83.3(4Укр)1
П48

Збірник наукових праць

„Покутська трійця"

в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX - початку XX століття

“Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць.

“Pokuttia trio” in general ukrainian literary process of the end of the 19th c. – the beginning of the 20th c.: Collection of scientific works

MINISTRY OF SCIENCE AND EDUCATION OF UKRAINE
PRECARPATHIAN NATIONAL UNIVERSITY
NAMED AFTER VASYL STEFANYK

"POKUTTIA TRIO" IN GENERAL UKRAINIAN LITERARY PROCESS OF THE END OF THE 19th c. – THE BEGINNING OF THE 20th c.

Collection of scientific works

НАУКИ
Інв. № 77 9049

Ivano-Frankivsk
2006

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

"ПОКУТСЬКА ТРІЙЦЯ" В ЗАГАЛЬНОУКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Збірник наукових праць

НБ ПНУС
779049

Івано-Франківськ
2006

УДК 801.8 (У77) (082)
ББК 3С (46 УКР)-317 1

"Покутська трійця" в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць. – Івано-Франківськ, 2006. – 494 с.

"Pokuttia Trio" in general Ukrainian literary process of the end of the 19th c. – the beginning of the 20 th c.: Collection of scientific works. – Ivano-Frankivsk, 2006. – 494 p.

До книги ввійшли літературознавчі, мовознавчі та культурологічні статті, в основу яких покладено доповіді та повідомлення українських учених, що були виголошені в Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника на наукових конференціях, приурочених Лесю Мартовичу, Василю Стефанику та Марку Черемшині, а також дослідження, спеціально підготовлені до цього видання.

Тексти друкуються в авторській редакції.

The book is made up of articles on literary criticism, linguistics and culture studies which base on Ukrainian scholars' reports and information delivered at scientific conferences dedicated to Les' Martovych, Vasyl' Stefanyk and Marko Cheremshyna at Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk as well as on researches especially prepared for this issue.

Texts are published in author editing.

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. *Степан Хороб* (відповідальний редактор та упорядник), канд. філол. наук, доц. *Роман Піхманець* (відповідальний секретар), д-р філол. наук, проф. *Марія Голянич*, д-р філол. наук, проф. *Василь Ґрецук*, д-р філол. наук, проф. *Віталій Кононенко*, д-р філол. наук, проф. *Богдана Криса*, д-р філол. наук, проф. *Володимир Матвіїшин*, д-р філол. наук, проф. *Тарас Салига*, д-р філол. наук, проф. *Марко Теплінський*.

Editorial board: Doctor of Philology, Prof. Stepan Khorob (editor-in-chief and compiler), Candydat of Philology, Doc. Roman Pikhmanets' (secretary-in-chief), Doctor of Philology, Prof. Mariya Holianych, Doctor of Philology, Prof. Vasyl' Greschuk, Doctor of Philology, Prof. Vitaliy Kononenko, Doctor of Philology, Prof. Bohdana Krysa, Doctor of Philology, Prof. Volodymyr Matviyishyn, Doctor of Philology, Prof. Taras Salyha, Doctor of Philology, Prof. Marko Teplyns'kyi

Рекомендовано до друку ухвалою Вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Recommended for publishing by resolution of Scientific Council of Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk

Рецензенти: д-р філол. наук, проф. *Борис Бунчук* (Чернівці); д-р філол. наук, проф. *Дмитро Бучко* (Тернопіль); д-р філол. наук, проф. *Іван Денисюк* (Львів); д-р філол. наук, проф. *Володимир Погребенник* (Київ)

Reviewers: Doctor of Philology, Prof. Borys Bunchuk (Chernivtsi) Doctor of Philology, Prof. Dmytro Buchko (Ternopil'), Doctor of Philology, Prof. Ivan Denysiuk (L'viv), Doctor of Philology, Prof. Volodymyr Pohrebennyk (Kyiv)

ISBN 966-640-190-8

©Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
©Publishing – design department of Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk

ВІД РЕДКОЛЕГІЇ

Про творчість західноукраїнських художників слова XIX – початку XX століття – Василя Стефаника, Леся Мартовича й Марка Черемшину – на сьогодні написано стільки наукових праць, що їх можна було б укласти в кілька томів літературознавчих, мовознавчих, фольклористичних і культурологічних досліджень. Вони, ці яскраві й неперебутні прозаїки, спільно знані як представники "Покутської трійці", залишили помітний слід в історії розвитку національного письменства, витворивши кожен по-своєму унікальний ідейно-естетичний і духовно-образний світ. З плином літ цей епічний універсам у загальноукраїнському процесі все більше увиразнюється новими гранями, щоразу спонукаючи прийдешні покоління дослідників до глибиннішого осмислення їх особливостей та своєрідності, до з'ясування засадничих основ художнього мислення Василя Стефаника, Леся Мартовича й Марка Черемшини, до виявлення та систематизації поетики їх творів, їх контекстуального й типологічного вивчення тощо.

Власне, такі підходи в аналізі прозової спадщини письменників "Покутської трійці" як концепційні проступають у розділах пропонованої читацькій увазі книги. Їх основу становлять апробовані матеріали під час проведення наукових конференцій (приурочених ювілеям Василя Стефаника, Леся Мартовича та Марка Черемшини) у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника, а також спеціально підготовлені до цього видання статті літературознавців, мовознавців, мистецтвознавців з Києва, Львова, Чернівців, Тернополя, Ужгорода, Луцька, Дрогобича й Івано-Франківська.

Цей збірник наукових праць продовжує розпочату останніми роками роботу філологічних кафедр Прикарпатського національного університету у підготовці та публікації нових досліджень творчості Василя Стефаника, Леся Мартовича й Марка Черемшини. Свого часу були схвально оцінені громадськістю і рецензентами попередньо видані івано-франківськими вченими-філологами колективна монографія "Василь Стефаник – художник слова" (1996), книга літературознавчих та мовознавчих розвідок "Шевченко. Франко. Стефаник" (2002). Авторський колектив сподівається, що й це видання прислужиться як фахівцям – дослідникам української літератури, так і широкому читацькому загалу в усвідомленні національної самоцінності, невід'ємної від розбудови нашої державності.

EDITORS' NOTE

Many scientific works are written about the creative work of West Ukrainian artists of the end of XIXth beginning of the XXth century – Vasyl Stefanyk, Les Martovych and Marko Cheremshyna. They can build several volumes of literatural, linguistic, folklore and cultural researches. These bright writers known as "Pokutska Trijtsya"'s representatives greatly contributed to the evaluation history of the unique idealogicly estetic and spiritual world. As years go by, this epic universum of the Ukrainian literatural process gains new philosophic meanings encouraging newcoming generations of researches to reevaluate its specifics and unique characteristics and to rediscover the artistic basis of Vasyl Stefanyk, Les Martovych and Marko Cheremshyna's creative artwork, as well as to systemize the poetics of their work, the contextual and typological analysis.

This conceptual approach of analyzing the "Pokutska Trijtsya" epic heritage can be found in the chapters of this book. The materials of this book are reffering to the scientific conferences dedicated to Vasyl Stefanyk, Les Martovych and Marko Cheremshyna's anniversaries in the Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk and special articles of scientists from Kyiv, Lviv, Ternopil, Uzhhorod, Lutsk, Drohobych, Ivano-Frankivsk.

This collection of scientific works is the continuation of the research recently started by the staff of the Philology Department in the Precarpathian National University. Previously published researches were positively accepted by the critics and public readers, among them the monograph "Vasyl Stefanyk – the artist of word" (1996) made by the group of Ivano-Frankivsk philologists, the book of literatural and linguistic researches "Shevchenko. Franko. Stefanyk" (2002). The authors sincerely hope this book will be helpful both by the specialists of the Ukrainian literature and culture and by the wide range of the readers, and will help to realize the deepness and value of Ukrainian nation directly connected with the development of our independence.

ШТРИХИ ДО НАУКОВОЇ БІОГРАФІЇ

Олена ГНІДАН (Київ)

"А ПОЕТОВЕ СЕРЦЕ РОЗПУКАЛОСЯ, А ПОЕТОВА ДУША ПЛАКАЛА..."

Він прийшов на світ 13 червня 1874 року в с. Кобаки Косівського повіту на Станіславщині – від дєді Юрія Семанюка – сільського дяка, і нені Анни Олексюкової – заможної селянки.

Від дідових казок та співанок, гри на флоярі, від бадіків і вуйнів, що "у діда ночували і в гості повертали, і таку красну бесіду мали", "красних співанок співали", взяв мову і властивий тільки йому тембр голосу. У Кобаках підростав і став розуміти світ, людей і природу.

Дєдя навчили його любити все, що гарне і добре, відгукуватися на чуже нещастя і чужу кривду, читати книжки. А ще хотіли дуже, щоб слабовитому хлопчині не довелось переживати тверду мужицьку недолю і післали в Коломийську гімназію.

На світанку село прощалося з Іванком:

"Вікна глипали за ним і хмурилися.

Двері запиралися і сердилися.

Плетені перелази руками махали.

На горбочку зелений ясінь підоймився і показував нені, куди її син їде".

У Коломийській гімназії пізнав красу і підступність, сліпу жорстокість і несвідому доброту. Там зазнайомився з цілою нашою літературою від договорів з греками та Даниїла Заточника до Франка і Чайченка. Велике враження зробили на нього Шевченко, Франко, Гомер, Шекспір, Словацький, Шіллер і Гоголь, думи та народні пісні. Якщо додати ще й часописи "Житє і слово", "Зорю", "Дзвінок", "Правду" і "Буковину", передплачувані за власні гроші, зароблені приватними лекціями, то матимемо повну уяву, на яких засадах формувався його естетичний смак і національна свідомість, стане зрозумілим його бажання якщо не допомогти своєму народові, то хоч сорому не наробити.

Останній рік гімназії ознаменував появу письменника Марка Черемшини. Саме під таким псевдонімом у Чернівцях вийшло оповідання з гуцульського життя "Керманич" (1896). Узяв з собою м'який смуток маминої пісні, мелодію Карпат, шум бистрого Черемоша, згорнув у свою чутливо-вразливу душу високу поезію Гуцульщини і поїхав у Відень, в університет, на факультет права.

Опинився у центрі громадського і літературного життя. Міцно закорінений національний інстинкт і національно-релігійні традиції,

ввібрані з дитинства, оберегли його від епідемії марксистського соціалізму, що вразила всю Європу. "Капітал" Маркса і вся суспільна наука видалась йому надто твердими, надто безнадійними і буденними. "Скептик до філософії", "ентузіаст до мистецтва, природи і до всього, що гарне", він любить "поезію, писану й неписану, мальовану і немальовану", "ритм зір у небі і голос життя на землі". Але "лютий на все, що погане, брехливе і жалом кривди кусає".

У Відні зблизився з громадою молодих людей з високими артистичними замислами, великим талантом і хистом, кращими представниками модерного письма; робить переклади з французької, німецької, чеської, польської, словацької, болгарської, угорської мов; друкує цикл поезій в прозі "Листки" (1898) як доказ уміння писати в стилі модерн, по-європейськи. Ознайомлення з набутками світової цивілізації не притлумило його невгамовної спраги до глибокого осмислення життя села. Чим глибше пізнавав культурні надбання світу, тим виразніше розумів душу і помисли селянина – основу української нації. Він бачив, що на "селянина злягає що раз, то інша, і що раз, то лютіша форма кріпацтва, поневолення і голоду, і давить його, як скала. І ніхто його не шкодує, ніхто йому не помагає, а навпаки: кожний використовує. Його помірки стонкли вже, як батоги, якими він себе тільки батожить, бо нагодувати його вони вже не годні і тільки забирають йому його слабу силу".

І поетове серце розпукалося, а поетова душа плакала.

Брав на себе ті болі і радість, переймав думки, ними вистраждані, кривди, ними пережиті. Йому не треба було одягати маску добродушного селянина-оповідача, як Г.Квітці-Основ'яненку, чи засобом артистичного таланту перевтілюватися в своїх героїв, як Марії Вілінській. Він жив життям селянина-гуцула, він плакав його сльозами, він відчував його серцем.

Як власний, він сприймає батьківський туск діда Чюрея ("Дід"), доведеного власними дітьми до самогубства; перейнятий не світським болем скривдженої матері, "такої, гей хрущик, маленької, як грудочка глини під тичкою, як маціцька каблучка межи стовпом а землею. Вітер звіяв би її полегоньки і, як стеблом, перекидав би по дорозі, якби його гори не спирали" ("Бабин хід").

З мужицької душі, зневаженої чужими, потоптаної своїми, зболеної і розбанованої. Черемшина добуває чудові перли шляхетних поривів і підносить її до аристократичних висот, гідних синів Землі. Все, що свідомо чи несвідомо жило і ховалося в народному почутті,

все, що плакало, раділо і стогнало в серці народному, стало основою створеної ним Краси, якої ніде немає, і яка є всюди.

Тільки краса та повита чорним серпанком. Якісь злі сили звили кубло в селянському житті і зробили з нього пекло. Якесь зачароване коло, з якого марно намагаються вийти Митро Пасемків ("Лік"), Курило Сівчук ("Святий Николай у гарті"), Юсип ("Раз мати родила!"), Семениха ("Основини"), Анничка ("Більмо"), зведениця з однойменної новели...

Злі сили своїм отруйним подихом псують здорове повітря села, знищують його. Здається, ще один крок, один момент такої залежності від генія зла – і село здеградує, впаде в безодню, з якої нема вороття. Здається, воно ось-ось потоне в крові, вимре від воєнних ран. Та село живе своїм одвічним, дідівським звичаєм навіть тоді, коли над селом "гримлять гармати", мости горять, битва наближається. Навколо війна, а село на лінії фронту святкує храмове свято:

"Флоєри під серцем скоботали.

Чобітки притупували і лупали кремінисту землю.

Очі свічками засвітили.

Кучері вітром літали. Молодичині ширинки з голів скидали, коси розплітали.

Пістолета лускали у сумерк вечірній.

Охота росла, як ватра в смеричині.

Гора металася, підтрясалася-гуляла

Раптом на дорозі: пук!

Гора долів ззирається.

А дорога: пук-пук-пук!

Гора завмерла.

Гейби вітер подув, а два пушкарики відмахнулися, захиталися, далися набік та й потич повалилися" ("Перші стріли").

І поетове серце розпукається, а уста повістують про суцільну смерть покаліченому, недобитому селові. Він боїться пропустити найменшу деталь фрагменту тої нечуваної трагедії, перевіряючи свій зір і пам'ять, показує "он тих" і "он тих". "А помежи вояками лежить обочами Гуцулія й текучими очима мухи годує..." ("Після бою").

Село стривожене, перестрашене, "як старі двері з виглоданих одвірків, за свій поріг упало", "у личко пісніє і потерпає" ("Село потерпає"): робить "волю і хорватам, і пушкарям і поволі привикає до війни, гей до ярма" ("Перші стріли"). Розібратися в ситуаціях не може – "не знає бесіди". Давня тема – "без язика" – тільки не в короленківській благодушно-ідилічній інтерпретації, а в трагічних,

повних смутку і жаху ситуаціях. Воєнні звірства лякали й гартували, зміцнювали й пробуджували національну свідомість. Як легендарний фенікс, що спалює себе на вогні, щоб воскреснути з попелу омилодженим, так і Гуцулія після пережитої смерті стала морально здоровішою, твердішою.

Наївне, безборонне село, яке на всі удари долі тільки "зумівалося та упрівало", сповнене енергією життя і вірою в свою силу, здатну витримувати найтяжчі випробування. Цією силою була молодь, на котру покладав великі надії Марко Черемшина. Дозрівши політично і духовно, молодь добровільно записувалася в січові стрільці і відстоювала рідну землю, край запашний та веселий. Це їх почин надихнув старше покоління в національно-визвольній війні 1918 року, пафос і масове піднесення патріотичних почуттів якого з такою ніжністю опоетизовано в новелі "Туга". "Беру, – каже, – свій кріс та й свого коня, може, борше тоту Україну виборемо"(...).

А яка, питаю, буде тота Україна?

А він схопився у стременах срібних та й каже: "Всі гори-долини та й полонини, як земля вширшки, як небо ввишки"...

Весь ліс замаївся, всі трави позацвітали, вся птаха розщебеталася, всі води розіграли.

А він верг на мене пав'яний вінчик та й битим гостинцем конем заграв. А за ним хлопці сама охота, самі молодці, легші гречні, як ліс молоденький. А село каже: то наша сила, наша надія, то наші стрільці, а напередовець – як божа днинка, як сонце в жнивках.

І відлетіли, як орли сиві, як вітер з гаю, як піна бистрої ріки".

13 січня 1922 р. в Берліні українською і німецькою мовами Черемшина публікує посвяту "Колядникам науки", замовчувану донедавна. Надто прозора аналогія з київськими студентами – учасниками боїв під Крутами, четверта річниця яких припадала якраз на січень.

Черемшина звернувся до української студентської молоді в Україні сущій і блукаючій по світах – надії нашої, нашої науки, нашої криці:

"Дорогі та пишні творці нової доби!

Колядники науки, підвалини наші!

Колядуйте нам:

що кованими возами та вороними кіньми вертаєте до нас...

що віншуєте нас пробутком добрим та віком довгим, урожаєм на хліб, миром між людьми, між народами, гараздом і волею в оборогах

і в усіх чертогах, на ланах, дорогах, у лісах, і водах, в повітрі і світлі всієї рідної землі...

Бо знаєте:

що наші гуцульські гори лежать повалені і пелінають керваві голови хмарами...

що чорна тирба скипілася на їх кремінних хребтах...

що відтято їм їх дубову гирю, їх лудіння кедрове...

що гаряча керва сповенила їх камінні груди, а мармуровою ожеледдю сціпенила їх рани...

що гори в тюрмах серця не бачать...

Але вся Гуцулія має за вас тяму і кланяється до вас своїми ранами, своїм болем".

Послання "Колядникам науки", "Писанки", "Коляда", "Ласка" спростовують традиційно-звужену оцінку Черемшини як виключно співця селянської недолі. Післявоєнна творчість (цикл "Парасочка", зб. "Верховина") свідчать про широку політично-національну проблематику.

Письменницький талант Черемшини поєднує у собі тонкого психолога, здатного збагнути глибини душевних переживань, що вміє обережно, ніжно дотикатися до ран душі, й яскравого пейзажиста, що чутливо реагує на красу природи і бездоганно володіє таємницею відтворення її. І коли такі твори, як "Зведениця", "Туга" дають підстави Черемшині стояти в ряду великих митців-психологів світової літератури, то, як творець у слові краси природи, він чи не найбільша величина в українській літературі. Його новели "Карби", "Бо як дим підоймається", "Зарікайся мід-горівку пити!", "На Купала – на Івана" – шедеври пейзажної літератури, цінність яких підвищується ще тим, що до яскравості й барвистості малюнку додається музичність, пестлива мелодійність стилю, симфонічність звуків і барв.

Увага письменника зупинялася на побутових явищах сумної дійсності, на глибоких тріщинах свідомості українського селянина, на найтонших порухах його душі. Черемшина не закликає до революції, але не сприймає рабські риси, що утворились впродовж історії в природі самого українця, намагається розібратися у вигинах українського "я", у тій гнилизні, що труїла народні сили і зменшувала творчу міць народу. Людина аналітичної думки, Черемшина умів розібратися у різних проявах того лиха, відшукати його корінь, джерело. Йому до болю жаль, "що нема правди на білім світі, що гине нарід у самім цвіті; що царем стала темная тюрма, за добре

слово в голову куля"; що чорна зрада "продає неньку, продає челядь ще й шлюбну жінку".

Широка, буйна поетична вдача не дозволила Черемшині приєднатися до якихось політичних теорій, натомість його твори заангажовані естетичним ідеалом національно і соціально вільної людини, народу, нації. Найтрагічнішими, фатальними для народу, Черемшина вважав роз'єднаність, індивідуалізм, позицію "моя хата скраю", наслідки яких особливо відчуваємо сьогодні, коли наша незалежність ще така юна, така тендітна, така незахищена!

Зусібіч на неї чатує злий геній, готовий у кожну мить зруйнувати її чи то новими союзами, чи наданням мові сусідньої держави статусу офіційної. Дамоклів меч висить над нею донині, тримаючи Україну в смертельній небезпеці, спровокованій хаосом, злобою, відчуженням, розбратом між сходом і заходом, між партіями, депутатськими фракціями національно-демократичних сил. Тож прислухаймося до голосу нашого Ювіляра згуртуватися в один народ:

– Най же цей нарід каїться, най свою Україну шанує!

Роман ГОРАК (Львів)

"ЗАБОБОН" ЛЕСЯ МАРТОВИЧА В КОНТЕКСТІ ЧАСУ ТА ПОДІЙ

Як не сумно це визнавати, але тільки дякуючи випадковому збігу обставин повість Леся Мартовича побачила світ. "Коли б став з гробу Мартович, – жартував з цього приводу Федь Федорців, відомий Львівський журналіст, видавець та редактор журналу "Шляхи", а ще більш відомий, як чоловік великої української актриси театру Курбаса "Березіль" Софії Федорцевої, – то міг би на основі переднього слова посміятись до сліз над "хождєніями своєї повісті по мукам".

Не вельми веселим був би той сміх, якщо вникнути в історію видання цієї повісті, а до всього ще й додати, що тільки 1935 року спохопились, куди подівався оригінал повісті. Питання підняла газета "Діло". На щастя, живий тоді ще опікун Леся Мартовича Іван Кунців посвідчив, що рукопису повісті не було, а "хождєнія по мукам" розпочав машинопис повісті, який після довгих пошуків виявився в бібліотеці Наукового Товариства імені Т.Шевченка у Львові. 1950 року в зв'язку з так званою самоліквідацією цього

товариства він, як і бібліотека та архів Івана Франка, був вивезений у Київ і сьогодні знаходиться у відділі рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАН України у фонді Леся Мартовича, одному з найменших фондів Інституту.

13 вересня 1914 року австрійська армія, прорвавши фронт під Горлицями, розпочала широкий наступ, відтісняючи, як повідомляла преса, "ворога на попередні позиції". На шляху відступу на ті попередні позиції опинилось невеличке село на Равщині Улицько Зарубане, де в оселі адвоката Івана Кунцева мешкав Лесь Мартович. Коли господарі повернулись додому, то побачили, як писав у спогадах Іван Кунців, порозкидувані по подвір'ю та городі рукописи Леся Мартовича, втоптані солдатськими чобітьми в болото, оскільки відступ російської армії того дня супроводжував сильний дощ. Порозкидувані листочки було зібрано, почищено та посушено. "Визбирані потім картки, – писав Кунців, – виказали вже много браків. В цілости зостала згадана вище повість з віддертим заголовком і половиною першої картки (заголовка я не можу собі пригадати) та короткі оповідання: "Народна ноша", "Пророцтво грішника", "Жирафа і Ладо", з інших оповідань та драматичних нарисів зостали лише уривки. Покійник не зібрався вже повикінчувати їх наново".

Зібрані папери, а з ними і повість, назви якої Іван Кунців не знав, пролежали спокійно до самої смерті письменника, яка сталася 11 січня 1916 року, про що ширша громадськість дізналася значно пізніше. Тоді й знайшлася родина на спадок Леся Мартовича. За ним з Коломиї приїхав племінник Леся Мартовича по сестрі Іван Новодворський, який оглянувши той спадок, взяв на пам'ять декілька цінніших речей, а папери залишив "до диспозиції" Івана Кунціва. Іван Кунців, який невдовзі стане посадником Рави-Руської, вирішив увесь рукописний спадок привезти для оцінки у Львів своєму добре знайомому Федю Федорціву. Результатом цих відвідин було те, що в середині 1917 року в "Шляхах" з'явились дві глави з повісті опублікованими, позаяк ні Іван Кунців, ні Ф.Федорців не знали назви повісті, то й була вона опублікована під заголовком "Живі люди малої країни". У примітці до публікації видавець зазначив, що повністю повість Блаженної пам'яті Леся Мартовича Федь Федорців віддав Науковому Товариству Шевченка, про що стало відомо тільки 1985 року, коли газета "Діло" забила тривогу, де рукопис повісті "Забобон".

Публікація повісті в "Шляхах" не могла не мати наслідків. В бік керівництва НТШ посипались справедливі докори, як це могло трапитись, що воно, це керівництво, навіть не поцікавилось, що сталось зі спадщиною письменника, а тим більше з його повістю, яку він ще задовго до початку війни пропонував надрукувати на сторінках "Літературно-наукового вісника".

Найперше діткнутим почув себе Володимир Гнатюк, який безпосередньо вів переговори з Л.Мартовичем щодо публікації повісті. Він представив "Українсько-руській видавничій спілці" листи Леся Мартовича, писані до нього, встановив назву повісті, якої навіть не знав Іван Кунців, бо заголовок був знищений в час відступу російської армії, а також представив згоду Л.Мартовича друкувати повість.

Володимир Гнатюк став редактором повісті, а також автором вступного слова до неї, в якому оповів про історію затримки друкування повісті та ті митарства, якій їй довелось пережити. Це було те вступне слово, з якого собі зажартував Федь Федорців, сказавши, що покійник почувши його, розсміявся би до сліз.

Усе виглядало просто. Наприкінці падолиста 1911 року до редакції ЛНВу (тобто до В.Гнатюка, який був одноосібним представником цього органу у Львові, оскільки сам журнал був забраний до Києва ще 1907 року М.Грушевським, який тепер заминив сам колись широку редакцію часопису й одноосібно вирішував долю публікації того чи іншого твору) було надіслано рукопис. Гнатюк прийняв повість і, як належиться, повідомив про це М.Грушевського. М.Грушевський ствердив, що повість можна прийняти до друку тільки тоді, коли він особисто з нею познайомиться, а Мартовичеві велів передати, що друкуватись повість буде в разі позитивного рішення, на загальних умовах. З відповіддю М.Грушевського В.Гнатюк ознайомив Леся Мартовича, той погодився і львівський представник Вісника вислав рекомендованою поштою повість Леся Мартовича до Києва М.Грушевському. Невдовзі той написав листа, в якому запитував В.Гнатюка, чому той йому не присилає обіцяної повісті. Врешті рекомендована бандероль з повістю віднайшлась.

Десь у тому самому часі, коли йшло листування з М.Грушевським, до Львова приїхав Лесь Мартович, зайшов до В.Гнатюка і звичайно поцікався, які справи з його повістю. В.Гнатюк уже прочитав її і на запитання Леся Мартовича, яка його думка про повість, відповів: "Знаєте приповідку, що багато на світі дурнів, та не разом ходять. А в вас у повісті зовсім інакше. Де ви таку чудову колекцію

їх поназбирували?". Лесь Мартович на ту відповідь промовчав, розмова перейшла на іншу тему.

Через деякий час до Львова приїхав М.Грушевський, скликав засідання Видавничої спілки і заявив, що не буде друкувати повісті в "Літературно-науковому віснику", а планує її видати окремою книжкою. В.Гнатюк на цьому засіданні не був присутній і оповів цю історію з уст інших.

Ще не дізнався В.Гнатюк про рішення М.Грушевського та ухвалу дирекції Видавничої спілки, як він дістав листа від Леся Мартовича з рішучим домаганням повернути йому повість, позаяк він, В.Гнатюк, скритикував її негативно. Твердить В.Гнатюк, що він відписав Мартовичеві і пояснив, що його фрази ніяк не можна вважати за критику, але це не задовільнило Леся Мартовича і він вимагав негайно повернути йому повість. В.Гнатюк таким рішенням Л.Мартовича, як твердить, був шокований, не знав, у чому справа, але написав до Києва, щоб рукопис був присланий назад до Львова. Чи знав Лесь Мартович про розмову за його повість на засіданні дирекції Видавничої спілки, а також чи знав, як тоді про неї відзивався М.Грушевський, В.Гнатюк у цій вступній статті не вказав. Приводить за те іншу, як вважав, правдиву, причину, чому Лесь Мартович забрав повість назад. На його думку, виною тут був Іван Кунців, котрий намовив Леся Мартовича забрати повість назад. Він був присутнім при розмові Леся Мартовича з В.Гнатюком і вважав, що через те, що ця повість була писана в час хвороби письменника, а часами при дуже гострих приступах болю, то могла вийти дуже "скарикатурованою". Про це писав Кунців у некролозі, опублікованім 3 лютого 1916 року в "Ділі". В цьому ж некролозі Іван Кунців ствердив ще одну дуже цікаву деталь: після одержання повісті Лесь Мартович навіть не доторкнувся її, і вона так пролежала до його смерті. Мало це значити, очевидно, те, що Лесь Мартович не мав наміру переробляти її, а вважав, що вона повністю викінчена. Не обмовився і словом В.Гнатюк, чи були якісь до повісті зауваження М.Грушевського. Під вступною статтею стояла дата написання її – 26.IX.1917 р.

З цього пояснення виходило, що винним у такому запізнілому виданні повісті є сам Лесь Мартович.

Очевидно, пояснення В.Гнатюка не задовільнило читачів, а тому не дивно, що невдовзі з'явилась у "Літературно-науковому віснику" стаття самого М.Грушевського під назвою "Світлотіні галицького життя". "Приходиться сильно жалувати, що такий цінний твір не вийшов тоді, як міг, – писав М.Грушевський після появи ряду кри-

тичних зауважень стосовно запізнілого виходу повісті. – ...Повість, поминаючи деякі дрібні недогляди (повторення сказаного), має прикмети старанного оброблення та являється найбільш дозрілим і важним утвором талановитого письменника – не вважаючи на свої хиби, які почасти лежать в самій конструкції повісті й не могли бути справлені без повної перерібки, почасти, видно, випливали з свідомих намірів автора. Сі хиби не повинні відстрашувати інтелігента-читача від ознайомлення з сим твором, що при всіх недостачах, все-таки являється одним з найбільш серйозних, змістовних творів нашої літератури, не тільки галицької, але й української взагалі, і сяє всякими артистичними прикметами, не вважаючи на плями, котрі можуть зрадити око пуриста".

Відкинувши оцінку, висловлену автором статті, варто зазначити, що претензії до повісті у Грушевського були серйозні і він вимагав не просто справити окремі частини, а повної "переробки" повісті. Останнє, певно, і спонукало М.Грушевського не друкувати повісті на сторінках ЛНВ. З того ж погляду сумнівним видається заява В.Гнатюка, що М.Грушевський на засіданні дирекції Видавничої спілки був за те, щоб повість вийшла окремим виданням.

Ще раз повість "Забобон" вийшла в Києві 1928 року у видавництві "Сяйво" і нарешті вийшла третім виданням 1943 року в "Українському видавництві" (Краків-Львів) у повному тритомному виданні творів Леся Мартовича під редакцією Ю.Гаморака, сина Василя Стефаника, який для літератури, щоб різнитись від батька, вживав мамине прізвище. Це найбільш повне і авторитетне видання повісті й насьогодні. Ю.Гаморак виявив суттєві пропуски у текстах обох видань і вніс пропущене у повість, яку видав.

У коментарях до історії публікації повісті Ю.Гаморак навів й листи Л.Мартовича до В.Гнатюка, які трохи корегують оповідь В.Гнатюка. Найперше, що Лесь Мартович повість до В.Гнатюка не привіз, а вислав, а в супровідному листі вказав, що він, як і кожен автор, бажає собі, щоб його твір був опублікований без жодних змін, пояснив деякі моменти в повісті та обговорив потребу задатку йому в рахунок гонорару. В другому листі вказав Лесь Мартович, що приймає загальні умови друку, про які повідомив М.Грушевський, а також обіцяв, що приїде до Львова на польське Різдво. Отоді й відбулася розмова В.Гнатюка з Лесем Мартовичем про тих дурнів, які по світу ходять кожен зокрема, а Лесь Мартович зібрав їх всіх докупи, після чого і був лист, у якому Лесь Мартович вимагав негайного повернення повісті. "Спонукає мене до цього декілька причин, –

77 9049

пояснював Лесь Мартович. – Дещо з того скажу Вам. Перше всього знаю, що в редакції не приймають твори не "своїх" писателів. На що мені силоміць пхатися поміж людей, які, може, лиш із простої чемності не відмовляють місця в "ЛНВ" для мене, а в душі зовсім тому не раді? Хтозна, чи не з цієї причини стріли мою повість такі пригоди? Тим більше утверджує мене в цім переконанні та обставина, що (як я про це недавно звідався) Винниченкови відмовили місця в "ЛНВ" через те, що повість була задовга. А моя також не грішить короткістю". Іншими словами, Винниченко також був з тих, яких Лесь Мартович назвав "не своїми".

Не важко довести, що ні листування між видавцями та автором повісті, ні спогади тих, хто був причетний до видання твору, аж ніяк не дають вичерпної інформації та пояснення. Чому повість не була надрукована саме в 1911 чи 1912 році. Незрозуміло, чому таким не поступливим був Лесь Мартович і чому такими ж виявилися В.Гнатюк та М.Грушевський, які відповідали за "Літературно-науковий вісник"?

Очевидно, щоб знайти відповіді на поставлені питання, потрібно ще раз уважніше прочитати повість, зрозуміти її актуальність та в якому вона була зв'язку з основними тенденціями тодішньої української літератури і тими подіями, які в той час відбулися й мусили знайти своє відображення в цій же літературі.

Відзначати варто відразу, що повість аж ніяк не належить до тих, читання яких приносить моральне задоволення. Все якраз навпаки. Жодного позитивного образу, жодного просвітлення, жодного прозріння. Повсюди майже на кожній сторінці страшний у своїх вчинках та діях народ, темний і забитий. Він скоріше викликає до себе огиду, ніж співчуття. Так, це був той самий "народ", під котрим звичайно розуміли селян, та над долею якого в нашій літературі звикли вже віддавна голосити та падькати, бо, мовляв, не винен той "народ" у тому, що такий темний, затурканий і деморалізований. Лесь Мартович належав до тих письменників, які вважали, що література повинна реагувати на всі події життя народу, давати відповіді на всі пекучі та актуальні проблеми часу і не замикатись у вузькі рамки життя тільки однієї суспільної формації. Повість якраз і відрізняється від інших, що вона зачіпає усі соціальні формації, характерні для даного часу – ніде ні краплини отого перечуленого співчуття, ніде ні найменшої потуги витиснути у читача милосердної сльози. Він безпощадно заносить над всіма анатомічний ніж і зручно, як зауважує Федь Федорців, "зі значною дозою цинізму" занурює його в суспільний організм. Робив це методично, розмірковано, без жодних театральних декорацій, без зайвого філософування, поволі, з іронічною усмішкою на устах. Як прокурор, тільки на основі голого параграфу покликав усіх до звіту перед часом та історією.

В українській літературі з'явилась повість, яка своєю спрямованістю, цілим обсягом охопленого матеріалу та його висвітленням, абсолютно різко виділялась від усіх інших, написаних на цю ж тему.

Критика дуже часто для підтвердження цієї думки, порівнювала повість "Забобон" із повістю Осипа Маковея "Залісся", опублікованої 1896 року, тобто трохи скоріше, ніж була написана повість "Забобон". Але які протилежні ці повісті! Яке, наприклад, ідеальне село Залісся в порівнянні з селом Вороничі з повісті "Забобон". Село Маковея має мудрих провідників, свідомих людей і його чекає добре майбутнє, яке ці люди виборять спільними силами. Тієї думки аж ніяк не доходить читач, коли читає "Забобон". Одна темно-фіолетова темінь. Жодного просвітку. Федь Федорців у тій темні відчув "агонію конаючого світу", але в такому разі виникало питання, яке має бути нове, що народиться після загибелі першого? Який фундамент буде в нього, на чому воно буде триматись? Відповіді знайти в цьому випадку важко. Та й яке то майбутнє? Мартович не збирається давати на це питання відповіді. Це не його завдання.

