

У світлі рецептивних та порівняльно-типологічних студій

УДК 821.161.2-32М.Черемшина]303.833.5Д.Донцов
DOI: 10.31471/2304-7402-2024-20(74)-201-212

MANIÈRE D'ÊTRE МАРКА ЧЕРЕМШИНИ В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ДМИТРА ДОНЦОВА

Ігор Набитович

*Університет імені Марії Кюрі-Склодовської в Любліні;
e-mail: ihor.nabytovych@mail.umcs.pl*

*У статті розглянуто літературознавчу рецепцію Дмитром Донцовим творчості Марка Черемшини (Івана Семанюка), пошук його *manière d'être*. Рецепція творчості Марка Черемшини в українському літературознавстві першої половини ХХ може бути знаковим прикладом освоєння й представлення творчості письменника з перспективи дискурсних стратегій і дискриптивних практик окремих літературознавчих напрямів того періоду. Кожен із літературознавчих ідеологічних та ідейно-естетичних тогочасних прямувань – народницький, неокласичний та марксо-ленінський, має в літературознавстві поле дискурсів про творчість Черемшини. Мени освоєним та дослідженим є націєцентричний дискурс творчого світу Марка Черемшини Дмитра Донцова.*

На прикладі аналізу рецепції прози Марка Черемшини доведено, що ідеї народницького літературологічного дискурсу підхоплює марксо-ленінський, вульгаризуючи його ідеї пошуку національної ідентичності письменника і зводить їх до класового протистояння. Водночас неокласичний та націоналістичний дискурси, які формуються майже одночасно, в багатьох аспектах мають багато спільних мистецьких первнів і наративних та методологічних стратегій літературології.

Ключові слова: *Марко Черемшина, Дмитро Донцов, творчість, літературознавчий дискурс, *manière d'être*.*

Художня постать Марка Черемшини стає об'єктом особливого зацікавлення в українському літературознавстві у 1920 – 1930-х роках. Власне тоді достатньо чітко артикулюються різні підходи літературно-критичного та літературологічного освоєння творчого світу прозаїка на мапі українського письменства.

Кожен із літературознавчих ідеологічних та ідейно-естетичних напрямів першої половини ХХ століття – народницький (найповажнішим репрезентантом якого був Сергій Єфремов, а у випадку оцінювання творчості Марка Черемшини – Михайло Грушевський), неокласичний (насамперед – Микола Зеров) та марксо-ленінський, який раковою пухлиною розростається на тоді в українському літературознавстві – мають у літературології певне поле дискурсів. Дещо менш освоєним та дослідженим є націєцентричний Дмитра Донцова, хоча вже деякі з попередніх студій і тут зроблено.

Я спробую означити основні ціхи й основні поля студій Дмитра Донцова творчої спадщини Марка Черемшини, її стильових та жанрових, а водночас й ідейних та естетичних акцентів.

Отож, головним об'єктом зацікавлення тут буде листування письменника з Дмитром Донцовим, яке загалом випало з поля уваги дослідників постаті прозаїка, та рецепція його творчості в студії редактора «Вістника» – у контексті формування різних дискурсивних практик літературології першої половини ХХ віку.

Д. Донцов у примітці до Черемшиних листів (усіх 5 – за 1923–1926 роки) зауважує, що він познайомився з І. Семанюком «як редактор *ЛНВ*-ка. Бачився з ним – він мешкав у Снятині – лише чотири чи п[']ять разів, у Львові – в каварні чи реставрації, в санаторії проти Стрийського парку, де він лікувався і раз в Снятині. Коректний, завше стриманий, дуже маломовний, надзвичайно привітний і цікавий в товаристві, він робив вражіння людини напруженої, вічно працюючої думки» [8, с. 810].

У листі від 20 березня 1923 року Черемшина повідомляє Донцова про пошук прототипів для своїх новель: «Чи то сугестія, чи прозоріння – а фактом є, що від хвилі одержання Вашого листа я подибаю вже третього мужика такого, якого Ви називаєте “егоїстом-ідеалістом”. У нас зараз майже кожне село має таку цінність, однак все таки сі люди не надають селу тону і через те, що не додержуються селянської етики, що її не переіначують, а навіть виставляють її як шильд у всіх своїх діланнях серед села, опертих на егоїзмі. Ті “піоніри” ще не є дуже чисельні, але село не показує на них пальцями і не розпинає їх, а навіть шапкує. Я довше застановлявся, чи – сказати б так – “вільно” таких братчиків виводити на новелістичну сцену і через те не провинився б я “пієтизмові до основ свого народа” (на що так дуже зважали чехи), но Ваш лист прогнав від мене той сумнів і я збираю вже матеріал в назначеному Вами напрямкові.

