

## Змістовно-концептуальні основи творчості прозаїка

УДК 821.161.2-32.09"18/19"М.Черемшина  
DOI: 10.31471/2304-7402-2024-20(74)-13-25

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

**Микола Легкий**

*Інститут Івана Франка НАН України; 79005, м. Львів, вул. Драгоманова, 18; e-mail: lehkuu\_m@gmail.com*

*У статті розглянуто творчість Марка Черемшини в контексті літературних пошуків епохи fin de siècle – кінця XIX й початку XX століть. Дебютувавши в жанрі романтичного оповідання, письменник збіркою «Карби» віднайшов власний неповторний індивідуальний стиль, увиразнив його іманентні ознаки в збірці «Село вигибає», циклах «Верховина» та «Парасочка» – з суттєвою ліризацією викладу, специфічною ритмікою й мелодикою прозового тексту, імпресіоністичною технікою з вагомими вкрапленнями натуралістичних описів, відтворенням гуцульського колориту, активним використанням гуцульського діалекту, трагічним і водночас гумористичним та іронічним пафосом, фольклоризмом, еротизмом.*

**Ключові слова:** *епоха fin de siècle, індивідуальний стиль, ліризація, ритміка й мелодика тексту, гуцульський колорит, гуцульський діалект, фольклоризм, еротизм.*

Словосполука «fin de siècle» у буквальному перекладі з французької означає «кінець століття», у ширшому сенсі – позначає нову, часто радикально відмінну сукупність мистецьких витворів наприкінці старої епохи. Йдеться про злам XIX–XX століть, і маємо тут справу з діалектикою старого й нового, точніше, старого в новому й водночас нового в старім. Уже від початку 1890-х років критики, письменники, діячі мистецтва кінцем століття називали не так часовий відтинок, як палітру особливих світоглядних настроїв, котрі на той відтинок накладаються. З одного боку, вислів «fin de siècle» став синонімом витонченості пережи-

вань і нервової загостреності відчуттів песимізму, занепаду, втоми від життя; з іншого – пов'язувався з новими перспективами, змінами, не коначе песимістичними й занепадницькими, а й віталістичними, життєствердними.

Так уже повелося, що в українському літературознавстві загально прийнято досліджувати літературу кінця XIX століття разом із початком XX, тобто виявляти характерні риси перехідної доби на етапі переходу літератури від реалізму до модернізму, усвідомлювати її іманентні характеристики, її намагання стати органічним складником європейського мистецтва. При цьому представники молодшого покоління «закладали естетичні й теоретичні основи нового художнього напрямку, не втрачаючи зв'язків із традицією національної літератури, визначали специфіку українського модернізму, відмінність його від канону» [5, т. 1, с. 566].

Дуже симптоматичними з цього погляду виглядають праці Івана Франка «З остатніх десятиліть XIX віку» та «Старе й нове в сучасній українській літературі». Ведучи мову про розвиток новелістики в Галичині у 1890-х рр., у статті «З остатніх десятиліть XIX віку» І. Франко відзначив «різнобарвну китицю індивідуальностей. Від простих, невишуканих, та теплим чуттям огрітих оповідань Тимотея Бордуляка – назву тут тільки найвидніших робітників на тім полі – до старанно оброблених і украшених гумором новел і сатир Маковея, і до держаних переважно в мемуарнім тоні оповідань Андрія Чайківського, і до овіяних якоюсь атмосферою тихої меланхолії нарисів Богдана Лепкого, і до енергічних та вірно схоплених із життя нарисів передчасно помершого Михайла Петрушевича, і до характеристичних, крізь сльози всміхнутих нарисів Ковалева, і до визначних незвичайно вірною та бистрою обсервацією оповідань Мартовича, і до смілих, з певною буршікозною бравурою та недбалістю в тоні і зверхній формі імпровізованих оповідань Будзиновського – яке широке поле, яка різнорідність, яка свіжість, що віє майже від кожної з сих фізіономій!» І далі: «Література в її цілості чимраз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чимраз більше подібна до життя, де ніщо не повторяється, де нема правил без виємків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безкінечна різнорідність явищ і течій» [12, т. 41, с. 524-525].