Мав рацію Володимир Гнатюк, коли казав Мартовичу, що в його повісті зібрані всі дурні, котрі в звичайному житті не ходять купами, а поодинці. Вони всі потворні. Над їх долею нема милосердя. Анатомічний і ніж Мартовича з кожною сторінкою повісті входить усе глибше і глибше. Часом хочеться вхопити автора за руку і сказати: досить! Не всі подібні до Славка, до Броні, до шановного отця, до Затріцина. Є цілком інший світ і цілком інші люди... Той світ і ці люди вирішували абсолютно інші проблеми, жили цілковито іншим життям.

При кінці дев'ятнадцятого і на початку двадцятого століття спочатку на студентських вічах у Харкові, а опісля в Києві молодий адвокат Микола Міхновський висунув лозунг-клич до молодого покоління українців боротись за українську державність, соборну і незалежну. Той лозунг був підхоплений галичанами і – о диво! – замість очікуваної підтримки почалась сварка. Старше покоління доводило, що лозунг самостійності є завчасний, а навіть шкідливий. Русини під берлом татка Франца Йосифа, твердили вони, мають усе, що їм треба: школи, театри, газети, церкву. Їх права захищені конституцією. Вимога української держави означає "збурення" суспіль-

ного ладу, жертви, тюрми, каторги. Суперечка набрала неабияких оборотів. Вона тривала доти, поки слово в ній не забрав Іван Франко, визнаний Молодою Україною політичний лідер. Його стаття "Поза межами можливого" утвердила даний лозунг як ідеал, до котрого потрібно завше прагнути.

У відповідь 1902 року українські студенти пройшли маршем від стін університету на вулиці Миколая академічною вулицею та гетьманськими валами аж до стін театру Скарбка, виконуючи пісні Івана Франка "Не пора, не пора!", що опісля стала національним гімном. Від того часу розпочинається боротьба українського студентства за свій національний університет. Ця боротьба набуває рис широкомасштабної акції всієї нації і знаменує собою новий етап національно-визвольної боротьби.

Країною потрясають грандіозні аграрні страйки, які співпадають з виступами студентів, надзвичайно широкого розмаху досягає організація читалень "Просвіта", а також організація спортивно-пожежних товариств "Січ". Польська преса піднімає гвалт, добачаючи в організації останніх майбутні військові формації у боротьбі за українську державність. І не помиляється.

Студенти-українці на знак протесту проти зволікання уряду зі створенням українського університету демонстративно покидають Львівський університет. Їх домагання підтримує українське суспільство. Боротьба за український університет приводить до загибелі Адама Коцка. Від рук українського націоналіста Мирослава Січиського гине намісник Галичини Андрій Потоцький. Суд виносить Мирославу Січинському смертну кару, яку, однак, відміняє цісар. Широкого розмаху дістає боротьба за демократичні права, яка виливається у боротьбу за ліквідацію застарілої системи виборів. 1911 рік, пророкується, має стати переломним у боротьбі українського народу за свої права. Відбуваються вибори до віденського парламенту. Якщо від кожного українського виборчого округу буде обрано українського представника у парламент, тоді вдасться парламентським шляхом розв'язати питання української автономії. Все виглядає дуже привабливо і просто: потрібно вибрати лише правдивих українських послів. Кожен з українських кандидатів, як і в попередні роки, клянеться, що виконає в разі його обрання волю народу. На 1912 рік у Львові готується з'їзд січових товариств. Суспільство, як наелектризоване. Усі чекають змін.

1905 року виходить поема Івана Франка "Мойсей", яка додає ще більшого бажання прийти українському народові до своєї землі обітованої...

У виборах 1911 року бере участь Лесь Мартович. Він виступає кандидатом від радикальної партії по округу №64, котрий охоплює підміський Львів, Винники, Ширець та Городок. Той самий Городок, у якому довший час мешкав, працюючи конципієнтом у Логина Озаркевича. Саме там до Леся Мартовича прийшла письменницька слава після виходу двох його перших збірок. Вважав, що цей округ дасть за нього голоси. Даремно. Проти нього була розгорнута шалена агітація, яка не перебирала ні методами, ні правилами. На нього зводили один наклеп за другим. Лесь Мартович змушений був зняти свою кандидатуру з поради партії. З того часу і відійшов від активної партійної роботи. XXI з'їзд радикальної партії не обирає його, як колись, у керівні органи. Розчарований письменник їде в Улицько Зарубане до свого товариша Івана Кунціва. З'являються перші сторінки повісті "Забобон". Передвиборча кампанія, робота на провінції, безконечні судові справи, які розбирав, давали йому неймовірно багатий матеріал...

Здавалось, що саме підняття національної свідомості, поширення національно-визвольної боротьби має стати тепер у центрі уваги письменника. Ні! Всі ці питання абсолютно поза увагою письменника.

Зі сторінки на сторінку переповзає оповідь, як Славко Матчук спочатку порпає до сніданку ямку в саду, а потім її запорпує. Зі сторінки на сторінку переповзає оповідь про нікчемні клопоти того ж Славка, який обдурив батьків, бо сказав, що поздавав матрикулярні екзамени на звання адвокат. Тим часом він їх і не думав складати. Замість правдивих свідоцтв привіз зі Львова підроблені. Його мучить отой "забобон", що колись прийдеться зізнатись перед батьками і сказати їм, що в нього немає зданих екзаменів. Признатись в обмані. Признатися у тому, що на нього даремно батьки покладали надію та мріяли про "золоті ковніри". Не буде цього! Зі сторінки на сторінку повзе оповідь про роздуми Славка над своєю проблемою. Він готовий покінчити з собою, повіситись, втопитись, заразитись у сільської повії венеричною хворобою, зробити з собою бознащо, тільки щоб не зізнатись у своїй неповноцінності: могли ж інші скласти екзамени, а він ні.

Для чого це все? Яку мету переслідує дана оповідь? Яка ідея твору, нарешті? Лесь Мартович був представником Франківської школи

в літературі і всі твори його досі відповідали основним вимогам тієї школи: література – це вияв духу нації і повинна давати відповіді на всі пекучі проблеми життя. Світ валився, гинуло старе, народжувалось нове, йшла боротьба за те нове, а в Леся Мартовича тягнулась скрипучим возом занудлива оповідь про страхи Славка Матчука.

Поруч з тим йде жахлива, дивовижно викривальницька оповідь про наше суспільство. Цілий іконостас дурнів, як зауважує Гнатюк, точніше іконостас еліти української суспільності. Тої еліти, яка має вести за собою народ, народ якій вірить. І – ось, яка та суспільність, яка ця еліта, яке це провідництво! Від нього нічого чекати...

Є одна дивовижна річ у повісті, на яку мало й хто звертає увагу: Славко Матчук, не знайшовши виходу із ситуації, в котрій опинився, визнавши свою повну життєву неспроможність, махає на ті проблеми рукою і здається на повну волю польської шльондри Броні Смажак, у чім знаходить повне задоволення своїх фізичних, моральних та духовних потреб. Якщо Славо Матчук представник найяскравішої частини української інтелігенції, котру в політичному відношенні можна назвати пасивом суспільства, чи простіше, болотом, тобто тою частиною, яка на перше місце завжди і всюди ставила свої міщанські потреби та задоволення своїх їстивно-жувальних потреб, то не можна не зауважити, що її доля буде такою ж самою, як Славка Матчука. Цю думку, а навіть ідею міг не бачити М.Грушевський, не міг не зауважити В.Гнатюк, котрі й мали вирішити долю публікації повісті. Тим, очевидно, пояснюється, що М.Грушевський вважав, що повість треба повністю переробити. Тим і пояснюється, що й він не мав наміру її друкувати і мав повну рацію! Друкувати таку повість у час загострення боротьби українського народу за свої національні права, було б якщо не злочином, то принаймні некоректністю, яка полягала в геніальному передбаченні Леся Мартовича в тому, що саме Матчуки вирішать долю національних змагань українців і більш того: цілком реально передбачав, до чого можуть привести вони.

Лесь Мартович, котрий знав тодішнє суспільство знизу вверх як ніхто, напевне, з тогочасних письменників, мав право на таке передбачення. Листопадовий зрив, конституанта та встановлення ЗУНРу були прекрасним підтвердженням передбачень Леся Мартовича. Галичина лиш невелику частку в собі мала "Залісся" Осипа Маковея", тобто людей національно свідомих, але в своїй більшості це був "Забобон" Леся Мартовича.

Проте яким б не були геніальні твори Івана Франка, якими б не були передбачення Леся Мартовича, вони безсильні вплинути на хід історичних подій. Історія розвивається за своїми об'єктивними законами. Однак є інша сторона цієї справи, і вона стосується письменника та літератури, і саме з тої позиції, з того боку поява такого твору, як повість Леся Мартовича "Забобон", є цілковито справою оправданою і необхідною. Якщо література покликана відображати в художній формі ті процеси та явища, то цей період визвольних змагань українського народу представлявся б тільки повістями типу "Залісся", оскільки б зовсім було незрозуміло, чому саме ці визвольні змагання ми програли. Лесь Мартович був єдиним, на жаль, письменником, який вичув ті сили і ті процеси, які нуртували в суспільстві і мали зіграти вирішальну роль у його історичному розвитку, а тому й вдарив у дзвони тривоги своєю повістю "Забобон", яка була незрозуміла сучасникам і часто трактувалась ними як пасквіль на тодішнє суспільство.

Так, це правда, що кожен письменник складає два екзамени: один перед сучасниками, другий – перед історією. Їх обидва успішно склав Лесь Мартович. Через неймовірно гіркий сміх автора "Забобону" повсюди і скрізь пробивається глибока і щира його любов до свого знедоленого народу. Саме ця любов до свого народу змусила написати повість "Забобон". Саме ця любов і примусила немилосердно бичувати недоліки цього народу, посадити на лаву обжалуваних його мнимих лідерів, саме вона й примушує нас сьогодні бути пильними і не творити нових забобонів, за котрі в майбутньому нас посадить історія на лаву оскаржених, як колись на цю лаву посадив своїх героїв Лесь Мартович.

Ганна МАРЧУК (Івано-Франківськ)

ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ШУКАННЯ РАННЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА

У другій половині 70-х років І.Франко та М.Павлик проклали перші стежки для нового політичного руху, що виступив проти москвофільства, а водночас і безпорадного народолюбства української інтелігенції старшого покоління.

Наприкінці 80-х рр. громадсько-освітній рух уже мав палких прихильників у кожному містечку Галичини. Він охопив учнівську

гімназіальну молодь, готову в будь-який час піти на беззастережну службу новим ідеям, проголошеним М.Драгомановим та І.Франком. Гімназисти ненавиділи польське панське оточення, від якого на кожному кроці зносили наругу, різні форми і наслідки якої так образно описали в автобіографіях та художніх творах Марко Черемшина (1874–1927), Василь Стефаник (1871–1936), Осип Маковей (1867–1925), Денис Лукіянович (1873–1965), М.Яцків (1873–1961) та ін. "Гімназія... фабрика становищ, ослячий міст до золотих комірів, кар'єр, неробства й дармоїдства, пантеон скастрованих наук, над якими сліпають і нидіють тисячі дітей, містичний культ протекції, лизунства... Тисячі свіжих душ тремтять і в'януть в ній... Тисячі молодих душ кривляться і ломляться на ціле життя, тисячі голодних, вимріяних мріють про свободу та краще життя, а тисячі ситих пустують безпечно! Сліпа, строга, бездушна, порохнява гімназія, укривана під фальшивими блисками спільної етики", – таку характеристику тодішній гімназії дав М. Яцків у повісті "Огні горять" [19, 27].

Опинившись на незнаному і вибоїстому шляху "самостійного життя", молодь шукає засобів для існування і способів послужити рідному народові. Жадоба до нових знань, яких не давала тогочасна школа, прагнення до активної громадської роботи на користь рідного народу привели поступову молодь Галичини в таємні учнівські товариства. Там можна було поглиблювати освіту, "вправлятися завчасу в праці на якім-небудь полі, вчитися спільно, щоби бути на будуче корисним суспільності" [11, 90].

"Згода" – перший такий гурток, заснований 1884 р. з ініціативи О.Маковея при Львівській гімназії; трохи пізніше Денис Лукіянович у Станіславській гімназії заснував "Поступ". У четвертому класі гімназії (1886) Лесь Мартович став членом таємного гуртка, створеного селянським сином з Тулови Іваном Плешканом і сином вчителя з підгірського села Молодятин Теофілом Заборовським у Коломийській гімназії. Пізніше (1895) О.Маковей в автобіографічному оповіданні "Весняні бурі" порушив тему національного виховання учнівської молоді, "котре при пануючій тепер шкільній системі не може найти собі місця в рамках обов'язуючої програми і мусить від часу до часу прибігати до форм так примітивних та недогідних, як тайні зв'язки, сходини і товариства" [5, 472].

Гуртківці працювали доволі активно. Тут систематично готувались лекції з дискусіями, вироблялися плани політично-просвітньої агітації, яку гімназисти вищих класів вели по селах. Діяльність молодих людей, "з котрих ніхто майже не має ще виробленого імені в літературі і з котрих кожний бажає більше тріумфу правди, тріумфу чесних, наукою прояснених переконань" [10, 97], зачіпала цілу масу справ і питань життя суспільного, політичного, економічного та літературно-наукового.

На своїх зібраннях учасники гуртків виступали з рефератами, читали "все, що заборонене" (В.Стефаник), обговорювали власні твори. Лектура гуртківців була надзвичайно багата, свідченням чого може служити записна книжечка Л.Мартовича: "На першій сторінці старанним письмом написаний чотиривірш Шевченка "І день іде, і ніч іде...", на другій сторінці молитва поета "Царів, кривавих шинкарів", на третій – "Світе тихий, краю милий", аж до слів "Панувала і я колись на широкім світі", далі йшло "Посланіє" та "Кавказ", – повідомляв Василь Равлюк, приятель Мартовича, котрому й була подарована записна книжка. – В тім часі не було видання творів Шевченка в Галичині, тільки, як рідкість, неповне празьке видання з 1867 р. Тому-то більш патріотичні поезії Шевченка кружляли у відписах між учнями, що виучували їх напам'ять. Опісля йшли "Тюремні сонети" Франка. На інших картках були виписані правописи в такому порядку: українські – драгоманівка та кулішівка; тут треба зазначити, що всі члени громади вживали першої з її дивоглядами, як Україна, люди і т.п., бо це було ознакою поступу. Потім ішов чеський правопис, а далі московський і сербський. На останніх картках нотатки був спис прочитаних книжок. Були там твори в українській, німецькій, польській та російській мовах. Між іншими там були всі видання Драгоманова у Женеві, Качали "Polityka Polakow wzgledem Rusi", Бродовича "Widok przemocy", Достоєвського "Вина і кара", а також "Крейцерова соната" в німецькій мові. Всіх книжок було записано 487" [12, 10].

У 1890 році гуртки гімназистів Станіслава і Коломиї були розгромлені. Найактивніших гуртківців (Д.Лукіяновича і М.Яцкова зі Станіслава, В.Стефаника і Л.Мартовича з Коломиї) було виключено з гімназії. Пізніше Д.Лукіянович у сатиричному автобіографічному оповіданні "Господин Параграф" зобразить характер бездушного чиновника, прототипом якого стане директор Станіславської гімназії. Зміст і цілі життя господина Параграфа – пильнувати додержання приписів. Параграф захитався, "підштовхнувши" до логічного кінця чиновника. Смерть від серцевого нападу здивувала все місто: "Параграф мав серце?" – не вірив ніхто.

Переслідування шкільної молоді, антипедагогічні методи її виховання обурили І.Франка, який у зв'язку з цими подіями виступив з великою статтею у кількох номерах газети "Kurjer Lwówski". Ці "весняні бурі" не зламали Леся Мартовича. Виходець із сільського середовища, натура енергійна, діяльна, людина з гострим критичним розумом, неабияким літературним обдаруванням і високим почуттям громадського обов'язку, Лесь Мартович разом з В.Стефаником переходить у Дрогобицьку гімназію (1890), де зближується з І.Франком, проймається глибоким почуттям поваги до нього і все наступне життя намагається бути бодай трохи подібним до старшого товариша і щирого порадника в літературних та громадських справах [14, с.23]. З часу заснування І. Франком і М. Павликом радикальної партії (1890) стає її членом, активно підтримує антимосквофільську політику лідерів партії.

Про заслуги М. Павлика в житті сатирика знаємо із численних спогадів, листування, з уст самого Леся Мартовича. Будучи вже загальновизнаним письменником, він дякував своєму літературному вчителеві і старшому приятелеві в його 30-ліття літературної діяльності за те, " що й я в дечім можу прислужитись нашій громаді. А я гордий тим, що можу Вас почислити помежи моїх перших учителів, бо я певний, що ім.'я Ваше буде записане в історії тих часів, що ми їх переживаємо, яко представитель невпинної, та чесної, та повної пожертвованя борні покривджених і пригноблених супроти неправди й визиску. Я певний, що Ваша особа буде ставляна нашим нащадкам за взір характерності та посвяти личних інтересів для загального добра. Нехай же й се моє слово причиниться Вам до розради на Вашій тернистій дорозі" [18, 37].

М.Павлик допоміг Л.Мартовичу не тільки вийти, а й подолати складний, звивистий і тяжкий шлях до письменницького олімпу. Мартовичу нічого не давалося легко, якщо не рахувати природжений дар цікаво й смішно розповідати і швидко писати. Оповідання "Рудаль" (перша назва "Нечитальника") було одним із сотень, розказаних у студентському гурті, в гурті приятелів і знайомих, не зафіксованих на папері ні оповідачем, ні слухачами ...і забутих через якийсь час. Якби не щасливий випадок, така доля могла чекати і "Рудаля". Але оповідання попало до рук професора гімназії Грушкевича, який заохотив талановитого гімназиста "далі працювати" [16, 27].

Окрилений похвалою, Л.Мартович показав свій твір М.Павликові (1888): "Успіх був великий, – згадував В.Стефаник, – М.Павлик дуже похвалив новелу й казав її надрукувати. Новелу охрестив

М.Павлик на "Нечитальник", а що я давав гроші на друк, дописав ще: видали русівські читальники" [2, 319].

Захоплений "новонародженим Гоголем", М. Павлик повіз рукопис до Львова з наміром опублікувати його в 1-му номері журналу "Товариш", до редакційної колегії якої входили, крім Павлика, І.Франко (головний редактор), В.Будзиновський та ін. Та Іван Франко відхилив оповідання, як згадує В.Будзиновський, з нищівним вердиктом: "Напишіть хлопцеві, щоби пера не брав до руки, бо він ніколи нічого не напише". Цей "вирок" з рукописом оповідання М.Павлик наче послушно надіслав Л.Мартовичу, а той уже мемуаристу, який, мовби, словами самого Мартовича, описав його реакцію: "Павлик звернув мені рукопис з дописко̀ю, що Франко взагалі заборонив мені писати (...). Я послухав і більше не писав" [3, 323].

Та М.Павлик все ж не покинув надії надрукувати такий талановитий твір і звернувся до найбільшого тоді для галицької молоді авторитету – Михайла Драгоманова: "Цими днями вислано буде для Вашої оцінки невеличке оповідання, котре в ред. комітеті викликало велике невдоміння, – читаємо в листі від 17 липня 1888 року М.Драгоманову. По-моєму, це штука прекрасна, просто Гоголівська, і авторові – ученикові 6 гімн. кл. – можна би віщувати з того велику будучність. Оповідання загально подобалося і в комітеті, і навіть далі, та Франко вперся... Тепер же й він, і особливо я цікавий, як воно Вам подобається? Завважайте тільки, що воно видається як слід аж тоді, як його гарно читати на голос (говорить усе п'яний чоловік), а Ви на це майстер. Мені, скажу Вам, дуже досадно, що через Франка воно не пішло в 1 ч., як заслугувало. Додам ще, що я написав був до оповідання пояснення і назвав його "Не-читальник". Воно з того теперішнього народного руху, в читальнях, про котрий у мене чималий матеріал, і з того, а також з особистого знакомства з сторонами Коломийськими я можу Вас упевнити, що по змісту й мові оповідання – майже фотографія" [15, 230].

Одночасно із намаганнями М. Павлика переконати Івана Франка надрукувати оповідання, і незалежно від них, Лесь Мартович коштом Василя Стефаника видає оповідання в Чернівцях під назвою "Нечитальник" (1889), похитнувши тим самим довір'я до спогадів В.Будзиновського.

Чи клявся Мартович "не писати більше"? Якщо так, то звідки взяв 17-літній гімназист сміливості не тільки знехтувати думкою найавторитетнішого в Європі літературного критика, а й стати

"клятвопорушником", продовжуючи публікувати дописи, статті в "Народі" (1900), оповідання "Лумера" (1891), "Іван Рило" (1895), "Винайдений рукопис про руський край" (1897), публіцистичні твори в "Громадському голосі" (1897–1898) тощо?! Чи була "критика" – заборона Франка взагалі?

Відмова надрукувати оповідання, зрештою, зовсім не означала заборону брати перо до рук. Тим більше, таких уповноважень Франко не мав. Отже, причина відмови могла бути зовсім інша. Якщо зважити, що Михайло Павлик читав "Нечитальника" на початку червня, за місяць до випуску журналу, то стає очевидною причина відхилення І.Франком оповідання Л.Мартовича. На той час матеріали першого номера були відібрані й упорядковані; журнал "вже почав набиратися, як видно з листа Івана Франка до дружини, на початку червня 1888 р. Надіюсь, що перший номер буде гарний" [6, 164].

Критерії добору матеріалу були вельми високі, що підтверджує і стаття "Від редакції", в якій викладалась мета і програма журналу: "Віддавна вже почувається у нас брак часопису, котрий би, стоячи на щиронаціональному ґрунті, рівночасно старався заповнювати рамки національні змістом сучасної європейської освіти і науки і з того становища зумів би також критично відноситися до всього, що появляється у нас на полі духовного і літературного розвою." [1, 1–2].

Оповідання Леся Мартовича явно не відповідало цим вимогам, принаймні не вкладалося в рамки першого числа нового часопису. Зрозуміло, що Лесь Мартович мав проблеми творчого характеру, з якими звичайно стикається кожний початківець, тим більше, якщо йому 16 років. Розповідь від імені героя із запамороченою горілкою психікою обмежувала "можливості" автора. Юний письменник явно не впорується з композиційними проблемами, використавши наративну монологічну форму. Весь твір – це монолог чоловіка, який розповідає про все, що спаде на п'яну голову. Мова його незв'язна, перенасичена словами-паразитами настільки, що для схоплення думки потрібна неабияка робота розуму Наприклад: "Ба знов, каже, вважаєте (боле, що-м не забув!), того, каже, тоту казету якийсь шпекулянт укладає, що ні до церкви не зайде, ані, хоть би, прем, до коршми. Все міркує, якби-не-якби землю забрати тим, ніби другим казетникам. Але, вважаєте, якось занадто зажерся, та й єму відобрали" [12, 3].

Засобом комічної деформації слова (вживання в устах нечитальника слів "казета" замість газета, "кандибат" замість кандидат, "Громадський волос" замість "Громадський голос" і т.д.), нагромадження означень, алогізмів, сатирично забарвленої лексики автор розвінчує невігластво персонажа. Комізм досягається переміщенням дійсності до дивоглядного, неймовірного за допомогою мовностилістичного засобу перекручення назв (назву газети "Діло" ледве пригадує, натомість "Громадський Волос" називає зразу); складний прийом незв'язності, несподіваності висновку, що межує з безглуздям, застосований в мовній партії нечитальника: "Або оногди, чуєте, посилаю свого Микитку (він уже, знаєте, до школи ходить): "Іди, – кау, – Микитко, гони коровчину пасти, а ти, кау, Андрійку, (єму вже на третий рочок), іди намісь Микитки до школи!" Післав би я, знаєте, й Андрійка, – та коби то, вважаєте, більшеньке, то би вібив та й махай на стерні, але що там бити?! Та кау я єму: "Іди намісь Микитки до школи, а як, кажу, тебе професор запитаєся, чо ти, або шо, то ти, кау, скажи, що: Я, кажи, прийшов намісь Микитки до школи". Професор виганяє зі школи малого, що обурює батька: "Ну, та й адіть! Та ци єму, вважаєте, не однако, ци той, ци той у школі чипітиме? Але то все гайдамахи, панщину хотять заводити" [12, 125].

Впадає в око надмірне захоплення письменника безжурним сміхом над темним "нечитальником" – селянином, що помітно затіняє навіть ті незначні проблеми тяжкої дійсності селянського життя, які прохоплюються в безладній балаканині п'яного. Коли ж, крім цього, зважити ще й на відсутність соціальної характеристики героя, майже натуралістичне копіювання його мовлення, і тенденцію українських письменників не зображувати селянина як "якусь напівідіотичну фігуру, котрій десь-десь, вряди-годи вирветься якесь наївно-дотепне слово", то не важко зрозуміти, чому Іван Франко не пропустив до редагованого ним журналу "Товариш" "учнівського" твору Леся Мартовича, хоч, безперечно, автора талановитого й перспективного, як згодом переконала всіх його творчість.

Допускаємо, що І.Франко, як вимогливий критик, міг висловити немало заслужених претензій до початківця, про що, крім іншого, свідчить оглядова стаття "Українська література за 1899 рік", де він, ознайомившись тільки з трьома оповіданнями ("Нечитальник" (1889), "Лумера" (1891), "Іван Рило" (1895), відзначив відсутність у Мартовича почуття міри і наявність зайвих епізодів, до того зображених " з такою надмірністю, що утворюють карикатури" [7, 15].

Зловживання діалектом, надмірність зайвих епізодів і деяка карикатурність зображення можуть стосуватися як "Нечитальника" –

справді учнівського твору, написаного в стилі оповідань Г.Квітки-Основ'яненка та О.Стороженка, циклу оповідань про бабу Параску та бабу Палажку І. Нечуя-Левицького, – так і двох інших оповідань з печаттю оповідної манери М.Гоголя та ідейного пафосу І.Франка, зокрема його казок "Свиня" (1890), "Як то Згода дім будувала" (1891), "Без праці"(1891) [12, 230]. Цікаво відзначити, що М.Драгоманов висловив подібні закиди Франкові щодо його твору "Без праці": "Казка задовга, нелогічна і конклюзія не витікає просто з Ваших картин, та й науки, – працювати" – нічого мужикам проповідувати, вони й так працюють. Я все-таки думаю, що й на Вас, як і на Нечуя й Мирного, – це гр. Толстой пустив казкову манію. Так і в Толстого часом казки шкандибають, – але при всьому Толстой має нюх на казку: вона в нього коротка, проста, алегорії прозорі" [4, 370].

Іван Франко визнав слушність критичних зауважень щодо не досить вдалої концепції, не позбавленої ідейних суперечностей, щодо не зовсім "вигладженої" композиції твору, щодо побудови окремих епізодів тощо. Та для І.Франка головною була не казкова ідейна основа, а тло з дійсного життя, живі образи, введені в її основу. Попри все він любив свій твір, як мати дитину-каліку. "Се моє Schmerzens kind (вистраждане дитя. – *Г.М.*), задумане в тюрмі, в часи тяжкого суму, коли мені здавалося, що от-от одурію. Образи, тоді схоплені, врізалися в мою душу так глибоко, що я потому не то що не міг їх позбутися, але навіть не міг змінити їх так основно, як би того треба було для вигладження композиції". Франко заперечив вплив на себе Толстого "щодо писання казок. Мені далеко більше подобалися казки Щедріна, але перший попхнув мене до сього жанру німець Гофман, котрого казки найбільше підходять іменно до такого роду, як моя "Без праці" [8, 328].

Подібну відповідь І.Франкові міг би дати Л.Мартович за критику його перших творів "Нечитальник", "Лумера", "Іван Рило". Та, по-перше, він любив свої твори-первістки не менше, як Франко, по-друге, визнавав слушність Франкових закидів, а саме: надмірну деталізацію, брак почуття міри і такту у використанні сатиричних засобів шаржу та карикатури, нарешті, відчутної стильової залежності від М.Гоголя.

У сучасній літературно-критичній думці інтерпретуються факти певного "неприйняття критикою (зокрема С.Єфремовим, І.Франком і М.Євшаном) творчості молодих, схильних до новацій літераторів, адресовані їм сатиричні оповідання та пародії письменників-традиціоналістів" [17, 169]. Відомий факт, коли О.Маковей повернув В.Стефаникові надіслані до "Літературно-наукового вістника" оповідання, зауваживши, що в них не вистачає артистичної "заокругленості", а через "завелику скупість слова: багато читач має дорозумітися" [10, 254] . На що В.Стефаник відповів, що він свідомо оминає "естетичні заокруглення" і пояснення, бо вони існують на те, "аби запліснілому мозкові не дати ніякої роботи" [16, 73]. У подібних діалогах "закладена одна з принципових суперечностей традиції і новаторства, що на українському ґрунті набуває особливої ваги" [17, 176].

Стилістичну залежність письменника, позбавленого оригінальності і великого таланту, зазвичай легко встановити. У такого письменника проявляється явне учнівство, часто прямі стилістичні запозичення чи стилістичний еклектизм і безхарактерність. Та це не стосується великих талантів, до яких, без сумніву, належить Лесь Мартович. Великий письменник продовжує ті чи інші літературні традиції, але вони проявляються в нього в складному синтезі, в такій оригінальній переробці, котра виключає поняття учнівства, запозичення, наслідування.

1. Від редакції // Товариш. Письмо літературно-наукове. – Львів, 1888. Ч. – 1. – С.1–2.
2. *Будзиновський В.* Некар'єрович (Із споминів про Леся Мартовича) // Нові шляхи. – Львів. – 1930. – №2. – С.319–323.
3. Там само.
4. *Драгоманов М.* Лист до І.Франка від 17 лютого 1892 р. // Матеріали для культурної й громадської історії Західної України. – К., 1928.
5. *Франко І.* Конкурс "Зорі" // Зібр. творів: У 50-ти т. – К., 1982. – Т. 29.
6. *Франко І.* Лист до О.Ф. Франко. Червень 1888 р. // Зібр. творів: У 50-ти т. – К., 1986. – Т. 49.
7. *Франко І.* Українська література за 1899 рік // Зібр.тв.: У 50-ти т. – К., 1982. – Т.33.
8. *Франко І.* Лист до М. Драгоманова від 5 квітня 1892 р.// Зібр. тв.: У 50-ти т. – К., 1986. – Т. 49.
9. *Коцюбинський М.* Іван Франко // Твори: У 6-ти т. – К., 1962. – Т. IV.
10. *Коцюбинська М.* Література як мистецтво слова. – К., 1965.
11. *Маковей О.* Історія одної студентської громади. – Львів, 1912.
12. *Мартович Л.* Нечитальник // Твори: У 3 т. За ред. Ю. Гаморака. – Краків – Львів, 1943. – Т.1. – С.3. Далі, посилаючись на це видання, вказуємо в тексті том і сторінку.
13. *Марчук Г.* Іван Франко і розвиток сатиричних жанрів у західноукраїнській літературі кінця XIX – поч. XX ст. // Шевченко. Франко. Стефаник: Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Івано-Франківськ, 2002. – С.187–196.
14. *Марчук Г.* Сатира Леся Мартовича в контексті сатиричних творів доби. – К., 1999. – 141 с.
15. *Павлик М.* Лист до М.Драгоманова. Львів, 17 липня 1888р. // Переписка М. Драгоманова з М. Павликом. – Чернівці, 1913. – Т.5.

16. *Стефаник В.* Перший твір Леся Мартовича (Спомин) // Повне зібрання творів: У 3 т. – К., 1952. – Т.II
17. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності. – К., 2003. – 354 с.
18. Ювілей 30-літньої діяльності Михайла Павлика. – Львів, 1905.
19. *Яцків М.* Огні горять // Вибрані оповідання. – Львів, 1953.

Богдан КОЗАК (Львів)

ВИСТАВА "ЗЕМЛЯ" ЗА ТВОРАМИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА В ТЕАТРІ "ЗАГРАВА" (1933)

Серед творів Василя Стефаника ми не знайдемо жодної п'єси, хоча він і робив певні спроби до її написання. Проте в історії українського театру письменник посідає належне місце, визначене прижиттєвою інсценізацією його новел. Вона відкрила завісу сцени мандрівного театру "Заграва" у 1933 р. перед героями прози і вивела їх "під світла театральних кінкетів" [2, 187]. "Процес читання – проникнення у світ Стефаникових героїв – це невичерпне джерело роздумів, переживань, відчуттів, катарсис через Слово, яке уособило безодню людського страждання і надмір людського болю" [8, 21]. Як же театр зумів показати цей "катарсис через Слово", увиразнити і розкрити його засобами сценічного мистецтва? Як складалися взаємини поміж письменником і театром, як глядач сприймав виставу? Що писала про неї театральна критика?

У театрознавчих розвідках Григора Лужницького, Валеріяна Ревуцького про театр "Заграва" та його режисера Володимира Блавацького, а також у спогадах акторів і, зокрема, самого В.Блавацького знаходимо певні відомості про цю прижиттєву постановку вистави за новелами В.Стефаника під назвою "Земля". Розглядаючи історію її створення, спробуймо відповісти на поставлені питання і водночас уточнити цілий ряд дат і фактів, а також показати значення цієї вистави для популяризації творчості письменника та її роль для творчого поступу театру "Заграва".

Ідея вперше інсценізувати новели В.Стефаника належить В.Блавацькому. Він здійснив її в Українському молодіжному театрі "Заграва", який очолив 15 вересня 1933 р., про що повідомила тогочасну громадськість газета "Новий час": "З днем 15 вересня артистичний провід театру обняв відомий режисер В.Блавацький" [17, ч. 210, 21 вересня, с.8]. "Відомий режисер" уже мав тоді за своїми плечима чималий акторський (з 1919 р.) і режисерський (з 1924 р.) досвід, здобутий в театрах Галичини, а також на Східній Україні, в театрі "Березіль" (1927–1928 рр.). Можливо, що саме в "Березолі" вперше зародилась у нього думка інсценізувати новели В.Стефаника. Таке припущення цілком імовірне з огляду на ось які факти.

У червні 1927 р. В.Блавацький прибув до Харкова в театр "Березіль", куди його запросили як актора. Саме тоді керівництво театру вело переговори зі В.Стефаником про п'єсу. Відомості про це знаходимо в часописі "Літературні вісті", який помістив у № 1-2 за травень-червень 1927 р. інформацію, подану на основі розмови з сином В.Стефаника: "В затишному Русові письменник викінчує від кількох літ готовлену п'єсу для театру Леся Курбаса" [10, № 1–2, 10]. Про це писав І.Лизанівський у листі д В.Стефаника, датованому 30 листопада 1927 р. з Харкова: "Що чувати з Вашої п'єсою? Тут ждуть її і, мабуть, вже кілька разів писали до Вас" [18, 307]. Відомо, що 1927 р. і в Галичині, і в радянській Україні дуже широко святкували 30-ліття творчої діяльності В.Стефаника. У Львові й Харкові новим виданням вийшли його твори. Бажання галичанина Леся Курбаса поставити п'єсу В.Стефаника на сцені "Березоля" на роковини його творчого ювілею було закономірним. Гадаємо, що в колективі акторів про можливість постановки п'єси В.Стефаника точилися розмови. У ній охоче грали б і вихідці з Галичини: Мар'ян Крушельницький, Йосип Гірняк, Амвросій Бучма, Софія Федорцева й, очевидно ж, Володимир Блавацький, адже родом він був із Покуття, батьківщини В.Стефаника. Журнал "Вікна" за 1928 р. у № 4 помістив у рубриці "Хроніка" звістку, що В.Стефаник закінчив готувати нову збірку творів і пише для харківського театру "Березіль" драму з селянського життя [18, 311].