Та все попадається мені під очі і руки канадієць і мабуть прийде ся мені насамперед поздоровкатись з галицьким канадійцем, а опісля й з тим другим типом. Вам я дуже вдячний, що вкоротили моє вагання» [8, с. 810-811].

Марко Черемшина згадує й про полеміку 1925 року між Дмитром Донцовим та Михайлом Рудницьким. Тоді ж він пише й про Зерова, що «видав у Києві I том моїх новель, а II том обіцяє проробити влітку [...] До Зерова я чую велику пошану і симпатію» [8, с. 812]. Цей лист від 1 липня 1925-го є свідченням того, що Д. Донцов знав уже тоді про видання М. Зеровим Черемшининих творів у окупованому росіянами Києві.

У грудневому листі того ж року Марко Черемшина повідомляє Дмитра Донцова про поширення журналу на Снятинщині: «Я збираю тут пронумератів у повіті і подибаю таких отців-парохів, що вважають *ЛНВ* безбожним і неморальним, що мене з рівноваги вириває і я, викидаючи гадючу піну на тих лжепобожників, лишаю їх тільки як своїх ворогів, а не пронумераторів *ЛНВ*...» [8, с. 812].

Мистець скаржиться редакторові на обставини, які не надто сприяють його творчій праці: «Мої відносини – пише він, – тепер такі, що викидають мені перо з рук, а здоровля також під такі морози і бурі погіршилися. Я мусів відступити ведення канцелярії одному адвокатові жидові і вдоволитися малим уділом, що рівно ж внесло в мою хату дісонанс. При лихих настроях гадки рвуться. Щоб не пустити у світ щось таке розбите... – я вижидаю погідніших днів і обіцяюсь вислати Вам дещо аж на марець, або може ще й на лютий 1926 і прошу мені сей раз вибачити, що відкладаю сповнення Вашого приказу» [8, с. 812].

Водночас він ділиться і прочитаним у пресі про австрійську літературу та есеїстику, розповідає про творчі плани: «У календарях “Просвіти” і “Громада” став я брати матеріял, що лежить навкруги нас на улиці. Не знаю, чи до *ЛНВ* вільно буде слати щось майже з теперішности, яка ще не кинула за собою дистансу потрібного до літературного оброблення. Але бачу, що роблять се і другі, от приміром: найвизначніший теперішній мужицький письменник-новеліст Яків Босгарт...»; а «до такої старини як Артур Шніцлер», – додає він, – «не маю охоти вертати». Згадує він і статтю Ервіна Странніка в «*Neues Wiener Journal*», у якій той «вихвалює вправді тло суспільницьке», але «підчеркує наприкінці статті, що романом і новелею будучности є тло фільзофії і ідейности», і «радить покинути “холодний гісторизм”». Черемшина зі скепсисом додає: «Тоді ми провінціонали, мусіли б загалі перестати писати, бо вийшла б наверх наша неукість і анальфабетичність. От і з такими і подібними гадками б[']ється чоловік у лихому настрою, неначе який молодик, що шукає якраз чи і до якої вписатися літературної групи» [8, с. 813]. У наступному листі письменник пише про свої спроби перекладів з німецької

новель Якова Босгарта та Фрідріха Перконіга [8, с. 813-814]. Як видається, що ці переклади так і не було опубліковано.

У наступному листі зі Снятина (15 лютого 1926 року), написаному не особисто Донцову, а до редакції журналу загалом, – виявляються ще дві прикрі деталі творчого процесу – відсутність друкарської машинки і невпевненість, що запропоновану ним новелю приймуть до друку: «Щоб додержати обіцянки, яку я вчинив перед Вп. П. начальним редактором д. Донцовом, – пересилаю в залученню найновішу новелю п. з. “Марічку головка болить” і прошу про се повідомити начального редактора. В разі непридатности для *ЛНВ* – прошу мені рукопис ласкаво звернути. Не маючи тепер машини до писання, – проклинав я свою долю – переписуючи ту новелю з бруліону» [8, с. 813].

