

**ОНТОЛОГІЧНІ І КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ УНІВЕРСАЛІЇ
В НОВЕЛІСТИЦІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ****Ольга Турган**

Запорізький державний медико-фармацевтичний університет;
69035, м. Запоріжжя, пр. Маяковського, 26;
e-mail: turgan_olga@ukr.net

Літературознавчі дослідження, базовані на універсально-культурному аналізі художніх творів, сприяють розкриттю особливостей взаємодії культури й літератури, визначенню провідних типів культурного кодування, їх специфіку реалізації в художній творчості.

Різні аспекти визначення інваріантних констант як категорій загальнолюдського у філософії й антропології проєктуються й на літературознавство, яке засвоює їх, залучаючи різні методологічні підходи.

Метод універсально-культурного аналізу вимагає дослідження специфіки втілення онтологічних і культурно-історичних структур на різних рівнях текстуральної організації – ідейно-тематичному, сюжетно-композиційному, персонажному, емоційно-тональному тощо. Поняття універсалія співвідносне з реаліями загальнолюдських констант, які як інваріантні компоненти різних культур виступають сталими конструктами світогляду окремої людини та під впливом специфіки конкретних умов соціокультурного буття реалізуються в її творчості.

***Метою статті** є дослідити функціонування найосновніших онтологічних та культурно-історичних універсалій в новелістиці Марка Черемшини, що дасть змогу додатково виокремити специфіку моделювання світу цим письменником, осмислити його внесок у розвиток української літератури на певному її етапі.*

*У статті використано **методи** дослідження: біографічний, метод універсально-культурного аналізу, елементи герменевтичного аналізу, рецептивної естетики.*

***Новизна** цієї літературознавчої студії полягає в тому, що для аналізу новелістичної спадщини письменника застосовані філософсько-культурологічні та літературознавчі концепції функціонування універсалій та універсальних категорій як основ розуміння світу й місця людини в ньому.*

***Практичне значення:** результати цього дослідження можуть бути використані в подальших літературознавчих працях щодо системного аналізу художніх творів представників української літератури*

кінця XIX – початку XX століття з точки зору вивчення базових світоглядних домінант – онтологічних та культурно-історичних універсалій.

Ключові слова: *універсалія, інваріантна константа, життя / смерть, дім, танець, архетип, екзистенційний стан, поведінкова модель, природна стихія, село, танатографія.*

*Днини погідної, Божої днини
входимо в космос Марка Черемшини...
І в новому столітті його біль не мина.
Чи міг знати тоді, що болітиме й досі?
В. Клічак*

Постановка проблеми. Онтологічні універсалії є найзагальнішими буттєвими домінантами існування людства, це – народження, життя, смерть, безсмертя, які можуть базуватися як на об'єктивній дійсності, так і на світоглядному рівні. Серед культурно-історичних універсалій виокремлюються такі групи: власне культурні (дім, танець, бенкет); міфопоетичні (земля, вода, вогонь, повітря – природні стихії); культурно-історичні реалії та цивілізаційні інваріантні категорії (село, степ, хутір, дорога, місто, гроші, залізо і т.д.) [див.: Пашник 2006; Турган 2008; Універсальні виміри української культури 2000].

Панораму українського літературного життя кінця XIX – початку XX століття важко уявити без творчості Марка Черемшини (псевдонім І. Семанюка). Треба підкреслити, що українська література кінця XIX – початку XX ст. є одним із феноменів вітчизняної культури й мистецтва. Динаміка соціокультурних перетворень і змін впливала на модернізацію літературного процесу, що сприяло ліризації прози, утвердженню нового типу художнього мислення, який особливо реалізувався в жанрі новели. І. Франко у статтях «З остатніх десятиліть XIX віку», «Старе й нове в сучасній українській літературі» зазначав, що «... наша проза під пером Кобилянської, Стефаника, Черемшини, Яцкова набрала поетичного лету, мелодійності, ніжності, грації та різногранності...» [Франко 1984, с. 523]; «В порівнянні до давніших епиків їх можна назвати ліриками, хоча їх лірика зовсім не суб'єктивна, навпаки, вони далеко об'єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима. Се найкращий тріумф поетичної техніки, а властиво, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі» [Франко 1982, с. 108].