Іншим аргументом є враження В.Блавацького від вистави "Гайдамаки" в інсценізації Л.Курбаса. Він подає їх у своїх "Спогадах". "Гайдамаки" по Шевченкові в інсценізації Леся Курбаса з чудовою музичною ілюстрацією композиторів Стеценка та Ґлієра, – зазначає він, – мусіли полонити своєю красою кожного українського глядача. Ця давня постанова Курбаса, яку відновлювали, так би мовити, традиційно в марті кожного року з нагоди Шевченкових роковин, – це була мистецька перлина, яку треба було б зняти в кіно і залишити майбутнім акторським поколінням як музейну цінність. Величним Шевченковим строфам найшов Л.Курбас конгеніальну сценічну форму" [3, 130]. Можна припустити, що ці дві події – розмови про п'єсу В.Стефаника та бачена вистава "Гайдамаки" – могли взаємно накластися одна на другу і дати поштовх для творчої уяви

митця, його роздумів над сценічним втіленням образів з новел В.Стефаника. Основним елементом "конгеніальної форми" вистави Леся Курбаса за твором Т.Шевченка є хор Слів Поета, що згодом стане в інсценізації В.Блавацького творів В.Стефаника майже прямою цитатою – хором "слів письменника-новеліста".

Треба вважати, що остаточно ідея показати зі сцени героїв новел В.Стефаника викристалізувалась у В.Блавацького після повернення з Харкова до Львова. Пишучи у "Спогадах" про той період, коли він очолив театр "Заграва", В.Блавацький зазначає: "Вже від кількох років (тобто після повернення з Харкова. – *Б.К.*) переслідувала мене ідея інсценізації деяких новел Василя Стефаника. Сам я родом з Покуття, і тому Стефаникові персонажі дуже мені знайомі і близькі. Захоплювала мене їх пластичність – мов з каменю різьблені вони В.Стефаником – та "театральність" діалогу відтворюваних великим знавцем селянської душі героїв" [3, 150]. Отже, ідея дати сценічне життя образам В.Стефаника визрівала у В.Блавацького кілька років. У "Спогадах" він вказує, що розпочав працю над інсценівкою, коли вже очолив театр "Заграва", тобто після вересня 1933 р. і першого гучного успіху постановки "Батурина" за однойменним твором Богдана Лепкого. У нас щодо цього виникає сумнів. Вважаємо, що роботу над інсценівкою В.Блавацький розпочав ще до приходу в "Заграву", тоді, коли керував театром Кооператива "Український театр у Львові" і "Театр ім. Тобілевича" (далі Кооператива. – *Б.К.*) у період 1929–1933 рр.

Таке припущення має своє документальне підґрунтя.

Є один дуже цікавий і делікатний момент, що стосується створення цієї інсценізації. Його подає Гр.Лужницький у розділі VII "Блавацький і "Заграва" своєї праці "Український театр після визвольних змагань". "Василь Стефаник, – пише автор, – радо погодився на інсценізацію його новел ("Земля" складалася із шести новел та прологу: "Вона – земля", "Сини", "Марія", ''Злодій", "Побожна" та "Morituri" – пролог "Моє слово"), в інсценізації допомагала В.Блавацькому артистка Ганна Совачева" [12, 32]. Такого факту не подав жоден інший дослідник творчості В.Блавацького, рівно ж як не згадав і жоден рецензент, що писав про постановку "Землі". Не говорить про це і сам В.Блавацький. Відомо, що Г.Совачева працювала разом з В.Блавацьким від 1929 по 1933 р. у театрі Кооператива, до театру ж "Заграва" прийшла у вересні 1934 р. Про це повідомляла газета "Новий час" від 8 вересня 1934 р.: "В склад театру увійшли артисти Леся Кривіцька, Ганна Совачева і Яків Кривіцький" [17,

1934, №201, 8 вересня, 8]. Як бачимо, це було через десять місяців після прем'єри "Землі". Отже, Г.Совачева могла допомагати В.Блавацькому інсценувати твори В.Стефаника тільки у період між 1929 та 1933 р., коли вони працювали разом у театрі Кооператива.

У фондах Центрального державного історичного архіву у Львові нам вдалося розшукати три неопубліковані листи В.Блавацького до В.Стефаника, що стосуються вистави "Земля". Один з них датований 5 грудня 1933 р. і написаний у Збаражі, за сім днів до прем'єри "Землі":

"Достойний пане!

Маю честь повідомити Вас, що український Театр "Заграва" під моїм арт. проводом вмістив у свій репертуар – Вечір артистичних рецитацій Ваших Творів (в костюмах і при відповідній обстановці сцени). На вечір складається: "Моє слово", "Вона – земля", "Сини", "Марія", "Злодій", "Побожна", "Morituri" [24, арк. 5].

Ось так звучить перший абзац цього листа. Режисер немов повідомляє, що не театр Кооператива, як було обумовлено спершу, а театр "Заграва", який він тепер очолює, ввів у свій репертуар Стефаникові твори. Далі подає, очевидно, вперше і назви новел, що укладаються на "Вечір артистичних рецитацій". І тут слід звернути увагу, що В.Блавацький пише "Вечір артистичних рецитацій", а не вистава. Можливо, через те, щоб не викликати стурбованості у В.Стефаника, що інсценівка йтиме на сцені молодого, маловідомого ще театру "Заграва".

Зробимо перший висновок. В.Блавацький як керівник театру Кооператива в пошуках нового репертуару працював над інсценівкою з Г.Совачевою ще до приходу в театр "Заграва". Саме будучи в Кооперативі, він, очевидно, просив дозволу на інсценівку творів письменника, про що говорить у вищеподаній цитаті Гр.Лужницький. Важко припустити, що В.Блавацький міг розпочати таку працю без попередньої згоди автора. Лист до В.Стефаника від 5 грудня 1933 р., написаний за тиждень до прем'єри, був начебто повідомленням про те, що інсценівка є у репертуарі театру "Заграва", а не театру Кооператива. Друге: В.Блавацький остаточно завершив роботу над інсценівкою вже сам у 1933 р., створивши повноцінну виставу, про що й повідомив В.Стефаника у делікатний спосіб – "Вечір артистичних рецитацій".

Ось друга частина цього листа:

"Ми були б дуже щасливі, коли б Ваше здоровля дозволило Вам приїхати до нас, коли даватимем "Вечір" у Львові, в міському

Театрі. Про речинець дозволимо собі повідомити Вас.(Кошти дороги ми б з подякою звернули).

Долежимо всіх зусиль, щоби доброю інтерпретацією Ваших Творів ще раз підчеркнути їх величезну і невмірущу вартість для Нашого Народу.

З глибокою пошаною В.Блавацький.

Реж.(исер) Театру.

Збараж, 5.12 1933" [24, арк. 5].

Через тиждень, 12 грудня, у Збаражі відбулася прапрем'єра під назвою "Земля". Цю дату – 12 грудня – подає Г.Лужницький [16]. Проте В.Блавацький у листі про дату вистави у Збаражі чомусь не повідомляє, а інформує В.Стефаника, що гратиме "Вечір" у Львові. Складається враження, що або 5 грудня актори ще не були готові, або, відіславши листа В.Стефаникові, він чекав його згоди на приїзд до Львова: це означало б дозвіл грати виставу. Тому, очевидно, і не ставив дату прапрем'єри у Збаражі. Останнє припущення підтверджує лист-відповідь В.Стефаника і коментар до нього В.Блавацького. "Щойно під кінець 1933 р. вже в молодому театрі "Заграва" (підкреслення наше. – *Б.К.*) нарешті "Земля" побачила світла театральних кінкетів. Та перед виставленням треба було дістати згоду самого В.Стефаника, і тому я написав йому листа з відповідним проханням. На це прийшла тривожно очікувана відповідь такого змісту:

"Високоповажаний Товаришу!

Диктую лист мойому приятелеві, бо сам давно вже не пишу. Я дуже радо поїду на виставу моїх новель, як Ви по нашім Різдві будете їх давати у Міському Театрі. Прошу ще раз написати вже зі Львова і тоді я дам Вам вже певну відповідь. Підпис мій, я сам ще підписуюсь:

з поважанням

Василь В. Стефаник

9.12.1933 р." [2, 187].

10 грудня у газеті "Новий час" під рубрикою "Чортківська хроніка" було повідомлено: "Театр "Заграва" гостив у нас наприкінці листопада і доказав, що там праця, де ентузіазм [...] "Батурин" пішов знаменито. Готовлять нову штуку В.Стефаника "Земля" в ревеляційній інсценізації, небаченій досі в нас постановці Блавацького" [17, 1933, № 274, 10 грудня, 4]. Це ще раз підтверджує нашу думку про те, що назва "Вечір артистичних рецитацій" потрібна була В.Блавацькому лише для того, щоб отримати дозвіл В.Стефаника для

театру "Заграва". Адже на підготовку вистави були затрачені чималі зусилля і кошти: "До нашої гарячкової праці над "Землею" приглядався збоку дехто з громадян, головно в Збаражі, де й відбулася прем'єра... Великий прихильник театру, проф. Когут, господар української землі в Збаражі, бачивши наші зусилля, сам, з власної ініціятиви, обійшов усі місцеві економічні установи і приніс нам невелику, але дуже нам потрібну суму грошей. Зробив він це в такій чесній і культурній формі, що годі було відмовитись" [3, 151].

Одержавши відповідь від В.Стефаника, В.Блавацький 12 грудня показує прем'єрну виставу "Земля" у Збаражі. 14 грудня театр уже грає "Землю" у Тернополі, в залі Міщанського Братства. Вдалося відшукати рецензію на цю тернопільську прем'єру, надруковану в газеті "Новий час" під назвою "Гостина Українського Молодого Театру "Заграва" в Тернополі". "Ця постановка, – пише рецензент Н.Гірняк, – творить без сумніву перелом у розвою нашого театрального мистецтва. Нові форми з'ясовуються в оригінальності самої постановки – у введенні хору (на зразок старогрецьких хорів) [...]. Блавацький крицею виковував на сцені творчість В.Стефаника. Його твори, виведені Блавацьким на сцену, робили враження дорогих, старих макат (шовкові ткані покривала. – *Б.К.*), у які вплетено картини душевних переживань галицького простолюддя нинішніх часів [...] Передати словами цілу скалю переживань глядача цієї вистави неможливо, її треба бачити живими очима. Блавацький показує новий шлях праці для мистців нашої сцени, якій у нинішньому лихоліттю грозить застій" [5]. Лаконічний, проте дуже емоційний і захоплений відгук на виставу. Судячи з рецензії, в українському театрі відбулася неординарна подія. На жаль, рецензент не дає докладного аналізу ані гри акторів, ані сценографічного рішення вистави, ні її режисерського розв'язання. Зазначає лише, що "нові форми з'ясовуються в оригінальності самої постановки – у введенні хору...".

Деяке світло на концепцію спектаклю проливає у "Спогадах" сам режисер: "Подих великої поезії, який віяв із слів і дій Стефаникових героїв, – згадує В.Блавацький, – заставив мене довго шукати відповідної форми їх сценічної передачі. Як пролог я використав повне глибокої поезії "Моє слово" поета і за допомогою своєрідного хору "слів поета" (що викликали асоціацію хору в грецькій, клясичній драмі) мені вдалося підняти дію на вищий ступінь драматичного насичення. Гуцульські рями оформлювати мали окремі образи, що, мов у калейдоскопі, пересувалися б перед

очима глядачів" [3, 150]. У рішенні В.Блавацького використати хор "слів поета" виразно проглядає, як було вище сказано, пряма паралель до Шевченкових "Гайдамаків" Л.Курбаса, і на це першим справедливо вказав Валеріян Ревуцький: "...у театралізації В.Стефаникових творів, – зазначає дослідник, – пролог "Моє слово" вирішувався з допомогою хору "Слів поета", як у виставі "Гайдамаки" Курбаса в "Березолі" [19, 24].

Подальші відгуки у пресі на виступи театру з виставою "Земля" дадуть нам змогу виразніше зрозуміти задум режисера і рішення сценографа, а також з'ясувати імена акторів та рівень їхньої гри.

Театральний Львів, заінтригований відгуками тернополян у пресі, з нетерпінням чекав приїзду "Заграви", що показує "нові форми" і "новий шлях праці".

Загравісти 4-го січня вже були під Львовом. Як генеральну репетицію перед львівськими "оглядинами", з успіхом грають "Землю" у Винниках. Того ж дня В.Блавацький пише листа В.Стефаникові:

"Достойний пане!

Маю честь повідомити Вас, що у вівторок 9 січня (третій день Різдвяних Свят) граємо "Землю" у Львові в Міському Театрі "Ріжнородностей". Були б ми дуже щасливі, коли б Ви зволили приїхати на цю виставу.

В надії, що не відкинете нашого запрошення.

З належною повагою
Володимир Блавацький.

Львів, 4.1.1934р." [24, арк. 6].

У газеті "Діло" 5-го січня в рубриці "Новинки" читаємо: "[...] дня 9-го січня, у вівторок (на третій день Різдвяних Свят) завітає до Львова Український Молодий Театр "Заграва" під артистичним проводом В.Блавацького з двома виставами, які відбудуться в салі театру Ріжнородностей (Народний дім). А саме в години 15:30 загальновідома історична п'єса "Батурин", в години 19:30 постановка "Землі" В.Стефаника. Як повідомляли вже наші дописувачі, це наскрізь оригінальна інсценізація деяких новель В.Стефаника, зі стилізованими костюмами і декораціями; [...] На виставу "Землі" обіцяв приїхати сам автор Василь Стефаник" [6, 1934, № 3, 5 січня, 6–7].

Через два дні, тобто 7-го січня, у тому ж "Ділі" знову з'явилось повідомлення, що вистава "викликала велике зацікавлення серед львівського громадянства. Управа театру пригадує, що білети на обидві вистави "Заграви" вже продаються в кооп. ресторані "Вітаміна", вул. Костюшка" [6, 1934, № 5, 7 січня, с.15].

Нарешті 9-го січня Львів уперше побачив Український молодіжний театр "Заграва" під керівництвом В.Блавацького. "Заля міського театру "Ріжнородностей", – пише у "Спогадах" В.Блавацький, – не могла помістити усіх, що бажали бачити виставу, тим більше, що ми дістали залю тільки на два вечори" [3, 151–152].

Як же відгукнулась львівська преса на інсценізацію творів В.Стефаника? Чи зрозуміла задум та рішення режисера і художника? Як оцінила гру акторів?

Ми віднайшли три рецензії, дві з яких були надруковані в газетах "Діло" та "Новий час" за 12 січня, а одна (відгук редакції як рецензію не трактуємо) – у другому номері часопису "Назустріч" за 15 січня; там же було вміщено і дві світлини з вистави.

Аналіз цих рецензій і фотографій проливає певне світло як на постановку спектаклю, так і на гру акторів. Треба зазначити, що в усіх трьох рецензіях поруч з вигуками-схваленнями є й критичні зауваження, а подекуди і дуже нещадні. Гадаємо, що більшість цих гострих зауважень повинна була відвернути увагу цензури від тематично-ідейного спрямування вистави і була до певної міри викликана політичними міркуваннями.

У газеті "Діло" під криптонімом м.р. помістив відгук на виставу М.Рудницький. Ось як він розпочав: "Наш побутовий репертуар вимирає, новий інтелігентський ще не народився. Ось одна з причин, чому режисери, не маючи п'єс, мусять інсценізувати новелі й повісти. Смілива спроба з нарисами В.Стефаника випала вдатно, подекуди й майстерно. Авдиторія відчула на салі подих чистої поезії, почула голоси живих людей, не маникінів, що тиняються по ріжних наших патріотичних видовищах.

Режисер "Заграви" В.Блавацький вибрав для сцени шість Стефаникових нарисів; готові діальоги в них стали текстом дії; рефлексію і лірику автора вклав в уста 5-ти артистів, що стояли по боках завіси, наче грецький хор або японський речитатив.

Цей не драматичний текст розбив режисер на п'ять голосів (точніше: чотири), щоб той самий голос не робив деклямації надто однотонною" [14].

Чому на чотири, коли їх було п'ять? Жоден інший рецензент не робить такого уточнення, як зрештою, і М.Рудницький, жоден не називає прізвищ виконавців хору "слів поета". Гр.Лужницький у VII розділі вищезгаданої праці подає ці прізвища: Ніна Блавацька, Марія Степова, Ярослава Романчак, Леонід Боровик, п'ятим учасником був Михась Дірко. "Його, – уточнює Гр.Лужницький, – сільського хлоп-

чину-сироту, який заробляв собі грою на скрипці по вагонах у залізничних поїздах, актори прийняли "за свого" [12, 31]. Він працював у театрі реквізитором. В.Блавацький в часописі "Око світу" за 31 липня 1950 р. (Т.1, № 1) у споминах "Василь Стефаник на сцені" також називає ті ж прізвища. Таким чином, хор "слів поета" був мішаним.

У другому номері часопису "Назустріч" за 1934 р. поміщено дві світлини з вистави "Земля". На одній з них – хор "слів поета". Там чітко видно п'ять постатей, одягнених у довгі, аж до кісточок, сорочки та підперезаних тонкими крайками. Чотири з них у перуках, волосся яких майже сягає плечей і коротко пострижене над чолом. Між ними в центрі стоїть М.Дірко. Його сорочка не підперезана. Якою була функція М.Дірка, якщо він не говорив слів В.Стефаника? Грав на скрипці? Чи таки говорив, але значно менше, ніж інші? Останнє – вірогідніше. Можливо, брак жіночого складу в трупі змусив В.Блавацького зробити хор "слів поета" мішаним. Л.Боровик у театрі працював і як сценограф, і як актор. На світлині зліва бачимо його досить кремезну постать з мужнім обличчям, яке годі приховати, попри всю стилізованість у зачісці, одязі і гримі. М.Дірко (реквізитор) у хорі виконував радше роль актора-статиста. І сьогодні робітників технічних цехів залучають у театрі до участі в масових сценах.

Як оцінювали хор "слів поета" два інші рецензенти? "Щаслива думка переділити сцену на двоє" – підтримав М.Рудницький рішення В.Блавацького поставити на сцені поруч з персонажами хор "слів поета". Це, на його переконання, "оживляє одноманітний тон поетової малянхолії" [14]. У газеті "Новий час" рецензент Володимир Дорошенко під криптонімом В.Д. окреслює це як "[...] щось середнє між конферансьєркою і старогрецьким хором" [4]. А Василь Сімович у часописі "Назустріч" про "нововведення" В.Блавацького відгукується вже зовсім негативно. "Така наскрізь однотонна для себе перлина як "Моє слово", – зазначає В.Сімович, – мусіла бути однотонною й на сцені, мусіла бути моїм словом Стефаниковим, а не "нашим" словом п'ятьох фігур, що виголошували В.Стефаникові болі, то не здисциплінованим хором, то – чергуючись [...]. П'ять фігур – шкодило більше мистецькому вражінню і не помагало. Речі, що виходять із рухів артиста, що зрозумілі з акції – не потрібують "ремарки" п'ятьох фігур" [20]. М.Рудницький хоч і віддає належне В.Блавацькому за вдалу інсценізацію новел В.Стефаника, проте висловлює і критичні зауваження щодо хору "слів поета": "Інсценізація зроблена з повним пієтизмом для великого письменника, таки

надто по невільничому тримається тексту, коли до реалістичних картин додає "хорові пояснення" і так зайві" [14]. Рішення В.Блавацького вплести у тканину вистави хор "слів поета", на нашу думку, було тією стилістичною ниткою, що з'єднувала поміж собою окремі новели як органічну цілість. Хор – умовна форма епічного відсторонення поруч з психологічно проробленою грою акторів на тлі умовних стилізованих декорацій (про які мова буде нижче), надавали постановці мистецької, естетичної цінності. Театральний прийом В.Блавацького та стилізоване оформлення Л.Боровика підносили виставу над побутом і таким чином робили її "штукою", твором мистецтва.

Схвально оцінюють усі троє рецензентів першу дію вистави, яку називають "першою" частиною. Вона складалася з трьох новел: "Вона – земля", "Сини", "Марія". Ці новели об'єднані подіями Першої світової війни і розгортали перед глядачами складне тематичне коло проблем: любові до рідної землі, яку не можна покидати навіть під громами війни ("Вона – земля"), офіру батьків, які віддавали за цю землю своїх синів, що йдуть у Січові Стрільці і гинуть на полі бою ("Сини", "Марія"). Все разом утверджувало ідею, виявлену В.Блавацьким засобами театру, ідею з'єднання розділеної України в одну державу, в один народ, як націю, а образом цієї єдності у кінцевій новелі "Марія" ставав портрет Т.Шевченка. Героїня новели "Марія", віддавши Україні двох синів, боронила від наруги російських солдатів, що вдерлися у її хату, реліквію – портрет Т.Шевченка. Образ Кобзаря стає у кінці першої дії вистави символом єднання простої покутської селянки і солдатів-козаків, українців з берегів Дніпра, коли ті перед відходом вшановують Поета – співають "Заповіт". Саме "Заповіт", а не якусь звичну пісню! В.Стефаник не подає у новелі, що саме вони співали, і це вже було знахідкою В.Блавацького.

Дивно, що М.Рудницький у своїй рецензії говорить лише про доцільність чи недоцільність вставання глядачів під час співу "Заповіту". "Публіка зовсім непотрібно встала під час Шевченкового "Заповіту", – робить зауваження рецензент. – Театр лишається театром, – повчає він і вже зовсім іронічно додає: – Виходило би, що коли на сцені актори клякають перед святими образами і моляться, публіка теж повинна клякати" [14]. М.Рудницький або пише з цензурних міркувань, або не розуміє, яку думку заклав у новелі В.Стефаник, а В.Блавацький талановито виявив. Дозволимо собі зацитувати короткий фрагмент тексту новели "Марія":

" – Ви, відий, тоті, що мої сини вас любили... українці...

– Ми самі, один одного ріжем.

Підлізла Марія на грядки, виймила зі скрині сорочку і подала роздягненому.

– Вбирай, це з мого сина; Бог знає, чи верне, чи буде її носити.

Несміло взяв козак сорочку і надягнув.

– Не тратьмо часу, козаки, пошануймо батька (портрет Т.Шевченка. – Б.К.), а хліба будемо їсти по дорозі. Ви ж знаєте, як ще нам далеко їхати, – сказав козацький старшина.

Почали співати" [22, 288].

Ось як фінал першої дії описує у своїх "Спогадах" В.Блавацький: "[...] останні слова першої частини "Землі" – "Блискотять ріки по всій нашій землі і падають з громом у море... (а нарід зривається на ноги. На переді її сини і вона з ними йде на тую Україну, бо вона, тая Україна, плаче й голосить за своїми дітьми; хоче, щоби були вкупі" – цитата продовжена за В.Стефаником. – *Б.К.*) – при акомпоніяменті Шевченкового "Заповіту" перетворювали авдиторію в одну цілість, де всі серця вдаряли одним ритмом натхненної любови до Рідного Краю!" [3, 151]

Як бачимо, дія на сцені розгорталася таким чином, що її сприйняття глядачами просто не могло бути іншим. Враження від фіналу першої частини В.Сімович відтворює так: "Режисер Блавацький зробив цікаву спробу: героям Стефаникових творів, яких ми знали досі з книжки, казав промовляти до нас зі сцени. І треба сказати, що враження, особливо від найновіших повоєнних творів ("Вона – земля", "Марія") було **величезне** (підкреслення наше. – *Б.К.*). Признати треба, що були місця сильні, дуже сильні, такі сильні (аж тричі наголошує на цьому В.Сімович. – *Б.К.*), що наводили на глядача сльози" [20].

Рецензент Володимир Дорошенко також зазначає: "Патріотична тема недавного минулого викликала загальне зворушення – а чимало глядачів нишком утирали сльози" [4].

З аналізу трьох рецензій та статті Г.Лужницького у книзі "Наш театр" довідуємось імена виконавців ролей. У новелі "Вона – земля" роль дядька Семена виконував Богдан Паздрій, втікача Данила – Роман Зелес, його жінку Марію грала Людмила Сердюкова. Можемо тільки припустити, що їх двох невісток з дітьми та доньку, що мовчали, могли "позначити" учасники хору "слів поета". У новелі "Сини" образ діда Максима відтворював В.Блавацький. У "Марії" Ганна Істоміна виконувала роль Марії, козаків грали Анатоль Радванський, Олександр Данилко та Максим Опар.

У другій дії в новелі "Злодій" В.Блавацький виступив у ролі Злодія, Ґьоргія грав Василь Сердюк, Михайла та Максима виконували Б. Заздрій та О.Данилко, жінку Ґьоргія – Ганна Цісикова. У новелі "Побожна" грали: (Р.Зелес – Семен, Л.Сердюкова – Семениха). В новелі "Morituri" були зайняті А.Радванський, О.Данилко, В.Сердюк, Броніслав Маруненко. Образи, створені акторами за задумом В.Блавацького, мали проходити перед очима глядачів у гуцульських рамах, як у калейдоскопі. Сценограф Леонід Боровик дуже вдало розв'язав поставлене режисером завдання. Дві світлини з часопису "Назустріч" за 1934 р., про які вже йшла мова, і два фото з книги "Наш театр" [12, 33] дають нам чітке уявлення про сценографію вистави, котру бачили львів'яни 9 січня 1934 р.

Дзеркало сцени, тобто передній край авансцени, портали, падуги, а також краї завіси були обрамлені (очевидно, способом накладання смуг матерії) розмальованим гуцульським стилізованим орнаментом – солярними знаками різної величини, між якими бачимо на світлинах геометричні рисунки меандру. Таке обрамлення сцени викликає враження, що простір мовби оточений планетами-зорями. На третьому плані сцени від підлоги до середини 1/3 задника піднімалася чорна зорана земля і зникала за обрієм. Задник, що, очевидно, підсвічувався різними кольорами світла, творив необхідний настрій, підсилював психологічну атмосферу кожної новели. "[...] світляні ефекти степенували це могуче враження" – підтверджує у рецензії Н.Гірняк [5]. Стилізована декорація Л.Боровика викликала в уяві образ космічного безмежжя, вічності, що оточує нашу землю. І на цій чорній зораній землі проходили перед ними долі людей, сповнені внутрішньої напруги і сили, радісні і трагічні. Художник використовує як в інтер'єрі, так і в екстер'єрі лише необхідні елементи. У першій дії екстер'єр – край хати, лавку, частину воза, голови коней, що виглядають з-за куліс та ін.

Усі ці елементи, тісно пов'язані зі сценічною дією, майстерно намальовані, площинні, немов фрески. Ці деталі і позначали місце дії, і органічно впліталися в неї. Актори зобов'язані були діяти поруч із цією стилізованою реальністю дуже конкретно й психологічно правдиво. На світлині новели "Сини" бачимо, що старий Максим (В.Блавацький) веде розмову з кіньми: "Ти, Босаку, – звертається він до одного з коней, мальовані голови яких дивились на нього, висунувшись із-за куліси, – ти не є жаден кінь, ти пес, ти всі плечі мені обгриз, знак на знакові, скусав а скусав. Не сіпай хоть ти мене, бо так ні житє насіпало, що ледви на ногах стою" [22, 298]. Очевидно, актор

з усією правдою і вірою говорив до мальованого коня, наче до живого, глядач бачив, що це мальований кінь і бачив живу правду акторського виконання. Поєднання цих двох, здавалось би, несумісних планів витворювало явище, яке ми називаємо Театром.

У другій дії ("Morituri") на світлині бачимо інтер'єр хати. Тут усе лаконічно: збоку – частина печі, стіл, стільці, у глибині сцени – образи. Цей лаконізм, цей відбір реальних деталей надавав сцені чіткої організованої ритмічності. Нез'ясованим залишається питання, чи перехід з однієї новели на іншу, тобто, відхід і прихід акторів, заміна оформлення відбувалися на очах у глядачів чи за завісою, на тлі якої промовляв хор "слів поета". Саме таку позицію, коли хор "слів поета" стоїть перед завісою, бачимо на одній із світлин у часописі "Назустріч". Мабуть, так було перед кожною новелою. На світлині з постановки новели "Сини" [12, 33] бачимо зорані скиби землі, що пролягають по авансцені від однієї куліси аж до другої, а ноги старого Максима наче вгрузли у цю ріллю. Гадаємо, що "зорану" землю розгортали за завісою, коли хор "слів поета" стояв перед нею і промовляв до глядачів, вводив їх у нові запропоновані обставини.

В оцінці сценографії Л.Боровика рецензенти не були одностайні. В.Сімович говорив про "щасливо укладені декорації Боровика" [20]. Критик В.Дорошенко мав іншу думку: "Ефект був би далеко кращим і сильнішим, коли б до мистецької гри була достосована декорація..." [4]. У новелі "Марія", коли за кулісами лунав спів Січових Стрільців, його естетичний смак вимагав "зміни декорацій на взір хоча б кінцевої дії "Фройлянд Доктор" [4]. М.Рудницький відзначив їх мистецький відбір: "Декорації Боровика дозволяли очам спочити то на клаптику неба, то на кількох предметах сільської хати" [14, 8].

Гру акторів критики оцінюють високо, хоча були й певні зауваження, зокрема, у В.Сімовича, про що скажемо нижче. Усі троє зазначають: "Блавацький у "Синах" дає сильну креацію..." [14, 7], "Істоміна зворушувала до глибини душі в "Марії" [4], "У "Злодії" Блавацький пописався як великий актор, а Паздрій, Опар і Сердюк дотримали рівня..." [4]. Про режисерський хист В.Блавацького рецензенти висловлюються дуже схвально, віддаючи належне його талантові, працездатності і мистецьким пошукам. Найгостріше критичне зауваження мав В.Сімович щодо мови акторів. "Мішанина форм літературної мови з покутським говором В.Стефаникових персонажів, – констатує автор рецензії, – відбирає мистецьку вартість творів! А далі. Сама дикція – далека від вимови селян, та ще покутських. Вимова слів боками рота, з деяким забарвленням (подекуди

вульгарним) – кривдить і В.Стефаникових селян, і самого В.Стефаника, – обурюється В.Сімович. – Залишається враження, що сучасний артист української сцени вже далекий від села, а від покутського – то й поготів" [20].

Гостра, болюча для акторів критика В.Сімовича стосовно мови у виставі "Земля" повною мірою віддзеркалювала проблеми галицького театру в царині мови, яких не бракувало впродовж усієї його історії. На мову звертали увагу свого часу акторам М.Кропивницький, М.Садовський, коли керували театром "Руська Бесіда". Обурення В.Сімовича до певної міри можна зрозуміти, оскільки як філолог він піднімав у галицьких часописах питання української мови й українського правопису. Окрім цього, знаємо, що В.Стефаник саме його просив перекласти свої новели літературною мовою. Отож мовне питання для В.Сімовича було принциповим.

Ця критика В.Сімовича через дев'ять років дала підставу Ростиславу Єндику зробити висновок про те, що постановка була невдалою: "Наша тодішня критика загалом прихильно привітала цю смілу спробу дир. В.Блавацького, так само публіка, і цим дали вони доказ, як [...] мало в нас розуміють Стефаникові твори. Чи не єдиний В.Сімович, – наголошував Р.Єндик, – ствердив у той час (у 1934 р. – Б.К.), що ця спроба (постановка "Землі". – *Б.К.*) невдатна" [7]. Свого часу ми, пишучи рецензію на виставу "Білі мотилі, плетені ланцюги" [9] театру "В кошику", сприйняли ці слова на віру і теж кинули докір у бік вистави театру "Заграва". Сьогодні маємо змогу визнати хибність свого судження і спростувати його.

Редакція часопису "Назустріч", розуміючи прикрий для акторів тон рецензії В.Сімовича, подала до неї коментар: "Ми пересвідчені, що така критика, – акцентувала редакція, – [...] не може пошкодити театрові, якого вистава "Землі" загально подобається" [15, 1934, Ч.2, 15 січня, с.5].

Володимира Блавацького, очевидно, як і весь творчий колектив, насамперед цікавила думка самого В.Стефаника, який мав приїхати на виставу до Львова, проте – не приїхав. Замість нього прибули його син Семен і брат Лука. Вони привезли В.Блавацькому листа:

Русів 6.01.1934 р.

"Високоповажаний Пане Товаришу!

Я вже місяць хорий на грипу і не можу поїхати на Вашу виставу, бо не смію виходити з кімнати. Я дуже рад би побачити Вашу інсценізацію моїх оповідань. Артист тої міри, що Ви, мусів би вкласти багато для глядача і так зблизити мене до української

літератури. За це я Вам вдячний і маю надію, як Ви будете ближче Покуття, таки поглянути на твір наш спільний і особисто з Вами познайомитися. В своїм заступстві посилаю з дому до Львова мойого сина Семена і брата Луку, та прошу їм дати 2 першорядні крісла, вони будуть мене репрезентувати і Вам та Вашим співробітникам дякувати. Вони оба приїдуть у вівторок перед виставою і зголосяться оба при касі по свої білети. Лист диктований, підпис мій.

Остаю з найглибшою пошаною до Вас і до Ваших товаришів.

Ваш Василь Стефаник" [2, 186].

Колективу залишалося одне – сподіватися на зустріч з автором у майбутньому. Вона відбулася через п'ять місяців. А до того часу театр мандрував Галичиною. Враження від виступу у Львові в січні було таке пам'ятне львів'янам, що в березні театр ще раз запросили на виступи. І знову були аншлаги! Цього разу преса не кинула в колектив жодного "каменя" докору. У газеті "Новий час" тоді можна було прочитати: "В.Блавацький сьогодні один із найкращих режисерів, на яких у нас така посуха. Це мистець, що за ніщо не хоче йти старими шляхами і навіть серед сірих мандрівних негод шукає нових шляхів до віднови нашого театру. В цій композиції вистави і в усій постановці дає у новій – у нас – формі виразисті образки життя. У цій експресивній формі, в яку В.Блавацький укладає стільки живої майстерності, бачимо чудово передані моменти політичного, суспільного життя. А моменти хлопської, чорноземної любови до своєї батьківщини проходять просто, щиро, іноді жорстко, а так величаво" [13]. Рецензент Михайло Тишкевич, що підписався криптонімом М.О., зрозумів і політичне, і мистецьке значення вистави "Землі" для українського суспільства, що перебувало у складі Польщі. Віддаючи належне режисерському талантові В.Блавацького, автор замітки дуже високо оцінює і його гру: "Гра В.Блавацького повна, виразиста: не буде забагато сказати – незрівнянна. Його креації відривають нас від дійсности і переносять у дійсність" [13]. Такі ж слова захоплення він висловлює й іншим акторам: "За ним сміло йдуть: Б.Паздрій, М.Опар, Л.Боровик, Н.Блавацька, Г.Істоміна, Л.Сердюкова" [13]. На завершення рецензії віддає належне мистецькому хисту Л.Боровика: "Декорації повні смаку, легкі помислом..." [13].