Така нерішучість щодо вартости для друку власних творів виявляється у його листах із початків його творчости. У грудневому листі 1895-го до Осипа Маковея молодий автор писав: «Оцим зразком своєї праці відзиваєсь до Вас буковинський гуцул. Коли воно що путнього, то здаруйте його поміщенням в Вашім часописі “Буковина” або “Неділя”, а коли це, мовляв, нісенітниця, так і будьте ласкаві назад їм ід мені чимчикувати веліти» [10, с. 577].

Ціла низка новел і оповідань Марка Черемшини після двох десятиліть творчого мовчання були опубліковані у донцовському «Літературно-Науковому Віснику» та «Віснику» (власне на ролі цього журналу у новому поверненні І. Семанюка до літературної творчости наголошує й М. Зеров). І справді: ці публікації, як визнає це пізніше Микола Зеров у статті «Марко Черемшина і галицька проза», «тепер, по опублікуванні за кордоном (в «ЛНВ». – *І. Н.*) нових оповідань, без порівняння сильніших, за ті молодечі» [6, с. 474] стали перевідкриттям уже зрілого таланту Черемшини.

Дмитро Донцов після смерти Марка Черемшини напише статтю-епітафію, присвячену його творчости, намагаючись окреслити його *manière d'être*, себто *спосіб бути*, або, йдучи за Мартіном Гайдеггером, означити творчий спосіб буття-у-світі мистця, виокремити ті ідіостильові та ідейно-естетичні напрямні, які означають його особливе місце в українському письменстві.

Олег Баган у вступній статті до публікації есеїв Дмитра Донцова про Василя Стефаника та Марка Черемшину наголошує, що, пишучи їх, Донцов уже «остаточно сформулював свою естетичну доктрину. Базувалась вона на таких субстанційних положеннях: художня творчість є актом передусім *інтуїтивним*, внаслідок якого мистець виявляє свої глибинні переживання [...], художній твір має бути вибухом живої *пристрасти*, а не штучним плетивом розуму, результатом поетикальної *вправности-науки*, має двигіти потужним *напруженням волі*, щоб захоплювати читача, формувати в ньому шляхетну Особистість; літературний стиль різьбитись

лаконічністю і живою оригінальністю слова та образу; ідеї і проблеми твору не повинні приземлювати читача, будити в ньому примітивні і деструктивні інстинкти, а навпаки – *підносити* і *ушляхетнювати*. Власне, це й була естетична концепція *неоромантизму*...». Отож, «така концепція літератури *apriori* відкидала естетику і поезику українського народництва...». Тож Д. Донцов був «виразно включений у модерністичний естетичний дискурс» і «вперше у нашій культурі поставив художній твір у епіцентрі націоналістичного, філософського, культурологічного, естетичного, політичного та ментально-соціологічного вимірів. Тобто прочитав твір *поліфонічно, поліаспектно*...» [1, с. 336].

Додаймо, що описи й прикмети творчості Марка Черемшини, задекларовані Миколою Зеровим та Дмитром Донцовим, широко використано й у науковій студії професора Романа Піхманця «“Б’є смучя година”: есхатологічні візії Марка Черемшини» у монографії «Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича» [7, с. 252-242].

Дмитро Донцов у засновку статті про Марка Черемшину намагається сформулювати ті особливі стереотипні печаті, які зчаста накладаються на творчі постаті, і є «прокляттям кожного видатного письменника» (і тут йдеться не тільки про українців), бо «сучасники майже ніколи не підносять найхарактеристичніше в нім». Вони «схиляються перед його силою», але добачають не те, що «його виріжняє, лиш в тім, що подібним робить до інших, вже канонізованих “громадською думкою”, себто не дуже вередливим смаком офіційної критики». Отож не уникнув цієї доля й Черемшина: «Для критики, що привітала його першу збірку, був він “поет народнього горя, народної тьми” [...]». Були й інші, що «бачили “основну прикмету” письменника в його “демократизмі і туманнім реалізмі”, які вважали, що він “далеко сильніший там, де пише якнайбільше об’єктивно, чисто реалістичною манерою”, перестерігаючи його йти стежкою ліричного “імпресіонізму” і “модернізму”» [5, с. 305]. Д. Донцов власне цитує тут рецензію М. Грушевського в «Літературно-науковому вістнику» на першу Черемшинину збірку «Карби» [4].