У цьому суцвітті різнобарвних індивідуальностей ім'я Черемшини не названо, проте це аж ніяк не означає, що творчості цього письменника Франко не знав. Певна річ, згадати геть усіх талановитих письменників навіть у довгому переліку зайняло б багато місця, адже сама тільки українська мала проза на зламі XIX–XX століть дарує читачам принаймні кілька десятків імен. Твори О. Катренка й Любові Яновської, Т. Зіньківського і В. Потапенка, Д. Марковича й Грицька Григоренка, В. Сте-

фаника, Марка Черемшини, О. Кобилянської, М. Яцкова, О. Авдиковича, С. Яричевського, А. Кримського, Лесі Українки, Дніпрової Чайки, Г. Хоткевича, М. Коцюбинського та інших письменників (цей перелік теж далеко не повний) створює барвисту тканину української новелістики.

Хоч Франко не написав окремої рецензії на твори Черемшини, проте неодноразово згадував їх у синтетичних оглядах. Так, у праці «Українська [література за 1899 рік]» він зарахував Черемшину до найчільніших та найталановитіших письменників молодшої генерації, хоча вважав, що він «лише під впливом Стефаникових оповідань знайшов свій власний шлях» [12, т. 33, с. 15]. До речі, В. Стефаник із такою думкою не погоджувався, про що писав у спогаді «Іван Семанюк (Марко Черемшина)»: «Я глибоко вдячний приятелеві Володимирові Дорошенкові і не знайомому мені з радянської України Зерову, що вони оба розвіяли легенду, що Марко Черемшина мій наслідувач. В часі дев'ятдесятих років методи літературної форми були в Європі майже однаковісінькі, і коли Семанюк виховувався в Відні, а я в Кракові, самостійно один без другого, то правда є така, що ніякої «школи» Стефаника не може бути. І коли я з Марком Черемшиною ніколи не сварився, то можу одверто тепер сказати, що це непорозуміння в нашій критиці все мене боліло, кидало тінь на наші особисті недомовлені стосунки, і я все глибоко чув кривду Марка Черемшини» [11, с. 248-249].

У праці «Українсько-руська література і наука в 1899 році» Франко спостеріг «значний прилив сил у нашій письменстві», де виступили «відразу з дозрілими плодами талановиті новелісти», серед них і Черемшина [13, с. 249]. А в огляді «З остатніх десятиліть ХІХ віку» з гордістю відзначив, що «наша проза під пером Кобилянської, Стефаника, Черемшини, Яцкова набрала поетичного лету, мелодійності, ніжності, грації та різноманітності, до яких давніше підносилися хіба Марко Вовчок та Нечуй-Левицький у своїх найкращих творах. Се гарні здобутки нашого розвою, і їх не годиться нам затрачувати» [12, т. 41, с. 523].

Новелістика письменників наймолодшої генерації, тобто тих, хто увійшов у літературу наприкінці 1890-х років, свідчить з одного боку, про активне її (літератури) оновлення, пошук письменниками нових шляхів та засобів моделювання художнього світу; з іншого – про існування в ній цілого пласту творів, що базуються на випробуваних естетичних підходах. Власне, опозиція між традиційним та новаторським часто виявлялася через творче протистояння між літературними поколіннями, або ж генераціями, що їх творили письменники приблизно одного віку (хоч не обов'язково) й близькі за світоглядом та світовідчуженням, художньо-естетичними ідеалами, мистецькими смаками, рідше естетичними концепціями та програмами, ба навіть за психодуховною організацією. Кожна генерація «відображає напружену динаміку літературного проце-

су, яка збігається з процесами оновлення стилю, формується як заперечення попередньої стильової тенденції чи напряму, полемічне протиставлення їм нових літературних систем, що іноді набуває епатажного вигляду, але здебільшого розвивається як спадкоємність» [5, т. 2, с. 238].