Творчість представників «Покутської трійці» (В. Стефаник, Лесь Мартович, Марко Черемшина) – непроминальне явище в нашій літературі й культурі загалом. Кожен із них, ознайомлений з набутками

світової й вітчизняної цивілізації й культури, звернувся до глибокого осмислення життя села й помислів та переконань селянина як основи української нації. Їх об'єднує великий інтерес до життя галицького селянства і безмежна любов до нього, вони любили село, «як зерно ріллю» (Марко Черемшина).

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

За порівняльним словником міфологічної символіки в індоєвропейських мовах життя – це «породження Логосу, Божественної мислі, що перетворюється в Слові (звуці) і світлі ... Життя ... черпає свої сили в смерті, безпосередньо з нею пов'язане і смертю очищується... Уявлення давніх про життя і смерть якісно відрізняється від сучасних. Смерть мислилась ними не як перехід у іншу форму існування. Життя і смерть розглядались не просто як антагоністи, хоча й доповнюють одне одного. Вони ... пов'язані між собою: життя породжує смерть, а смерть – життя. І те, й інше – лише різні боки єдиного коловороту буття. Вмерти – значить народжуватися знову» [Маковський 1990, с. 154-156]. На думку Е. Леванеса, смерть – «неможливість будь-яких можливостей» [див.: Levinas 1961].

Витоки найтрадиційніших жанрів літератури дослідники вбачали в міфах про богів, що вмирають і оживають (воскресають). У цьому простежувалися сліди містеріальності, залишені архаїкою, які вловлювалися в агоністичній формі композиційної побудови. За реконструкцією О. Фрейденберг, агон виражав міфологічні уявлення про безперервну суперечку життя й смерті, світла й темряви. Цими вихідними архетипами, що стали універсальними вимірами буття, пронизана література з усіма її жанрами [див.: Фрейденберг 1998]. Література як «пані привілейована» (В. Базилевський), з її універсальністю, «спроможна охоплювати різнорідні явища як окремо, так і загалом», здатна вмщати в собі «усі інші суспільно-буттєві вияви» [Базилевський 2014, с. 3, 6-7].

Дивовижне розмаїття й багатство світу, його «алмазних кришталів» Марко Черемшина представив ще в ранній афабульній мініатюрі – поезії в прозі «Гердан», побудованій на поєднанні різних культурно-історичних й онтологічних універсалій: «Той зорею зоріє – цвітом надії процвіта, той огнем жаріє – прискає жаром чуття – життя, той чорним

оксамитом блистять на основі рожевого тла – могильним жалем – розпукою він зір ятрить, а той гарячим полум'ям аж кипить – він долі – волі добува, а той ... той останній там на краю проміння ідеї розлива» [Черемшина 1987, с. 261].

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

Д. Донцов стверджував, що письменникові «тлом ... послужило село, близьке й знайоме, але темою – взагалі людський біль, терпіння, пекло життя, безвиглядна трагедія тих, які родяться, щоби вмерти, нерозгадана і глупа загадка буття, яку кожен творець розв'язував по своєму [Донцов 1927, с. 87]. Уже в першій автобіографічній новелі «Карби», що дає назву першій збірці, Марко Черемшина кодує основне коло проблем, визначає героїв, мотиви, сюжетні ситуації, які модернізуючись, трансформуються в наступних збірках його новелістики – «Село за війни», «Верховина», «Парасочка».

Художньому світові письменника властивий амбівалентний характер розуміння життя й смерті. У всіх його новелах створений глибокоемоційний узагальнений образ тогочасного гуцульського села під різними владами, а також у період і після Першої світової війни. Так, у вступі новели «Карби» переданий метафоричний екзистанс Гуцулії через образи мерців, цвинтарних струпушілих хрестів, надмогильних квіток, німих лиць, плачів, кривавого серця, деревища у мокрій ямі межі німими могилами, «причому образи мерця й деревища, з якими уподібнене село, творять своєрідне кільце, яке замикає в собі увесь світ, наповнений вселенським болем й метафізичною тривоною» [Піхманець 2012, с. 280].

На прикладі однієї сім'ї, представників трьох поколінь (дід, баба, дьидя, неня, внук) письменник простежує «карби» гуцулів, у свідомості яких – це насамперед уособлене сумління й страх перед карою Бога: «Що гріх, то все карб на палиці Пана Бога та й на душі карб» [Черемшина 1987, с. 30]. Заглиблений у міфологічне й народнопоетичне мислення, їх символіку, письменник описує моделі особистості та суспільної поведінки, суттєвих законів Всесвіту. Шляхом актуалізації архаїчних загальнолюдських символів він створює свій художній світ, торкаючись найпотаємнішого життєзначущого змісту їх у світі.