М. Грушевський і справді писав про «виразно літературну фізіономію автора – одного з видніших репрезентантів “молодших” у нашій літературі»: «Його духовий і літературний розвій припадає таким чином на часи розвою нашої галицької модерні, і творчість Семанюка стоїть в тіснім зв’язку з нею, а в де чім можна бачити таки й виразні впливи її на нього. Розуміється, сама ся “модерна” ще стоїть перед нами *im Werden* (у процесі творення. – *нім.* – *I. H.*), і в ній лучаться й переплітаються дуже відмінні течії, як реалізм і символізм, психологізм і зверхній імпресіонізм, а й творчість самого Семанюка також, надіємося, маємо щойно в початках, і було-б скороспішним прибавити до неї якусь коротку етикет-

ку, а тим менше – задоволитися ляконічним зачисленням його до модерні» [4, с. 128, 129]. М. Грушевський виокремлює Черемшинине індивідуальне місце в письменстві через «вибір тем: від першої до останньої всі вони взяті з селянського, гуцульського життя. [...] Перша й основна прикмета його літературної творчості, – твердить критик – реалізм, народолюбний – демократичний і гуманний реалізм» [4, с. 129]. На переконання М. Грушевського, «ся манера досить сильна в нашій галицькій модерні; проявляється вона й у Семанюка, й сі прояви її я уважаю впливом на нього новітніх наших письменників, а власне Стефаніка – що досі з найбільшим артизмом умів імпресіоністичну, ліричну манеру переводити в своїх селянських образах» [4, с. 130]. Однак у Семанюка «ся манера не удається так, і на мій погляд він далеко сильніший там, де пише як найбільше об'єктивною, чисто реалістичною манерою...» [4, с. 130]. Бо ж, до прикладу, оповідання «Карби», снує далі павутину реалістичного світовідображення М. Грушевський, «було-б саме що собі добре, але впадає в модерністичну манеровність, і сі манеровні уступи не дуже пристають до чисто реалістичних...» [4, с. 130]. Дорога «модерні», висновує він, «занадто ризикована»: «Я би не тішився тим, коли-б се віщувало й дальший похід у сім напрямі молодого автора». Тому, радить він прозаїкові, «більше уваги для життя, для його проблемів, а менше польовання за зверхніми ефектами, за готовими шаблонами» [4, с. 134].

Советське імперське літературознавство намагатиметься представити ці Черемшині модерністичні шукання, як пристосування до «тлетворного впливу» західної культури. Як зауважує Р. Піхманець, «цю складову творчого набутку новеліста тлумачили переважно як данину моді й замилювання декадансом і модернізмом. Причому ці естетичні явища вважали ознакою крайнього песимізму й занепадницьких настроїв, властивих “буржуазній” культурі й суспільству загалом» [7, с. 268].

Д. Донцов відкидає таке народницьке бачення творчості І. Семанюка, і наголошує: «Один осуд вартий другого, але в останнім є зерно правди – підкреслення двох “манер” у творчості автора “Карбів”, які вже тоді виразно давали себе знати. Лише що, вірний духові “демократизму та гуманного реалізму”, критик не шляхом, який лежав в натурі письменника, радив йому йти. Але Черемшина вибрав власне тую іншу, від якої його відраджували, “манеру” і дав нам в ній ті блискучі повоенні новелі, що переважно друкувалися в нашій журналі, – по двадцятьлітній перерві...» [5, с. 305]. Він звинувачує критику (й насамперед очевидно М. Грушевського), що «впихання» творчості І. Семанюка в прокрустове ложе літературних «трафаретів» призвело до його двадцятилітнього мовчання. Заперечуючи М. Грушевському, Д. Донцов твердить, що «не в “манері” тут річ, не в стилі». Він добачає те головне, що є характерним для ідіостилію письменника. Це власне те, що «французи зовуть *maniere*

d'être, ціла духовна будова, така різна, така відмінна від інших...» [5, с. 305]. Д. Донцов означає, що хоч і «тлом йому послужило село, близьке, й знайоме, але темою – взагалі людський біль, терпіння, пекло життя, безвиглядна трагедія тих, які родяться, щоби вмерти, нерозгадана і глупа загадка буття...» [5, с. 306].