Творчість письменників наймолодшої генерації (Коцюбинського, Кобилянської, Стефаника, Мартовича, Марка Черемшини, Авдиковича, Яцкова, Хоткевича та багатьох інших) виробляє специфічне силове поле українського модернізму з усіма його розгалуженнями й течіями (імпресіонізмом, експресіонізмом, неоромантизмом, сюрреалізмом, символізмом тощо). Багатьма своїми рисами модернізм немовби повертається (на іншому рівні розвитку) до «старого» романтизму, зокрема незалеженням особистості від суспільних умов її існування, абстрагуванням індивідуума від загалу, незвичністю й незвичайністю цієї особистості, відступом од наслідування й копіювання, використанням ірреального й містичного тощо. Взаємодія між генераціями, виникнення розривів та напруг між традиційним і новаторським, випробуванням і модерним, «пасеїзмом і експериментаторством» [5, т. 1, с. 573], актуалізація видимих та невидимих опозицій та протистоянь, нерідко гострих та драматичних, – все це ферментувало творчий процес, нерідко стимулювало пошук оригінальної манери й техніки письма, сприяло збагаченню творчої палітри у загальній картині літературного процесу.

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

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

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

Проза зламу століть відзначається широкою різноманітністю наративних способів та форм. Зберігає свої позиції виклад із авторським деміургізмом, який, однак, дедалі частіше поступається місцем суб'єктивному способу викладу (різноманітні форми «Я-оповідання», літературно-писемний наратив). Письменники видобувають нові можливості з давно випробуваної «архаїчної» усноповідної манери викладу і водночас щораз то більше експериментують з найрозмаїтішими формами й виявами внутрішнього діалогу, техніками потоку свідомости, одностороннім діалогом. Література вчиться більш експресивно й пластично експлуатувати невербальні форми спілкування (міміку, жест, погляд).

У 1890-х роках не вичерпало своїх можливостей романтичне оповідання, реалізувавшись у творчості Є. Ярошинської та В. Потапенка. Дебютував у такому жанрі й Марко Черемшина, перше оповідання якого – «Керманич» – опубліковано 1896 р. у чернівецькій газеті «Буковина». Ним молодий письменник заявив про себе як співтворець (разом із І. Франком, О. Кобилянською, М. Коцюбинським, Г. Хоткевичем, П. Шекериком-Дониковим та іншими письменниками) гуцульського тексту в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. [див. детальніше: 9, с. 18-48, 64-67, 138-146]. Дебют відбувся не без впливу Ю. Федьковича, з яким батько Черемшини підтримував дружні стосунки. Комплекс Федьковича – один із виявних у психіці письменника. В оповіданні родина побивається за загиблим керманичем, а син невдовзі переймає професію батька. У наступному творі – «Нечаяна смерть (Ескіз із великоміського життя)» (1897) – граф К. з доброти серця підбирає покинуту на вулиці дівчинку, а коли та доростає до повноліття, одружується з нею. Вона зраджує його, знову опиняється на вулиці, стає повією, і коли граф випадково зустрічає її посеред міста, помирає від серцевого нападу.

Впродовж 1898 р. на шпальтах «Буковини» Марко Черемшина надрукував низку невеликих фрагментарних творів, близьких до поезій у прозі під загальним заголовком «З циклу «Листки». Вдаючись до алегоричної й символічної образности, до паралелізму і притчевості у викладі, автор у мініатюрних замальовках розробляє мотиви самогубства зве-

деної дівчини («Весна»), парубоцької зради («Заморожені фіалки»), антитетичності людської уяви й правди реального життя («Ледові цвіти»), туги за волею України («Плач цвітів», «Обнова»), надії на її кращу долю («Гердан», «Осінь», «Верба»), самотності людини («Сумно одному»), скрутного селянського життя («Симфонія», «Щоб не тії гори»). Поезії в прозі, за Р. Піхманцем, «довели намір письменника йти в ногу з часом, бути емоційно й творчо суголосним епосі», підтвердили його хист «чутливого на болі й трагедії митця», а малі жанрові форми були натоді для нього «найбільш адекватні для вираження тривожно-мінливих настроїв світу» [7, с. 240].

Вагомий вплив на становлення творчої особистості письменника мав І. Франко, який, за спогадами Черемшини, радив йому покинути поезію в прозі та «вернути до «Параски», себто до мужиків» [14, с. 343]. Черемшина мав тут на увазі коломийку про Параску, яку співав при зустрічі з Франком і яка припала тому до вподоби:

*Ой пішов я до Параски лиш голі два разки –  
А вна мені показує аж три перелазки:  
«Оцим будеш заходити, а цим виходити,  
А цим будеш утікати та як муть ловити»* [14, с. 343].