Внук Петрик знаходить у спілкуванні з дідом і бабою, батьком і мамою, їх односельцями пізнання законів буття, поведінкові моделі людини, а разом з тим врзування в серці нових карбів. Внук від діда чує, «що уся Гуцулія на старців переходить», відчуває великий біль щодо цього: «Уже не раз бачив у селі похорони, чув голосні жалібні плачі, а вкупі з ними й бесіду про карби, котрих навіть старші люди лякалися і на яких згадку сумно зітхали, як перед чорною зловіщою тучею або чумою жахалися. У його хлоп'ячій уяві виступали ті карби темними, неясними страшними ворогами його старині, вуйків і тіток, і усього великого села» [Черемшина 1987, с. 27]. Через цей наскрізний образ простежується формування самосвідомості героя, ствердження основних світоглядних і поведінкових принципів його. Природне прощання назавжди з дідом і бабою, які закладали в душу свого внука найважливіші морально-етичні підвалини призначення людини на землі, «викроювали у Петриковім серці карби, які ніколи не загояться і не заростуть панським салом» [Черемшина 1987, с. 30], адже, як зазначає Т. Голіченко, «... предки, взагалі «померлі», що переселяються в інший світ, стають «агентами» тих сподівань, тих проектних бажань, які створюють емоційний фон життя «видимого» [Голіченко 1994, с. 8].

Герої новел Марка Черемшини, особливо літні люди, не бояться смерті, вони усвідомлюють її невідворотність («Карби», «Бабин хід», «Лік», «Грушка» та ін.), трагічніше, коли мортальність постає у зв'язку із зображенням смерті молодих батьків, які залишають дітей на поневіряння, на своєрідну «живу» смерть («Злодія зловили»), чи тих, що змушені посилати «скалічених» дітей, які стали своєрідним тягарем, «бідною» для родини, на моральний занепад («Більмо», «Зведениця»). Мортальність у втіленні образу батьків є характерною для новели «Злодія зловили». Вона символізує не лише заперечення минулого, коли внаслідок нестерпних життєвих умов помирають у досить молодому віці батько й мати, залишивши напризволяще сина, який, ставши сиротою, зустрівся з холодом, глуфом, а найстрашніше – з голодом. Сцена, коли Юра Приймаків уперше по нениній смерті зазнав солодощів і тепла від обнюхування й лизання коровою його рук, лиця, волосся, а потім, див-

лячись, як вона їсть подану ним жменю трави, «... він забув, де він, приляк корові до вим'я, пригорнув дійки до своїх засохлих уст і ссав один за другим, ссав без тями», написана в експресіоністичній тональності, у стилі картини «Крик» Е. Мунка. Між іншим, образ корови прирівнюється й до образу матері в новелі «Більмо»: «... за жінков так не жель, як за маржинков, сьогодні корова – то мама в хаті» [Черемшина 1987, с. 73]. Те, яка розправа над Юрою сталася після цього з боку старої газдині Франчучки та її чоловіка, символізує не лише заперечування минулого, а й відчуття загрози майбутньому, адже соціальний ритм буття впливає на підсвідомість людей і викликає мортальну агресію й звиродніння. Образи заможних жінки-газдині й чоловіка-газди несумісні із поняттям материнства й батьківства, виступають носіями грубості, мортальності, невластивих у традиційних уявленнях природі людини загалом, особливо природі жінки.

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

Так, наприклад, у новелі «Село потерпає» письменник відтворив переживання представників різних поколінь – селян напередодні бою: «земля в селі задрожала, гейби людей з себе скидала. З кожної хати люди втікають, працю виносять. Але худібка найперша. Женуть її на дорогу, аби хлопці гуртом далі гнали. За нею бабки на одних возах, а діди на других. Самі такі, що ходити не годні, що треба їх нести. Сільські каліки з дідами разом. За ними діти на однокінках. Що віз дітей, то одна неня їх сокотить, плакати не дає» [Черемшина 1987, с. 91]. У порівнянні мирного минулого життя й воєнного лихоліття «визначився ракурс зображення письменником селян-гуцулів як представників роду людського, а трагічні й соціальні колізії (незважаючи навіть на воєнні обставини) – як фрагменти їхнього буття» [Хороб 2006, с. 242].