Зі Львова театр поїхав на Станіславівщину. В.Блавацький планує маршрут гастролей таким чином, щоб бути ближче до Покуття. Вже зі Станіславова він пише В.Стефанику такого листа:

Достойний пане!

Маю честь повідомити Вас, що в неділю 6.05 ц.р. відбудеться в Коломиї вистава "Землі". Ми були б дуже щасливі, коли б Ви своєю прихильністю звеличали цей вечір, тим більше, що в Снятині (куди Вам було би близше) не будемо.

Не тратимо надії, що Ваше здоровля дозволить Вам приїхати до Коломиї 6 травня.

З належною пошаною В.Блавацький.

Станіславів, М.4.1934 року.

P.S. Дозвольте нам всі кошти дороги взяти на себе [24, арк. 8].

Минали дні, колектив "Заграви" перебував у великій тривозі: приїде В. Стефаник на виставу чи ні, адже, мабуть, читав відгуки на неї у пресі, а там були і добрі, і критичні слова. Що переказували йому знайомі, які бачили постановку, що радили? На львівській виставі, як ми уже казали, були брат і син В.Стефаника, очевидно ж, вони розповіли йому про свої враження від спектаклю, гри акторів, декорацій і про те, як львівська публіка приймала виставу – безпосередньо, широ, аплодуючи зі слізьми на очах. В.Стефаник, чий талант є наскрізь поетичним, експресивним, очевидно, зумів уявити образне стилізоване оформлення Л.Боровика, оцінити композиційну побудову кожної дії, що мали свої виразні теми. Дія перша – любов до української землі й офіра батьків, які за неї віддають своїх синів. Дія друга – крізь звичаї народу, що, наче скиби землі, сперщені дощами часу, вітрами лихоліть, проростають пагони нового життя молодих освічених синів, що гуртуються навколо читальні, грають вистави, але змагають до волі (новела "Morituri").

" – Все перейшло на читальню, там тепер рєд.

– От, рєд, дівки перебираютьси на парубків, парубки на дівок, обіймаютьси без встиду та сорому, весіє справляють та беруть гроші за білета.

– Така тепер у них настала забава, але вони мають розум, не бійси, молоді, світом бували. Польщі ані-ані не хотє, а панцькі ґрунти хотє розділити.

– Бігме, добре, ніц не кажіть, тепер з цев Польщев ніхто не годен вітримати: і маєткове, і доходове, і ґрунтове, і від псів, і від гноївки... але де що на світі є!

– Та коби могли вібороти!" [22, 314].

Ось так балакали між собою старі газди в хаті голяра Тимка. "Morituri" в перекладі з латини – "ті, що чекають смерті".

І хоч критики, як і сам В.Стефаник, вважали, що " Morituri" – слабка новела, але вона була важливою в загальній композиції, бо говорила про те, що відходить, і про прийдешнє.

Треба думати, що поет з натури В.Стефаник з розповіді сина і брата уявив і хор "слів поета" у виставі як образ, як символ Землі, як її Голос, що промовляє його Словами. Очевидно, що письменника зацікавило режисерське рішення В.Блавацького, оригінальне оформлення Л.Боровика, так само ж як і акторське виконання.

Хворий В.Стефаник таки зважився і приїхав на виставу до Коломиї. А побачивши постановку, оцінив її достоїнства. Коли б вистава йому не сподобалась, не приїхав би на неї дивитися удруге до Снятина. В.Стефаник був людиною відвертою, впертою і не робив того, чого не хотів. Про приїзд В.Стефаника до Коломиї і до Снятина маємо три свідчення (у коломийських часописах, що зберігаються у Науковій бібліотеці ім. В.Стефаника, про приїзд письменника до Коломиї відомостей не вдалося знайти). Перше – від нього самого, друге – Гр.Лужницького, третє – В.Блавацького.

Після перегляду вистави в Коломиї В.Стефаник написав на неї відгук, про що довідуємося з його листа до М.Рудницького з Русова 26 жовтня 1934 р.:

"Дорогий Товаришу!

Запитайте в редакції "Назустріч", чи будуть коли друкувати мою нотатку про "Землю" Блавацького? Як не будуть, то нехай мені вишлють назад, або дадуть скрипт братові або синові" [21, лист № 311].

Проте нотатку В.Стефаника ми відшукали в часописі "Новий час" у ч. 15 за 25 січня 1937 р., її надрукували вже по смерті письменника. "Під враженням вистави "Землі" – таку назву мала його стаття. Характером вона швидше літературознавча. В.Стефаник говорить у ній більше про покутський діалект, про його трудність у вимові, про прекрасно оброблену "землю" – українську літературну мову Т.Шевченка, П.Тичини, М.Рильського. Згадує про те, що просив проф. В.Сімовича перекласти його твори літературною мовою. Говорить також про події, що лягли в основу написання кожної з бачених на виставі новел. Треба думати, що В.Стефаник читав статтю В.Сімовича, який дуже критично поставився до відтворення акторами покутської говірки. Можливо, саме тому В.Стефаник так багато місця приділив у своїй статті покутському діалекту, називаючи його то незораною землею, то жаргоном, немовби виправдовуючи акторів за їх вимову: "Крім Блавацького,

ним не годен ніхто говорити, – зазначав письменник. – Кожен діалект, як кожна мова, мусить належати до цілого чоловіка, від дитини аж до старости" [17, 1937, 25 січня, Ч.1, 7]. Говорить, що саме через це побоювався їхати на виставу: "Не можу тепер затаїти свойого страху перед виставою "Землі". Непокоїло мене, як вистава піде. Я знав і знаю, що я не можу мати публики. Чи ця публика знайдеться в театрі, де інсценізовані мої маленькі оповідання, і чи директор Блавацький буде в силі поставити моїх героїв так, щоби вони заінтересували ширшу публику? Я боявся, що страчу і ту невеличку публику, яку дотепер мав, а найбільше непокоїв мене покутський діалект" [17, 1937, 25 січня, Ч.1, 7].

Попри все його тривога була марною, публіки було море. Про це подає нам відомості Гр.Лужницький: "На виставу до Коломиї приїхав сам В.Стефаник. При величезному здвизі народу та колосальних овоціях публики (навіть жидівська організація дала Йому вінок) йшла "Земля". Під час антрактів, сидячи на паках в гардеробі, Великий Письменник казав до режисера Блавацького; "Ти з мене чоловіка зробив... Бо мене не люблять і не читають" [11]. Де ж тут несприйняття вистави чи невдоволення нею, про яке писав Р.Єндик 1943 р. в часописі "Наші дні"? З тих кількох цитат В.Стефаника, які він наводить у своїй статті, аж ніяк не складається враження про негативне ставлення письменника до вистави. Ось фрагмент з його статті: "Сам автор, що двічі бачив свою "Землю" на сцені, був глибоко зворушений та з великої вдячности для акторів і режисера написав статтю-спогад "Під враженням вистави "Землі", в якій став по боці В.Сімовича, осуджуючи не театр, але... себе: "Блавацький, щоправда, показав мене ширшій публиці, публика була навіть зворушена, все ж це не драма, лише розкинені матеріяли до драми. Цему винен я, а Блавацький, що міг, то вчинив". Із цих слів В.Стефаника Р.Єндик робить категоричний висновок: "Так делікатно, але не менше рішуче Стефаник висловив негативну оцінку спроби інсценізувати його "маленькі оповідання" [7].

А ось як В.Блавацький згадує момент зустрічі письменника з колективом "Заграви": "Просто не хотілося вірити, – пише В.Блавацький, – що це один з найбільших наших письменників сидить з нами на паках з театральним реквізитом і гуторить. Так просто і сердечне, немов ми всі знайомі з Ним десятки літ. Мені почав зразу "тикати" і в загальній гугірці сказав слова, які мені сьогодні просто соромно згадувати, й коли нотую їх, то тільки тому, щоб доказати, наскільки скромний, а може і... – наскільки огірчений був В.Стефа-

ник: "Ти, Блавацький, мене в люди вивів... Бо мене не читають і не люблять!" [2, 186–187]. Який теплий спогад, скільки в ньому любові, ніжності та смутку. Чи міг би В.Стефаник, з його покутським характером, так приязно сидіти з акторами, коли б вважав, що вони не відтворили головного – дух його новел, їх глибокий зміст.

Коли В.Стефаник удруге був на "Землі" у Снятині, він знову зустрівся з акторами в їх гримувальній і довго бесідував... "А коли я з артистом Боровиком, – згадував В.Блавацький, – проводив Його до фіри, сказав ще: – Але ж той Блавацький з мене патріота зробив! Я таким не був... (яким він був патріотом, всім відомо, хто прочитав, чи бачив на сцені "Сини" або "Марію"). Наприкінці обіцяв мені написати спеціяльний епільог для сценічної "Землі", та, на жаль, не вспів уже" [2, 187]. В.Стефаник тоді запросив колектив приїхати до Русова і показати "Землю" у його рідному селі. Загравісти показали свою виставу у Русові, проте вже після смерті письменника. "[...] Відвідали могилу В.Стефаника, де заспівали улюблену ним пісню "Землі" – "Лишень моя мила...". В.Стефаник раз сказав нам, що хотів, аби на його похороні над могилою заспівали йому цю пісню. Ми сповнили його волю в річницю смерти" [1].

Вистава "Земля" в інсценізації В.Блавацького мала тривале сценічне життя. Театр грав її аж до 1938 р., до часу, коли об'єднався з театром Кооператива й утворив театр імені Івана Котляревського. В.Блавацький у своїй творчості ще тричі звертався до інсценізації новел В.Стефаника: під час німецької окупації на сцені Львівського оперного театру (1942), в Ансамблі українських акторів в Авгсбурзі (Німеччина, 1945), а також в Українському театрі у Філадельфії (США, 1952).

У виставі "Земля" викувало свою майстерність не одне покоління акторів. Ті, які грали у першій постановці, мали середній вік 25 років. Вони своєю працею у важких умовах мандрівного існування довели, що справжнє мистецтво може творити тільки колектив, згуртований навколо високої театральної ідеї. Таку театральну ідею вказав їм В.Блавацький: "Я мріяв про виключно драматичний театр, – наголошував він у своїх "Спогадах", – якого колектив творив би своєрідне братство фанатично відданих своїй ідеї акторів, в якому мистецька творчість, шукання нових шляхів, ріст рідної театральної культури правили б за закон" [3, 149]. На тлі тогочасних українських театрів і театриків "Заграва", без сумніву, є винятковим Театром. Поруч з колективами Карабіневича, Когутяка, театру імені Тобілевича, труп "Веселки", Яреми Стадника, легкої ревії "Цвіркуна", що

грали і оперету, і водевіль, історичну українську драму, і сентиментальні європейські п'єси, молода "Заграва" виглядала серйозним театральним колективом. Це був нелегкий, але почесний шлях. Це була місія. "Уже після вистави "Землі" Стефаника прийшла нам думка, – зазначав Л.Боровик в інтерв'ю для часопису "Назустріч", – що театр може виконувати у нас дуже корисне завдання – спопуляризувати літературу. Чи повірите, що щойно після вистави "Землі" деякі люди на провінції почали цікавитися новелами Стефаника, а були й такі, сором сказати, що вперше довідались про його творчість" [23]. Від праці над цією постановкою, треба вважати, і почалася справжня "Заграва". "Одержимі творчим захопленням актори "Заграви" забули про увесь світ, про щоденні турботи і клопоти, – говорить про репетиційний період роботи над "Землею" В.Блавацький, – і ці дні скували наш колектив в одну цілість. Мої мрії про театральне братство, спаєне одною думкою і одним напрямком, почали на очах прибирати реальні форми" [3, 151]. Те, що після успіху "Землі" до театру прийшли зірки української сцени – молода Леся Кривіцька і примадонна Ганна Совачева, а згодом – Віра Левицька, Євген Левицький, Євген Курило, Роман Зелез та інші свідчили, що в особі В.Блавацького відкрився режисер, здатний поставити перед театром високі етичні і мистецькі цілі.

А в особі В.Стефаника український театр здобув письменника, чия творчість у грі акторів відкрила глядачам глибинні джерела споконвічного існування нашого народу: його жертовність за рідну землю, любов до мови, традицій, звичаїв, сильніших за фізичну смерть, бо вкорінені у сфери духа, пронизані його життєдайним світлом, як родюча земля промінням сонця...

1. *Блавацький В.* Василь Стефаник на сцені. // Око світу. – Monreal, 1950. – Т.1. – №1. – 31 липня.
2. *Блавацький В.* Мої зустрічі з В.Стефаником // Тома Кобзей. Великий різьбар українських селянських дум. – Канада: Снятинщина, 1966.
3. *Блавацький В.* Спогади // Ревуцький В. В орбіті світового театру. – Київ–Харків–Нью-Йорк, 1995.
4. *В.Д (Володимир Дорошенко)* Гостина театру "Заграви" у Львові. "Земля" // "Новий час". – 1934. – № 7. – 12 січня. – С.5.
5. *Гірняк Й.* Гостина Українського Молодого Театру "Заграва" в Тернополі // Новий час. – 1933. – № 285. – 25 грудня. – С.7.
6. Діло. – Львів, 1934.
7. *Єндик Р.* На весь голос.З приводу інсценізації творів В.Стефаника // Наші дні. – Львів, 1943. – Ч.1. – Січень. – С.9.

8. *Зубрицька М.* Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника // Танатос. Студії з інтегральної культурології (Спеціальний випуск "Народознавчих зошитів"). – 1996. – №1.
9. *Козак Б.* Білі мотилі, плетені ланцюги // Український театр. – 1997. – № 6. – С.10.
10. Літературні вісті. – Львів, 1927. – №1–2. – С.10.
11. *Лужницький Гр.* В.Стефаник на сцені // Новий час. – Львів. – 1937. – 25 січня. – Ч.1. – С.7.
12. *Лужницький Гр.* Український театр після визвольних змагань // Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва: 1915–1975. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975. – Т.І.
13. *М.О. (Михайло Тишкевич)* Заграва. Український театр під артистичним проводом В.Блавацького // Новий час. – Львів. – 1934. – Ч. 49. – 4 березня. – С.5.
14. *м.р.* (*Михайло Рудницький*) Молодий Український Театр "Заграва": "Земля", інсценізація творів В.Стефаника // Діло. – 1934. – № 7. – 12 січня. – С.7–8.
15. Назустріч. – Львів, 1934.
16. *Нигрицький Л.* (Лужницький Гр.) Стефаник на сцені // Новий час. – 1937. – № 15. – 25 січня. – С.7.
17. Новий час. – Львів, 1933–1937.
18. *Погребенник Ф.* Сторінки життя і творчості В.Стефаника. – К., 1980. – С.307.
19. *Ревуцький В.* В орбіті світового театру. – Київ–Харків–Нью-Йорк, 1995. – С.24.
20. *Сімович В.* Стефаникова "Земля" // Назустріч. – Львів, 1934. – № 2. – С.5.
21. *Стефаник В.* Повне зібрання творів: У 3 т. – К., 1954. – Т.3. – Лист №311.
22. *Стефаник В.* Твори. – К., 1971.
23. Тарас Бульба на сцені театру "Заграва" // Назустріч. – Львів. – 1934. – Ч. 6. – С.5.
24. ЦДІА України у м. Львові. – Ф.408. – Оп.1. – Спр.12–44.

Євген БАРАН (Івано-Франківськ)

ЛИСТИ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧЕ ДЖЕРЕЛО

У сучасному українському літературознавстві складається парадоксальна ситуація: отримавши можливість всебічного аналізу літературної епохи в цілому і творчості письменника зосібна, дослідники впадають у певні крайнощі, інколи нехтуючи основою наукового дослідження художника слова, – маю на увазі наукову біографію. Поза класичним взірцем Леоніда Махновця (Григорій Сковорода: Біографія. – К., 1972. – 252 с.) та кандидатськими дисертаціями Лариси Мірошниченко [5] і Ярослави Мельник [4], успіхи у цій царині дуже скромні.

Подібна ситуація склалася із вивченням життєвого і творчого шляху Марка Черемшини (Івана Семанюка). Один із авторитетних черемшинознавців Олекса Засенко у 1975 році зауважував: "Біографія Марка Черемшини, як відомо, не багата на яскраві, небуденні, чи,

так би мовити, нерядові події. (...). Проте ця схема життєвого шляху письменника ... була щільно заповнена (день за днем, рік за роком) такими подіями, багато з яких є дуже примітні, важливі, тобто такі, що допомагають глибше й краще зрозуміти процес формування його демократичних – суспільно-політичних та ідейно-естетичних поглядів. (...) Хоч у дослідженні життєвого шляху Черемшини зроблено чимало, але є ще відчутні прогалини, нез'ясовані моменти" [1, 59–60].

Те ж саме говорилося дослідником і щодо проблеми творчої залежності Черемшини від Стефаника: "Що ж до так званої "залежності" Черемшини від Стефаника, то вона була значно слабшою, як, скажімо, залежність Стефаника на початку його літературної діяльності від Леся Мартовича" [2, 47]. Однак і на сьогоднішній день обидві проблеми залишаються на тій самій точці розв'язання, що і 26 років тому.

Дещо могли б прояснити ситуацію листи Марка Черемшини, які ще не були об'єктом спеціального розгляду. Причин такої неуваги до них з боку дослідників могло бути як мінімум дві: збереглося вибране листування письменника; сам Черемшина в "Автобіографії" відзначав: "На літературному тлі переписувався я з Франком, Ол. Борковським та О. Маковеєм, та вся та переписка в часі світової війни пропала" [11, 2, 175]. Друга причина – художньо-естетична: звичайно, порівнюючи з листами В. Стефаника, О. Кобилянської, Лесі Українки, М. Коцюбинського, листи Черемшини не такі яскраві, вони переважно носять характер напівофіційної, ділової інформації; у них дуже мало того, що можна назвати власне літературною грою (що допускає жанр епістолярію).

Пояснення цього знаходимо у спогадах В. Стефаника: "Марко Черемшина крім його горожанських чеснот був чоловік дивно скритий. З його душі виходили, мабуть, два коридори. Один елегантний, холодний, відштовхуючий – це до його канцелярії, другий яркий, повний квітів і любові – в його Гуцульщину. Коли ми оба змовилися ніколи не говорити про свої творчі плани, ніколи не читали взаємно своїх рукописей, то це виходило в нього, мабуть, з того, що він не хотів показувати свойого прегарного букету перед весіллям, а в мене, і це, певне, з моєї хворобливої погорди до друкованого слова" [7, 110].

У найповнішому на сьогодні двотомному виданні творів Марка Черемшини надруковано 39 листів до різних адресатів: 7 листів до О.Маковея, 7 – до В.Гнатюка, 4 листи до М.Зерова, 4 – до М.Рудницького, 2 – до М.Голинського (з другого наведено лише уривок), по 1 листі до М.Павлика, Д.Лукіяновича, Ольги Маковей, К.Гриневичевої,

А.Музички. Решта листів до різних установ, редакцій, ювілейних комітетів тощо [10, 356–378]. У повному виданні творів Черемшини у трьох томах, підготовленому Є.-Ю.Пеленським у 1937 р., знаходимо ще 7 листів до В.Дорошенка, 1 лист до Я.Окуневського, 1 – до Товариства Письменників і Журналістів ім. Івана Франка у Львові [13, 403–404] та лист до Управи ЦЕСУС-а в Празі. Один лист (радше записка) Черемшини до Наталії Семанюк знаходимо у спогадах останньої [8, 33], а також уривок листа до В.Стефаника [8, 36]. Отже, маємо 51 друкований лист Марка Черемшини (повністю і в уривках).

Із листів постає Марко Черемшина скромною, тактовною людиною, яка нікому не хоче нав'язуватися зі своїми проблемами, але, цінуючи час інших, хоче, аби вислухали і його:

"Високоповажний пане добродію!

Прошу мені це дарувати, що я, зовсім незнакомий Вам чоловік, гірше докучаю, як якийсь ненаїсний кревняк" [11, 2, 215].

"Високоповажаний пане добродію!

Не знаю, як мене назвете, але я признаюсь, що заслугую на назву "безсоромного". Від весни, коли то Ви одні були ласкаві не одним теплим словом мені в дечім пораду дати, від сеї весни, кажу, замовк я, невдячний, і досі мовчав" [11, 2, 217].

Обидва уривки із листів до О. Маковея від 22 грудня 1896 р. і 5 січня 1897 р., час, коли між обома письменниками зав'язалось активне листування. Загалом у листах Черемшина дуже мало говорить про себе. Більше інформації про свої твори (бібліографічного характеру) і про своїх друзів, у першу чергу про В. Стефаника. Так, у листі до В.Гнатюка від 21 жовтня 1922 р. Черемшина повідомляє: "Стефаника штуркну при найближчій зустрічі, але він тепер дуже лютий, бо грошей не має" [11, 2, 224]. А Д.Лукіяновича (лист від 15 серпня 1923 р.) повідомляє про досить тривалий конфлікт із своїм приятелем, причини якого не розкриває: "Але Ви ошибаєтеся, коли думаєте, що я міг вплинути на т. Стефаника. Via facti (дороги розійшлися – лат. – моє: *Є.Б.*) – без ніякої причини ми вже від року взаємно зреклися приємності до себе говорити, і той стан досі не змінений" [11, 2, 224]. У листі до В. Гнатюка (від 6 січня 1925 р.) знаходимо відголоски якоїсь сімейної драми Черемшини: "Прошу вибачення за сей рік моєї недуги, конфліктів з владою (...) та й сім'єю ..." [11, 2, 226]. Досить невиразно про цей конфлікт говорить і дружина письменника, Наталя Семанюк:

"Переробляв автобіографію для великої новели. Писав у якомусь гарячковому натхненні, ніби намагався відкрити найболючішу

таємницю дійсності. Він не був пестуном долі, успіху добивався виснажливою працею. Творив тільки соком уже слабих нервів. Коли хотів відпочити від напруження, брався до перекладів або ж читав рукописи молодих письменників. І майже не зважав на мене.

А моя душа ніби роздвоїлася, і не стихала в ній боротьба.

Десь там, за штучним кордоном, живуть люди-борці, люди-творці й будівники нового. (...). А тут ... Глуха провінція, знедолений край, навколо мало гордих мрій, а якщо є, то вони не можуть летіти далеко, бо стають на заваді тисячолітні устої. (...).

Питання набігали одне на друге. І нарешті я вирішила. Кину все. Втечу. Куди? Все одно куди. А зроблю своє життя таким, яким зможу зробити.

Зла на Черемшину я не мала. Ображалася на саму себе. (...).

Чоловікові я залишила записку: "Нікого не люблю, нічого не хочу, ніколи не обманювала Тебе, а жити так не можу... [7, 93–94].

Для Черемшини, старшого за свою дружину майже на 20 років, такі конфлікти не минали легко. Зрештою, він ревнував молоду дружину. Про це згадує учитель В. Хронович, що став свідком однієї справи між молодицями, порадивши Черемшині написати оповідання на тему жіночих ревнощів: Черемшина скривився, потім жартома, відповів: "Над ревнощами працювати не люблю, бо я сам не без гріха" [8, 72]. Можливо, у цьому й приховалася одна із причин нервових зривів Черемшини, які призвели його до передчасної смерті. Сама ж дружина письменника у спогадах признавалася, що повернулася вона до чоловіка, почувши про черговий напад хвороби останнього:

"Черемшину застала в постелі. Зустріч наша була сповнена якимось новим почуттям, то була не просто радість, а радість порозуміння, що розійтися нам не можна, що надто багато з'явилось у нас спільних переживань, порвати з якими означало б відмовитися від самих себе. Тоді вперше я бачила на очах у свого чоловіка сльози ..." [7, 95].

На ці взаємини пролили б більше світла "схвильовані листи" Черемшини до Наталії Семанюк (звичайно, якщо вони збереглися).

У листі до А.Музички (від 22 січня 1926 р.) Черемшина знову говорить про скрутне матеріальне становище Стефаника: "він переживає тепер страшну скруту маєткову і стоїть прямо й безпосередньо перед втратою (судовою примусовою ліцитаційною продажею) його й так невеликого недвижимого майна і не має ніяких засобів до життя ..." [11, 2, 232]. А в листі до М.Зерова (від 13 березня 1926 р.),

дякуючи за отриманий гонорар, повідомляє: "Гонорар за 1 том в сумі 516 злотих польських я одержав в лютім 1926 і пішов з ними на рятунок т. Стефаникові" [11, 2, 235]. Якщо згадати ще врятування Стефаника від арешту австрійською комендатурою у травні 1915 р., то погоджуєшся із висновком дружини письменника: "А Черемшина умів бути другом до кінця".

Оригінальною є характеристика творчої манери Стефаника, яку Черемшина подає у листі до М. Рудницького (грудень 1926 р.):

"На зміну заголовка "Поет розпуки" я радо годжусь і пристану на такий, який Ви дасте, або на безпретенсіональний: "Добрий вечір, пане-брате!" Я і справді добачаю в ньому поета розпуки. Всі його типи – це або безнадійно хворі, або безнадійно вбогі, або безнадійно п'яні, або безнадійно старі, або безнадійно спрацьовані (зробки), або прямо безнадійно нещасливі. Всім його типам розпука дух запирає і вони неспроможні висказати всього, що відчувають, а ті їх недоповіджені і в горлі застиглі слова висять над ними чорною хмарою і стинають кров. Із-за того всі його типи до себе дуже схожі і майже повторяються та й із-за того кожна річ коштує його багато душевного болю і для того він продукує тільки тоді, коли той біль, наболівши, пропускається і розливається. І тому він є такий, яким Ви його бачили і знаєте. І тому я гадаю, що його недрукована річ може зробити тільки таке саме враження, що й друкована, або навіть і слабше, коли б нова річ була написана на приказ, а не під напором розпучливого болю" [11, 2, 240].

Вона лише увиразнює творчу індивідуальність кожного із письменників, яких об'єднувало єдине: "прекрасне знання життя галицького селянства і безмежна любов до нього".

В листі до М.Зерова (від 13 березня 1926 р.) Черемшина окреслює коло своїх літературних уподобань. З сучасних літераторів йому цікаві сам Зеров та Ілля Еренбург, з класики він захищає Достоєвського і Толстого, із письменників-земляків високо цінить Стефаника [11, 2, 233–235]. У листі до К.Гриневичевої [12 грудня 1925 р.] талант останньої ставить вище за О.Кобилянську [11, 2, 230].

В "Автобіографії" Черемшина додає "такий авторисунок":

"Скептик до філософії, ентузіаст до мистецтва, природи і всього, що гарне. Більше пасивний, чим активний, хоть живо і невгавно шукаю, але не борець я. Швидко запалююсь, але і швидко остигаю, не честолюбивий, але свободолюбний. Не терплю ніякого ярма. (...). Люблю любість гарячу, як вогонь, таємничу, як море, принадну, як весна, гнівну, як грім у хмарах. Коли б мені дозволено було перемінитись в птаха, то вибрав би я собі жайворонка" [11, 2, 177].

Це чи не єдина художня мініатюра в напівофіційній і діловій документації Марка Черемшини. І в цьому Черемшина залишився вірний собі: сказати гарно, сказати правду, але не сказати всього. Таємниці особистого життя він зберігав з професійністю правника. Тут він був близький до Лесі Українки, яка "була взагалі проти фактів з інтимного життя і листування покійних діячів" [3, 220]. Однак правда полягає і в тому, що Черемшина, як і інші діячі української культури, "не є виключно фамільною власністю, – він належить усій Україні, він щось велике і посутнє означає для всіх українців, які ще не втратили національної гідності" [9, 3]. А для цього потрібне якнайповніше дослідження творчої біографії. Листування ж письменника складає необхідну передумову такого пізнання.

1. *Засенко О.* Деякі питання подальшого життя і творчості Марка Черемшини // Живий у пам'яті народній: Відзначення сторіччя з дня народження Марка Черемшини. – К., 1975. – 166 с.
2. *Засенко О.* Марко Черемшина. Життя і творчість. – К., 1974. – 254 с.
3. *Квітка К.* На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку. – К., 1963. – 519 с.
4. *Мельник Ярослава.* Іван Франко в 1908–1916 рр. (Проблеми наукової біографії). – Львів, 1994. – 212 с.
5. *Мірошниченко Л.* Проблеми наукової біографії Лесі Українки у світлі документальних джерел. – К., 1993. – 316 с.
6. *Рильський М.* Слово про літературу. – К., 1974. – 395 с.
7. *Семанюк Н.* Співець Гуцульщини: Спогади про Марка Черемшину. Вид. третє, виправлене і доповнене. – Ужгород, 1974. – 119 с.
8. *Семанюк-Черемшина Н.* Спогади про Марка Черемшину. – Львів, 1956. – 83 с. ("Серце! Все ще в готелю французькім сидимо з Стефаником – завтра зголосимося і що буде – не знаю. Гроші йдуть, як з водопаду вода. Давай собі раду як можеш, а я буду старатись якнайскоріше приїхати. Твій Іван"); Семанюк Наталя. Співець Гуцульщини. – С.39 ("Я отримала від нього листа зі Львова, "все ще в готелю французькім сидимо з Стефаником, – писалося в листі, – завтра зголосимося, і що буде – не знаю ... Правдоподібно, що поїдемо в Меріш Вайскірхен. Давай собі раду як можеш. Я буду старатися якнайскорше приїхати. Твій Іван". Далі було коротке вітання від Стефаника"). Семанюк-Черемшина Наталя. Спогади про Марка Черемшину. – С.36. ("Багато листів адресувалося Василеві Стефанику. Один з них закінчувався так: "Коби ти знав, Василю, що в мене на душі, в зв'язку з цією війною. То буде чудо, як я не захворію цього літа! Як терплять наші мужики ... оці старі, жінки, діти, а я сиджу, зложивши руки, і захистити не можу... Ти, певно, те саме відчуваєш, Маємо тепер слово для них і то часами не можемо дати, бо те, що приходиться їм пережити, відбирає нам мову. А все-таки я пишу"). Дещо скорочений варіант цього ж уривка без називання адресата: Семанюк Наталя. Співець Гуцульщини. – С.42.

9. *Череватенко Л.* Дайте спокій Василеві // Літературна Україна. – 6 травня 1999 року. – №18. – С.3.
10. Усі 39 листів повторені у виданні: *Черемшина Марко.* Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи. – К., 1987. – 448 с.
11. *Черемшина Марко.* Твори: У двох томах. – К., 1971. – Т.2. – 304 с. Далі, посилаючись на це видання, у дужках вказуватимемо том і сторінку.
12. *Черемшина Марко.* Твори. Повне видання за редакцією Євгена Юліяна Пеленського. – Львів: Ізмарагд, 1937. – Т.III. – 231 с.
13. Цей лист повторений у виданні: *Черемшина Марко.* Твори. – К., 1960. – С.103–404.

Богдан МЕЛЬНИЧУК (Чернівці)

ХУДОЖНЄ СЛОВО ПРО МАРКА ЧЕРЕМШИНУ

Ще за життя Марка Черемшини йому адресували і прозові, й поетичні твори побратими-літератори. "Присвячую Іванові Семанюкові", – читаємо під назвою новели Василя Стефаника "Нитка", вміщеної у грудневому числі львівського часопису "Світ" за 1926 рік. "Присвячую другові доктору Іванові Семанюкові", – значиться і в підзаголовкові до циклу віршів Івана Будза "На альпійській полонині...", що з'явився того ж, 1926-го, року в журналі "Літературно-науковий вісник" (кн. VII – VIII). Щоправда, в новелі йшлося не про Марка Черемшину, а про самого автора та його рідних, а в циклі до співця Гуцульщини було звернуто безпосередньо лишень кілька рядків:

Щасливий друже мій Іване,
У своїй хаті при коханій
"Карбуєш" годи діточкам...
А я скитаюсь по чужині...

Так само небагатослівною, хоч значно промовистішою, вийшла характеристика творця "Карбів" в автобіографічній новелі В.Стефаника "Серце", що має помітку: "Присвята моїм друзям": " – Іван Семанюк каже: доки буду тебе боронити перед судом і ще свої стемплі додавати" [3]. Обнародувана за три місяці до раптової смерті Марка Черемшини, ця характеристика могла бути останньою з тих, які випало йому читати про себе.

Наступне художнє слово про Марка Черемшину спричинила його нагла кончина поблизу батькової могили в Кобаках 25 квітня 1927 р. Злетіло ж воно із вуст Дмитра Осічного, на чиїх очах попрощався з

життям його знаменитий односелець, і було перейняте гіркотою невідшкодовної втрати:

Ізломила люта буря зелену ялицю,
Розстелився жаль та й туга на всю околицю.
Розстелився жаль та й туга на гори й на доли:
Що вже тобі, та ялице, не бути ніколи,
Що не будеш красуватись в барвінковім зворі,
З полонинськими вітрами грати на просторі,
Що не будеш красуватись та гіллям шуміти
І в прекрасне літо ясне більше зеленіти.
("В день смерті М.Черемшини").

Створений у народнопісенному дусі образ зламаної бурею ялиці напрочуд точно передав тяжкі життєві випробування, що випали на долю сина Гуцульщини.

Згодом Д.Осічний ще кілька разів брався за перо, аби вшанувати пам'ять славного краянина.

Висловлюючи у вірші "Визволення"(1945) настрої Гуцульщини – галицької та буковинської, – викликані звільненням від фашистської окупації, він згадав двох найбільших її співців:

Радіють висі Верховини,
І цвітом криються поля:
По цей бік – гори Черемшини,
По той – Федьковича земля.

У поезії "Біля пам'ятника Маркові Черемшині" (пізніша назва – "Дума про Черемшину"), 1952) Д.Осічний подав своєрідний портрет видатного письменника. При цьому поет відштовхнувся від Черемшининої характеристики в "Автобіографії", за якою його обличчя "ділиться на дві половинці: одна весела і промінна, а друга сувора і понура та темна, як ніч" [5, 177]. Одна половинка, розвивав цю характеристику автор вірша, промінна тому, що звернута до най світлішого в житті Гуцульщини, а друга – темна, бо, "як та хмара в Чорногорі", "вогняні стріли мече на вовків-сіроманців, що людську кров пили", що "гуцулів за горло душили". В заключній частині твору, побудованій як звертання до героя, проводиться думка про благодатність злуки розшматованих у минулому українських земель. І якби Марко Черемшина дожив до часу, коли

...Дністер і Дніпро докупи злилися,
Брат з братом, сестра з сестрою обнялися,
Сльозами радості вмилися...

тоді б, доводить до логічного завершення попередню характеристику автор, його обличчя

...веселкою засяло
І промінням стало,
Розвеселилось!

Радість від того, що зникли кордони-розлучники, що

Зійшлись докупи всі
України сини,

звучить і в поезії Д.Осічного "Пам'яті Марка Черемшини" (1959). Однак висловлено її менш оригінально, аніж у згаданій "Думі...". Це ж стосується і характеристики самого письменника, поданої прямолінійніше від тої, що маємо в попередньому творі:

Дивився ти на біль
І кривду гуцулів,
І з ними ти страждав,
І болем їх горів.

Прямолінійністю характеристик, зведених до антитези "колись і тепер", де "колись" виписувалося поспіль темною, а "тепер" – неодмінно світлою фарбою, позначена більшість звернутих до Марка Черемшини присвят, що з'явилися в 40–50-ті і навіть пізніше, в 60–70-ті роки.

За цією схемою будували свої вірші односельці автора "Карбів" Григорій Сав'юк ("Присвята Марку Черемшині", 1953) і Володимир Григорак ("На землі Черемшини", 1962).