Ключем до творчої манери І. Семанюка бачиться Д. Донцову злегка іронічне осмислення світу. «Се може видатися парадоксом, але Марко Черемшина був *несвідомим іроністом*. Не злобним сатириком, не пустим карикатуристом, ані циніком аморальним, лише власне іроністом. У творах автобіографічного характера [...] ся його прикмета досягає найвищих – так рідких у нас шпилів автоіронії, але пересякнуті нею і інші його твори; се немов провідна мельодія, що спершу зрідка й несміливо, чим далі з'являється частіше, щоб остаточно стати віссю, хребтом цілої черемшинової творчості. Се і є власне його *manière d'être*» [5, с. 307]. Отож перед усіма страхіттями чи буденного, чи воєнного життя, людського буття загалом, «загортався він у міцний панцир своєї питомої іронії...» [5, с. 307].

Звичайно ж, у Черемшини співчуття покривдженому «іде в парі з легким відтінком комізму. Він теж зворушується людським болем, але розглядає його так, немов дивився на нього десь з місяця, і тоді сі злидні людські представлялися такими малими, такими дрібними, що тяжко було з них не іронізувати, з отсеї безладної, наївної, а страшно поважної людської метушні» [5, с. 307].

І власне в такому ключі – іронії та авторонії, – які бачаться Донцову визначальними для відмикання таємниць *manière d'être* світобачення й світовідображення Марка Черемшини, варто читати й листи письменника до різних адресатів.

Можна б порівняти, сказати б, емоційно-сенсорну напругу листів Марка Черемшини до Миколи Зерова та Дмитра Донцова. Листи до адресата у Києві видаються трохи сухішими; у них він обережніший і, часом бачиться, непевний, чи варто відкривати свої остаточні оцінки тих чи інших літературних явищ – у контексті політичному.

Прикладом є лист до Зерова (13.03.1926), в якому він повідомляє про своє ознайомлення з книжкою «*Idiotenführer durch die russische Literatur*» («Путівник ідіота по російській літературі») Мюнхен, 1925), у якій її автор, Сір Галаганд (Sir Galahand) виливає «ріку своєї ідовитости на російську літературу. Пише, що в російській літературі інтронізовано ідіоту і введено месіянізм. Таких великанів, як Достоевський і Толстой, рівняє сей ідовитий критик з болотом. Толстого кваліфікує як психопатологічну проблему, а людей Достоевського – як блукаючих у темних коридорах істериків. Коли то все прочитається, то віддохочується взагалі писати. Західний світ літературний прийняв ту книжку з одушевленням!

І се є для Заходу знаменне. Шкода, що не маю тої книжки у себе, а то зараз надіслав би Вам, бо на мене вона вчинила таке враження, яке порошок “ціанкалі” робить на серце» [10, с. 235]. Екстраполоючи це повідомлення на притаманну Черемшині іронічність, можна помітити, що він насміхається разом із автором «Путівника ідіота» з «великого і могутнього» письменства московитів, розглядає його примруженим оком реципієнта-сатирика.

У листі-відповіді (21.03.1926) Микола Зерова не згадує про «Путівник ідіота по російській літературі» (очевидно знаючи, що його лист прискіпливо читатимуть і в ГПУ – перед тим, як відпустити за кордон) і дає сучасній літературі московитів дуже нейтральну характеристику: «Щодо російської літератури, то вона зараз страшенно супроти нас багата, але імен, що дорівнювали б Достоевському з Толстим, але навіть Чехову з Горькім, – немає» [6, с. 1051]. Очевидно, що в ставленні до цих російських письменників прихованою залишається алюзія, відповідь-недомовленість на лист Черемшини: в письменстві московитів нині «ідіотів» багато, але таких, що перевершували б класиків-ідіотів – Достоевського з Толстим, Чехова з Горькім – мало. Хоча про Іллю Еренбурга, що його теж згадує в своєму листі Іван Семанюк, Микола Зеров теж пише, як про можливого героя для «Путівника ідіота»: «Що ж до Еренбурга, то він у нас популярний, хоч говорити про нього, як про літератора поважного не говорять. [...] Що ж до “Тресту «Дайош Європу»”, то це річ просто скандальна. [...] Я особисто Еренбурга не шаную – він жив у Києві р. 1919-го і досить тут намозолив очі своєю кокетерією, підведеними очима і панночками, обіруч повислими...» [6, с. 1051].