У текстах новел циклу «Село за війни» переважно домінує універсалія смерті, мортальна семантика водночас експлікується і при функціонуванні імортальної, вітальної категорій («В кождім селі тут росла своя гордість супроти неприятеля так, як росли ряди гірських добровольців-пушкарів», «Аби Україна усміхнулася, аби наш край держався»

(«Перші стріли») [Черемшина 1987, с. 92, 95]. Про актуалізацію героїчності, своєрідного гедонізму героїв Черемшининої Гуцулії зауважував М. Зеров: «Черемшині властивий непоборний біологічний оптимізм: життя у нього тріумфує над усіма перешкодами. Він, цей оптимізм, є підґрунтя його стоїчних оповідань на теми війни; він живить і «ренесансівську», «декамеронівську» еротичку його найпізніших новел («Марічка занедужала», «Парубоцька справа»)» [Зеров 1990, с. 433] У його творах «був одвічний, чисто анімальний патос життя, який робить одушевлений ним колектив незнищимим і який підглядав поет під безхмарним небом своєї декамеронівської Гуцулії... І власне в сій анімальній енергії і знаходить свою афірмацію життя Черемшина» [Донцов 2010, с. 199-200]. До речі, тема Еросу й Танатосу у прозі письменника була порушена в дослідженнях Р. Піхманця, С. Процюка, О. Слоньовської та ін. Письменник глибоко переконливо й психологічно вмотивовано показав життя / смерть у контексті системи суспільних та індивідуальних цінностей, міфологічно-фольклорної, християнської стихії та народної соціонормативної культури. Філософський смисл мізерії смерті перед силою й красою життя пронизує його твори. Так, у новелі «Святий Николай у гарті» після конфіскування образу сім'я повертає в хату заховані пожитки й вечеряє, тобто життя продовжується. Плаче над домовиною дружини старий Ілаш й усі присутні на похоронному обряді («Грушка»), а трембітар «з усієї сили повіствував сумну вість, а, припочиваючи, повторяв, усміхнений, цікаву, веселу новину: Василина піде за Федя, Гафія за Леся, Калина за Михяла, а Одокія за Гната. Так випало на Ілашчиній грушці, так сповнитися має» [Черемшина 1987, с. 53]. Новела «Село вигибає» побудована у формі коментарів і дій старої «твердої» баби й дівчини Аннички, сповнених поваги й співчуття до загиблих у війні найстатечніших господарів, «заживних газдів». Незважаючи на трагізм ситуації, головні персонажі демонструють вітальність, тверезість розуму, вміння у вкрай складній ситуації знаходити навіть сили для певних гумористичних пасажів. Оптимістичними акцентами життя сповнена вся творчість письменника, для якої характерні філософське осягнення проминальності життя, дихотомічності існування, ірраціональних переживань людської душі, роздвоєної особистості, проблем людської екзистенції.

Онтологічний зміст і форма новелістики Марка Черемшини вибудовується також через реалії й універсалії дому (хати), танцю, лісу, степу, гір. Як зауважує Ю. Липа, «... поняття краю як Родини, як хати, як Дому – це велика річ... Там є дім, усе, що найбільш людське, усі ідеали людини, праджерело усіх добрих почувань, і всі можливості розвою. Дім – це те місце, де найбільше людина є людиною. Це осередок людства для українця» [Липа 1992, с. 165].