Нестримно ідеалізували колгоспну дійсність Черемшининого села поети з тодішнього Станіслава. Згадавши про "минувшину гірку", про "дні печалі", відбиті в творах співця Гуцульщини, Володимир Омельченко (вірш "У селі Кобаках", 1956) звертався до нього таким чином:

Може, вийдеш на розмову,
Як тоді, в минулі дні,
Про артіль почуєш мову,
Про багаті трудодні?

А далі була і "пісня радості ясна", що вінчала "труд натхненний", і не можна було "для щастя слів знайти", й інші аксесуари тодішнього одописання.

В унісон з В.Омельченком оповідав про життя Черемшининих земляків Микола Кубик у вірші "Марічка" (1960). Був і в нього екскурс у минуле ("Черемшина виливав тут // Сльози у Кобаках"). Було також протиставлення тому минулому сучасного, звичайно, веселкового, уособленого в долі Марічки з однойменного вірша:

Хто б повірив колись на Покутті,
Що той бідний Кирило Сівчук
Вчить гуцулку-дочку в інституті,

Стеле шлях їй до світла наук.

А згадаєш – зрина незабутня
Щедра осінь карпатська, коли
Сівчуковій Марічці з Покуття
Світлу долю брати принесли.

Далеко не бездоганні в художньому відношенні, ці рядки викликають і зауваження фактологічного порядку. Чому, скажімо, головний герой Черемшининої новели "Святий Николай у гарті" Курило Сівчук став у вірші Кирилом, а його маленька донька Анничка – Марічкою? І невже вона, героїня твору, надрукованого наприкінці минулого століття, зосталася юною і через шістдесят років і могла навчатися в мединституті? Художня і фактологічна фальш вірша очевидна. Однак автор її не помітив, бо, включивши твір до збірки 1960 року "Черемоша грають хвилі", передрукував без посутніх коректив і в книжці "Верхогір'я", виданій через десятиліття.

Крізь призму прямолінійно трактованої антитези "колись і тепер" дивився на свого видатного краянина Іван Михайлюк у вірші "Марку Черемшині" (1974):

Квітне Гуцульщина,
В сяйві Верховина.
Сміється до сонця Кирило /?/ Сівчук.
Бо село заможне,
Бо життя погоже,
Не знають гуцули отих давніх мук.
Он ген, на вершині,
Стоїть Черемшина...
Стоїть, оглядає оновлений світ...

Подібним чином підходив до змалювання письменника Роман Юзва, автор вірша "Син Покуття" (1974):

Народ знайшов свою щасливу долю
І йде в сім'ї великій до вершин.
До щастя йшов крізь морок і сваволю
Народу поневоленого син.

Неефективність такого підходу тепер цілком очевидна. Втім, і кілька десятиліть тому вона відчувалась навіть декотрими з тих поетів, чиї присвяти згадувалися попереду в критичному плані. Скажімо, М.Кубик, віддавши данину лакуванню життя земляків письменника в "Марічці", обійшовся без цього в пізнішому сонеті "В селі, де народився Черемшина" (1964). Заодно він уник тут і неточностей у деталях.

Певною увагою до фактів, пов'язаних з автором "Карбів", позначені вірші Ольги Стрілець "Лист з Америки до Марка Черемшини" (1957) і "Думки біля могили Марка Черемшини" (1958). Власне, у першому з них переповідається вражаючої сили документ – сповідь вихідця з Покуття Николая Павука про свої заокеанські митарства та болючу ностальгію за рідною землею. Шкода лишень, що поза рамками вірша зостались яскраві штрихи до характеристики самого Марка Черемшини, наявні в листі емігранта (подяка письменникові за врятування від ліцитації хати і за надіслану книжку новел, дуже цікавий відгук про них). Хотілося б і певного узагальнення викладених фактів – хоч би на рівні того, що маємо в другому вірші:

Сюди ідуть до друга і до брата.
Він жив – боровся, мучився. Він свій...
А поховали просто, мов солдата,
Що впав за волю на передовій.

З-поміж кількох звертань до постаті Марка Черемшини, що належать Григорієві Гришку, кращим видається вірш "Ніч у Кобаках" (1974), де здійснено спробу показати письменника як "володаря пера", інакше кажучи, торкнутися такої делікатної справи, як творча лабораторія майстра.

Десь від кінця п'ятдесятих років географія поетичних присвят на честь Марка Черемшини розширюється – їх складають і поза межами його родимих країв.

Мандруючи влітку 1959 року прикарпатськими і закарпатськими дорогами, згадував про співця Гуцульщини Максим Рильський. Причому згадував у колі найбільших синів, яких зродила галицька земля:

Сьогодні ми у Довбуша країні,
Серед ланів Стефаника й Франка,
Ми подаємо руку Черемшині,
Вітає нас Мартовича рука...
("Карпатські октави")

Пізніше, уже влітку 1964 р., за місяць з чимось до смерті, М.Рильський ще раз засвідчив своє захоплення автором "Чічки" в листі до Наталі Семанюк: "Я оце згадав своє подорожування колишнє по Підкарпаттю, згадав чудові карпатські полонини, і подумалось мені, що ні з чим краще не можна порівнять творчість улюбленого мого Марка Черемшини, як власне з гірськими квітами... дарма, що чимало є в тій творчості трагічного" [2, 546].

Думку про невмирущість видатного письменника висловив херсонець Віктор Кузьменко у вірші "В музеї Марка Черемшини"(1966):

Тут все нагадує про нього –

І квіти, й списаний папір;
Тут досі ждуть його живого
З мандрівки до гуцульських гір.

А невмирущість письменника – в його правдивому слові, що продовжує промовляти до людського сумління, кличе до душевної чистоти:

Неправди слова тут не скажеш,
Обману в мислях не втаїш
І кожний день прожитий важиш,
Немов на сповіді стоїш.

Знаки глибокої шаноби до співця Гуцульщини знаходимо в "Романі пам'яті"(1970) киянина Тереня Масенка. "Я ніколи не забуду, – признавався автор, – як особливо чудово, з блискучим натхненням читав він (Григорій Косинка. – *Б.М.*) "Писанки" Марка Черемшини! Бо вважав Черемшину не лише виключно талановитим, а геніальним сином Карпат. І напевне – своїм учителем у тому рідкісному таланті промовистої "поезії в прозі"... Згодом, та вже через роки, я згадував те читання Грицькове у віршованому своєму листі до Наталії Василівни Семанюк, славної дружини Марка Черемшини, директора музею в Снятині..." [1, 102]. І далі Т.Масенко наводив проникливі рядки про незвичайну силу Черемшининого витвору:

Є чари слова, не забуті
В шанобі віщій між людьми...
Ах, дітки йшли до місць покути –
В сумний Великдень... до тюрми!
То ж писанки з узором рідним
Несли в гуцульських торбинках –
Батькам гостинці... В'язням бідним,
Аж душі рвались у сльозах.
І я згадаю на часинку
Той захват, що тоді пізнав:
Як чув Григорія Косинку,
Коли зворушено читав
Оце творіння Черемшини:
Тут доброті людській хвала
Вінок із терну та ожини
Батькам в трагедії сплела...

Самобутність творів видатного письменника підкреслює і Микола Сингаївський у вірші "Слово Черемшини" (1974). У сприйнятті поета слово "співця карпатських рідних верховин" – "щемне", а світ, відбитий у його спадщині, – "неповторний".

Як бачимо, і М.Рильський, і В.Кузьменко, і Т.Масенко, і М.Сингаївський при змалюванні Марка Черемшини обійшлися без антитези "колись і тепер". До поступового відходу від неї спричинився і

краянин письменника Дмитро Павличко – почасти сонетом "Як добре, що людей в чужі краї...(1959), а більшою мірою – віршем "Марко промовляє до батька" ("Рад. Україна" від 13 червня 1974 р.), що в книжкових виданнях має назву "Марко Черемшина". Адже пафос сонета – в патріотичній думці про рідну землю як живлюще джерело людської сили і натхнення:

Снагу відчую, подолавши шлях,
Цілуючи струхнявілий одвірок
Хатини, де вродився Черемшина.

А сенс згаданого вірша – не в заключній строфі газетної публікації з відгомоном отого "колись і тепер" ("Видно мені, що настала днина висока, як мрія, // Вийшла з біди, як з потоку, рідна моя Гуцулія; // Встав і Марко Черемшина з вільних народів ріднею // Землю свою величати, сонце носити над нею"), до речі, опущеній у тритомному виданні творів Д.Павличка, а в строфах попередніх, витриманих як внутрішній монолог героя, сповнений неабиякого драматизму.

Переповнений життєвими випробуваннями, син подумки докоряє батькові за те, що відірвав його від "барди і довбні" і, прихиляючи змалку до книжки, "в адвокати вивів, а не в опришки". Треба було, мовляв, разом із панською одежею "дати панського серця хоч дрібку". Тоді б син не почув ніколи "стогонів рідного краю", не зазнав би туги, від якої плаче, горя, від якого вмирає. Втім, ці докори скороминущі, миттєві сумніви змінюються твердою переконаністю сина в батьковій правоті, в непомильності своєї власної місії:

Тату, ти дав мені серце чуле й чутливе, як рана,
Тим-то й не вийшло із мене ані опришка, ні пана,
Став я мужицьким поетом, став адвокатом народу,
Тим, що життя своє губить, наче із пригорщі воду.

Маємо, отже, Марка Черемшину, поданого зсередини, інакше кажучи, внутрішнього, а не зовнішнього.

Таким же "внутрішнім", перейнятим душевними бориннями, змальовує свого героя Іван Драч у вірші-монолозі "Марко Черемшина" (1976), за епіграф до якого правлять відомі слова з "Автобіографії" письменника: "Коли б мені дозволено було перемінитись у птаха, то вибрав би я собі стать жайворонка"[5, 177]. Якби так сталось, розгортає думку І.Драч, то герой "співом шалів би крилато", розкошував би під зорями. Однак це тривало б недовго:

Дивився б я із блакиті на мужицькі тверді худокості,
Та штурнула б у мене грудкою мужицька люта рука,
І полетів би я до Стефаника, до розпуки його у гості,
І залився б, мабуть, як проклятий, над подвір'ям

Кепкування побратимів змусило б відмовитися від безжурного піднебесного раювання і повернутися до тяжкої земної роботи:

І стільки бриніло б докору, що впав би я долу з хмари,
Лишив би своє жайворінство – і знов до мужицьких наруг,
Знов запрягав би у шлеї дні свої незугари,
І знову на ниві паперу ставив перо як плуг.

Услід за старшими прагнуть змалювати Марка Черемшину "зсередини" поети молодші. Мова, зокрема, про Василя Герасим'юка, автора вірша "Марко Черемшина" (1978), де, за Д.Павличком, "чути громадянську пристрасть" і де "передано душевне сум'яття першого великого гуцульського поета, який хотів бути опришком, а був письменником і "хлопським адвокатом" [4, 20].

"Зсередини" спробував подивитися на співця Гуцульщини, а водночас і на його великого друга з Русова Борис Бунчук у вірші "Посмертне слово Стефаника до Черемшини" (1984). Під пером поета відома п'ятнадцятирічна перерва у творчості автора "Синьої книжечки" і ще довша – автора "Карбів" набрала несподіваного і сильного в художньому відношенні повороту:

Як ми боліли людьми. Як ми писали з тобою --
Кров'ю великою! Ми кров'ю не вміли малою.
Як ми кричали! Аж сіль твердла в озерах печальних.
А як мовчали, усім страшно було, як мовчали.

Одне з порівняно нових поетичних звертань до постаті співця Гуцульщини – вірш Степана Пушика "Марко Черемшина" (1988). Як і в творі Д.Павличка, в основі його – останні навідини письменника до свого рідного села. Не все у вірші відповідає документальним свідченням (з нього виходить, що не тільки батько, а й мати героя твору була на той час покійна), але загальна картина цих навідин вийшла переконливою, до того ж – динамічною. Важливо, що штрихи до характеристики приватного життя письменника ("Удовою молодою // Стала жінка за водою" та ін.) поєднуються з іншими, тими, що "працюють" на окреслення громадянського і творчого обличчя Марка Черемшини:

Йдуть громади, в Снятин йдуть громади,
Можна тільки тіло поховати.
Та не взяти смерті душу.
– Я вже з вами, з вами мушу
З вами, мужиками...

Власне, подібний підхід до поетичного освоєння постаті співця Гуцульщини має більше перспектив, аніж примітивне оперування антитезою "колись і тепер".

Що ж до прозових творів про Марка Черемшину, то їх, по-перше, значно менше від поетичних, а по-друге, всі вони являють собою невеликі за обсягом оповідання, що стосуються здебільшого дитячих років письменника. Це, зокрема, "Жайворонок" Сергія Слободянюка в його книжці "Круті стежки" (1962), кілька оповідань Володимира Бандурака з виданої трохи раніше, в 1960 р., збірки "Лис Микита і нова крисаня" ("Маленький Довбуш", "За моє жито ще й мене бито", "Мужицька правда колюча, а панська – на всі боки гнуча"). І лишень у двох творах його змальовано в зрілому віці. В оповіданні того ж В.Бандурака "Мужицький адвокат" (1974) Марко Черемшина окреслюється у протиставленні з "панським адвокатом", якого перемагає завдяки блискуче підготовленій промові на захист скривдженого управителем селянина-заробітчанина. В іншому оповіданні, "Дараба", що входить до збірки Михайла Рудницького "Ненаписані новели" (1966), він також подається як адвокат, а водночас і як письменник, переконливо розкривається причина того, чому не реалізувався один із підказаних йому життям творчих задумів.

Як видно з викладеного, українська історико-біографічна література не зосталася байдужою до одного з класиків нашого красного письменства, людини вельми і вельми неординарної. І все ж Марко Черемшина заслуговує на значно більшу увагу з боку майстрів художнього слова. Тож віриться, що, крім нових віршів та оповідань, напишуться про нього поеми, повісті, а можливо, й романи-есе, що метафора "Ми подаємо руку Черемшині..." ще не раз підтвердиться реаліями літературного життя.

1. *Масенко Т.* Роман пам'яті. – К., 1970.
2. *Рильський М.* Зібр. творів: У 20-ти т. – К., 1990. – Т.20.
3. *Стефаник В.* Серце // Громадський голос. – 1927. – 27 січня.
4. Твори молодого автора розглядає Дмитро Павличко // Вітчизна. – 1978. – № 7.
5. *Черемшина Марко.* Твори: В 2 т. – К., 1974. – Т.2.

Мар'ян СЕВРАСЕВИЧ (Івано-Франківськ)

ЛЕСЬ МАРТОВИЧ ЯК ГЕРОЙ ЛІТЕРАТУРНОЇ БУВАЛЬЩИНИ

Одна із найголовніших проблем українського літературознавства криється не так в методологічній площині, як у нехтуванні історико-літературного факту. Звідси у нас глобально-поверхові інтерпретації, дискурси, білялітературознавчі спекуляції. Цю тезу спробуємо проілюструвати конкретним літературним фактом. Так, творчість одного із представників "покутської трійці", Леся Мартовича (1871–1916), і сьогодні залишається "жертвою" народницьких літературознавчих штампів, не кажучи вже про відсутність наукової біографії цього письменника. Дослідження Ф.Погребенника [5] можемо вважати вдалим підходом до неї, яке, однак, ставить більше запитань, аніж дає відповідей.

Одним із етапів формування наукової біографії є скрупульозне збирання життєвих фактів. Серед таких джерел (автобіографія, епістолярій, спогадовий матеріал тощо) не останнє місце займає літературна бувальщина, героєм якої є письменник. Із тих визначень поняття "бувальщина", яке подає УЛЕ, нас цікавить третє: "Цікава й повчальна подія чи пригода (іноді фольклорного походження)" [11, 2, 240], яке наближається до анекдотичної стихії: "Анекдот – коротка усна оповідь гумористичного чи сатиричного гатунку з дотепним фіналом" [4, 41]. Перехід письменника з історичного в літературно-фольклорний прототип є свідчення всенародної шани і любові (на українському ґрунті найяскравішим виявом такої є постать Тараса Шевченка) [12, 469–473].

Серед тих літературних джерел, що наближаються до жанру бувальщини (анекдота), можна назвати книги В.Бандурака ("Лесь Мартович сміється", 1961; "Лесь Мартович зблизька", 1971; "Оповідання про Леся Мартовича", 1977) і спогади М.Рудницького "Письменники зблизька" (1958). Перевагу віддаємо останньому авторові, позаяк книги В.Бандурака являють собою трафаретні зразки літературних житій радянської доби, в яких громадський, культурний або політичний діяч розглядався у руслі відповідності чи невідповідності марксистським ідеологемам.

В останню зі своїх книг про Мартовича В.Бандурак вплітає "обов'язковий" пасаж про знайомство письменника із "Маніфестом Комуністичної партії" К.Маркса (розділ "Дивна книжечка"), а вигнанню Мартовича із Коломийської гімназії надає ідеологічного харак-

теру: професор історії трактує об'єднання України з Московським царством (у Бандурака анахронізм "Росією") як зраду Хмельницьким свого народу, на що Мартович обурюється: "Брехня! – вирвалося в Леся. – Богдан Хмельницький возз'єднав Україну з Росією! На це була воля народу!.." На спокійну реакцію професора Мартович цілком у дусі "романтичного революційного демократа" мало що не в істериці вигукує: "Я протестую! – вигукнув Лесь і жбурнув підручником. – Ви не маєте права перекручувати історичні факти!.." [1, 137]. Тут варто звернутися до факту, а саме спогадів В.Стефаника: "Вже в році 1890 Мартович, кинувши книжкою на голову професору, виїхав до класу сьомого до Дрогобича..." [10, 278]. Треба сказати, що такий "революційний вчинок" був не перший у шкільній практиці Мартовича. Той же Стефаник твердив: "Мартович був надзвичайно здібний і дома ніколи не вчився, а що був сміливий, то сварився з професорами а навіть кидав у них книжками" [10, 282].

Кому, як не Стефанику, знати правду про Мартовича. Нам невідомо, чи збереглося листування між письменниками, а що воно існувало, знаходимо підтвердження у того ж Стефаника. У листі до Л.Бачинського від 4 грудня 1893 року він пише: "Я до Мартовича написав давненько письмо до Торговиці та жадної вістки нема" [9, 3, 27]. Сам Стефаник шкодував, що ніхто зі знайомих Мартовича недодумався записувати різні "анекдотичні" історії, пов'язані із останнім або ж розказані ним: "Ще тепер серед його знакомих і приятелів ходять оповідання, які він компонував, не записуючи їх ніколи. Добре було б, щоби його приятель Лев Бачинський списав з пам'яті тоті бродячі оповідання" [10, 278]. З цього запису стає зрозумілим, що сам Стефаник ніколи себе близьким приятелем Мартовича не вважав. Цікавий запис знаходимо у спогадах В.Равлюка: "Із шкільних товаришів найчастіше заходив до нас Лесь Мартович. Стефаник трохи недолюблював його і часто картав за грубі жарти та наслідування постороннiх осіб, але в той же час ставився до нього з пошаною, бо Мартович вже в четвертому класі писав вірші та короткі оповідання" [3, 317–318]. Хоча інший товариш по гімназії, В.Кобринський, твердив дещо інакше: "До Мартовича приходив кожного дня його товариш і приятель Василь Стефаник, щоби разом закурити і з собою поговорити" [3, 323].

Гадаємо, суперечностей в цих твердженнях немає, бо сам Стефаник у листах до приятелів неоднозначно відгукувався про Мартовича: 1. "Не перечу, що Лесько часом прикрий, але ти також" [9, 3, 30]; 2. "Дома застав-єм також гостя, мого приятеля Мартовича. З ним

сидів-єм два дни і тому не міг борше пійти до Стецеви" [9, 3, 190]; 3. "В Городку перебув-єм з Мартовичем два тижні" [9, 3, 230]; 4. "Сиджу в Городку у Мартовича і досить мені добре" [9, 3, 235]. На початку 1930 р. Стефаник серед своїх найближчих друзів ("яких я найбільше любив") називає І.Франка і Л.Бачинського [10, 281]. Цікаво, що саме Стефаник дає психологічний штрих до розуміння творчої біографії Мартовича, вказуючи його жидівське коріння. Розповідаючи про батька Мартовича Семена, Стефаник вказує: "Вродився в жидівській фамілії, прийшла мачуха і відігнала від хати" [10, 285]. Чи не звідси "бунт крови" у Леся Мартовича, який відкрив перед ним літературний простір і з таким же успіхом "спалив" письменника? Стефаник згадував: "Між нами 3-ма він був нігіліст. Не дарував ані своїому батькові, ані своїй матері. Його їдкі сатири, поеми про пекло, святих і про бога попропадали" [10, 278].

Шкода, що багато біографічних фактів, які знаходимо у спогадах Стефаника, немає у книгах В.Бандурака, який окремі епізоди прямо скалькував (історія, як наймит Проць перевозив Стефаника і Мартовича через Прут) [10, 270; 1, 133–134]. Також В.Бандурак використав фольклорні сюжети, підмінивши народного анонiма ім'ям Мартовича, що робить названі книги вторинними й поза літературними.

Інакша справа зі спогадами М.Рудницького. Вони взагалі є унікальним явищем в історії української літератури 50–60-х рр. XX ст. Написавши у вказані роки декілька книг: "Письменники зблизька" (три збірники), "Змарнований сюжет", "В наймах у Мельпомени", "Ненаписані новели", "Непередбачені зустрічі", які зараховувались сучасниками до мемуарної белетристики [2, 197], М.Рудницький заклав основи жанру літературної бувальщини й літературного анекдота. Вже у передмові до першої книги "Письменники зблизька", М.Рудницький признається, що в запропонованих спогадах важко впізнати реальних прототипів, однак, як людина сповнена гумору, пропонує своє "чтиво" як цілком серйозне: "Хай читач вибачить, коли наведені в цій книзі, слова письменників не зберегли їх стилю, живого голосу та всіх індивідуальних інтонацій. Поодинокі місцеві вислови та звороти тільки в деякій мірі передають стиль їх розповідей" [6, 5]. А передмова до другої книги спогадів була ще більш відвертою: "Не один з вас, дорогі читачі, повторить запитання, яке доводилось чути від моїх різних знайомих: в якій мірі мої спогади про письменників правдиві. Це запитання заміняє половину критики. Захищатись перед сумнівами читача – надаремно" [7, 3]. І далі: "Передані тут розмови належать до тієї доби, коли ніхто не кори-

стувався магнітофоном замість пера та чорнила" [7, 3]. Передмова ж до третьої книги містила завуальовану іронію й кепкування: "У мене ще раз виникла потреба глибше розібратись у значенні таких історичних подій, як Велика Жовтнева соціалістична революція та громадянська війна на Україні" [8, 3]. Найголовніше, що робить книги М.Рудницького цікавими для сучасного читача, індивідуальність самого автора, "настільки своєрідна, що можна окремо говорити про стиль чи манеру Михайла Рудницького – мемуариста і новеліста" [2, 197].

Спогади М.Рудницького про Леся Мартовича цінні тим, що їх писала людина, котра бачила письменника ("Леся Мартовича доводилось бачити тільки з 1907 по 1914 рік, до початку світової війни") [6, 87]. Схема спогадів проста: 1. Вказування на особисті зустрічі; 2. Автохарактеристика; 3. Портрет; 4. Діалог; 5. Авторські історії. Розділ про Леся Мартовича складається із кількох підрозділів: 1. "У Львівському товаристві"; 2. "До його поетичної біографії"; 3. "Чому він не одружився"; 4. "Агітаційна промова"; 5. "Ненаписані задуми"; 6. "У Погариську"; 7. "Іскорки гумору".

Звичайно, що М.Рудницький зважав на час і умови написання, а тому його Лесь Мартович був ідеологічно заангажованим (особливо все, що пов'язано із стосунками з росіянами): " – Що ж! Мартович загинув, як мирний громадянин на лінії російського фронту... – промимрив хтось одного разу. – Не говоріть дурниць! – скрикнув Стефаник. – Ми маємо точні факти. Мартович жив у найкращій злагоді з російськими солдатами на лінії Рава-Руська" [6, 89]. Друга сторона заангажування – соціально-класова: "Ніхто в Галичині не вмів з такою силою та послідовністю, як Мартович, протиставляти один одному два світи – селян і панів" [6, 88]. Поза цими моментами, всі інші епізоди мають анекдотичний відтінок з виразно фольклорним сюжетним началом. Так, його історії з одруженням нагадують середньовічні літературні оповідання ("Декамерон" Бокаччо, збірник "Новелліно" тощо): "Моя перша спроба одружитись була невдала тому, що я закохався в черниці" [6, 92]; "Моя друга любовна історія була не менш романтична, ніж перша" [6, 92–93]; "За третю історію соромитись мені не треба. Я мав 41 рік, лисину, деяке літературне ім'я і жодної надії стати адвокатом, бо іспитів я терпіти не міг" [6, 94].

Окремі епізоди-автохарактеристики мають джерелом спогадовий матеріал (В.Будзиновського, В.Стефаника), тому сумнівно, що вони є автентичними. Так само, як і літературні задуми Мартовича, невідомо кому розказані: чи приятелям, чи М.Рудницькому. Героєм

виразно анекдотичних ситуацій постає Мартович у підрозділі "Іскорки гумору". Не дивлячись на різне соціально-побутове тло, М.Рудницький робить акцент на гумористично-сатиричному таланті Леся Мартовича. Основа сюжету – літературно-фольклорна. Так, діалог "авторки плаксивих і причепурених романів" із Мартовичем про те, "як соціалісти вирішують жіноче питання", близький до марк-твенівських історій про його журналістську молодість. А конфлікт національний (мовний) між Мартовичем і касиром на вокзалі є типово фольклорного походження.

Можна пошкодувати, що ніхто із сучасників Мартовича не спромігся на записи розмов письменника. Бо талант Мартовича – талант усного оповідача. Він роздаровував сюжети із ходжа-насреддинівською щедрістю. Першим, хто зрозумів вагу літературно-фольклорних "побрехеньок" (бувальщин), став М.Рудницький, якому завдячуємо бодай фрагментарними нотатками з постійним оглядом на цензуру, в яких зроблена спроба накласти літературно-мистецьку постать на народно-побутове тло, висвітлити письменницьку постать художніми засобами народного гумору. Лесь Мартович став героєм літературної бувальщини з домінуванням гумористично-сатиричних характеритик, зумовлених особливостями літературного таланту самого письменника. Однак, героєм народно-побутової розповіді так і не став: забракло снаги і вміння літературно-критичній пропаганді. Була втрачена унікальна можливість, бо не кожний письменник сам по собі є готовим героєм літературної бувальщини.

1. *Бандурак В.* Оповідання про Леся Мартовича. – Ужгород, 1977.
2. *Дорошенко І.* Майстер мемуарної белетристики // Михайло Рудницький. Непередбачені зустрічі. – Львів, 1969.
3. Василь Стефаник у критиці та спогадах. – К., 1970.
4. Літературознавчий словник–довідник / Р.Т.Громяк, Ю.І.Ковалів та ін. – К., 1997.
5. *Погребенник Ф.* Лесь Мартович: Життя і творчість. – К., 1971.
6. *Рудницький М.* Письменники зблизька (спогади). – Львів, 1958.
7. *Рудницький М.* Письменники зблизька. Книга друга. – Львів, 1959.
8. *Рудницький М.* Письменники зблизька. Книга третя. – Львів, 1964.
9. *Стефаник В.* Повне зібр.творів: У 3-х т. – К., 1954. – Т.3.
10. *Стефаник В.* Твори. – Київ, 1964.
11. Українська Літературна Енциклопедія. В 5-ти т. – К., 1988. – Т.1: А–Г.
12. Українські народні казки, легенди, анекдоти. – К., 1957.

Микола КУЧИНСЬКИЙ (Київ).

МАРКО ЧЕРЕМШИНА – ПОПУЛЯРИЗАТОР ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Українська література кінця XIX – початку XX століття розвивалась під творчою егідою Тараса Шевченка. Справедливо зазначав Г.Грабович: "Важко переоцінити вплив Тараса Шевченка на сучасну українську свідомість – він Поет і Пророк, натхненний голос свого народу і духовний батько відродженої української нації. Важко так само перебільшити чи бодай охопити той масив слів – критичних і наукових, полемічних і панегіричних, ідеологічних і пропагандистських,– що присвячено його постаті та його праці" [2, 17]. Феномен письменників знаходимо в багатьох народів, але жоден не займає такої "посади" і не користується такою любов'ю, як Шевченко. І вже як висновок дослідника: "Сьогодні загальновідомо, що не тільки українська література, але й українське культурне й політичне життя, та й сам національний рух XIX століття вирішальним чином сформовані Шевченком" [2, 18].

Природним є те, що впродовж багатьох сторіч письменники будуть звертатись до поетичного доробку Кобзаря, вивчати його, наслідувати та популяризувати серед українського народу і світової спільноти.

Визначним популяризатором безсмертної спадщини Т.Г.Шевченка і його імені на Західній Україні в кінці XIX – на початку XX століття був "буковинський гуцул" Іван Семанюк, який під одним з перших оповідань "Керманич", надрукованому в газеті "Буковина", підписався псевдонімом "Марко Черемшина". З цим ім'ям він увійшов у велику українську літературу.

Гуцульське середовище, його традиції, мораль, характер сприймання світу, його поетична творчість, особливості образного мислення Марко Черемшина не вивчав – це було його життям [5, 121–122]. У життєписі "Моя біографія", написаному в 1927 році, письменник зазначає: "Етнографічних матеріалів я не збирав, бо сам був тим матеріалом, пересякнувши наскрізь народними піснями та казками із самого малку. Я виріс серед співанок, та казок, та сопілок, вдихав їх в себе і віддихав ними" [4, 176]. Це було першопричиною потягу хлопця до навчання. Була сільська школа, батьківські шафи з книжками, читання вечорами "Русалки Дністрової", творів Юрія Федьковича, І.Нечуя-Левицького, Марка Вовчка та "Марусі" Г.Квітки-Основ'яненка. А ще була польська Коломийська гімназія, про яку

пізніше Марко Черемшина писав: "Я швидко поборов труднощі мови і вже від першого півроку був відзначаючим учеником через всю гімназію" [4, 172].

Гімназист Семанюк у старших класах користувався товариською бібліотекою, познайомився з "Іліадою" та "Одіссеєю", як згодом, згадуючи в автобіографії, він підкреслював: "У гімназії зазнакомився я з цілою нашою літературою від договорів з греками та Даниїла Заточника до Франка і Чайченка [Б.Грінченка. – *М.К.*]. Дуже велике враження робили тоді на мене ШЕВЧЕНКО [підкреслення наше. – *М.К.*], Франко і думи та народні пісні у збірнику Головацького. Крім того, я захоплювався дуже Гомером, Шекспіром, Словацьким, Шіллером і Гоголем" [7, 173]. А потім були власні проби пера, але любов до творчості Кобзаря Марко Черемшина проніс через усе своє життя. Черемшинознавець О.Засенко зазначає: "З цієї товариської бібліотеки до рук Черемшини потрапили твори Шевченка. В колі товаришів і на самоті він читає і перечитує палкі рядки "Кобзаря", вивчає біографію поета, виголошує доповіді про його життя і творчість в гуртку гімназистів, сам пробує писати вірші" [7; II; 176].

Систематичне і глибоке вивчення поезії Шевченка було предметом постійної уваги, сприяло формуванню світогляду Марка Черемшини, допомагало зрозуміти, що література є разючою зброєю у боротьбі трудящих проти своїх визискувачів. Як підтвердження особливого ставлення до автора "Кобзаря" є участь Семанюка у щорічних шевченківських святах у Коломийській гімназії.

У 1896 році Марко Черемшина, закінчивши гімназію, вступає на юридичний факультет Віденського університету, але не залишає занять літературою. Про цей період життя письменника довідуємось з "Історії української літератури" у 8-ми томах: "Літературні інтереси Черемшини-студента не обмежуються перекладами, писанням художніх творів. Він займається також літературно-критичною діяльністю. Посилає в "Буковину" свою статтю "Гуманно-просвітній світогляд в поезіях Т.Шевченка", яка тоді не була опублікована [3, 276] і, на жаль, пропала [1, 16].

Колосальне значення у формуванні Марка Черемшини як письменника мала вплив на нього творчість Шевченка. Шевченківські матеріали, що знаходяться в літературній спадщині Марка Черемшини і його товаришів по перу: Стефаника, Мартовича, Маковея та інших, є яскравим свідченням того, яку величезну роль відіграла поезія Кобзаря в утвердженні національної культури на західноукраїнських землях, у розвитку соціальної та національної самосвідо-

мості західноукраїнських трудящих. Поезія Шевченка сприяла об'єднанню і згуртуванню прогресивних сил для боротьби за свободу і щастя трудового народу. "Ідеальним взірцем людини-борця, яка самовіддано служила народові, батьківщині для Марка Черемшини завжди був Шевченко" [4, 60]. "Кобзар" став для автора "Карбів" підручником з тих пір, відколи навчився читати і не полишав спілкуватись з ним до останньої хвилини свого життя, звіряючи свої думки й помисли.

Ось чому в час, коли навколо імені великого Кобзаря розгорнулася в Галичині гостра полеміка між прогресивним та реакційним таборами, коли намагалися затінити справжнє обличчя Шевченка – борця за народні права і бачили в ньому лише "раба божія Тарасія", Марко Черемшина, разом зі В.Стефаником та І.Франком, боролися проти вихолощення національно-духовного змісту з творів поета. Погляди автора книги "Село вигибає" склалися, безумовно, під впливом ряду статей великого Каменяра.

"Марко Черемшина був не тільки глибоким знавцем, а й популяризатором творів Шевченка" [1, 18] протягом усього життя: і в роки навчання в Коломийській гімназії (1889–1896) та Віденському університеті (1896–1901), і в час становлення та розквіту його літературного таланту.

Видатний новеліст був ініціатором організації багатьох культурних заходів, пов'язаних із вшануванням Кобзаря. Про це свідчать і збережені до нашого часу фотознімки, на яких зафіксовано виступи Черемшини на шевченківських святах, і висловлювання друзів письменника. Такі свята відбувалися щорічно на західноукраїнських землях і пропагували леліяні ідеї боротьби народу за свої права і свободу. З цього приводу О.Засенко писав: "Більше матеріалів дійшло до нас про участь Черемшини (ніж В.Стефаника. – *М.К.*) у вшануванні пам'яті великого поета" [4, 61].

У день народження і смерті Кобзаря Черемшина виступав з промовами на громадських зборах у селах Прикарпаття, на святкових вечорах у Коломиї, Снятині. У періодичній пресі 900-х років ("Ділі", "Громадському голосі", "Буковині", "Руслані" та ін.) знаходимо ряд хронікерських повідомлень про такі збори.

Оскільки Черемшина мав особливий пієтет до Шевченка, то однією з перших промов був виступ на шевченківському святі у 1908 році, урочений 47-ій річниці з дня смерті Кобзаря (зберігається в Інституті літератури, ф.XII №152), який фактично став як прикінцевий розділ до більш широкого звернення письменника до своїх земляків у 1910 році.

Особливої уваги заслуговує "Відчит в 49-і роковини смерті Тараса Шевченка", пройнятий "воістину шевченківським духом віри в народ, його силу" [1, 18]. Він має кілька редакцій, перший варіант його склав письменник і виголосив у 1910 році; останній – у 1914 році (хоч цифра "49" змінювалася від "50" до "53" – *М.К.*). Це був рік, коли відзначалося 100-річчя з дня народження безсмертного Кобзаря. Письменник був глибоко стурбований забороною царським урядом відзначати цей ювілей. У рідному Снятині Черемшина виступає з промовою про Шевченка, розкривши в ній всю силу полум'яного слова Кобзаря, його "роль і значення в історії українського народу найповніше і в найбільш викристалізованому вигляді" [4, 61] Про це зробить повідомлення газета "Діло" в замітці "Шевченківські свята": "Доктор Семанюк виголосив вступне слово на ювілейному вечорі у Снятині про Шевченка" [4, 69].