Черемшина прислухався до Франкової поради, і коли засновано «Літературно-науковий вісник» (1898), «виступив у ньому із своїми неореалістичними новелами з мужицького життя та залишив поезію в прозі» [14, с. 348]. На сторінках цього часопису молодий письменник надрукував свої новели «Святий Николай у гарті», «Хіба даруймо воду!» (обидві 1899), «Злодія зловили», «Раз мати родила», «Основини», «Більмо» (усі 1900). Михайло Рудницький згадував: «Без нього [Франка. – М. Л.], – говорив Черемшина, – я, може, і досі писав би якісь сентиментальні віршики на народні мотиви. [...] Франко вмів писати про все тоді, як я не вмів писати ні про що» [8, с. 162]. Микола Зеров вважав, що Франко, а також О. Маковей та М. Грушевський (тодішні редактори «Літературно-наукового вісника») застерегли Черемшину «перед шаблонними образами, трафаретними засобами» [3, с. 182].

Черемшина не припинив співпраці з журналом «Буковина» – і своєрідним підсумком раннього етапу його творчості стала поява збірки «Карби» (1901), до якої включено 15 опублікованих раніше творів. Цією збіркою він відзначився як оригінальний новеліст, який разом із іншими молодими авторами з Галичини й Буковини (Стефаніком, Мартовичем, Кобилянською) викликав захоплення в письменницьких колах Наддніпрянщини. Плануючи видати альманах із творів, «друкованих у Галичині і, значить, нашій ширшій публіці не знайомих», Михайло Коцюбинський у листі до Володимира Гнатюка від 24 січня (6 лютого) 1904 р. писав: «Галичанам, звісно, перше місце. Тепер у вас в Галичині такі таланти

появились, що заганняють у кут наших українських» [4, с. 308]. А Микола Зеров, відзначаючи неповторне творче обличчя кожного з представників «Покутської трійці», стверджував: «Кожен із цих «докторів хлопістики» виробив собі власну і своєрідну манеру, а лінія літературного розвитку кожного з них – Мартовича від «Рудалія» до «Забобону», Стефаніка від перших новел до «Синів», Черемшини від «Святого Николая у гарті» до «Верховини» – становить щось суцільне, органічне. Virізнити в їх літературному доробку риси і смуги впливів значно тяжче, аніж у літературному набуткові Коцюбинського [...]. Серед галицьких прозаїків вони мимоволі звертають увагу своєю мистецькою міццю, своєю великою природною обдарованістю, і місце займають осібне, осторонь від усіх інших: вони досить далекі від Франкового протоколярного реалізму, від Бордуляка з його простодушністю та гуманізмом, від модерністів, як Яцків та А. Крушельницький (ранній, іще до «Рубають ліс»)» [3, с. 404].

Назву збірці дало автобіографічне оповідання «Карби», психологічне, філософське, з наскрізним образом карбів, яке розпочинається вступом, виписаним характерною для Черемшини манерою «ліричного квітування» [3, с. 427], по суті, поезією в прозі: «У пригорщі брав би того зелене село, леліав би, як дрібну запашну отаву, гладив би, як паву.

Дивіть, хитається межі горами, гей дубова колиска у віночку, чічки розкидає» і т. д. [14, с. 24]. Мальовниче те село, проте зболене, засумоване, смертю позначене: поруч із «чічками» – «квітки на цминтарних, струпішілих хрестах», «співанки жалобні», а поряд із «колискою у віночку» – «деревище [домовина. – М. Л.] у мокрій ямі межі німими могилами» [14, с. 24]. Завдяки контрастності, що її добачив Дмитро Донцов («Барвистість – його друга прикмета. Він все добирає яскраво протилежних барв, що аж кричать у вічі. А те, що він різко уриває свій ефект, не даючи одній красці поволі перейти в другу, злитися з нею, – надає такої сліпучості його малюнкові» [2, с. 321]), випрозорується не так апологетизація села, як його філософізація. Воно – в одвічному єднанні життя й смерті, Еросу й Танатосу, високих поривань людської душі й ницости думок та вчинків. Образ села є центром подій і стане символічним та наскрізним для всієї творчості письменника. Приймайте це село саме таким, «беріте та голубіте його, ану, пестіть та обіймайте!