Універсально-культурно семантизованими функціонують у творах письменника образи села, хати, церковних споруд, конкретних предметів домашнього побуту, які виступають аналогом людини, втіленням ієрархії сакральних елементів, семіотичною тотожністю уявлення про Всесвіт («Карби», «Святий Николай у гарті», «Дід», «Більмо», «Основини», «Верховина», «На Боже» та ін.). Ці образи наповнені смисловитим значенням, що втілюють ідеї життєвого тла буття, добробуту, матеріальний стан життя, а також виступають і активним чинником конфлікту. У новелі «Карби» акцентується на тому, що є спільного й чим відрізняється хата батьків Петрика і хата діда й баби: «Петрик роздивлювався по хаті і бачив образи, стіл, грядки й полиці тоті самі, що в дьиді. Лиш комин був інший: кафльовий, мальований... Дід ... показував пальцями мальованих стрільців на комині та й розказував, як вони татарів та багачів різали, смолою обкапували» [Черемшина 1987, с. 25]. Саме в цих інтер'єрних деталях виявляється місткість екзистенційно загостреної характеристики персонажів. Наприклад, настроєвий початок новели «Більмо», де описується хата, готує читача до сприйняття основних трагічних подій каліцтва, що трапилися з дочкою Анничкою у сім'ї зображених газдів: «Так, от як ластівчине гніздо, висить на Магурі Тимофієва хата. Коли б хто з долини подивився на неї, то не знати, чи вгадав би, що то акурат хата. Небагато тих ялівцевих корчів довкола неї, а так її заслонюють, що лише жменю вершка видно. Але як Тимофіїха затопить у неділю під обід, то дим чімхає геть 'дгорі поверх корчів, і тоді будь-хто розпізнає, що то не чорний ріг кам'яної плити, а людська хата» [Черемшина 1987, с. 72]. Слова «заслонюють», «ріг» будуть повторюватися в тексті й нести глибоке ідейно-естетичне навантаження й додаткову хвилю сугестій та асоціацій.

Екзистенційний стан Іванчика («Бо як дим підоймається»), коли батько везе його до школи, передається через метафоризацію складових частин хати й домашнього двору: «Вікна глипали за ним і жмурилися. Двері запиралися і сердилися. Плетені перелази руками махали» [Черемшина 1987, с. 181].

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

У творах Марка Черемшини поруч із музикою, співом, святом (бенкетом) виступає танець, з одного боку, як носій універсального культу-

рного змісту, як одна з головних культурних форм діонісизму, з іншого, – як одне з найхарактерніших виражень української ментальності, що відтворює радість людського існування, волелюбність, злиття стихії з єдністю ритму, а також як метафори особливого онтологічного стану, в якому поєднуються мудрість і природна безпосередність, обдарованість і краса, здійснюється повнота буття. Великий інтерес Марка Черемшини до цієї універсалії можна пояснити й тим, що, як згадує В. Стефанік: «Семанюк був завзятим і вправним танцюристом а, я, на свій превеликий жаль, тоді і тепер не знав тої штуки» [Стефанік 1979, с. 245]. Ще Платон у своїй естетиці «ідей» спирається на символ полювання, танець, гру, світлові інтуїції, почуттєву явленість речей, їх вміле конструювання. У гностичному Євангелії «Діяння Іоанна» Ісус танцював і говорив своїм учням: «Хто танцює, той рідний усьому світові. Той же, хто не танцює, не знає, що навколо нього. Танцюйте танцем моїм, і себе в мені побачите» [цит. за Уокер 2005, с. 234]. На думку С. Бібакова, «... навіть у найпримітивнішій звуковій ритміці міститься символіка реальної дійсності, тим більше зрозумілої й дохідливої, якщо звукова тональність супроводжується дією, танцем. Танець, отже, невіддільний від звуку, музики, він розкриває її зміст у зорових, дотикових образах» [Бібаков 1981, с. 97]. Відомо, що дослідники цього феномену прийшли до висновку, що танець є моделлю міфопоетичного змісту твору, він відбиває філософію, ідейний зміст його [див.: Королева 1977]. На початку ХХ ст. нові імпульси в розумінні танцю як місткої форми світопереживання привнесла філософія Ф. Ніцше. У творі «Так казав Заратустра» він проголошує: «Я повірив би лише в такого бога, який умів би танцювати. Я навчився ходити, з того часу я дозволяю собі бігати. Я навчився літати, з того часу я не чекаю поштовху, щоб зрушити з місця. Тепер я легкий, тепер я літаю, тепер я бачу себе під собою, тепер Бог танцює в мені» [Ніцше 1990, с. 29-30].

Танець у культурній свідомості початку ХХ ст. набуває найрізноманітніших онтологічних відтінків. У творах Марка Черемшини наявні різні види танцю: сольний, парний, колективний. Але найархаїчніші пласти свідомості представлені в колективній модифікації. Наприклад, у новелі «На Івана на Купала» так міфологічні образи й природа реагують на смерть газди: «Як оком кліпнути, нетлінні нявки урвали танець над рікою, а чугайстер шпурнув арідникові плитою у його чорні ребра. Черемош ударив скоками у скали, а скали застогнали... Ліси похитали головами і згійкали на тоту чорну тінь, що з берега стрілом найсрібнішу ніч прострілила...» [Черемшина 1987, с. 175].