Складаючи план до "Відчиту в 49-і роковини смерті Тараса Шевченка", Марко Черемшина олівцем занотував:"Життя громадське. Старе. Нове. На людей душею... Корінь лиха: а) перевертні; б) національне питання; в) політичний погляд; г) царат; д) московська бюрократ[ія], – "дідами крадене добро"; розпреділення щастя".

"Відчит..." починається коротким емоційно наснаженим звертанням до слухачів, у якому бринить і сум за великою втратою, і гордість за його діяльність: "І підноситься тужливий, жалібний гомін – то гомін народу, і розлягається поминальний стогін – то стогін народу, і очі росою заливаються – то плач народу, і хвилями мчиться поклін із усіх рік українських та лине у Дніпро-Славутицю під могилу гордощів народу, під могилу найлуччого сина України – Кобзаря Тараса Шевченка" [7, 151].

У біографічній частині письменник використав ті життєписні дані, які на той час були в розпорядженні літературознавців і подав їх у дусі тодішньої традиції, особливу увагу звернув на допомогу В.Жуковського і К.Брюлова, ролі І.Сошенка у викупі поета з кріпацької неволі. Не менш важливою життєвою віхою була участь поета і художника Шевченка у Кирило-Мефодіївському братстві: "Шевченко скрізь збирав округ себе цілу громаду людей, розказував їм про українську історичну старовину, про гетьманщину..." (с.153), а в квітні 1847 році Тараса заслано в Оренбург. Тільки через 10 років "заходами княжни Варвари Рєпніної і графині Настасії Толстой дістав Тарас від царя Олександра II амністію і восени того ж року виїхав у Нижній Новгород, а в марті 1858 р. – в Петербург" (с.153). Північна столиця розширила коло приятелів поета: серед них

І.Тургенєв, Марко Вовчок, артист М.Щепкін [6, 23–25], трагік Айра Олдрідж; Сераковський, Станкевич та Желіговський.

Доповідач Черемшина подає "обширну оцінку творів і значіння Шевченка з усіх боків" (154), вважаючи, що "кожда ідея його [Шевченка. – *М.К.*] являється ясною променистою зіркою" (с.154), вишленовує з усього "сяєво музи Тарасової з того боку, з якого її найменше знають, а саме – яко співця народного, громадянського життя" (с.154) і виділяє 7 основних аспектів.

Геніальність поета Черемшина вбачав у правдивості відтворення життя "зображував Тарас старе і сучасне, новітнє життя в картинах, на яких дійсно бачиться життя, бачиться рух"... і далі читаємо: "йому ревіння гармат само про себе було миле, але через те, що то все ж таки було життя, в котрім виражався порив до діяльності і волі" (с.154). Це підкреслював доповідач з метою підняти його сучасників на боротьбу проти гнобителів, бо "нечуваний мужицький рай" Шевченко переконливо показав у поемі "Сон", де "єдину дитину, єдину надію в військо оддають", а вдову "розпинають за подушне". Мав повне право Черемшина, підсумовуючи, сказати: "[Шевченко] умів дивитись на людей душею" (с.155).

Виповідуючи "власне лихо" і "лихо усієї української землі", Кобзар намагався "відшукати його корінь", джерела, де б вони не крились, – у кріпацтві чи чиновництві, словом, "не мовчав сам, а дрімаючим показував, як то гірко і огидно гнилою колодою на світі лежати – або спати на волі і заснути навік-віки і сліду не кинуть ніякого!" (с.155–156).

Безкомпромісність, незрадливість Шевченка у ставленні до свого народу Черемшина вважає героїзмом поета в ті непрості часи, підкреслюючи: "Перевертнів зове Шевченко з пересердям "п'явками" (с.156).

Значне місце у "Відчиті..." відведено поглядам Шевченка на національне питання. Черемшина стверджує: "Питання національне взагалі є двояке", під цим він розумів, що різні суспільні сили (трудящі й пануючі) по-різному дивляться на національне питання, на підТвердження цього наводиться "Посланіє до земляків" Шевченка. Отже, письменник близько підійшов до усвідомлення класової природи національного питання.

Посилаючись на твори Шевченка "Саул", "Сон", "Кавказ", Черемшина наголошує на викритті поетом царизму в усіх його проявах: від кріпацтва до московського деспотизму, разом з тим, "не забуває Шевченко і свого. Він вказує на Галаганів і Кочубеїв, що

продали нашу Україну для лакомства нещасного, для "шляхетства Москвоського прирожаного" (с.157). Викривач зрадників українського народу, Шевченко був нещадним і до панів-народолюбців, які драли шкуру з братів "незрячих" гречкосіїв, торгували правдою, в ярма людей запрягали. Саме в них поет хоче віч-на-віч спитати: "По якому закону вони і землею, всім даною, і людьми торгують?" (с.157) Це запитання ставив Черемшина і перед своїми сучасниками – обділеними, обікраденими, гнобленими різними панівними верствами. Сміливість такої думки Черемшини і враження слухачів промови не можна переоцінити. Для трудящих це був заклик до боротьби за відстоювання справедливості; для панівних класів – гнів і ненависть до народного заступника трудящого люду – Марка Черемшини.

Підводячи підсумки, Черемшина акцентує увагу на тому, що, поряд з критикою щодо розподілу громадського добра, Шевченко підносить ідею "тільки робота і труд дають право чоловікові вживати яке-небудь добро" (с.157–158).

Наприкінці промови Марко Черемшина наголошує, що "великанська мартирологія українського народу вступила в нову добу боротьби – в добу ясного, дзвінкого протесту проти своїх гнобителів – в добу творення історії" (с.158), бо ідея волі, рівності і через сотні років, "писана тільки кнутом і кайданами російського царату", сьогодні "поростає 49-літнім барвінком, котрий до старого плуга викував новий леміш і чересло і в тяжких упругах зорав весь свій переліг, а на перелозі посіяв свої щирі сльози, а ті сльози сходять і виростають" (с.158).

Марко Черемшина висловив упевненість, що український народ не розгубиться на розпутті і не втратить рівновагу навіть тоді, коли вороги наші не дозволять згадувати "апостола правди і науки Тараса Шевченка" (с.158).

Автор збірки "Верховина" вірив, що прийде час, коли "збудують нову вільну Україну, сонячним сяєвом її осяють і синам оновленої України світитимуть доти, доки Дніпро в море ллється" (с.158).

Промова Марка Черемшини про Шевченка значно розширювала уявлення слухачів про доповідача письменника-демократа, показала, як на західноукраїнських землях шанували Кобзаря, і поставила автора "Карбів" на чільне місце нашої літератури.

Автор "Карбів" розвивав у своїй творчості традиції Шевченка, обстоював її народність. Уже в першій поезії в прозі "Весна" наявна соціальна забарвленість, чітка авторська позиція, засіб контрасту, на

якому побудований сюжет, а трагедія одинокої літньої, приреченої на голодну смерть жінки ще більше зближує цей твір з народною піснею та поезією Кобзаря.

Поезія "Море", за словами дослідниці творчості Черемшини О.Гнідан [1, 32], нагадує письменнику країну, покриту морем горя та сліз, справді як у Шевченковій поемі "Сон". Про це свідчать і "многострадальні лицарі в могилах", і "тужна пісня кобзаря", і опис "безмежної країни із широкими степами, високими могилами, глибокими ярами-байраками, зеленими лугами – й важко тобі стане" (с.47).

Засіб контрасту в змалюванні пейзажів, ритмічність мови, символіка, метафоричність, слова-паралелі свідчать про глибокі знання Черемшиною народнопісенної поетики, яка була так притаманна і Тарасу Шевченку. "Черемшина ніби умисне тренував свій поетичний талант, пробуючи сили на всіх струнах образного мислення. І яку б струну він не торкав, з-під його пальців виривалися знайомі звуки народної поезії" [4, 117].

До відображення життя селянства письменник підходив з позицій оцінки того життя самим селянством. На всі факти, які Марко Черемшина брав для своїх новел, він намагався дивитися очима своїх героїв і оповідати про все це їхньою [підкреслення наше. – *М.К.*] ж мовою. Його творчість невіддільна від духовного світу гуцульського селянства, як і творчість Шевченка невіддільна від історії та культури українського народу. Він, як і Кобзар, мріяв про нові щасливі часи, коли Чорногора і Підгір'я стануть вільні, коли і Дністер і Дніпро потечуть по "об'єднаній вітцівщині" і "врадується вся Україна".

Марко Черемшина назвав Василя Стефаника "поетом розпуки", звідси його самого можна назвати "поетом туги". "Туга Марка Черемшини, – як пише М.С.Грицюта,– як і розпач Стефаника, не були виявом песимістичних настроїв, розбитої, розчарованої душі. То здорове почуття протесту людини, що прагне кращого життя" [3, 286–287].

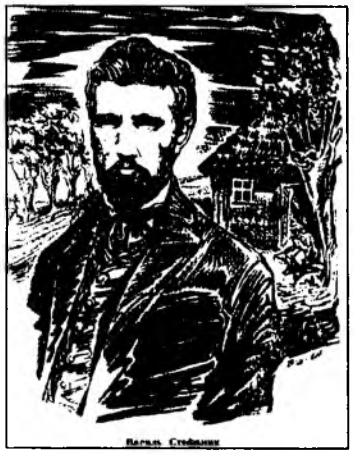
Як вірний син свого народу, Марко Черемшина палко бажав йому добра і щастя. В боротьбі за прийдешнє щастя західноукраїнських трудящих, за їх щасливе майбуття автор "Карбів" брав собі за приклад для наслідування життя, творчість і невтомну громадську діяльність Шевченка. У своїй творчості – новелах, статтях, промовах, листах – він виступив не тільки як спадкоємець і продовжувач традицій Кобзаря, а й як його невтомний популяризатор.

Життя, прожите Марком Черемшиною, "сповнене великим громадянським змістом, життя цікаве, багатогранне і прекрасне, як земля, що його народила, як буйно-пишне оточення, що його викохало, як села, що обдарували тугою тужною, красою красною, любов'ю ніжною, болем тяжким. Як витвори рук побратимів-гуцулів, що уміли облагородити найбуденнішу річ" [1, 164], так наш Марко Черемшина облагородив нашу літературу і став по праву окрасою, гідно продовживши справу, розпочату безсмертним Шевченком на зорі нашого письменства.

1. *Гнідан О.Д.* Марко Черемшина. Нарис життя і творчості. – К., 1985.
2. *Грабович Г.* Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. – К., 1998.
3. *Грицюта М.С.* Марко Черемшина. – В кн: Історія української літератури: У 8 т. – К., 1968. – Т.5.
4. Цит за: *Засенко О.Є.* Марко Черемшина. Життя і творчість. – К., 1974.
5. *Кучинський М.В.* Дружба Т Шевченка і М. Щепкіна (за матеріалами "Киевской старины") // Український театр. – 1988. – №6. – С. 23–25.
6. *Кучинський М.В.* Я виріс серед співанок // Історичний календар – 97. Науково-популярний та літературний альманах. – Вип.3. – К., 1996. – С.121–122.
7. *Черемшина Марко.* Твори: У 2-х т. – К., 1974. – Т.2. Далі, посилаючись на це вання, вказуватимемо лише сторінку.

Іван МИРОНЮК, Мечислав ФІГЛЕВСЬКИЙ (Івано-Франківськ)

МАЛОВІДОМИЙ ПОРТРЕТ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА



Минуло 135 років з дня народження Василя Стефаника. Його творчість – одне з найвищих досягнень української літератури кінця XIX – початку XX століття. Стефаник ввійшов у літературу як неперевершений майстер соціально – психологічної новели. "Строгість, точність, глибина дослідження людського існування, – відзначав М.Бажан, – робить новели Стефаника вічно жаріючим огнищем роздумів, переживань, відчуттів. Це вогнище обпікає і наші серця, обпікає серця наших дітей, обпікатиме серця прийдешніх поколінь"*.

* Вступне слово голови республіканського комітету поета-академіка Миколи Бажана // Співець селянської недолі: Відзначення сторіччя з дня народження Василя Стефаника. – К., 1974. – С. 37–38.

Володаря дум селянських часто відтворювали на полотнах, на папері, на вирізьблених тарелях відомі і маловідомі майстри пензля, художники – графіки, його мужнє, красиве обличчя не раз прагнули відобразити скульптори. Ще перебуваючи у Кракові, Василь Стефаник постійно зустрічався з такими артистами – малярами, як Грунь, Новаківський, Жук, Северин, Бурчак, Бойчук.

Дорогі для нас Стефаниківські риси, його погляд, задуму залишили для нащадків В.Касіян, І.Труш, М.Паращук, П.Сахро. "Наближався ювілей 25 літньої діяльності В.Стефаника, – згадувала відома українська художниця Олена Кульчицька. – З цієї нагоди я вирішила створити його портрет. Вдивлялася у відомі мені фото Стефаника, вчитувалася в його твори. Хотілося засобами графіки якнайглибше передати прекрасний образ письменника, з яким мене в'язали спільні творчі шукання. В цей портрет я вклала багато праці. Наскільки він вийшов вдалим – не мені про це судити".

"За образок щиро дякую", – напише Стефаник. А згодом, через місяць у відкритому листі, опублікованому 25 березня 1927 року в журналі "Світ", письменник назвав Олену Кульчицьку серед своїх приятелів, яких він запросив сідати коло великого дубового стола в своїй хаті. Це була висока оцінка творчості художниці.

Але є сьогодні немало оригінальних, високохудожніх портретів Василя Стефаника, які невідомі шанувальникам творчості письменника, зокрема у нас на Прикарпатті. Нерідко їх автори – талановиті майстри – професіонали, роботами яких цікавилися і захоплювалися в Римі, Парижі, Нью-Йорку.

Про один з таких портретів хочемо розповісти. Стефаник на ньому зображений у пору своєї зрілості в покутському селі. Обличчя обрамляє борода. Погляд рішучий. Письменник наче відчуває нелюдські страждання від переслідування образів його майбутніх новел. Може саме сьогодні, а може завтра він напише Софії Морачевській: "Як мене катують такі образи! Вони у мене такі файні, такі файні, що я вповісти не годен. Ростуть вони, ростуть і вже стають файними парубками. І замість лишитися коло мене і радувати мене – вони конче хотя йти на свій хліб, на своє господарство. Боже, що я тогди за болі переживаю! Я дурію тогди. Беру пишу "[*].

Внизу, з правого боку, літери "Ба" і цифра 64. Автор портрета Василя Стефаника – наш земляк, уродженець Рогатина Володимир Баляс. Про його життя і творчість в Україні відомо дуже мало, в роки

[*] Цит. за: Гнідан О. Василь Стефаник. Життя і творчість. – К., 1991. – С.77.

тоталітарного режиму на ньому лежало клеймо "буржуазного митця" і тому це прізвище не згадувалося навіть у мистецьких чи мистецтвознавчих виданнях, його робіт не було на виставках чи в музеях Києва, Львова, Івано-Франківська.

В "Енциклопедії українства" що перевидана в Україні, вміщено фотографію художника і декілька рядків про нього. Повідомлялося, що Володимир Баляс народився 26 серпня 1906 р. у місті Рогатині. Після закінчення гімназії імені Володимира Великого поступив на архітектурний факультет Львівського політехнічного інституту, але не ця спеціальність приваблювала сповненого творчих планів юнака. Він залишає Львів і їде до Варшави, до Мистецької Академії, щоб навчитися малярства[*]. "Вибір малярських студій, – писатимуть потім дослідники, – які порівняно з політехнічними не давали таких матеріальних можливостей на майбутнє, був наявним доказом його беззастережного прямого характеру. На студіях його спеціалізацією стало чорно-біле мистецтво, а саме – графіка". Спочатку Баляс навчався у відомого далеко за межами Польщі професора М.Котарбінського, а пізніше у професорів Е.Бортоломєйчика і Червінського.

У Варшаві в ті роки навчалося не так вже і багато українців-галичан. Польський уряд не допускав українців до вищих шкіл. З архівних джерел довідуємося, що окремим з них, незважаючи на конфесійну приналежність, виплачував стипендію митрополит Андрей Шептицький. Майбутній художник з Рогатина прагнув тут, далеко від дому, одержати якомога більше знань. З колегами по навчанню декілька тижнів був на практиці у Кракові – старому історичному місті, що виховало стільки митців слова, фарби і пісні, де, як напише Денис Лук'янович, "свої родинні цінності перетоплювали, перековували й поглиблювали славні наші артисти-маляри, аби з новими засобами вернутися на Україну й описувати її божественну красу"[**].

Після успішного завершення навчання у Варшаві Володимир Баляс повертається до Львова. У цей період у цьому місці творили такі величини українського малярства, як Труш, Новаківський і Холодний.

"Львів виріс на першорядний мистецький осередок може саме тому, що в ньому, в даних історичних умовинах, зійшлися саме такі індивідуальності з усіх земель України (з них тільки Труш гали-

[*] Енциклопедія українознавства. Перевидання в Україні. – Львів, 1993. – Т.1 – С.87.

[**] Лук'янович Денис. Василь Стефаник. Передмова до збірки новел "Земля" // Василь Стефаник у критиці та спогадах. – К.,1969. – С.80–81.

чанин), – згадуватиме Святослав Гординський. – Побіч них гуртувалося у Львові ще багато інших митців, між ними були й прецікаві постаті та визначні митці, згадати б лиш "ветеранів" А.Монастирського, О.Куриласа О.Кульчицьку, а з молодших М.Осінчука, Я.Музику (обоє представники візантійської школи), П.Ковжуна, О.Сорохтея, В.Крижанівського, І.Іванця, В.Дядинюка, М.Ольшанську-Стефанович, М.Бутовича, Р.Сельського, графіка М.Левицького, скульпторів А.Оверка, С.Литвиненка, А.Павлюся і багато інших. З Польських академій, особливо з Варшави, в 30-х роках прийшла нова молодь, між нею такі таланти, як Я.Гавран, О.Ніщинський, В.Монастирський, Р.Вінницький, В.Баляс".

У Львові В.Баляс зразу ж поринає у культурне та громадське життя, знаходить багатьох нових друзів і підтримує контакти зі старими, з якими подружився ще навчаючись у політехніці. Його графічні роботи з'являються на виставках, їх друкують галицькі часописи, про них все частіше говорять у мистецьких колах. "У Львові в ці передвоєнні дні українська графіка стояла вже на високому рівні завдяки трьом графікам з центральних українських земель: Павлові Ковжунову, Робертові Лісовському та Миколі Бутовичеві, – напише через багато років Мирон Левицький. – Поява Баляса викликала велике захоплення і зразу він знайшовся в авангарді графічного мистецтва. Хоч графічні твори обмежувалися до ілюстрації обкладинок, екслібрисів і до рекламних рисунків промислового життя Галичини, то в більшості ставали основним заробітком. Баляс виявився блискучим майстром. У ділянці графічного мистецтва працювали тоді такі митці Львова, як Святослав Гординський, Роман Чорній, Едвард Козак і Мирон Левицький".

Як повідомляли тогочасна преса, архівні матеріали, які нам вдалося вишукати, після заснування Спілки художників України Баляс разом зі своїми багатьма колегами-львів'янами брав участь в організації і проведенні різних виставок, в тому числі у Львові, Києві, Станиславові і навіть у Москві.

У Львові, як повідомляла тогочасна преса, Володимир Баляс видав "Буквар", оформив книжечку для дітей Р.Завадовича "Льодова царівна", обкладинку для збірки поезій Б.Нижанківського "Терпке вино" й В.Коваліва "Прелюдії". Виготовив чимало екслібрисів, картину "Панорамний вид Львова". Творчу діяльність поєднував з педагогічною. Як повідомляє "Енциклопедія українознавства", з 1939 по 1944 роки він викладає у мистецько-промисловому інституті Львова. В роки війни в цьому місті було відновлено на деякий час

"Українське видавництво", його очолив Михайло Матчак. До оформлення шкільних підручників, дитячих видань, журналів разом з іншими талановитими майстрами залучають і В.Баляса.

Після війни художник опинився на Заході, ділить важке життя емігранта. В пошуках заробітку йому навіть деякий час довелося працювати ... лісорубом. Проживав спочатку в Німеччині, потім у Канаді – в Торонто і Вінніпегу. І скрізь залишав по собі добру згадку, цікаві творчі роботи, що потім експонувалися на багатьох виставках.

"Новий розвиток українського образотворчого мистецтва, – напише через багато років Павло Лопата, – припадає на повоєнний період, коли хвиля української еміграції опинилася в Америці, Канаді та інших країнах. З приїздом малярів у нові місця поселення, зокрема в Торонто, на початку 50-х років минулого століття зростає потреба чи не в кожного з них виявити себе та публічно показати свої малярські здібності. Всі вони пройшли складну школу життя, яке змушувало їх активізуватися".

У Торонто спільно з М.Дмитерком і І.Кубарським Баляс працює над розписом української православної церкви св. Володимира й Ольги, де в знаменитій орнаментиці вперше були використані декоративні елементи, що базувалися на деяких народних мотивах. "Орнаменти ці належать, безперечно, до кращих наших зразків церковної поліхромії," – відзначатимуть дослідники.

7 травня 1948 року церкву було освячено, а згодом надано статусу кафедрального собору. У 1952 р. тут за проектом архітектора, сина відомого письменника Степана Васильченка Юрія встановлено іконостас. У дні святкування 60-ї річниці поселення українців у Канаді влаштовано виставку ескізів розпису церкви, що зачарували усіх глядачів. "А різні дебати завершилися перемогою і переконанням, що храм цей має бути розмальований у традиціях нашого церковного мистецтва, безліч прикладів якого золишилися свідками у церквах України", – згадуватимуть очевидці.

Цікаві матеріали саме про цю важливу сторінку творчості В.Баляса зібрав і опублікував уже згадуваний Павло Лопата. Відповідальність праці над виконанням усіх намічених проектів лягла на плечі Баляса, Дмитренка і Кубарського. Вони взялися за роботу сумлінно і старанно. Підступали до свого нелегкого завдання не тільки кожного дня, але кожної години і миті. Про недоспані ночі і напружені зусилля, про їхні намагання всі сили і вміння втілити у свій твір, щоб зробити його якнайкращим, знали тільки самі художники. Баляс і

Кубарський тижнями довбали тяжкі та грубезні потрійні царські врата і обкурені пилом дерева, які власними руками вигладжували, надавали іконостасові маєстатичної краси.

На запрестольній овальній стіні було намальовано ікону "Пресвята трійця" – погруддя Бога Отця, сидячого на троні Бога Сина з розгорнутою книгою, опертою на лівому коліні, а поміж них Богодух у формі голуба на тлі золотого трикутника. На боках Ісуса зображено дві стоячі фігури: по його правиці – Богоматір, а з лівого боку – св. Івана Хрестителя Предтечу. Останню композицію можна назвати "Деісус, або Моління". Фронтальні бічні стіни прикрашено іконою "Благовіщення", в якій Архангел Гавриїл сповістив Пресвятій Діві про прихід Спасителя. В горішніх частинах, поміж вікнами, маестро було намалювано такі ікони – "Зіслання Святого Духа на Апостолів", "Воздвиження хреста на Київських горах" по лівій стороні, а по правій, дивлячись із входу до середини собору, – "Хрещення Господнє" і "Хрещення України". Чотири євангелісти з їхніми символами намальовані на стелі поблизу купола, в якому знаходиться зображення стоячих постатей янголів.

Останні роки життя художник з Рогатинщини проживав у США. Тут він створив цілий ряд ліноритів великого рангу: "Самітня неділя", "Відпочинок", "Сироти", "Дорога", "Фінал" та інші. Баляс є автором кількох скульптур. Виконав він їх з металу, технікою спаювання ("Ікар", "Жінка", "Атилля" та інші). Закордонні українські та англомовні видання часто повідомляли про виставки художніх робіт В.Баляса в Нью-Йорку, Лос-Анджелесі, Торонто, Монреалі, інших містах. Але особливо пишалися творчістю українського художника мешканці каліфорнійського міста Сан Дієго, де він проживав багато років. Ряд мистецтвознавців відзначає, що для окремих творів нашого земляка було характерне "сильно модерністичне трактування і були вони близькі до кубістичного експресіонізму."

Як повідомляла преса, дружина В.Баляса Стефанія подарувала Львівській Академії Мистецтв велику бібліотеку українського художника, а Львівському Національному Музеєві – декілька його творів. З цікавим доробком В.Баляса ми ознайомилися також у Рогатинській місцевій гімназії, де здобував освіту відомий майстер. Є сьогодні твори В.Баляса у Національному Університеті "Києво-Могилянська Академія".

Помер художник у 74-річному віці далеко від рідної землі, у Сан Дієго. Розповідають, що перед смертю намалював портрет своєї землячки Роксолани.

ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВІ ВИМІРИ

Михайло КОНОНЧУК (Київ)

ЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ІСТОРИЗМУ В НОВЕЛАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Засвоєння спадщини минувшини та її критичне використання є однією з важливих умов поступу як сучасної науки, так і суспільства в цілому. Тому історична та філологічна науки не можуть розвиватися без урахування і переосмислення вже зробленого. Особливо це важливо сьогодні. Адже ми стоїмо на порозі формування нової картини світу, що включає в себе концепцію глобального еволюціонізму. Ось чому перед сучасною освітою стоїть завдання формувати гуманістичну модель нового світогляду, нового мислення. У цьому аспекті історичні знання як феномен гуманізації все більше і більше захоплюють учених, педагогів, інтелігенцію, суспільство загалом. І тому, як ніколи, є актуальним звернення до нашої історії, до наших джерел, до наукової спадщини, світочів нашої літератури, як і культури в цілому.

Влітку 1914 р. розпочалася Перша світова війна. Західноукраїнські землі зразу ж стали тереном кривавих боїв. Їх захоплювала то російська царська армія, то знов поверталися австро-німецькі війська. Люди гинули від куль, голоду й пошестей. Австрійські військові власті знали про симпатії певної частини населення до російських військ. Багатьох власті арештовували і вішали чи заганяли в концентраційні табори на важкі роботи й голодну смерть. Міста і села вкрилися шибеницями та згарищами. Коли в лютому 1915 р. до села Русова знову повернулась австрійська армія, Василя Стефаника арештували, звинувативши у шпигунстві. Багато зусиль доклали друзі, щоб урятувати його від розправи. Допомогло те, що він був депутатом від радикалів Покуття в австро-угорському парламенті. Деякий час письменникові довелося жити у Відні.

Після тривалого мовчання (12 років нічого не виходило з-під пера Василя Стефаника) і лише під впливом вражень подій Першої світової війни – нової світової трагедії, що розігралася на полях Галичини, – знову народилося слово письменника. У воєнних і післявоєнних оповіданнях "Марія" (1916), "Дитяча пригода" (1916), "Нянька" (1921), "Сини" (1922) появились нові мотиви. Розпочався другий період літературної творчості.

Тривалий час Василь Стефаник писав про події війни, про народжене нею всенародне горе і страждання.

Жахи війни яскраво передані в новелі "Діточа пригода" (1916 р.) через сприймання маленького хлопчика Василька, який лишився із сестричкою Настею біля вбитої матері. Кожної миті діти можуть загинути від кулі, але вони цього не усвідомлюють, хлопець навіть милується заграваою від вибухів "а, диви, як за Ністром жовніри кулями такими вогневими підкидають, шпуриють, але високо, високо, а куля горить, горить, а потім гасне. Граються ними, о, як їх багато!.." і війна йому здається: "ти дивиси на войну, яка вона файна..." [4, 174]. Письменник психологічно тонко і правдиво показав стан дітей у цій кривавій бійні, і немовби підтверджуючи думки Василя Стефаника, сучасний український письменник Борис Олійник в інтерв'ю газеті "Киевские ведомости" 25 жовтня 2000 року так охарактеризував свій стан у віці стефаниківського Василька, але вже іншої кривавої бійні (1941–1945) (цитата мовою оригіналу):

"Психологическое состояние у меня, шестилетнего, было такое: просвистит снаряд, взорвется – страшно, а потом хочется еще..." [1].

"Діточа пригода" – це була перша новела, написана Стефаником після тривалої перерви у творчості, – в 1916 р. Уперше з'явилася друком у буковинському календарі на 1917 р., що його видало чернівецьке товариство "Українські бесіди" у Відні. Це твір "надзвичайної поетичної сили" [3, 14]. Серед поля лежить убита жінка, за її труп ховаються від куль двоє дрібних діточок – меншенька Настя просить їсти, і Василько дає їй знайдений у маминій пазусі просяклий кров'ю хліб, який та жадібно їсть, закривавлюючи своє лице і руки. "Насте, а тобі що? Го-го, цілий рот кервавий і руки? (...). Е, то не куля тебе вбила, то хліб замочився в крові, в маминій пазусі. А то погана дівка все їсть, як свиня, о, замазала лице, руки кров'ю" [4, 175]. "Натуралістичність цієї картини, – як зазначає М.Нечиталюк, – передає антимілітаристську позицію автора" [3, 14].

Війна принесла галицькій землі багато лиха. Та найбільше зло, хоче підкреслити Стефаник, не в матеріальних шкодах, а в моральних, що торкалися родинного життя. Шукаючи нетрадиційних вирішень теми, письменник знаходить їх у таких новелах, як "Пістунка", "Гріх", "Мати". Людяність, душевність, співчуття з боку чоловіка, що повернувся з фронту, і, навпаки, жіноча гордість, – такими рисами наділені герої Стефаникових новел у час воєнного лихоліття. Саме в новелах "Пістунка" і "Гріх" показано родинні трагедії, зумовлені війною. У час перебування чоловіків на війні в сім'ях з'явилися "чужі" діти.

Дівчинка-нянька Парася з новели "Пістуńка" затіває гру в... похорони, пропонує своїм однолiткам голосити над живою ще дитиною. Вона знає, що ту дитину сьогодні вб'ють, бо вона прижита від гусара московської армії. І діти, а з ними і читач, приймають розповідь Парасі як щось природне – тільки допитливий Максим намагається встановити, чим же відрізняється приречений на смерть малюк від інших: "він говорить: – Це така дитина, як кожда, а твій тато якийсь дурний" [4, 175].

І далі діти спокійно обговорюють, чи легко задушити дитину і з'ясовують, що "а то штука таке мале душити?", потім беруться ритуально голосити над ним, як над мертвим. Читач шокований, але ще не хреститься, як сільська баба Дмитриха, що побачила все це, але він сприймає подію щиро, бо письменник переконливо доводить художнім словом, що мало бути саме так. Власне тому, що читачеві не розкрито ніяких деталей про цих дітей, "група виглядає так, як би хто стряс із дерева великих лісниць, які на землі повалялися," а дитина, за якою голосять, "це така дитина, як кожда" [4, 176].

"Пістунка" написана влітку 1921 року й у тому ж році була надрукована в Коломиї в "Учительському календарі на рік 1922". У цій новелі, як і в новелах "Гріх" ("Думає собі Касіяниха") і "Мати", відчуваємо антивоєнне звучання. Письменник майстерно змалював родинні драми, породжені війною.

Горе старих батьків, діти яких загинули у вирі Першої світової війни, особливо сильно передано в новелі "Сини", написаній влітку 1922 р. і в листопаді того ж року опублікованій у Львові у "Літературно-науковому віснику", кн. 7. Твір було присвячено другові гімназійних років, адвокатові Льву Бачинському, одному з керівників радикальної партії в Галичині.

Виставу за мотивами даного твору поставив пересувний український театр у Галичині. Директор і режисер театру В.Блавацький для вистави "Землі" серед інших новел використав твори, пов'язані з воєнною тематикою – "Вона – земля", "Сини", "Марія".

У статті "Під враженням вистави "Землі" (написаної 1933 р.) В.Стефаник розповів: "Сини" написані для наших жовнірів, які повернулися з визвольної боротьби, а Максим дійсно лишився сам, чи лиш він один..." [4, 280]. "Обдертий і обгризений дід" Максим, що втратив на війні обох синів, згадує своє минуле, радість праці з дітьми і шле прокляття Богові: "Господи, брешуть золоті книги по церквах, що ти мав сина, брешуть, що-с мав!" [4, 179]. Цей твір – майже суцільний монолог старої людини з її невимовним горем.

Події Першої світової війни підказали Стефаникові ще одну актуальну тему. Галицькі українці, віками роз'єднані зі своїми братами на Сході, вперше віч-на-віч зустрілися з ними, як із солдатами російської царської армії. Новела "Марія" Василя Стефаника навіяна також подіями Першої світової війни. Це історичний твір, створений у яскравій експресіоністичній манері. Час написання новели "Марія" – друга половина 1916 року. Новела присвячена пам'яті Івана Франка, який 28 травня того року помер. Вперше надруковано у "Віденському ілюстрованому альманасі на 1917 рік" – кривавого року, в альманасі, що його видавав Ярослав Веселовський – критик, публіцист і видавець ліберально-народницького напрямку (1881–1917). У 1926 році новела була включена до збірки "Земля".

Про жінку, що стала прототипом основного персонажа новели, Стефаник так згадував у статті "Під враженням вистави "Землі": "Марія (...) донедавна жила тут, близько коло мене. Умерла в більшім завзяттю, ніж по програній війні, а сини її розлізлися десь по світі. Вона до смерті, ця Марія, панувала над оточенням" [4, 280].

Під час страшного голоду 1933 року на Україні у виданій збірці В. Стефаника у новелі "Марія" були пропущені такі слова "Тікало все, що жило. Ще недавно нікому доріг не ставало. Діти несли ще менші діти, мати несли за ними добуток..." [4, 357].

Доцільним буде спочатку визначитися з конкретною історичною ситуацією, яка лягла в основу написання твору (власне, стала історичним тлом, до якого автор додає багато нашарувань). Не будемо вдаватися в подробиці Першої світової війни, звернімося лише до долі українців в її ході. Зрозуміло, що українці опинилися по різні боки барикад (залежно від російського чи Австро-Угорського підданства). У російській Україні соціал-демократичні організації закликали не підтримувати війни, а вимагати автономії. Це створило урядові сприятливі умови для наступу проти національно-демократичних сил. Царизм також планував, захопивши Галичину, знищити в ній осередок "мазепинства", остаточно придушити український рух. Більша частина галицького громадянства підтримала Австро-Угорщину проти царської Росії. "Ненаситність царської імперії загрожує... нашому національному життю..., яке знайшло охорону в конституційному ладі австрійської держави", – говорилося в Маніфесті Головної Української Ради у Львові від 3 серпня 1914 р. "Український січовий союз" (у 1912 р.) сформував легіон Українських січових стрільців, а на його основі – регулярний полк

із добровольців, який брав активну участь у обороні від царських військ. Молоді галичани сподівалися, що воюватимуть за інтереси поневоленого царською імперією українського народу... Вони не вважали себе ні класовими, ані державними формуваннями, але використовувалися імперськими силами, як і українська наддніпрянська молодь, кинута правлячими колами на братовбивчу війну.