Лиш варуйте [пильуйте. – М. Л.] серце, бо воно вам серце покервавить, глибоко покарбує» [14, с. 24].

Образ карбів у збірці набуває символічного сенсу. Вони з'являються на порубцьованому, скривавленому серці молодого Петрика, котрого в дитинстві батьки віддали на виховання до дідуся й бабусі і котрий став їхнім пестунчиком. «Дід Дмитро і баба Настя Олексюки, яких звали в селі Микитюками» «як хранителі культурної пам'яті роду стали, умовно кажучи, патронами посвячувально-ритуальних дійств, що

закінчувалися «народженням» нової людської істоти», – стверджував Роман Піхманець [7, с. 225]. Дід і баба, вів далі дослідник, передавали внукові «не так знання, як певні звичаєві норми, споконвічні етичні настанови й душевні якості» [7, с. 226]. Образ карбів, зауважити варто, став принаймні для молодого Черемшини архетипним, про що свідчить хоча б спогад його дружини Наталії Семанюк: «Пам'ятаю: вбитий горем, блідий, приступив письменник до батьківської труни, рвучким напівсвідомим рухом зняв віко і застиг; далі почав вирізувати на вікові гуцульські візерунки» [10, с. 52]. Як на труні батька, так випікав оті карби на деревищі села. Карби, отже, – наскрізний, соколярний символ, з танатичним зафарбленням, семантика якого сповнена реальними й містичними сенсами, антиномічністю життя й смерті, втратою колективних та індивідуальних моральних цінностей.

Петрик «розповідав нені, як йому добре у діда. Хвалився, що разом з дідом і бабою на лавиці обідає і разом вечеряє» [14, с. 25]. «А ек ми, Петрику, загинемо, – казала якось на Великдень баба, – то ти будеш за дідову та й бабину душу давати, будемо менше карбів мати» [14, с. 27]. Образ карбів набуває ще одного значення – гріхів людських, глибоко в серці похованих, що в уяві хлопця виступали «темними, неясними, страшними ворогами його старині, вуйків, і тіток, і всього великого села» [14, с. 27]. По смерті діда «дъидя» забрав хлопця від баби й віддав до міської школи, чим завдав йому великого жалю: «Намагався той біль переболіти, тоту рану загоїти», але «болю не переболів, рани не загоїв», лиш «здригався і прокидався зі зболеним, карбованим серцем» [14, с. 27]. Бо «сам себе не пізнавав у панськiм плахтню», «соромився кожного кроку й утікав від людей» [14, с. 27]. Приїхавши на ферії в рідне село, відчув себе чужим: «На танці легіні брали Петрика межі себе, називали стриженням урльоппником і просили, аби танцював польки. Дівчата підсмішковувалися, здвигали плечима, із стрижаком танцювати соромились», а та, що кохала, Калина Несторієва, «наче за мерцем, за Петриком банувала» [14, с. 28].

«Лише більше уваги для життя, для його проблем, – радив Черемшині М. Грушевський, – а менше полювання за зверхніми ефектами, за готовими шаблонами, а буде добре» [1, с. 295]. Проте порад рецензента Черемшина не послухав, «зробив по-своєму», і в наступних творах після довгої перерви, на слухний погляд М. Зерова, «розвинув саме цей небезпечний, суб'єктивно-ліричний момент. На тому він не програв анітрохи, навпаки, виграв; тільки нові повоенні оповідання виявили повною мірою його письменницьку своєрідність» [3, 406].

Д. Донцов схематично, але точно окреслив траєкторію розвитку Черемшининої прози: «Від кульгикаючого реалізму перших новел – до свійського імпресіонізму останніх; від невиразної еротики («Зарікайся мід») – до яскравої й зрілої, від сумовитого й нерішучого – до невблаган-



ного драматизму, від несмілої іронії – до картаючого сарказму й «замерзлого сміху», від «муравлиного» патосу – до патосу активного («Писанка») – ось діпазони таланту Черемшини, який так несподівано зломилася смерть, а який міг би дати нам ще великі і несподівані звороти» [2, с. 321].