Саме з огляду на цей епістолярний діалог можна ближче приглянутися до того, що є однією з важливих ознак іронії. Беда Аллеман порівнює обман та іронію. Різниця між неправдою та іронією проходить власне на межі нерозуміння / розуміння того, що насправді приховане в семантичному ядрі вислову: ото ж «облуда має ввести в оману слухача або читача», а, на противагу цьому, «специфічна властивість іронії у тому, що ця різниця є прозорою для *утаємниченого* (утаємниченим є кожен, що розуміє, що є іронічного в іронічному концепті загалом). Захоплюючий шарм іронічного способу мовлення (*Sprechweise*) із цього власне виникає, що він дозволяє додумуватись чогось іншого, і чогось більшого, ніж те, що виповідається дослівно» [11, с. 23].

Однак повернімось до статті-епітафії Дмитра Донцова про Марка Черемшину. Повоєнні оповідання, пише Донцов, є свідченням поєднання, здавалося б, непоєднуваного, «іронічного підходу до життя» та «драматичність ситуації», бо «війна описана в Черемшини з її цілим жахом та хаосом». Але «і тут автора не покидає іронія», іронія «українського козака, що й, почеплений на гак, не перестає глузувати зі світу» [5,

с. 310]. Ідея, яка примиряє в Черемшини ці два підходи до людської екзистенції, «був одвічний, чисто анімальний патос життя, який робить одушевлений ним колектив незнищимим, і який підглядів поет під безхмарним небом своєї декамеронівської Гуцулії» [5, с. 314]. Цей, сказати б, «гимн людського існування», «укритий в іронії перших новель», у «стоїцизмі воєнних оповідань», у «чисто ренесансівській еротичі кількох пізніших новельок» – така життєствердна вітальність до певної міри дозволяє порівнювати, переконує Дмитро Донцов, прозу Марка Черемшини із творчістю Кнута Гамсуна (зокрема з його «Благословенством землі») [5, с. 314]. Цих двох майстрів слова лучить поєднання «в одній особі і епіка збірного зусилля невсипущого людського колектива, і острого індивідуаліста – еротика. Ще цікавіше, що еротизм Гуцула і Скандинавця в багатьох подібні до себе» [5, с. 317].

Така філософія буття – «нова нота, внесена в нашу літературу» І. Семанюком. Д. Донцов порівнює її зі світоглядними домінантами інших українських мистців: «“Каменярі” – се була запонура філософія для Черемшини, замало естетична... “Скорбная мати” – наша утерта символіка – засмутна для іроніста і... епікурейця, яким потрохи є автор “Парасочки”... Прометеїзм, “*combativite*” (дух боротьби. – *франц.* – *І. Н.*) – які стрічаємо у Стефаніка, не пасували Черемшині». І резюмує: «Як добре, що він не послухав свого часу тих критиків, що радили йому змарнувати свій хист “гуманним реалізмом” і народницьким “демократизмом”» [5, с. 318-319]. Черемшина, снує далі Донцов, «не сугерує перебіг подій, описуючи стан душі, лише таки оповідає їх, але не словом стороннього глядача, чи своїм, лише – тих, що ділають, самих акторів. Але він і не реаліст (хоч би й імпресіоністичний), і всі його описи природи і акції, роблені у відношенні до стану душі дієвих осіб, нерозривно з ними зв’язані, не становлячи – як напр. у Коцюбинського – окремих світ. Тому його оповідання має такий своєрідний динамізм, ніщо його не перериває, ні реалістичні, чужі акції, описи, ні авторіві толковання, ні експресіоністичні міркування (написи на екрані) – дія плине без втриму» Звідси його персоніфікація натури, його свійська символіка...» [5, с. 320]. Головне в письменника – «вираз психічної атмосфери, переплетення нюансів душевних переживань, феноменів підсвідомого. І тим [він] відрізняється від експресіоніста» [5, с. 320].