У новелах звучать назви танців: гайдук, гопак, полька. Особливим виміром втілення універсалії й реалії танцю є образи танцівників. Танцює малий Петрик («Карби») на прохання діда під час храму, куди пос-

ходилися «вуйни й вуйка з чужих сіл»: «А тепер дід тобі каже, аби-с йшов гайдука данцувати, най вуйки та вуйни видють! На дідове слово хлопець несміливо попід боки брався, підскакував і присідав навприсядки, плескав землю ручками. Гей-гоп, гопачя! – Йкий данцівник годний!...» [Черемшина 1987, с. 28], «На танці легіні брали Петрика межі себе ... і просили, аби танцював польки» [Черемшина 1987, с. 28].

Діонісизм як полюс танцю яскраво реалізується в новелах «Бо як дим підіймається», «Верховина», «Інвалідка», в них танець набуває рис вакханалії, оргії, поєднаний зі «світом сп'яніння», аморальністю, підступністю, відчаєм, він втрачає риси сакральності. Танець як помста, як стихійний бунт, як розправа жінок над Парасочкою, яка їх «газдів завітрила», має місце в однойменній новелі. Виконавиці екстатичного танцю-дійства виступають монолітною неіндивідуалізованою масою, «колективним голосом маси» (І. Денисюк), що передано через ритмізований, неавторизований полілог. Автор уміло використовує код «звіра» і «зооморфних образів» для підкреслення характеристики жінок і їхніх чоловіків: «Отік медведиці на злодія своїх дітей, кидалися молодиці на Парасочку. Вояки відскочили від неї, гей коні з чужої отави, і терхівку розтерхували, убік дивилися та данець закашлювали» [Черемшина 1987, с. 192].

Циганській дочці Ції з новели «Парубоцька справа» треба «великої музики, аби вона охоту дістала. Але як розохотиться, то черевики зараз горять, гет їх перетанцює» [Черемшина 1987, с. 229]. Через танець, пісню письменник ніби готує читача до розв'язки в цьому творі – вбивства Цією «громадського любаса» Федуся за зраду, за «любу голу», за «наругу безчесну» [Черемшина 1987, с. 231].

Амбівалентна семантика універсальної категорії танцю проявляється у новелах Марка Черемшини, як і у творчості І. Дніпровського, О. Турянського, елементом воєнної танатографії з усіма її нюансами – смерті, горя, трагедії. Танець смерті характерний для новели «Перші стріли»: «Плазувало село голосами по скалах та бердах, як би тесало сталевими сокирами протеси яворові. А молодиці покичували пальчиками на пушкарів і виводили їх з розуму: Ой я хочу данцувати, а ви, люди, чуйте, А ви, старі, розходітси, молоді, ночуйте. Флоєри під серцем скоботали. Чобітки притупували і лупали криміністу землю... Газди скочили боками на дорогу і згійкали на жовнірів, що стріляють до людей, як до звірів. Перелякані жовніри вилазили з придорожних окопів і перезнавали, чи багато неприятеля на горі танцює та вигукує, а газди сердилися і руки заломлювали» [Черемшина 1987, с. 97]. Універсалія танцю, з її різновидами функціонування в творчості письменника, сприяла також продовженню експерименту з ритмом, який набував найрізноманітніших структур і принципів, на яких вони базувалися, з метою поєднання «ритмів природи і голосу життя» (А. Музичка).

Марко Черемшина як глибокий знавець психології й психіки людини й розвитку людської культури зміг всебічно через її універсальні інваріанти відтворити всю складність життя, його ритм і розмаїття, культурну свідомість зображуваної епохи. Його новелістика є оригінальним художнім полікодовим феноменом, в якому синтезувалися елементи об'єктивного літописання життя гуцульського села кінця XIX – початку XX ст. із суб'єктивністю автора з філософським мисленням, психолога, лірика, знавця міфології й фольклору, майстра різнопланового гумору, творця симфонічного новелістичного жанру, в якому постає «світ у краплі води» (І. Франко) з усіма його універсальними вимірами буття й культури.