По тривалій творчій перерві 1925 р. у Києві вийшла друга прижиттєва збірка Черемшини – «Село вигибає. Новелі з гуцульського життя», яка розпочала другий період письменникової творчості і в якій вміщено чотири новели зі збірки «Карби» та твори, опубліковані 1922–1923 рр.: «Село потерпає», «Село вигибає», «Перші стріли», «Бодай їм путь пропала!», «Парасочка», «За мачуху молоденьку», «Зарікайся мід-горівку пити», «Козак» та «Колядникам науки». Про причини довгої мовчанки письменника замислювався М. Зеров, котрий припускав, що, «можливо, тут діяли турботи практичного діяча (по закінченні університетських студій Черемшина довгий час адвокатував у Снятині), а можливо авторська його уява натомилася одноманітною тематикою мужицького горя і викликала в ньому своєрідне *taedium scribendi*, відразу до писання». Але з початком Першої світової війни Гуцулію поставлено «перед такими сторіками сліз і людського горя, що старе лихо показалося блідим і ідилічним»; нові терпіння галицького села «збудили творчість Стефаніка. І в ще більшій мірі вернули вони до письменницької праці Марка Черемшину» [3, с. 422].

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

До збірки увійшли твори, в яких ідеться про події Першої світової війни в межах одного села (найімовірніше, Кобаків, де тоді Черемшина жив із дружиною). Власне, відкриває цю тему новела «Йордан», опублікована ще 1919 р. Брутальна поведінка російських солдатів і ворогування між сусідами-односельцями призводить до гвалтування, страт і вбивств. «Село потерпає» – лірична імпресіоністична новела, в якій передано враження від евакуації села в гори під острахом нападу ворога. Село живе звичним життям і водночас готується до зустрічі неприятеля, зазнає перших (випадкових) втрат («Перші стріли»). В очікуванні нападу російської армії в селі арештовано попа і найкращих селян, яких через поменник із зображенням трираменного хреста звинуватили в шпигунстві на користь ворога («Поменник»). Звірства угорських гонведів, які зайняли село, і підступність Дзельмана, котрий наживається на лихові од-

носельців, зображено в оповіданні «Бодай їм путь пропала!» Жовніри страчують молодого газду Василя і його сім'ю, безпідставно запідозривши його в зраді («Зрадник»). Моторошну картину знівеченого, побитого й закривавленого села виведено в невеликому фрагменті («Після бою»). В оповіданні «Село вигибас» йдеться про смерть старих селян і самогубство молодого вояка, що втратив зір на війні. Усі твори збірки відзначаються антимілітарним спрямуванням, заглибленням у психологію персонажів, у них нерідко присутні натуралістичні описи й сцени.

«З Черемшини далеко більший естет і декоратор, аніж з суворого суто архітектурного Стефаника, – влучно зауважив М. Зеров. – В його оповіданнях далеко більше свідомого шукання місцевого колориту; пишучи свої твори з гуцульського життя, він прихилиється і до верховинського прикрашеного стилю. Коли Стефаник в своїх оповіданнях користується діалектом, то це ніби для того, щоб надати своєму персонажеві більше ґрунту і документальності; Черемшина ж звертається до діалекту ради його самого, ради його естетичної вимовності, просто тому, що знає вагу й цінність рідкого, надзвичайного слова. Любить він і «майстерне гуцульське долото», і зімпровізовані рядки гуцульських співанок: без коломийок не обходиться майже ні одне з його оповідань. Любить він зупинятися на обрядових деталях гуцульського життя; старанно підкреслює подробиці народних вірувань. [...] З нього взагалі тонкий і літературно вправлений етнограф», без тої «широкомовної в тім напрямку докладності, на яку хибувала стара етнографічна проза». Дар «ліричного квітування» виявляється тепер ще яскравіше [3, с. 426-427]. Поруч із Стефаником, за констатацією неокласика, Черемшина тепер «друга вершина закордонної української прози» [3, с. 427].

1929 р. у Харкові по смерті Черемшини побачила світло денне наступна збірка – «Верховина. Вибрані оповідання», до якої увійшли оригінальні оповідання й новели 1922–1926 рр., а також переклади. У тринадцьомому виданні творів письменника 1937 р., що його впорядкував Є.-Ю. Пеленський, твори цієї книжки розбито на два цикли: «Парасочка» і «Верховина». Редактор зазначав, що хоча окремі твори «Парасочки» й були пов'язані з подіями Першої світової війни, але «вага їх не в тому, а в питаннях любови і стати. З уваги на те я вилучив їх в окрему збірку. [...] Таким робом із повоєнних писань замість двох збірок повстали три, зате одноцілі й оперті на тематичнім принципі поділу» [15, с. 235].