Барвистість – одна з найприкметніших рис Черемшиної стильової палітри. Прозайк поєднує протилежні яскраві кольори, однак вони у нього не приходять до осмози – їх вимішування. Ця його своєрідна манера «робить його сильнішим від реаліста у змальованню зовнішнього перебігу подій, і сильнішим від експресіоніста в змальованню станів душі» [5, с. 321].

Щодо стильової та ідейно-естетичної єдності таких різних мистців Покутської трійці, переконує Д. Донцов, «є зовсім хибним вкладати в одну рамку Стефаніка, Семанюка і Мартовича, які своєю філософією житте-

вою, і манерою писання цілком між собою різняться; се тільки наша примітивна народницька критика, що бачила в них лиш “співців, мужицького горя”, могла звести до купи такі ріжні величини)» [5, с. 319]. Бо ж творча палітра Марка Черемшини, на переконання Дмитра Донцова, – це поєднання «імпресіоністичного реаліста і реалістичного імпресіоніста, соромливого і цинічного еротика, ворога народницького сентименталізму – і глибоко вкоріненого в рідний ґрунт поета українського села...» [5, с. 322].

Дмитро Донцов у багатьох аспектах аналізу творчості Марка Черемшини суголосний із Миколою Зеровим.

Щодо мовно-формального втілення, то Зеров власне сформулював те, що стильово різнять Стефаніка та Черемшину. Бо «широко користуючись авторським словом, роздаючи розповідну частину твору, Черемшина значно відступає від Стефанікового звичаю. Відступав він від нього і в другім напрямку: з Черемшини далеко більший естет і декоратор, аніж з суворого, суто архітектурного Стефаніка. В його оповіданнях далеко більше зумисного шукання та накладання місцевого кольориту; пишучи свої оповідання з гуцульського життя, він нахиляється і до прикрашеного верховинського стилю. Коли Стефанік у своїх оповіданнях користується діалектом, то це ніби для того, щоб зробити своє оповідання природнішим, щоб надати своїм персонажам якнайбільше ґрунту та документальності. Натомість Черемшина звертається до діалекту ради його самого, задля його естетичної вимовності, – просто тому, що знає вагу й цінність рідкого, надзвичайного слова» [6, с. 483]. Професор Леся Демська-Будзуляк узагальнює цю Зеровську перспективу Черемшиного стилю: «На відміну від багатьох своїх сучасників, що використовували народну мову для підкреслення “природности”, “справжньости” своїх героїв, письменник звертається до діалекту заради нього самого, його естетичної вимовності. Його художня техніка, авторська мова не так виростають з народного ґрунту, як радше проростають крізь нього» [2, с. 512].

Л. Демська-Будзуляк зауважує, що М. Зеров «звертає увагу на новаторство ідейно-естетичної складової авторського письма, в основі якого свідоме роздвоєння природи письменника»: «Залюблений у життя, буквально у біологічну потенцію, письменник водночас оголює його, відкидаючи культурні надбання цивілізаційности, поступаючись місцем первинному Еросу. Герої Марка Черемшини, незважаючи на свою трагічну долю, напрочуд красиві, оскільки презентують собою красу самого життя. Голос життя постійно кличе їх за собою, веде наче античний фатум, сміється у вічі смерті...» [2, с. 511].

Загалом же у просторі модерністської прози у баченні Миколи Зерова, що розбудовує свій власний канон постатей українського письменства, Марко Черемшина – перший ліричний прозаїк, – посідає особливе місце.

Д. Донцов, як бачиться з його статті-епітафії, напевно читав вступну статтю М. Зерова «Марко Черемшина і галицька проза» до творів пи-

сьменника, виданих в Україні у двох томах. Загальні висновки щодо важливості місця Івана Семанюка в українському письменстві, головні напрямні стилю, поетики, світовідчування в Донцова і Зерова співзвучні. Вони взаємно доповнюються, вияскравлюючи постать Марка Черемшини як однієї з мистецьких вершин українського галицького письменства доби Модернізму.

Рецепція творчості Марка Черемшини в українському літературознавстві першої половини ХХ століття, пошук його *manière d'être*, може бути знаковим прикладом освоєння й представлення творчості письменника з перспективи дискурсних стратегій і дискриптивних практик окремих літературознавчих напрямів того періоду.

