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 одночасно «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, у 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 самотнього рятувача і *помаленьку ледом замерзли*» [10, с. 30] її презентація активно продовжується: «А бабині карби *зірвалися* і росом за душею *гнали*, з хати *вилітали*... Бабина душа *вибігала* на верховіття дерев, *перескакувала* з листка на листок, *стручувала* росу і *тріпотіла* голими порубаними крильцями» [10, с. 30]. 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: «Десять так через тиждень прийшла неня відізнати, що її дитина робить» [10, с. 25]. Натомість перерва у викладі історії оповідання «Більмо» зумовлюється смислотворчим чинником, адже читачеві надана можливість встановити наслідковий зв'язок між «Діти підскакували з радості» [10, с. 79] та «проше пана, цього газди дівчина, – інформував Танасій лісничого» [10, с. 79]. Саме на рецептивному рівні може бути зроблене припущення про важливість ухваленого 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 навпаки, структурує текст оповідання «Керманіч», в якому межі розповіді про окремі епізоди історії вказані, але порізнено: 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» [10, с. 248-249]. 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 одинадцять годину ночі. Прискорили хід деяких людей, а тим самим і хвилювання осінньої мряки, що залягала в просторі вулиці столиці Австрії» [10, с. 250]. Тобто часова константа формує параметри фікційного світу і при-

водить у рух усі його складники. 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» [10, с. 251-253]. 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 або 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, чие художнє світотворення вже проминуло 150-літній інтервал і переконливо продовжує складний полілог читача першої третини ХХІ 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 ХХ століття здобув одну з найвищих оцінок авторитетного дослідника Івана Денисюка: «Новелістика Марка Черемшини без сумніву належить до найоригінальніших досягнень нашої прози початку ХХ століття. Цей ніжний сопілкар і пафосний трембітар Верховини разом з іншими авторами так званої «нової генерації» творить мініатюри на світовому реєстрі майстерності. Дзвінки й запашні його новели викувані з добротного сплаву, складниками якого є животрепетна соціальність, справжня народність і висока, принадна поетичність» [2, с. 79]. 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 екзистенцій-

ного наративу, а далі – наративу екзистенції. Саме тому скарбниця слів повинна продовжувати власну історію, ускладнюючи духовний світ людини, додаючи йому розуміння і, можливо, знання.

Література

1. Бандровська О. Реальність як вигадка? Поняття «метамодернізму» і «метамодерну» в сучасному культурологічному і літературознавчому дискурсі. *Іноземна філологія*. 2021. Випуск 134. С. 152–164
2. Денисюк І.О. Жанрово-стильова проза Марка Черемшини. *Живий у пам'яті народній*. К. Дніпро. 1975. С. 67-83.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів. Науково-видавниче товариство «Академічний експрес». 1999. 280 с.
4. Мафтин Н. Неоромантична модель гуцульського дивосвіту. *Слово і час*. 1999. № 6. С.76 -78.
5. Мафтин Н. У пошуках «GRAND» стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття. Івано-Франківськ. ЛІК. 2011. 336 с.
6. Мацевко Л. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології: монографія. Львів. Сплайн. 2008. 408 с.
7. Миронюк В. Поетика прози Марка Черемшини. Доступно: <https://mydisser.com/en/catalog/view/20085.html>
8. Піхманець Р.В. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. К. Темпора. 2012. 580 с.
9. Ткачук М.П. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль. ТНПУ. Медобори. 2007. 464 с.
10. Черемшина М. Новели. К. Наук. думка. 1987. 443 с.
1. Черемшина М. Моя біографія. Доступно: <https://www.ukrlib.com.ua/bio/printit.php?tid=4371>

PROSE OF MARKA CHERMSHYN: LITERARY CLASSICS IN A METAMODERN PRISM

Lidia Matsevko-Bekerska

*Ivan Franko Lviv National University;
79000, Lviv, University, str. 1*

Marko Cheremshyna's literary work was a vivid and original response to the demands of the historical and cultural discourse of his time. Modern literary criticism from the perspective of the post-apocalyptic interval cog-

nizes the essence of the author's style and inscribes it in the coordinates of each reader's current experience of his or her own place in the historical and cultural chronotope. M. Cheremshyna's prose provides rich material for cognizing its cognitive and narrative originality, for understanding the writer's artistic style. Such a methodological perspective is all the more convincing because it opens up space for comprehending the "structure of feeling" (R. Williams) as one of the basic concepts of the modern metamodern paradigm. While for researchers of the Ukrainian writer's style, his modernist content and the corresponding text design did not raise any objections or doubts, for a contemporary reader of the next century, it is quite logical to turn the "polaroid lens" towards the metamodern projections of M. Cheremshyna's prose, especially in the perception/understanding/interpretation of a literary text. Similar to the modernist search for a holistic reflection of the world and its most subjective experience, the current era seeks to get rid of chaos and despondency, requiring clarity, intelligibility, mimetic display, harmony of perception, and integrity of meaning. The small prose of the Ukrainian modernist artist opens the way to comprehending the depths of the national worldview, marks the current space of human existence in the time of the Great Liberation War.

Keywords: metamodernism? cognitive science, narrative strategies, typology of presentation, point of view.