Для українського народу Перша світова війна була братовбивством у прямому значенні цього слова. Сини роз'єднаної України були в складі двох воюючих армій. Марія з однойменної новели великі надії покладала на синів, вчила у школах. Але їх невідомо де розвіяла війна, "її стодоли пусті, комора без дверей, порожня, хата – гола..." [4, 167]. Жінка вороже зустріла козаків із царського війська, але побачила в них братів із Східної України, які тяжко вболівають, що вони "самі один одного ріжуть". У творі відбилося прагнення роз'єднаного кордонами українського народу до возз'єднання: "Народ зривається на ноги. Напереді її сини, і вона з ними йде на тую Україну, плаче й голосить за своїми дітьми; хоче щоби були всі вкупі" [4, 172].

Саме цю братовбивчу війну бачимо ми у новелі через призму сприйняття матері. Виростила вона їх сильними, розумними, освіченими і запальними. Сама нестямилася, як опинились її діти на шляху, який сама вона їм приготувала. Та не лише вона одна: "...зійшлося їх сила, паничі і прості хлопці. Хоругви й прапори шелестіли над ними, і гримів спів про Україну. Попід мурами мами держали серця в долонях і дули на них, аби не боліли" [4, 168]. Матері з болем, але віддають своїх синів, свідомо віддають їх Україні. А потім "мстивий меч... простягся здовж землі" [4, 169]. Війна руйнувала все – побут, мораль, віру, надію. Скільки ворогів перебувало у Марії в хаті, а тут прийшли, та якісь не такі. Прийшли українці з іншого боку барикад, у яких "душа замерзла в тілі." У них немає слів для виправдання братовбивства, але віра в них та, що і в Маріїних синів, і пісень вони тих самих співають. І згадує Марія, що найменший син її в одному з ними таборі був, поки на Сибір етапом не повели за крамолу. І чує мати серцем, що всі вони – її сини, і не вороги вони одне одному, а така вже гірка доля у нашої землі.

Найперше хотілося б звернути увагу на відображення національної історичної пам'яті у творі. Погляньмо, як незвичайно поводяться солдати царської російської армії на окупованій території: вони просять дозволу зайти нагрітися в хаті і кажуть, що не зайдуть

без господині. Поїсти вони також просять дозволу, а один цілує жінці руки, як своїй матері. Солдати повторюють, що "ми ваші діти", "я ж за свято Шевченка сидів довго в тюрмі" [4, 170], і хочуть вшанувати святий для Марії портрет Шевченка. Підсвідомо вона проймається симпатією до цих людей, бо відчуває спорідненість, а вголос все ще піддає сумніву їх доброзичливість, дорікаючи лихом, що несе їхня армія. Остаточно переконує жінку обурена репліка непрошеного гостя у відповідь на зневажливий її відгук про хустини, якими прикрасили портрет Шевченка. "А оці хустини, що ми ними Шевченка вбрали, це ж козацькі китайки, матусю. Наділили нас їми жінки наші, наші мами, сестри наші, щоби було чим голову вкрити в полі, щоби ворон очей не клював" [4, 171]. (Цей звичай сягає ще козацьких часів, коли дружина або наречена, відправляючи козака на війну, давала йому червону хустку "китайку", щоб на випадок смерті було чим покійникові голову покрити). І тут Марія нарешті визнає цих людей: "Ви, відий, тоті, що мої сини вас любили... українці..." [4, 172]. Вона не усвідомлює себе українкою, вона не називає так своїх синів, але спрацьовує згадка архетипічного символу хустки і Шевченка. Тепер мати здатна пробачити навіть те, що "ми самі, один одного ріжем", і віддає чужому синові сорочку свого (відоме, до речі, символічне значення сорочки-оберега в українській свідомості). Пізніше гурт жінок, що зійшовся на вкраїнську пісню до Маріїної хати, визнає чужих солдатів: "Вони такі, як у книжках писано здавна або мальовано на образах, як вони ще наші були" [4, 172]. Історична свідомість підказує спорідненість, але реалії дійсності інші, хоч і не можуть перекреслити цілком відчуття спільності: "... тепер вони московські. Де вони годні нам помогти? Отак, потихоньки, аби ніхто не чув, то забалакають" [4, 172].

І тут – кульмінаційний момент у змалюванні образу Марії. "Вона банує за синами, що два пішли до наших охітників, а найменшого взяли москалі на Сибір! Десь-то він серед таких, як ви, напастував вашого царя, що дуже мучить наш нарід" [4, 173]. Сини Марії, яких вона віддала Україні, опинилися у різних таборах, двоє серед січових стрільців, а один в царській армії Росії. Вони однодумці, зростали на одних ідеалах, та й зараз захищають одну мету (ні, захищали б, якби об'єдналися, якби обставини були іншими). Для матері вони рівні й однакові, вона не свідома конкретної політичної ситуації, але свідома того, що сини її захищають Україну.

Таким чином, дозволю провести собі дві паралелі до образу Марії Стефаника. Це не лише Богородиця, яка є символом кожної матері, яка є матір'ю кожному синові, яка пожертвувала своєю дитиною задля людства. Не випадково героїню звати Марією, і в спогадах своїх завмирає вона, "як на образі намальована". Марія Стефаника – це Україна, чиї сини, виховані на однакових традиціях, зі спільною вірою, сприйняттям, архетипічною свідомістю, змушені вбивати один одного.

І, нарешті, як же автор вбачає мету діяльності синів України? Клятву він вкладає в уста старшого Маріїного сина, коли той піднявся на вершечок насипаної на честь Шевченка могили на Західній Україні (в березні 1914 року виповнилось сто років з дня народження Т.Шевченка. У багатьох селах Західної України селяни насипали кургани в пам'ять про поета): "...з нашої могили будемо дивитися на велику могилу на Україні, щоби ми були всі одної мислі" [4, 172].

Василь Стефаник створив в українській літературі жанр Короткої реалістично-психологічної новели, для якої характерний "психологізм, драматизм зображуваних подій, глибокий, але прихований ліризм і лаконізм" [2, 25], зосередження основної уваги не на описі зовнішніх подій з життя сільського люду, а на відтворенні їхніх душевних трагедій, породжених соціальними та іншими причинами. Стислості творів В.Стефаника була підпорядкована й побудова їх. Письменник не вдавався до етнографічних описів сільських звичаїв і обрядів, не подавав широких пейзажних картин. В його новелах "майже немає історії формування персонажів" [2, 24]. Автор мало говорить від себе, більше говорять чи роздумують його персонажі. Тому велику роль у його новелах відіграють діалоги й монологи. А є новели, в яких авторська мова зовсім відсутня або зведена до коротеньких ремарок, немов у драматичному творі ("Вона – земля", "Діточа пригода"). Новели В.Стефаника часто називають своєрідними "психологічними студіями". З великою силою передає він думи й переживання наймитів і бідняків.

Як бачимо, новелістика Василя Стефаника другого періоду творчості розвивалася в тому ж художньому напрямі, що й раніше, але тематика стала іншою, та й герой новел також: це вплив Першої світової війни на життя галицьких селян, визвольна боротьба українського народу проти польсько-шляхетського гноблення. Концепція поетики художнього тексту – максимальне наближення до реалій життя через психологію художніх типів.

1. *Бондаренко С.* Свой среди чужих // Киевские ведомости. – 2000. – 25 жовтня.
2. *Лесин В.* Славетний новеліст // Стефаник В. Вибране / Упор. В.М.Лесин та Ф.П.Погребенник. – Ужгород, 1979. – С.5–27.
3. *Нечиталюк М.* Мов океан глибокого чуття // Стефаник В. Кленові листки. – К., 1987. – С.5–16.
4. *Стефаник В.* Вибране / Упор. В.М.Лесин та Ф.П.Погребенник. – Ужгород, 1979. – 392 с.

Юрій ГРЕЧАНЮК (Чернівці)

СМІХ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА: ТРАГІЧНЕ Й КОМІЧНЕ

Теоретично категорії комічного й трагічного за своєю суттю постають ніби дві паралельні лінії, що не перетинаються навіть у безконечності. Разом з тим на практиці спостерігаємо їхнє перетинання і взаємодоповнення – це сміх, що є наслідком сатирико-гумористичного осмислення й оцінки, чи емоційного сприйняття явища, особи або об'єкта, враховуючи й аналізуючи виражальні засоби – іронію, сарказм, гротеск. Природа сміху тут доволі різна – від добродушно-насмішливо-стверджувального до сміху крізь сльози чи й нищівно-осудливого сміху. Свого часу В.Я.Пропп окреслив два різних, протилежних види комізму [2, 10] і типи сміху [2, 15–17; 125–140]. При тому, що його класифікація цілком правомірна, вчений теоретизує, не завжди беручи до уваги творчу практику письменників. Так визначаються різні типи сміху, але серед них не виокремлюється "сумний сміх", "співчутливий сміх", з якого випливають одночасний контраст і єдність трагічного й комічного. Такий синтез на практиці утвердив Лесь Мартович.

Саме цьому майстрові слова вдалося тонко й гармонійно поєднати ряд типів сміху, виявкравити їх у різних ситуаціях, виразити оригінальними зіставленнями, які в першу чергу впливають на емоційне сприйняття реципієнта, на його реакцію стосовно об'єкта зображення.

Візьмімо до уваги хрестоматійний твір – оповідання "Лумера". Тут окреслено всього кілька постатей, з них основні – Іван Притика, Аниця, отець Кабанович, кобила Галена. Кожен персонаж яскраво індивідуалізований саме в аспекті сміхового сприйняття. Вже перше враження про Івана Притику (він з дружиною на священиковому лану жне за сніп) доволі неоднозначне і сприймається у зіставленні з його молодою (другою) жінкою: "По Аниці так не пізнати було, що вона змаргалася роботою, але зате Іван лиш зуби вишкірив" [1, 5]. Відчувається загалом гіркий, співчутливий сміх, хоча й вловлюється нотка дещо інша, яку

можна було б окреслити й так: "А що ж ти хотів? Ти вже доволі підтоптаний, а дружина в тебе молода". Іван бореться з собою, намагається не думати про голод, який допікає його – і тут знову іронія – на грані з розпачем. Коли ж він не втерпів і заговорив про їжу, то й оціночно-емоційне сприйняття дещо змінилося: сміх став саркастичним, проте він спрямований персонажем на самого себе: "Най би, – каже, – був і здохлий пес, лиш аби їсти..." [1, 5].

У своєрідній психологічній градації, котра пов'язана з думкою Івана про холодний борщ і превалює над усіма іншими (зароблені снопи, паця за 50 крейцерів), природа сміху змінюється, він перетворюється у насмішкуватий, коли в уяві женця перед ним постає велика макітра з борщем і здоровенна ложка. Це почуття домінує, проте герой міркує, що це гріх, але при тому злиться на Аницю. У тому злі він одночасно трагічно-нещасний, бо його обсіли і мучать голод і злидні, й смішний, оскільки безпричинно злиться на дружину, навіть заздрить їй, хоча й розуміє, що їй нелегко з ним. Емоційно проступає насмішка, яка зненацька змінюється драматичним сприйняттям події, коли чоловік у найбільшому вияву злоби раптом усвідомлює: "...жінка тут не винувата. Ігі! (так сам на себе). Воно мені з голоду так, чи що? Це, відай, не голова моя таке прибандурює, але жолудок!".

По такій гадці стало Іванові омпно. Він ухнюпився, замовк як води в рот набрав та й мовчки приплентався до хати" [1, 6].

Наступні епізоди далеко неоднозначні щодо сміхової природи – Іван, що снує, немов дитина, за дружиною в чеканні пісного холодного вранішнього борщу та ще й без хліба, одночасно смішний і трагічно-жалюгідний. Все ж на початку переважає хоча й не зла, а проте насмішка. Своєрідний спалах комізму постає у порівнянні, в якому одночасно вчуваються нотки співчуття і драматизму: "Їй! Як прихопився чоловік до борщу, як узяв тевкати, як коли добрий кінь із вагою під гору вдирає" [1, 6]. Мимоволі напрошується асоціація, котра викликає іронічно-поблажливий сміх щодо персонажа, оскільки спливають на поверхню прислів'я (тут вони доречні): "як стануть робити – душа радується, як стануть їсти – душа болить", або " як роблять, то змерзнуть, а як їдять, то впріють" та й ряд інших, діаметрально-протилежних за внутрішньою суттю.

Чи не напрошується тут своєрідний висновок, що в названих сміхових епізодах постають визначальні супротивні ознаки: зовнішній комізм і внутрішній трагізм (адже не від доброго життя Іван мріє про пісний холодний борщ, тевкає його, а не їсть повагом, дратується і намагається заспокоїти сам себе).

Виявляться жорстока іронія, що вчерпала в себе і відчай, і злість до себе та дружини, і безсилля, а звідси й далеко неоднозначний сміх широкого діапазону – від прихованої насмішки до гомеричного трагедійного реготу, коли нарешті "ситий" Іван умиротворено запитує дружину: "Відки, варе, це в тебе біб?" [1, 7]. Подальший епізод лише формально комічний, коли персонаж мучиться здогадами й міркуваннями й приходить до трагічного для себе висновку: "...я дивувався, чо це то біб подрашпав мені язик, гей шкребками. А то воно, аді, таргани, А я ще й розкусював. Цебра, Аничко, цебра, пилуй!" [1, 7]. Саме ця фраза сповнена психологічної градації розмірковувань, а комічно-сміхове вираження ситуації проходить значну еволюцію від розпачливої іронії до трагедійності, яка підсилюється фразою: " Відай, – каже, – вже не дочекати до завтра" [1, 7].

Недужий Іван на печі, Аниця в тривозі, вимога священика дожинати лан – усе це лише нагнітає ситуацію драматизму. Проте тут звучить коротка фраза, яка в сутності своїй, виходячи з ряду асоціативних об'єктів, є сатиричною і несе відповідний заряд злого сміху, окреслює нову оцінку іншим персонажам твору. У вислові "отець Кабанович розсердилися" [1, 8] як засіб сатири постає так званий "сатиричний антропонім", а форма множини набуває зворотного ефекту, оскільки в ній немає й натяку на ваговитість чи особливу повагу до священика. Очевидно, тут лише авторська позиція щодо об'єкта, але разом з тим вона вияскравлюється саме в сатиричному аспекті. Це відбувається на противагу звертанню на "Ви" Анички до Івана, парох же завідомо не вартий такої честі. Постає тут лише традиційна добропорядність парафіян, вікова традиція, яка в трактуванні письменника набуває нового, їдко-сатиричного звучання.

Градаційна сатирично-сміхова характеристика душпастиря набуває багатовідтінкового значення, оскільки формується одночасно кількома складовими характеротворення. Озлобленість, підозрілість панотця, його майже генетична переконаність, що хлоп – ледар, злодій, пияк, котрий вартий лише покарання, проте не співчуття. Сам Кабанович, власне, є кипучим ледарем, котрий усю енергію свого ожирілого тіла і заплісняві́лого інтелекту віддає сваркам з парафіянами і псевдопатріотичним високопафосним самоуславленням у періодиці. Значну роль у творенні образу тут відіграє портретна характеристика, у якій простежується і народнопоетична й літературна традиції: "... так то не бочка котиться, не віз із снопами сунеться, се отець Кабанович не то качається, не то йде [...]. Та й усотався ж: лице йому посиніло, очі наверх вилізають, голова аж убік перекривилася так, що крихітку було й шиї видко (а це дуже рідко лучається). Тому таку-то жертву зробив із себе отець Кабанович, заки зайшов перед Іванову хвіртку. Та тут лиш рукою махнув:

– Це, – каже, – й гадки нема пропхатися" [1, 8].

Їдка іронія, спалахи сарказму, що виражають комізм і окреслюють амплітуду сміху, разом з тим мають і ситуативний драматизм. Отець

звироднів, проте ж він таки людина, а таке усвідомлення викликає до нього жаль. Та іронічно-сміхова оцінка переважає й особливо загострюється, коли письменник підкреслює, як сам добродій вимагає від мужика: "...принесеш мені на церков гарнець раків..." [1, 9], а себе вихваляє анонімно як великого патріота і народолюбця, котрому співається слава: "... дай боже, аби такі люди й на камені родилися!" [1, 9]. Постає паралельна повна драматизму і трагедійності картина, де хворий Іван не може нічого вдіяти зі своєю болячкою і лише промовляє час від часу: " Тото ми! Йой, тото ми!" [1, 9]. Контраст і єдність трагічного й комічного постає в тому, що священикові м'ясо обридло й приїлося, а Іван з Аницею голодують. Ефект протиставлення, а разом з тим і загострення емоційного сприйняття посилюється прислів'ям: "... є вода, ще коби муки, то й готова кулеша" [1, 9].

Трагізм і комізм взаємопереплітаються, коли Аниця намагається вирішити дилему: чи краще до знахарки звернутися, чи службу найняти, "... а воно [...] однако помагає" [1, 10]. Священик же радить піти до лікаря та й службу найняти (не забуває про свої інтереси) і у цьому епізоді проявляється виключно комічна оцінка.

Трагікомічністю позначено образ старої кобили Галени, яка й була дана Аниці, щоб відвезти Івана до лікаря. В емоційному плані нещасна тварина викликає жаль і співчуття. Коли ж звернути увагу на те, хто й з якою метою надав такий "транспорт", то спалахує їдка іронія, що цілковито стосується Кабановича.

У долі Притик окреслився позитивний момент, коли Аниця пішла на службу до вчителя. Це розгнівало панотця, який звинуватив її в крутійстві, обмані та інших гріхах, бо так втратив дармові відробітки. Щодо Івана, то за час хвороби він, очевидно, довго думав над мужичою долею і прийшов до висновку, що мужик живе "лумерами", які й полічити неможливо, а всі вони означають тяжку виснажливу працю, злидні, безпросвітну нужду і затурканість, цілковиту залежність. Здавалося б, що твердження, нібито мужик живе "лумерами", якоюсь мірою комічне, проте у ньому по суті більше драматизму, що переростає у трагізм, оскільки у подальшому саме так домислюється доля Івана та Аниці, а разом з тим і всього покутського селянства. Як основа такого сприйняття – протиставлення, контраст між уявним благоденством справдешнім становищем. З цього приводу виникають асоціації, котрі мають коріння в народнопоетичній творчості, зокрема у жанрі анекдота. Так, заможний чоловік журиться, що йому важко, бо треба думати, як вигідніше спродати урожай, вкласти гроші у банк і т.д. і при тому ніби "заздрить" мужикові, якому все дуже легко: "ори, сій, коси, молоти, мели і їж".

Сміхова культура Леся Мартовича доволі багатогранна. Він майстер комічних ситуацій і образів, у його трактуванні вони повноголосі й

неповторні. Та однією з рис творчого начала письменника є органічна єдність комічного і трагічного в характерах і долі його персонажів.

Першочергово ця теза стосується загальної картини оповідань "Винайдений рукопис про Руський край", "Гарбата" та ін., а також конкретних образів, що діють у певних обставинах. Надзвичайно промовистими у єдності комізму і трагізму є постать Панька (оповідання "Хитрий Панько"), Петро Коваленко ("Війт") та ін. Такими ж трагікомічними постають персонажі повісті "Забобон". У першу чергу це стосується Славка Матчука, своєрідної "пропащої сили", його сестри Галі, що втратила своє природне єство, добродійки панотцевої, яка все життя змушена таїтися у своїх прагненнях, та ряду інших.

Отже, в сміху Леся Мартовича основоположним є не лише комічне, а й трагічне, а їх синтез творить неповторну й унікальну письменницьку манеру майстра слова.

1. *Мартович Лесь.* Твори. – К., 1976.
2. *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. – М., 1976. – 183 с.

Степан ПРОЦЮК (Івано-Франківськ)

ЕРОС І ТАНАТОС У ПРОЗІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Творчість "покутської трійці" в кінці XIX – початку XX століття була одним із найважливіших чинників, котрі піднімали регіональну галицьку літературу до рівня загальноукраїнської. Із рецепцією найбільш поталанило, що цілком закономірно і справедливо, Василеві Стефанику. Внутрішню драму і надломленість Леся Мартовича ще належить скрупульозно дослідити літературознавцям. Зрештою, така спроба вже є [1]. Марко Черемшина із своєю вибуховою поетичною малою прозою бачиться дещо осторонь Стефаника і Мартовича.

Загальновідомо, скільки треба ще зняти мертвотного глянцю і вульгаризаторських нашарувань із доробку українських письменників зламу століть. У найближчі "черзі" цієї обойми різновартісних творів бачиться мені проза Марка Черемшини, де соціальне тло не може заступити антропоцентричної проблематики. Некоректним видається не лише трактування Черемшини як соціального прозаїка, а й можливе впадання у іншу крайність, тобто інтерпретація його прози як адептики грубого вітаїзму, буяння первісних інстинктів, могутнього поклику родової крові героїв. Марко Черемшина був да-

леким як і від сухуватої соціальної патетики, так і від апологетизації еротизму "tabula rasa".

Спроба розглянути деякі аспекти поєднання еротичного і танатичного, що витворюють одвічне життєве коло, є лише однією із важливих граней тонких психологічних вібрацій душі письменника-юриста. І знову не обійтися без аналогій. "Покутська трійця" – не три індивідуальні почерки, що мали більше відмінного, аніж спільного. Марко Черемшина писатиме про стефаниківські села і Стефаниківських мужиків: "Такі тоті люде розжалені, такі розболені, такі засмучені, такі поранені" [2, 236]. Побожно ставився до трагічного почерку товариша, який, проте, був неорганічний для Черемшини-епікурійця, гедоніста, Черемшини, що співав осанну життю. Також не накладалися на його письменницьку матрицю болісно-іронічні гримаси Леся Мартовича, крізь які проступала корозія любові.

Українська літературна критика довго придивлялася до писань Марка Черемшини, вважаючи, що йому треба йти шляхом реалізму, щоб не потрапити у полон "плаксивої сентиментальності" або "фразистої напушистості" (М.Грушевський) [3]. Ламаються списи у контроверсійних інтерпретаціях його творчості (Л.Білецький [4], А.Музичка [5], М.Рудницький [6], Д.Донцов [7]). Останній вбачає у творах Марка Черемшини іронію стриманого джентельмена, який на самому дні серця заховав біль за безсило-затурканим "людом бадік", прийнявши позицію аристократичного, дещо стороннього спостеріггача. Але іронія – відсутність віри, тобто також віра у іронічне нігілістичне божество. Незважаючи на ряд вдалих спостережень, Дмитро Донцов, на наш погляд, не відчув осердя письменницької тематики.

Марко Черемшина був поетом у прозі. Його ліризовані замовляння наснажені щасливим гармонійним дитинством (протилежність Стефанику, дуже важлива), культом гуцульської старосвітчини та зідеалізованого романтичного Федьковича, що був знайомим батька. Микола Зеров вважає, що "Черемшині властивий непоборний біологічний оптимізм; життя у нього тріумфує над всіма перешкодами... Найголовніше об'явлення цієї сліпої сили життя є елементарний і раз у раз переможний Ерос" [8, 433]. Натомість сучасний молодий літературознавець Ростислав Чопик показує Марка Черемшину і як майстра "слова про загибель гуцульської землі. Жахи – епохально-фатальні для етносу" [1, 41]. Черемшина – це не одвічна стихія Еросу чи Танатосу, це гармонійні їх біоструми, можливо, різновеликі. Зрештою, у Ростислава Чопика знаходимо

підтвердження нашій гіпотезі. Закінчивши цикл "Село за війни", Марко Черемшина пише найсвітлішу низку власних новел "Парасочка". "Вони й справді є циклом його душі, що оплакавши вбите село і заклявши Танатос, прославила Ерос, бо запрагла Села Живого. Відразу впадає у вічі, що новели найтрагічнішого і найоптимістичнішого із своїх циклів письменник публікує врозсип-вперемііш (1922–1923 рр.). Отже, або вони витікали одночасно, теж упереміш, або між періодів створення кожного з циклів дуже малий відтинок часу. Або цього відтинку зовсім нема. Перехід мусив статися раптово. Та сама "віддихова" стилістика, та сама розкіш вислову, те саме екстатичне піднесення, лише замість мінору – мажор" [1, 44].

Навіть творче мовчання Черемшини – приблизно в один період із Стефаниковим – має неоднакову природу. Стефаник міг бути творчо спустошений, наркотизований болем, для нього мовчання могло бути своєрідною сублімацією, літературною анестезією; Черемшина ж не міг знайти гармонійного відповідника своїй потребі висловлення та й був дуже зайнятий практичними справами: деякі сучасники навіть бачили у ньому лише "периферійного адвоката" (М.Козоріс). Світовідчуття Марка Черемшини бачиться нам рідкісно гармонійним. Там немає місця як блазенській клоунаді та антиеросу, так і розпучливій соціально-психологічній анатомії танатичного. Дуже характерною у цьому ракурсі є фраза письменника із листа М.Рудницькому про творчий метод Стефаника, писаному на схилі віку: "Я і справді добачаю в ньому поета розпуки. Всі його типи – це або безнадійно хворі або безнадійно вбогі, або безнадійно п'яні, або безнадійно старі, або безнадійно спрацьовані, або прямо безнадійно нещасливі. Всім його типам розпука дух запирає... Із-за того всі його типи до себе дуже схожі і майже повторюються" [2, 377–378].

До речі, у Стефаника практично не зустрічається категорії еротичного – все з'їдає, переплавлює Танатос – глибинно стефаниківський, який несе глибоко втаємничену тугу за вітаїзмом.

Найбільш еротичний цикл "Парасочка", написаний не молодим письменником Марком Черемшиною, а зрілим, наче він – людина, яка зруйнувала вето, скинула зі своїх героїв волосяницю томління плоті. Звичайно, у світлі черемшинівського еросу ми не зустрінемо ні рафінованості плотського М.Яцківа ("Блискавиці", "Огні горять"), ні аскетичного антиеросу А.Кримського ("Андрій Лаговський"), ні умоглядної абстрактної еротики В.Винниченка ("Записки кирпатого Мефістофеля"). Швидше – і гедонізм Г.Хоткевича

("Камінна душа", "Пісня пісень", "Дияволиця"), і фізичні та модальні переступи героїв М.Могилянського ("Стріл", "Наречена"), і навіть любовні трагедії І.Франка, на яких лежить холодний відсвіт танатичного ("Перехресні стежки", "Батьківщина"). Але перш за все відчайдушний порив до ідеального, прекрасного, високого. Парасочка (однойменне оповідання) зображена не повією, незважаючи на жіночу сільську опінію, а молодою жінкою, що тужить за повнотою любові, яку в неї викрадено. Вона вже здатна на етичний бунт, екзистенційне протистояння, бо героїня оповідання "Інвалідка" лише на порозі до нього. Із відтінком еротичної демонічності зображує письменник не лише феміністичне, а й маскуліністичне начало ("Козак", "Парубоцька справа"), тобто сексуальних суперменів, яким може бути дозволено і прощено значно більше через їхню еротичну привабливість і силу. "Такий, гей ясінь, високий та кучерявий. А бгачкий гей жереповий прут. Лице, гей зарькою мальоване, на бачках обертається, під шовковим вусом замикається, як братчиків цвіт. Бровами плете дрібні віночки над голубим морем. Як моргне, то днинка сміється. Як гляне, то душа потопає. Як заговорить, то сріблом розкидає..." [2, 225]. Проте у безтурботну канву соромливо-буйної еротики "Парубоцької справи" вплітається трагічна розв'язка-розплата. Розплата смертю за гріх так званого "снохачества", більш характерного для росіян, є завершення твору "За мачуху молоденьку". Трагічно-баладне закінчення змикає еротичне із танатичним як дві екстраполяції емоцій. Розбещена, напівімпотентна старість, що здатна на зраду сина, тут не викликає співчуття, радше огиду. Сили природи – супутники гуцульського еросу – насторожені і тихі перед мікроапокаліпсою сімейної трагедії: "Тої ночі над Мотрюковим двором падали зорі. Ліси заперли в собі дух і надслухали. Сади у вікна зазирали. Води, як лебеді, тихонько довкруги двору линули. Камінні гори свої книги розтворили, чиєсь життя записали..." [2, 214].

Гуцульська веремія черемшинівського еросу може поборювати найстійкіші етичні засади, навіть побратимство ("Марічку головка болить"). Цікаво, що над драматичним фасадом сюжету цієї новели зводиться не капаюче, моралізаторське, естетично-вихолощене, а пустотливе, аж неприродне стосовно ситуації, грайливе авторське обличчя. Авторська незрима позиція, у новелі "Марічку головка болить" заслуговує докладнішого аналізу.

Еротика малої прози Марка Черемшини (попри нестримний чар гедонізму) стримана, ескізна, без натуралізму зображення сексуальних сцен, як-от у Гната Хоткевича ("Камінна душа") чи Михайла Яцківа ("Блискавиці"). Ці сцени автор мовби окутує туманом міфологічних символів, кидаючи цнотливо-уривчасті речення: "Став день світати, став нашу любість з постелі легонько проганяти" [2, 224].

У кордоцентричних чарах циклу "Парасочка" танатичне, незважаючи на свою стійку присутність, має ефект певної ненатуральності, ляльковості, майже казкової неправдоподібності, що не скажеш про низку ранніх оповідань чи цикл "Село за війни", де письменник зображує вмирання міфологічно-романтизованої Гуцулії (ця романтизація та ідеалізація часом помітна як можливий продукт сімейного культу Ю.Федьковича), батьківщини черемшинівської мрії.

Проте знову ж таки при оперуванні категорією танатичного не зустрінемо у письменника ні високого розпачу Стефаника ("Стратився", "Новина", "Шкода" і т.д.), ні екзистенційної перемученості та відсутності душевного імунітету А.Тесленка ("Що б з мене було?", "Немає матусі", "Поганяй до ями!"), ані безсилої неврастенії О.Плюща ("Великий у малому, малий у великому"), ані жаского натуралізму М.Яцківа ("Горлиця").

Навіть в одній із перших новел – "Карби", що починається стилізованими голосіннями про невідворотність смерті ("Хотів би тоті чічки позбирати, вітрові не дати, в садочку посадити. Та скільки разів рука за ними посягне, стілько разів мерця підіймає. Сухі, надмогильні квітки на цвинтарних струпішілих хрестах. А хоч би їх позліткою золотити, не повеселіють" [2, 24], Танатос зображено відповідно до незвичної гуцульське філософії (пригадаймо забави на похоронах Івана в "Тінях забутих предків" М.Коцюбинського), трохи пом'якшеної беззаперечним автобіографізмом твору. Селянські "карби" не дадуть вихідцеві із села поповнити ряди манкуртівської буржуазії, а будуть пекти хлопського сина, як правда і кривда власного народу.

Цикл новел – черемшинівських вибухів болю – "Село за війни", сприймається як суцільна невелика повість, у якій присутній і злегка орнаментований, і всуціль непідфарбований трагізм. Трагізм як малохарактерна прикмета письменницької поетики, як прийнято вважати в українському літературознавстві. Війна є найстрашніша деструктивна сила, що нищить, як шевченківський косар "не мина і царя... чи сироту кобзаря", честь і безчестя, грішних і праведних, що своєю суттю інфернального зла вже стоїть поза межами добра і зла

у звичайному людському розумінні, бо є символом зла абсолютного. Звичайно, що Марко Черемшина теж вдається до опису сцен військових жахіть, проте ці описи сприймаються не як яцківський витончений натуралізм, навіть заклинання натуралізмом, а як тека для констатації танатичного: "Підкликав сам себе і приподрював стрижену голову над цівкою козацької стрільби. Посягнув вдолину за язичок, і кріс луснув крізь його голову. Брязнула кров на стелю, ударив гук в стіни, впав Петро на землю. Верглася баба, закаменіла Анничка і здригнулася трупарня. І смерть перелетіла чорними крильми з дєді на синове лице" [2, 144]. Танатичне, котре заморожує навіть розпач. Цікаву думку з цього приводу висловив уже згадуваний Р.Чопик: "Методичний тон оповіді переконує в тім, що фіксовані жахи є на війні справою звичною, і тим жахливіші стократ. Убивці стомились реагувати – вони розстрілюють байдуже, ба, навіть з глумливими усміхами. Оповідач втомився голосити – організм виснажився і збайдужілим на слух голосом видає конвульсивні схлипи – короткі страшні речення, кавальчики айсберга холоду, що морозить йому нутро" [1, 42].

Гинуть найсильніші, найвродливіші, найкращі чоловіки, Танатос пожирає свої плоди. Мимоволі згадується часто недрукована кінцівка хрестоматійного вірша Якова Щоголева "Осінь":

Жалко не того, що смерть собі бере,
Знівечене роком, хворе і старе,
а того, що мічну силу і красу,
ломе, як билину, суше, як росу...

Після "Село вигибає" як найвищого пароксизму протистояння через художній текст виродженню і смерті Черемшина змінить амплітуду своїх життєвих обсервацій на один з найбільш життєствердних циклів новел в українській літературі початку XX століття – "Парасочка", але тема жаху чекання, душевної нівеляції ще вирине в новелі "Туга", правда, значно тихішими, пастельнішими регістрами.

Черемшинівський Ерос і Танатос, такі непоєднувані і неспівмірні в його життєлюбному світовідчутті, своїм обопільним існуванням засвідчують нерозгадану творчу таємницю письменника.

1. *Чопик Р.* Переступний вік. Львів – Івано-Франківськ, 1998.
2. *Черемшина Марко.* Твори. – К., 1987.
3. Див.: *Грушевський М.* Новини нашої літератури. Йван Семанюк // Літературно-науковий вісник. – 1902. – Кн. IX.

4. Див.: *Білецький Л.* Марко Черемшина (1894–1927): Огляд критичної літератури // Студентський вісник. – 1927. – Ч.3–4.
5. Див.: *Музичка А.* Марко Черемшина: Іван Семанюк. – Одеса, 1928.
6. Див.: *Рудницький М.* Оригінальність М.Черемшини // М.Черемшина. Твори: В 3-х т. – Львів, 1937.
7. Див.: *Донцов Д.* Марко Черемшина // Літературно-науковий вісник. – 1927. – Кн.VII–VIII.
8. *Зеров М.* Марко Черемшина й галицька проза // М.Зеров. Твори: В 2-х т. – К., 1990. – Т.2.

Лідія КОВАЛЕЦЬ (Чернівці)

ДРАМАТИЗМ СОЦІАЛЬНИХ І МОРАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИХ КОНФЛІКТІВ ОПОВІДАННЯ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА "МУЖИЦЬКА СМЕРТЬ"

Перша публікація Мартовичевої "Мужицької смерті", що відбулася в "Літературно-науковому віснику" у 1898 році і одразу ж привернула до автора увагу читацької громади, супроводилася підзаголовком "Оповідання з покутського життя". Простий і без претензійний, він у контексті нашого питання і в пов'язі з назвою має своє значення. Крім авторської дефініції жанру твору, побудованого, на наше переконання, більше за законами драматургії, аніж епосу, відзначимо факт існування вже на підступах до тексту двох антонімічних винятково важливих за змістом понять: "життя" і "смерть", точніше спочатку "смерть" (воно – у назві, значить, на символічній вершині). Конфлікт життя і смерті справді є домінуючим у даному творі, він із винятковою силою ще раз потвердив трагізм людського існування, тим більше існування людини маленької, не захищеної ані людськими державними законами, ні в багатьох випадках посутньою силою власних кишень, ані чим іншим.