Ідеї народницького літературологічного дискурсу підхоплює марксо-ленінська критика, деформуючи й вульгаризуючи пошук національної ідентичності письменника, його закорінення в рідній землі, мові, традиціях – і зводить їх до зашореного класовізму, обов'язково замішеного на так званому інтернаціоналізмі – себто патологічній любові до усього російського, до ідеї меншовартості поневолених москowitzами народів – у порівнянні з «високою» культурою поневолювачів. Водночас неокласичний та націоналістичний (націєцентричний) дискурси, які формуються майже одночасно, мають багато спільних мистецьких і світоглядних первнів, наративних і методологічних стратегій: пошук ідіостильових примет творчості Марка Черемшини, його національного закорінення, непроминальних ідейно-естетичних вартостей його мистецької прози.

Література

1. Баган О. Дмитро Донцов про Василя Стефаника і Марка Черемшину. «Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століть (До 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича). Дрогобич: Вимір, 2001. С. 331-340.
2. Демська-Будзуляк Л. Українське літературознавство від ідеї до тексту: неокласичний дискурс. Київ: Смолоскип, 2019. 600 с.
3. Донцов Д. Марко Черемшина // Донцов Д. *Вибрані твори*: у 10-ти томах. Том 8: *Літературна есеїстика* (1922–1958 рр.) / Відп. ред. та упор. О. Баган. Дрогобич-Львів, 2015. С. 300-312.
4. Грушевський М. Іван Семанюк (Марко Черемшина). Карби, новелі з гуцульського життя. Чернівці, 1901. *Літературно-науковий вістник*. 1902. Том ХІХ. Книга 9. С. 128-134.
5. Донцов Д. Марко Черемшина. *Літературно-науковий вістник*. 1927. Т. ХСІІІ. Кн. VII-VIII. С. 305-322.
6. Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М. Сулима; Післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 1301 с.

7. Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ: Темпора, 2012. 580 с. [Серія "Бібліотека «ЛітАкценту»"].
8. Черемшина Марко. З листів Марка Черемшини (до Дмитра Донцова). *Вістник*. 1938. Т. 4, Кн. XI. С. 810-814.
9. Черемшина Марко. Райська птиця. Зібрання творів / Упоряд. Іванни Стеф'юк. Брустури: «Брустури», 2023. 687 с.
10. Черемшина Марко. Твори: У 2-х тт. Т. 2. Київ: Наукова думка, 1974. 314 с.
11. Allemann Beda. O ironii jako o kategorii literackiej. *Ironia* / Pod red. M. Głowińskiego. *Gdańsk: słowo / obraz terytoria*, 2002. S. 17-41.

MARKO CHEREMSHYNA'S MANIÈRE D'ÊTRE IN THE LITERARY IN CRITICAL RECEPTION OF DMYTRO DONTSOV

Ihor Nabytovych

*Marie Curie-Skłodowska University in Lublin;
Plac Marii Curie-Skłodowskiej 5 20-031 Lublin, Poland;
e-mail: ihor.nabytovych@mail.umcs.pl*

The article examines Dmytro Dontsov's literary reception of the work of Marko Cheremshyna (Ivan Semaniuk), the search for his manière d'être. The reception of Marko Cheremshyna's work in Ukrainian literary studies of the first half of the 20th century can be a significant example of mastering and presenting the writer's work from the perspective of discourse strategies and descriptive practices of certain literary trends of that period. Each of the literary ideological and ideas-aesthetic directions of that period – national-ethnographical, neoclassical and Marxist-Leninist – has a field of discourses about Cheremshyna's work in literary studies. The nation-centric discourse of Dmytro Dontsov is somewhat less mastered and explored in the creative world of Marko Cheremshyna.

Using the example of the analysis of the reception of Marko Cheremshyna's prose, it is proved that the ideas of the national-ethnographical literary discourse are picked up by Marxo-Leninism, vulgarizing his ideas of the writer's search for national identity and reducing them to class confrontation. At the same time, neoclassical discourse and nationalist discourse, which are formed almost simultaneously, in many aspects have many common artistic origins and narrative, methodological strategies of literary studies.

Keywords: *Marko Cheremshyna, Dmytro Dontsov, creativity, literary discourse, manière d'être.*