Література

1. Базилевський В. Ефект розімкненого кола. *Літературна Україна*. 2014. № 31 (21 серпня). – С. 3, 6-7.
2. Бібаков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. К.: Наукова думка, 1981. 108 с.
3. Голіченко Т. Слов'янська міфологія та антична культура. К.: Наукова думка, 1994. 92 с.
4. Донцов Д. Марко Черемшина. *Літературна есеїстика*. Дрогобич: «Відродження», 2010. С. 190-208.
5. Донцов Д. Марко Черемшина. *Літературно-науковий вісник*. 1927. Ч. VII–VIII. С. 305-322.
6. Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза. *Твори: в 2 т.* К.: Дніпро, 1990. Т. 2. С. 401-435.
7. Королева Э. Ранние формы танца. Кишинев: Изд-во «Штиинца», 1977. 214 с.
8. Липа Ю. Призначення України. Львів: Просвіта, 1992. 269 с.
9. Маковский М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: ВЛАДОС, 1996. 416 с.
10. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. 829 с.
11. Пашник О. Онтологічні й культурно-історичні універсалії в українській прозі 20–30-х рр. XX ст.: автореф. дис ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література. Харків, 2006. 19 с.
12. Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. К.: Темпора, 2012. 580 с.
13. Стефаник В. Вибране. Ужгород: Карпати, 1979. 392 с.
14. Турган О., Гребенюк Т. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми): Монографія. Запоріжжя: Просвіта, 2008. 292 с.

15. Універсальні виміри української культури. Одеса: Друк, 2000. 216 с.
16. Уокер Б. Женская энциклопедия. Символы, сакралии, таинства. М.: Астрель, АСТ, Транзиткнига, 2005. 640 с.
17. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Т. 35. Київ: Наукова думка, 1982. 512 с.
18. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Т. 41. Київ: Наукова думка, 1984. 683 с.
19. Фрейденберг О. Миф и литература древности. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.
20. Хороб С. Проза Марка Черемшини: текст, контекст, метатекст. «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Зб. наук. пр., Івано-Франківськ. 2006. С. 238–249.
21. Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. К.: Наукова думка, 1987. 448 с.
22. Levinas E. Totaliteetinfini. Essai sur l'exteriorite. La Haye: Nijhoff, 1961. 284 p.

ONTOLOGICAL AND CULTURAL-HISTORICAL UNIVERSALS IN THE SHORT STORIES OF MARK CHEREMSHINA

Olha Turhan

*Zaporizhzhia State Medical and Pharmaceutical University;
69035, Zaporizhzhia, Mayakovskoho Ave, 26;
e-mail: turgan_olga@ukr.net*

Literary studies, based on the universal and cultural analysis of artistic works, contribute to the disclosure of the peculiarities of the interaction of culture and literature, the definition of the leading types of cultural coding, and the specificity of their implementation in artistic creativity.

Different aspects of the definition of invariant constants as categories of the universal in philosophy and anthropology are also projected onto literary studies, which assimilates them, involving different methodological approaches.

The method of universal-cultural analysis requires the study of the specifics of the embodiment of ontological and cultural-historical structures at different levels of textual organization – ideological-thematic, plot-compositional, character, emotional-tonal, etc. The concept of universality is related to the realities of universal human constants, which as invariant components of various cultures act as stable constructs of the worldview of an

individual and under the influence of the specifics of specific conditions of socio-cultural existence are realized in his creativity.

The purpose of the article is to investigate the functioning of the most basic ontological and cultural-historical universals in Mark Cheremshina's novels, which will make it possible to further distinguish the specifics of the world modeling by this writer, to understand his contribution to the development of Ukrainian literature at a certain stage.

The article uses research methods: biographical, the method of universal cultural analysis, elements of hermeneutic analysis, receptive aesthetics.

The novelty of this literary study is in the fact that for the analysis of the novelistic heritage of the writer, philosophical-cultural and literary concepts of the functioning of universals and universal categories are applied as the basis of understanding the world and the place of man in it.

Practical significance: the results of this study can be used in further literary works regarding the systematic analysis of artistic works of representatives of Ukrainian literature of the late 19th and early 20th centuries from the point of view of studying the basic worldview dominants – ontological and cultural-historical universals.

Key words: *universality, invariant constant, life / death, home, dance, archetype, existential state, behavioral model, natural element, village, thanatography.*