Таке групування прижилося в літературознавстві. Любовна (еротична) тематика, морально-етична проблематика, типаж, нарративна стратегія, занурення у фольклорну стихію – все це дає підстави для об'єднання сімох творів в окремий цикл. Так, колишня зведениця й сільська повія Парасочка дотепно мстить молодіцям, котрі перед тим поглумилися з неї («Парасочка»). Хитрий і хвацький козак російської армії так приваб-

лює дружину й доньку селянина-гуцула, що ті добровільно вибираються з ним із рідної домівки («Козак»). У новелі «Інвалідка» (первісна назва «Село велике!») молода жінка скаржить на свого чоловіка-інваліда за п'ятилітнє дівування в шлюбі. Баладний сюжет змодельовано в новелі «За мачуху молоденьку...»: Штефан Мотрюк убиває батька за шлюб з його коханою дівчиною. Молода вдова тяжко побивається й закликається на похороні чоловіка («Зарікайся мід-горівку пити!..»), але під впливом весняного буяння не може стримати любовних почуттів до сусідського легіня. Оповідач новели «Марічку головка болить» відчуває болючі докори сумління за зраду найкращого побратима з його дружиною. Нарешті, циганка Ція на суді вбиває громадського любаса Федуся за публічне приниження її гідності («Парубоцька справа»). Андрій Музичка свого часу висловив гадку, що «грала, видко, тут ролю задрість [ревності. – М. Л.], що мусила бути за такої різниці віку» [6, с. 144] між Черемшиною, котрий одружився на сороковому році життя, і значно молодшою дружиною. «Ерос Черемшини є ніжний і брутальний, як природа, гарний і безрефлекторний, як вона, і, як вона, безкомпромісовий, хоч укритий, хоч одвертий», – зазначав Д. Донцов [2, с. 99].

Давно час прочитати цикл Черемшини «Парасочка» в контексті еротичної новелістики епохи *fin de siècle*. Українська мала проза зламу століть може похвалитися чималими здобутками: «Батьківщина», «Сойчине крило», «Неначе сон» І. Франка, «До місяця» О. Авдиковича, «Природа» О. Кобилянської, «Дияволиця» й «Bella donna» Г. Хоткевича, «Момент» В. Винниченка, «Наречена» М. Могилянського та інші твори. «У черемшининських новелах, – зауважував І. Денисюк, – немає й натяку на якусь гріховність Ероса. Він у нього – «як музика, як спів». Він у самому повітрі, його несуть на собі «запашні вітри», вечір «запашний та рошений, та зорями вишиваний», його оспівують потоки, які несуть на своїх хребтах зорі, його величають голоси любистків навесні» [1а, с. 373].

Цикл «Верховина» об'єднує оповідання й новели 1925–1926 рр. на тему повоєнного села у складі Польщі. Оповідання «Верховина» має кілька сюжетних ліній, складнішу інтригу, що виявляє ницість, розбещеність та взаємну поруку сільської владної верхівки і представників місцевої інтелігенції, священника й учителя. Старому Федору Орфенюкові, який записав ґрунт на невістку й онуків, у сні привиджується загиблий на війні син і розкриває потаємні задуми вїйта і священника пошлюбити невістку з жандармом. Аби дід не встиг змінити заповіту, учитель наказує лісничому вбити його. Писанки, що їх написала маленька дівчинка для арештованої матері, стають символом надії на краще майбуття України для національно свідомого голови читальні Романа Мокана («Писанки»). Засуджені за участь у народному вічі селяни з намови адвоката дають директорові в'язниці добрий хабар, аби свій термін відсидіти до по-

чатку польових робіт («Ласка»). Польська влада в селі не звертає уваги на кримінальний злочин (ревізор убиває молодого вівчаря, бо поклав око на його жінку), але арештовує священника за патріотичну проповідь («На Купала, на Івана»). Вона ж виношує задуми жорстокої помсти українським колядникам, котрі колядують на школу («Коляда»). «Бо як дим підіймається» – автобіографічна новела, в якій дим віщує добру долю малим хлопчикам, що їх батьки віддають у науку. У новелі «Туга», близькій до поезії в прозі, опоетизовано вірність дівчини січовому стрільцеві, котрого вона чекає з далекої України.

В епоху *fin de siècle* Марко Черемшина увійшов із своїм неповторним оригінальним творчим обличчям. Стильовий спектр літератури цього часу завдяки творчості письменника набув зокрема й власне черемшининських барв. Суттєва ліризація викладу, специфічна ритміка й мелодика прозового тексту, імпресіоністична техніка з вагомими вкрапленнями натуралістичних описів, відтворення гуцульського колориту, активне експлуатування гуцульського діалекту, трагічний і поруч із ним гумористичний та іронічний пафос, погляд на індивідуальні проблеми особистості крізь призму суспільних, фольклоризм, еротизм, – все це свідчить про оригінальність стилю Черемшини та новаторство його прози в контексті українського історико-літературного процесу кінця XIX – початку XX ст.

#### *Література*

1. Грушевський М. Йван Семанюк (Марко Черемшина). «Карби». Новели з гуцульського життя. Чернівці, 1901, ст. 141 [Рец.] // Грушевський М. Твори: У 50 томах. Львів: Світ, 2008. Т. 11. Серія «Літературно-критичні та художні твори». Літературно-критичні праці (1883–1931). «По світу». С. 290-295.
- 1а. Денисюк І. Любовні історії української белетристики // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Кн. 1. С. 367-379.
2. Донцов Д. Марко Черемшина // Літературно-науковий вісник. 1927. Т. 93. Кн. 7/8. С. 305-322.
3. Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: У 2 томах. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 401-435.
4. Коцюбинський М. Твори: В 7 томах. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 5: Листи (1886–1904). 432 с.
5. Літературознавча енциклопедія / Автор-укладач Ю. Ковалів: У 2 томах. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1: А-Л. 608 с.; Т. 2: М-Я. 624 с.
6. Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк). Одеса: ДВУ, 1928. 280 с.
7. Піхманець Р. Із покутської книги буття: Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: Монографія. Київ: Темпора, 2012. 580 с.

8. Рудницький М. Письменники зблизька (Спогади). Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1958. 171 с.
9. Салій О. «Сей край невичерпаної краси»: гуцульський текст в українській художній прозі кінця XIX – початку XX століття. Київ: Наукова думка, 2018. 326 с.
10. Семанюк Н. Співець Гуцульщини: Спогади про Марка Черемшину. Ужгород: Карпати, 1970. 99 с.
11. Стефаник В. Іван Семанюк (Марко Черемшина) // Стефаник В. Камінний хрест. Харків: Фоліо, 2013. С. 247-249.
12. Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. Київ: Наук. думка, 1976–1986.
13. Франко І. Українсько-руська література і наука в 1899 році // Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у 50 томах. Київ: Наукова думка, 2011. Т. 54: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці. 1896–1916. С. 245-250.
14. Черемшина Марко. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. Київ: Наукова думка, 1987. 448 с.
15. Черемшина М. Твори: У 3 томах. Львів: Імарагд, 1937. Т. 2. 248 с.

#### CREATIVITY OF MARK CHEREMSHYNA AND THE FIN DE SIÈCLE ERA (LITERARY CONTEXT)

**Mykola Lehkyy**

*Ivan Franko Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine;  
79005, Lviv, str. Dragomanova, 18; e-mail: lehkyy\_m@gmail.com*

*The article examines the work of Marko Cheremshyna in the context of literary searches of the fin de siècle era – the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries. Having made his debut in the genre of romantic stories, the writer found his own unique individual style with the collection «Karby», expressed its immanent features in the collection «The Village Bends», the cycles «Verkhovyna» and «Parasochka» – with significant lyricism of the presentation, specific rhythm and melody of the prose text, impressionistic technique with significant interspersions of naturalistic descriptions, reproduction of Hutsul coloring, active exploitation of Hutsul dialect, tragic and at the same time humorous and ironic pathos, folklorism, eroticism.*

**Key words:** *fin de siècle era, individual style, lyricism, rhythm and melody of the text, Hutsul coloring, Hutsul dialect, folklorism, eroticism.*