Напруга, задекларована у вищезгаданому композиційному елементі, далі не спадає, з більшою чи меншою мірою проступаючи ледь не в кожному епізоді, кожній сцені цього справді на театр схожого життя бідного покутського селянина Гриця Баната. Уже з першої сторінки твору розумієш, що перед нами – людина особливої долі й особливого складу характеру, за плечима в якої не тільки тягар літ, вражаючі події молодості, проведеної у війську, а й величезна, на всенький світ, особиста драма. Власне, образ першої дружини, хай і небіжки, ніколи не Грицеве минуле. Бо із далини літ він ясно чує її голос "Грицю, ходи полуднувати" [2, 24], бачить стіл і

білу святочну скатертину, нехитрі, але газдівські, освячені любов'ю наїдки. Завше маломовний, Гриць у ті моменти одкровень перетворюється на сільського Ціцерона й поета (запашна кулеша з сиром – "як сонце!"), і годі знайти щасливішого у своїх ілюзіях чоловіка, ніж він, захмелілий від чарки і, мабуть, від гіркої свідомості втраченого. Внутрішній конфлікт у душі героя, спричинений природним потягом серця і вже новими моральними обов'язками, після терплячого тижневого тамування знаходить вихід не просто в бесіді Гриця. Він "забував зовсім, що жонатий: все мав себе за вдівця..." [2, 24].

Удруге одружившись із Калиною-Грицихою, наживши з нею двоє діточок, зберігаючи їй вірність (якщо не вважати зрадою оті потрібні Грицевій душі щонедільні втечі у минуле), Гриць так і не відчув ув її особі даму свого серця, а вона ж, нечупарна собою і злостива на вдачу, по-своєму нещасна у фізичному каліцтві і ні разу не згадуваних Мартовичем, та, мабуть, існуючих природних ревнощах до небіжки, озлоблена через нестатки, Грицеве впивання і ще щось, непередаване словами, – навіть не пробує тією дамою стати. Конфлікт між Грицем та його другою жоною був би очевиднішим, хоч і простішим, якби сам цей чоловік не мав у душі тієї вродженої толерантності й делікатності, яка завжди вивищувала подібні натури над дріб'язковим і яка виразно проглядає з кожного вчинку нашого героя, його реплік, з історії його мученицької, як і життя, смерті.

Світ соціальних протиріч, які от-от почнуть свою ганебну справу доконання Гриця Баната і його родини, на тих перших сторінках твору поки що лишається за ширмою, хоча певне нагнітання центральної конфліктної ситуації відбувається вже спочатку. "Гірші часи настали. Може, ні?!" [2, 25] – не стільки запитує, скільки стверджує Гриць, розмовляючи з "читальником" Петром і знаходячи силу хай простеньких, наївних, а все ж аргументів. Тим більше "працюють" на майбутній центральний конфлікт твору подані наче між іншим згадки про чорні костисті руки Баната, його працю в поті чола – і злидні, про "двірського економа гербового шляхтича, що був колись високим урядником, обікрав касу", і про Грицеву доньку Василину як "майже двірську наймичку". Відтак Мартович подає одну за одною кілька сцен суперечок, кожна з яких – теж не випадкова в сюжеті і свідчить на користь думки про існування у світі цього оповідання ще й інших, не менш складних за сімейні, загальнолюдських чинників, про тяжіння над людиною

певних приписів, про неї, властиво, як істоту соціальну. Грицева Василина у сутичці із язикатою сільською дівчиною категорично заявляє: "Від мого дєдя тобі зась!" [2, 27]. Конфліктує і Грициха з сусідками, а її непокірливого чоловіка панотець Антоній повчає не пити горілку, у відповідь здобуваючи філософське "То з хліба": [2, 29].

Юрій Гаморак, автор передмови до краківсько-львівського видання творів Леся Мартовича 1943 року, вважає окремі з цих епізодів зайвими, а оповідання від того композиційно слабким [1, XXXIV]. На нашу ж думку, згадані епізоди зовсім не зайві, бо увесь хід попередньої та й подальшої розповіді дає зрозуміти, що конфлікти, які виникають у середовищі власне людському, не є непримиренними, антагоністичними за суттю, вони життєві і переживані людиною. Водночас значно драматичнішим є протиборство особи і несправедливої влади, витворених нею на догоду ж собі законів. Перед тим як "увести" Гриця і лихваря Боруха до громадської канцелярії задля з'ясування їхніх стосунків і розслідування причини "мужицької смерті", цей, за словами Івана Франка, "обсерватор селянського життя" Лесь Мартович ніби між іншим кидає око на те, що можна назвати соціально-правовою сферою цього життя у східній Галичині. Згадки про "виборчі маневри", що їх винайшла тут польська шляхта заради свого утвердження, і про повітового старосту як "ревного оборонця краєвої автономії", про сільського війта, завше стурбованого тим, як догодити зверхникам, а не селянинові, "програмують" поразку Гриця Баната і йому подібних.

Позичивши колись у банку гроші, відтак для сплати зрослих процентів знов заборгувавши на цей раз у місцевого кредитора Боруха 100 левів, Гриць із роками потрапив у справжню пастку, бо заборгована сума зросла удвічі, що й призвело до "заінтабулювання" Боруха на Банатів ґрунт. "Темний та назний (тобто худий. – *Л.К.*), з запалими очима", цей дотепер великою мірою сентиментальний чоловік падає із висоти своїх ілюзій на грішну землю, у канцелярії виявляє несподівану силу духу щодо відстоювання свого мужицького права на залагодження конфлікту в якийсь інший спосіб – не через інтабулювання тих невеликих клаптів землі, що годують і тримають родину. Але в тому й суть, що селянин є пасинком суспільства, то ж мужицького права як такого просто не існує ("Я вам жадного права не можу робити ..." [2, 35] – потвердив Грицеві війт), тоді як панське право на боці панському ...

Зрозуміння цієї істини, яке дослідники називають кульмінацією "Мужицької смерті", справило на нашого героя приголомшуюче враження, відтоді бере початок його болісний, повен гірких думок і розчарувань кінець.

Конфлікт умить розореного селянина з лихварем, до речі, євреєм, позбавлений приватного характеру, тим більше це не є конфлікт міжнаціональний, бо відбувається винятково на соціальному ґрунті. Сцену правдивого Мартовичевого театру заповнюють Грицеві односельці Михайло, Іван, Ахтемій – люди хоч і бідні, але з розвиненим почуттям гідності, поміркувані й такі, що відмовляються бути інертною масою. Вражені глумлінням над своїм чоловіком, солідаризуючись із ним у його горі, вони інкримінують Борухові-Коропу свої переконливі і різкі претензії: "Ти з громади живеш та й людям пакості робиш? Таже якби люди на тебе не робили, то ти би не мав з чого жити. Ти обснуєш чоловіка, як павук, та й висисаєш із нього кров, як павук з мухи" [2, 37].

Відсутність поштивого "ви" у зверненні до Коропа, в той час як Мартовичеві селяни навіть один одному "викають", – не випадковість, а підтвердження зневаги і вищості бодай власного духу, якщо не свого соціального статусу.

Уже потім у розмові між собою продовживши бесіду на тему власного безправ'я, висловивши впевненість, що для них, селян, "у суді також нема ради", ці люди влаштовують своєрідний хай і без підсудних самосуд над лихварем і йому подібними, самі стають суддями і водночас адвокатами Гриця Баната і таких, як він, – працьовитих, але затурканих і ошуканих. Більше того, "всі тут постановили пустити Коропа в газети, хоть Михайло був переконаний, що всього того не списав би й на воловій шкурі" [2, 39]. Здатність знайти цивілізований спосіб розв'язання конфлікту через привселюдне викриття зла – то пріоритет цих Мартовичевих персонажів, які, безумовно, переросли того Гриця, який згарячу заявив був у канцелярії, що сокирою згатить у голову кожного, хто би йому зважився його вітцівщину, його працю порушити, а відтак зм'яклого у відчутті власної переможеності.

Розповіддю про селян і їхні домагання правди автор ніби зумисне відводить увагу читача вбік од нещасного приреченого чоловіка, зменшуючи тим самим відчуття трагізму і даючи простір для думок про майбутнє цього покутського села, хай і без Гриця Баната, і про безперервність життя загалом.

В останніх частинах твору характер конфлікту зі сфери більше соціальних стосунків знову переходить у не менш драматичний світ украй загострених чисто людських емоцій, світ, який відтепер здобуває виразніше, аніж спочатку, соціальне підґрунтя. У селі господарюють судові службовці – "здакуційники" і, збираючи податки, поводять себе так, ніби "йде чума, й холєра, й пожежа" [2, 39]. А в хаті вмираючого Гриця пересиджують цих непроханих гостей інші, ще не бачені нами селяни, заодно віддаючи данину пошанування вмираючому господареві. У їхній кількаголосій розмові – слова розради і нарікання на власну недолю, сумний мужицький сміх і їхнє ж, мужиків, філософське мудрування про причини недосконалості світу.

І поміж цим – як лейтмотив – вибухи гірких думок Грицевої дружини, що почала подумки жити вже зовсім в іншому вимірі – без Гриця, водночас усіма силами бажаючої довести до свідомості господаря жорстоку правду їх майбутнього – з торбами попід плотом, як і те, що це він, Гриць, у всьому винен. Відкиньмо припущення, що така поведінка цієї, безперечно, нещасної жінки була спричинена прагненням морально доконати ніколи не шанованого мужа, хоч визнаймо, що саме такий вплив вона, поведінка, здійснювала. Наближався до кінця мовчазний (із боку Гриця), але існуючий чи не все їхнє спільне життя конфлікт. І не було переможців і переможених у цьому поєдинку душ та світобачень, бо надто трагічними були втрати з кожного боку. Водночас якщо Грициха завжди назовні із плетивом своїх нехитрих думок, то Гриць і наостанку повторює себе, колишнього, і після тривалого малослів'я приходить до читача востаннє зі своїми у маренні проказаними думками. Виписаний Мартовичем із потрясаючою силою, монолог цей – про щастя відійти гідно, "як розстаються після празника батько з родиною, відданою на друге село ..." [2, 50]. Заадресувавши дітям, сусідам і дружині, Гриць, однак, виповідає свої слова не їм, а людині сторонній, хоч і невипадковій у його долі, – "читальникові" Петрові: саме той зі слів селян написав до газети "за Коропа та й за Гриця", отже, був його, Грицевим, заступником. Така поведінка вмираючого виявилась, безперечно, вислідом глибокої внутрішньої роботи, що відбувалася в душі і була продиктована, здається, крім вдячності і крихітної надії, що коли світ дізнається правду про нього і Коропа, щось зміниться на краще в долі його родини, ще й народженою довірою до того нового, що визрівало в селянському житті і несло, мабуть, полегшення бідному людові.

"Заки ще жию, хочу зарядити своїм маєством, бо я його з собою у гріб не заберу ..." – починає щасливий у своїх ілюзіях чоловік, під кінець прийшовши до тями і з гіркотою прошептавши: "Та що з того!" [2, 51]. Гірка свідомість, що він відходить зовсім не так, як мало б бути, не так, як мав би відходити поважаючий себе газда і батько, роблять Гриця так і неспроможним подивитися у вічі близьким людям відверто й померти легко, із думкою про виконані обов'язки. Бо "селянська смерть – це від віків укорінений церемоніал, не загин є трагедією, а неможливість виконати те, чого він вимагає" [1, XXXIV], – підтверджував стосовно "Мужицької смерті" Юрій Гаморак закономірність існування у цьому творі такого складного морально-психологічного конфлікту.

Гриць Банат забрав із собою в могилу тягар тих своїх непоказних душевних борінь, більшістю, якщо не всіма, так і не зрозумілий, як, зрештою, переважно малозрозумілою є для загалу і не тільки для нього кожна людська індивідуальність. Література в особі Леся Мартовича допомагає нам краще відчувати й розуміти не лишень себе і абстрактний світ, не лишень село і селянську "націю", які були, за словами сучасників автора, чи не єдиними його святощами. Література в особі Мартовича допомагає нам осягнути щось значно більше у цім житті.

1. *Мартович Лесь.* Твори. – Т.1. – Краків – Львів, 1943.
2. *Мартович Лесь.* Твори. – К., 1976. – 427 с.

Лариса ТАБАЧИН (Івано-Франківськ)

ОБРАЗИ ДІТЕЙ У МАЛІЙ ПРОЗІ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА: ОСОБЛИВОСТІ ЕПІЧНОГО МИСЛЕННЯ

Восени 1904 року з-під пера Леся Мартовича з'явилися нові за змістом і проблематикою твори, що ввійшли до його останньої за життя збірки "Стрибожий дарунок та інші оповідання" (1905). Симптоматично, що й попередні не менш талановиті книги "Нечитальник" (1900) та "Хитрий Панько і інші оповідання" (1903) також побачили світ на зламі століть, адже саме тоді на модерних засадах формувався цілковито новий тип психологізму, зорієнтованого на людину, особистість із "складною душевною організацією" (І.Франко). Отож, неабияким художнім відкриттям тридцятитирічного

письменника стало ґрунтовне дослідження психології багатогранного дитячого світу – світу безпосереднього сприйняття, зворушливої наївності, нерідко й невиправданої жорстокості, насильства та інфернальних комплексів. Звернення до подібної тематики, ясна річ, простежується й у новелістиці початку XX століття – В.Винниченка ("Федько-халамидник", "Кумедія з Костем"), Л.Гринюка ("Осінні хвилі"), М.Дерлиці ("Пташенята"), Катрі Гриневичевої ("Над ставом Сільое"), Б. Лепкого ("Гусій"), В.Стефаника ("Кленові листки", "Похорон") та ін. Проте, залучена до аналізу самобутня проза Л.Мартовича, що був свідомий потреби інтеграції в дитячий світ, відкриває нові напрями в конструюванні образних моделей, в передачі найтонших нюансів дитячої психіки.

Дослідники творчості Л.Мартовича справедливо вважають його неабияким знавцем селянської душі [1]. Як представник "літератури про народ", він зображує село без романтично-етнографічних оздоб, що увиразнює песимістичний "ракурс бачення" селянина [2, 204]. Психологічна самобутність "доктора хлопістики", безумовно, полягала в "поєднанні трагічного й гумористичного" [3, 82], тобто у використанні гротеску. Ці контрастні мотиви знаходять виразне художнє втілення і в особливостях дитячих характерів, виписаних митцем-гуманістом з непідробною любов'ю. Хоча його літературним героям більше ста років, фіксація психічних станів, відчуттів, пластичність і правдивість образів максимально наближені до сучасного читача. Показовим з цього погляду є оповідання "Відміна", що засвідчує невичерпні можливості Мартовича-прозаїка.

Зважаючи на те, що заголовок – "це мікроанотація твору, його ім'я і водночас дороговказ йому в читацькі маси" [4, 10], бачимо: ця деталь-назва не просто виконує образно-знакову функцію, а й набуває символічної ваги і мислиться зовсім не однозначно. За народними уявленнями, "відмінами" (підмінами) в Галичині вважали дітей, яких злобні богині (жінки дідьків) підкидали породіллям, натомість забираючи їхніх немовлят [5, 125]. Трансцендентна свідомість наділяла цих істот потворною зовнішністю та прикрим характером. Скажімо, ота віра в метафізичне простежується і в монолозі Мартовичевого персонажа: "Я не вірив у ніякі забобони, але тепер вірю, що він – відміна. Це дідько підміняв свою дитину" [6, 127]. Діалектизм "відміна" тлумачиться як "виродок", "чортеня". Оскільки назва тісно пов'язана зі змістом твору, то й налаштовує читача на знайомство якщо не з диявольською силою, то принаймні із дитиною з поганими нахилами.

Композиційно твір складається з двох частин. Уже в першому абзаці сконденсована сюжетна ситуація, підсилена гнітючістю інтер'єру сільської хати, осінньої негоди, цікавим звукописом: "Від порога до стола мокра болотна стежка, бо надворі сльота. Світ поменшав, стало тісно, неначе в горшку" (с.124). Емоційне тло у "Відміні" визначає нудьга – виразна деталь лейтмотиву, що обрамлює твір (сльотяна нудьга, що відповідає настроям усіх персонажів, ототожнюється з індивідуалізмом, байдужістю, приреченістю на безвихідь). Для кожного з них точно вибрані місце, заняття, співзвучний емоційний стан: "Від цього нудьга бабі на печі, що в таку пору завсіди кашляє; нудьга Йванисі варити, бо куриться; нудьга Йванові сидіти за ткацьким верстатом, бо не видко" (с.124).

Характерно, що нудьгу, яка у фіналі твору знову "причепиться" до селян, розвіяла поява наймолодшого Іванового брата. Його несподіваний прихід вніс напруження в оселю: "Аж нараз відчинилися з лоскотом двері, а до хати вбіг босий, заболочений по коліна хлопчище Микитка (...). Гримнув за собою дверми, аж вікна задзвонили" (с.124). Цією промовистою деталлю автор окреслив психологічну тональність, в якій потім розвиватиметься образ. Певне навантаження несе слово "хлопчище", позначене негативним відтінком, але це скоріше упереджене бачення господарів.

У ракурсі психологічного характеротворення важлива роль в оповіданні відводиться глумливому полілогу-звинуваченню, насиченому презирством "гостинних" родичів:

" – То що хата валиться? – запитала баба з печі.

– Ігі на твою голову! Тебе пошибло? – сказала Йваниха до Микитки" (с.124).

Уже перші репліки зримо поглиблюють конфліктну ситуацію. Неприязна й брутальна відповідь ґазди здатна зруйнувати вщент будь-чиї добрі наміри і свідчить про родинне відчуження: "Зараз я тебе прийму за гостя, що понесеш сідало в жменях та й три дні не сядеш" (с.125). Власне, Микитка й сподівається на це. Його "нестерпний" характер виявляється в неймовірних сюжетно-прогнозуючих просьбах: "Возьми, Йванку, пужално або ліпше істик та збий мене так, аж аби кров просякла крізь сорочку!" чи "Ходи, Йва, та спариш мене в порядку"; "Хомни, Іванку, хомни, але скілька раз пужалном або істиком" (с.125). Мотиви, здавалось би, алогічної поведінки є вагомим психологічним штрихом до розкриття образу тринадцятирічного хлопчини, затаврованого родичами прізвиськом "відміна", вочевидь, через неадекватну і невластиву сільській дитині поведінку... Усе життя центрального героя – то атмосфера прокльонів і знущань ("дома його зневажали й били, на селі його били, від нікого не чув привітного слова, хіба тільки сварку") (с.128). Принижений і вкотре побитий, він мріє помститись якщо не всій громаді, то бодай одному кривднику – ґазді Ціпенюку, "завдавши його до суду". Для здійснення цього наміру Микитці не вистачає очевидних доводів насильства – "знаків".

Сім'я Івана виступає у непривабливому світлі. Як слушно зазначає Н.Шумило, розкриття негативних моральних якостей простолюду "стало справді неординарним явищем, можна сказати, світоглядно межовим із модернізмом західноєвропейського ґатунку (але органічним для національного художнього досвіду), найяскравіше представленим у творчості О.Маковея, С.Васильченка, Л.Мартовича та ін." [7, 336]. Лаконічний портретний опис родини вказує на певні риси характеру. Проти егоїстичної сутності, цинічної міщанської філософії, індивідуалізму спрямований показ протилежно-психологічних виявів емоцій ("баба аж посиніла зо злості"; "Іван вилазив із-за верстата червоний із люті") та лайливої лексики ("Може би ти причепився сухої гіляки"; "У тобі, мой, дідько сидить"; "Матір твою за лабу!"; "А бодай же його скрутило!"). Немає у звертаннях (емоційно-оціночних одиницях) до дитини ("мерзо", "нужда", "напасте старцівська", "чортеня", "підсвинку, що гавкаєш", "джусе", "сміття", "чорте") ані крихти співчуття, любові, а натомість суцільна ненависть (вживані постійно, вони в кому завгодно уб'ють почуття власної гідності). Подібні слова-деталі, що є сильними негативними подразниками, активізують думки реципієнта, формують додаткове уявлення про героя. Іванова теща без докорів сумління оскверняє Боже ім'я прокльонами, адресованими Микитці: "Ти, запортку недоношений! Господоньку милосердний! (...). Геть ти, антихристе, бо як возьму яке лихо, то й перевалю тебе!" (с.125). Устами хлопця Лесь Мартович дотепно іронізує над дошкульними словами "богобоязливої" жінки: "Коби-сте годні, то я би ще вам подякував красненько. Але ви лиш задурно хліб збавляєте та й не можете сконати" (с.125).

До речі, Бог у "Відміні" згадується двічі: у звинувачувальних звертаннях Іванихи до Микитки. Фрагменти їхнього діалогу ("Чому бога не похвалиш, як уходиш до хати? – Бо не маю часу") свідчать про свідомий бунт ображеного хлопчини, про його небажання оскверняти Боже ім'я згадкою в нечистивому місці. Фраза "Таже він не має бога в серці" зачіпає за живе байдужого до прокльонів

хлопця і зумовлює характерну для побожного українця реакцію: "Микитці заіскрились очі" (с.126).

Градація психологічного нагнітання конфлікту очевидна. Микитка навіть обіцяє братові віддати "свою пайку по батьковій смерті" (с.125). Це говорить про великодушність, щирість, а зрештою, й про комплекс приреченості й непотрібності. Іван же реагує на безкорисливу пропозицію у звичній манері: "Іди ж ти, мерзо! Ти й так зогниєш у криміналі та лишиш мені пайку" (с.125).

Характер підлітка виявляється насамперед у впертості на шляху до поставленої мети. Він навмисне дратує бабу, погрожує підпалити братову хату, викриває сімейну крадіжку збіжжя у батька. Останньою краплею, що переповнила чашу Іванового терпіння, було зізнання Микитки у вчиненій шкоді:

" – Я тобі ще щось, Іванку, скажу, аби-сь дібрав більшої злості. Знаєш, де твої нашильники, що вліті пропали? То я їх украв та порізав на ремінці та й зробив шори на вашого пса" (с.126).

У другому розділі твору позиція автора виразно простежується у репліках Йванихи: "А він, як камінь: держиться жорен, закусив зуби та й ані скривиться. Ще каже: "Бий у одне місце, аби ліпше синець виступив" (с.126). І далі: "Скинув сорочку та й каже Іванові дивитися, чи є великі синці. Заставляє далі бити, бо хоче, аби кров просякла" (с.127).

Лише один штрих до образу, але такий красномовний, бо виявляє небуденну силу характеру. Микитка своєю відчайдушною затятістю нагадує Винниченкового героя ("Федько-халамидник"). Гадаємо, є підстави стверджувати і про автобіографічні моменти у творі: Лесеві Мартовичу не раз доводилося відчути знущання і вороже ставлення заможних гімназистів, відстоювати свою гідність та переконання.

Основну увагу письменник приділяє відтворенню внутрішнього стану хлопчика після добровільного катування: тут кожне слово, фраза сповнені глибокого психологічного підтексту: "Микитка блідий, як стіна, трясеться на цілім тілі, губи тремтять, як живі, а сльози течуть по лиці" (с.127). Але навіть у такий драматичний момент він не втрачає трагічного гумору. Ось як глузує покалічений над братом: "Ото з тебе ґазда! Змучився, не годен уже далі бити" (с.127). Складний перебіг психічного стану Мартович передає дисгармонією слів, міміки і жестів: "Ти гадаєш, що я плачу? То сльози самі капають, бодай їх шляк трафив, – говорив Микитка, ловив жменею очі так, як ніс, і прискав сльозами на землю. – Я вас

мушу висякати, дідьчі очища" (с.127). Цей елемент самохарактеристики є доволі інформативним: хлопець теж вважає себе "відміною". Лесь Мартович порушує проблему автосугестії, тобто ефекту самонавіювання, характерну, скажімо, для образка М.Коцюбинського "Відьма", у художню тканину якого теж вкраплене слово "виродок". Так називає свою пасербицю Маріца у розмові з батьком нещасної потворної дівчини: "Отой виродок у печінках мені сидить..."; "то так на мене подивиться своїми сліпаками, що аж страх бере за плечі... Той одлюдок колись струїть мене" [8, 260]. Тут, зокрема, письменник обмежується враженнями інших героїв.

Важливе ідейно-художнє навантаження в оповіданні несе монолог Івана, що "посік" брата на "капусту": "Він так доїв дома кождому, що батько хотів уже його вбити" (с.127). Рідний батько послав сина на вірну смерть, купивши "коня такого, що копає й кусає, та й підкував на всі чотири ноги. Думка була така, що Микитка товче собою поміж коні, та кінь морсне його підковою по чолі та зробить йому амінь" (с.127). Гумористичного звучання твору автор домагається введенням комічної ситуації: "Кінь копнув батька, копнув неню, копнув мене, а ця відміна лазила коневі попід живіт, тягала за хвіст, а кінь його й не рушив" (с.128). Вочевидь, незаперечним фактом є приязнь тварини, "божої істоти", до хлопчини. Зрештою, у слов'янській міфології і звичаях загалом кінь був не лише символом багатства, добра і вірності, а й покровителем сиріт.

З контексту не зрозуміло, чому Микитку ненавидить сільське оточення. Можливо, його нестандартність не вписувалась у сільські рамки пристойності. Варто звернути увагу на ідейно-тематичну схожість "Відміни" Л.Мартовича із образком "Відьма" М.Коцюбинського (1898), щоб з'ясувати причини неприязні громади до сільського "ізгоя". Схожі назви іронічно відбивають силу забобонів, які не раз калічили людські долі. Насправді Микитка не відміна, як і героїня М.Коцюбинського Параскіца ніяка не відьма. І зрештою "праведний ґазда" Іван та його сім'я виявляються злодіями, "відмінами" з черствими душами. Та ж громада не має морального права жорстоко карати, судити інших, бо ж сама не ідеальна.

Душевний злам героя зрозумілий зі змісту і структури речень з риторичними окликами: "Чекаю, чи буде пекти, бо як ні, то най іще б'є! Ех запекло! Ой, пражить, як вогнем! А тепер, Ціпенюку, посидиш собі. Порядно жарить. Це мене пожене до міста, як батогом. Землі не буду доступати, так хутко побіжу! Як цуговий кінь" (с.127). Для Мартовичевого героя є виправданими приниження та

фізичні побої, бо ним керує бажання помсти. Тому органічним тут є парадоксальний епізод, коли закривавлений Микитка "жваво скакав по болоті, а брудна вода голосно свирщала і пирскала високо з-під його босих ніг" (с.128). Символічно, що те болото асоціюється з сільською громадою, яка через свій егоїзм, індивідуалізм та взаємоненависть забула про такі морально-етичні категорії, як милосердя до ближнього, всепрощення. Звідси зрозумілою є свідома присвята "Відміни" саме священику Василеві Загайкевичу.

Останній рядок твору налаштовує читача на роздуми: "Тим-то й рад був Микитка, що й він віддячить тому світові тим же добром" (с.128). Драматизм цієї недолюбленої дитини, позбавленої ласки, полягає в тому, що ймовірно пророчими виявляться Іванові слова і хлопчина опиниться у криміналі, а можливо, згодом, у 1905 році, палитиме ґаздів-кривдників, чи слова розлюченої баби: "Він або по дорозі десь заклякне, або всадить тебе до арешту" (с.128). Отже, не зважаючи на сюжетну і смислову завершеність, у творі відчувається якась недомовленість.

Значно слабшу амплітуду душевного переживання відтворено в оповіданні Л.Мартовича "Гарбата". Сюжетна канва першого розділу складається з діалогічних реплік хлопчаків, що становлять розлоге тло подальшої акції. Вони жваво обговорюють деталі походу до двірської кухні, сподіваючись поласувати чаєм – своєрідним символом високого соціального статусу. Саме прагнення наблизитися до панського світу спонукало сільських дітей ризикувати здоров'ям, зносячи побої від челяді, й працювати весь день на панському городі.

Психологічний аналіз проявляється уже в авторському дослідженні мотивів поведінки персонажів. "Найстарший і найдужчий" Петрусь є підступним і боягузливим підлітком, схильним до деспотії, про що свідчить безстороння авторська характеристика: "При забаві був завсіди за погонича, а решта хлопців за коней; але надто відважний не був. Як лучилась яка небезпека, то він перший утікав; але як прийшлося видерти кому хліб абощо, то він і до того був перший" (с.128). Прийом контрасту підсилює специфічність дитячих характерів. На противагу Петрусеві, маленький Митруньо "при забаві був завсіди за лошака, бо не міг бігти враз з іншими, а ще й крайка зсувалася йому аж на коліна, та й плутала. Тож усе облишався ззаду" (с.128). Симпатія до хлопчини відчувається у використанні автором пестливих слів ("личко", сорочина", "скривив губки до плачу", "дубонів маленькими ніжками"), зворушливого

порівняння ("неначе маленька печеричка"). Його кумедні, проте логічні міркування, стилізована дитяча мова та образно-емоційне бачення світу ("індик має колалі та й клицить, як пес") передано в доброзичливо-гумористичній манері. Завдяки скупим пейзажним штрихам образ Митруня гармоніює з весняним оновленням природи. Поки старші хлопці гадали, як проникнути в двірський сад, малий зачаровано дивився на білий цвіт, що ототожнюється з чистотою, невинністю, незнищенністю буття. Ця наскрізна художня деталь, по суті, відтіняє щось важливе в характері хлопчини, окреслює прикметне ідейно-змістове кільце, навіть деякою мірою стає поштовхом до переосмислення цілого твору. Вона єднає пейзажно-ситуативне обрамлення з якимось первісно-язичницьким уявленням про світ, проникливо підводячи до висновку про безглузду дитячу мрію "підійти якомога ближче до пана" (с.107), заглушити в собі почуття людяності. Приміром: "Митруньо (...) набирав повні жмені білого цвіту, що обпав із дерев, підкидав той цвіт догори й тішився, що платочки цвіту, неначе рій білих мотилів, літали в воздусі й сідали на траву" (с.131). Штриховий портрет дитини суголосний принадливій красі весняного саду: "Його червоні личка мішались з китицями рож, а білу сорочечку не можна було доглянути поміж роєм білого цвіту" (с.131).

Стильовою домінантою в подальших розділах є тривога, страх, відчуття небезпеки. Вагоме навантаження несуть дієслова ("закрадались обережно, потихеньку й поволі"; "шептав"; "усі поторопіли та неначе прикипіли до місця"; "ховалися за дерева"; "так налякались, аж ізблідли"; "зі страху поприсідали"). Вельми характерним штрихом до градації страху є промовисте порівняння: "Старшенькі хлопці залізли у бузину, позвивалися в клубочки, як іжаки, попритаювали в собі дух та наслухали, чи хто надходить" (с.132). При цьому вміло використано засоби характеротворення: поєднання слова і жесту ("закусив кулак й сичав із усеї сили: "Цить! Не бійся!"), виразну міміку, що красномовно підтверджує кульмінацію психологічного напруження. Скажімо, як проникливо відтворено афектований стан дітей, переслідуваних "кухтиком": "Вони ніби засміялися, ніби заплакали та й розбіглися по гущавині, неначе кури перед яструбом" (с.132). Прикметно, що запобігливий кухарчук "був таки сільський і дуже ненавидів мужицькі діти" (с.132), що ілюструє епізод жорстокого побиття Николки та Грицуня.

Праця на городі була умовою для отримання панської страви. Тільки ретельно прополовши грядку з буряками, хлопці отримали

"чай у старій бляшаній кварті". Ця промовиста деталь вкотре підкреслює парадоксальність ситуації. Символічно, що твір також закінчується нарадою дітей, що "змовлялися (...) в котрий час завтра піти на гарбату" (с.136). Цим своєрідним обрамленням автор досягає необхідного емоційно-художнього ефекту.

Таким чином, письменник майстерно послуговується комплексом засобів характеротворення дитячих образів, оновлюючи традиційні принципи художньої виразності. Зокрема, наповнення новим змістом діалогу поєднується у творчій манері Леся Мартовича з увиразненням ощадних портретних деталей. Автор вдається до динамічної, тобто психологічної манери портретування, під якою розуміємо "таке змалювання зовнішності персонажа, яке вказує на його психологічні стани і так чи інакше виявляє їх у дії" [9, 200]. З'ясування своєрідності епічного мислення у малій прозі митця неможливе і без відтворення особливостей поведінки, мови персонажів, жестів і міміки, що робить кожен образ позбавленим будь-якої надуманості. Завдяки гумору, як одному з визначальних зображальних засобів, автор дещо нівелює гнітюче враження від трагізму, який переповнює його твори. Зрештою, особливості гумору Мартовича (на композиційно-ситуативному, наративному, образному рівнях тощо) вказують на приховування авторської оцінки в художніх текстах. Саме ця риса дала підстави Іванові Франку говорити про "вищу організацію душі" прозаїків кінця XIX – початку XX століття.

1. Див., наприклад: *Крижанівський С.* Майстер соціальної сатири // Мартович Лесь. Вибрані твори. – К., 1952; *Погребенник Ф.* Лесь Мартович: Життя і творчість. – К., 1971; *Лесин В.* Оповідання Леся Мартовича // Мартович Лесь. Вибране: Оповідання. – Ужгород, 1982. – С.5–22; *Гнідан О.* Талант могутній, невмирущий // Мартович Л. Винайдений рукопис про руський край. – К., 1991. – С.5-19; *Хоцянівська І.* Риси художнього новаторства Леся Мартовича у створенні сатиричного образу. – К., 1997. – 152 с.; *Марчук Г.* Сатира Леся Мартовича в контексті сатиричних жанрів доби. – К., 1999. – 141 с.
2. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності. – К., 2003. – 354 с.
3. *Погребенник Ф.* Лесь Мартович. Життя і творчість – К., 1971. – 195 с.
4. *Антоненко-Давидович Б.* Про самого себе // Антоненко-Давидович Б. Твори: У 2 т. – К., 1991 – Т.1. – С.5–13.
5. Пізнання відмін архетипно закорінено в міфологічному дискурсі, приміром, у "Нарисі української міфології" В.Гнатюка (див. *Гнатюк В.* Нарис української міфології. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – С.125) є портретний опис цієї істоти, що має "маленьку голову, довгі вуха, тонкі ноги, велике черево, хорує ненастанно, не ходить до сімох літ, буває нетерпляча, що ніколи не можна її нагодувати. Коли ж осиротілі батьки спіймають лиху істоту на гарячому, то мають шанс повернути втрачене дитя, натомість викинувши дитя богині".
6. Тут і далі посилатимемось на видання: *Мартович Л.* Вибране: Оповідання. – Ужгород, 1982. – 224 с., в дужках зазначивши лише сторінку та порядковий номер.
7. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності. – К., 2003. – 354 с.
8. *Коцюбинський М.* Відьма // Коцюбинський М. Твори: В 2 т. – К., 1988. – Т.1.:Повісті та оповідання. – С.258–277.
9. *В'язовський Г.А.* Світ художньої літератури. – К., 1987. – 250 с.

Тетяна КІС, Людмила ТАРНОВЕЦЬКА (Чернівці)

ДЖЕРЕЛА І ТИПОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОЇ МЕТАФОРИ У ТВОРАХ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

На сучасному етапі розвитку української філології мова художньої літератури є важливою складовою дослідження національних особливостей мовної моделі світу, яка у зіставленні з іншими лінгвістичними структурами виявляє відмінність у конкретних способах репрезентації та витлумаченні дійсності [2, 3]. Художня мова, яка в українській літературній традиції була орієнтована на народну і розвинулася на системі її образно-виражальних засобів, перебрала на себе й закріпила багатющий за семантичним потенціалом запас мовних одиниць. У такий спосіб художня мова зафіксувала основні віхи розвитку та характерні ознаки пізнавально-мовної діяльності людини в конкретному етнічно-культурному середовищі.

Асоціативно-образне сприйняття навколишньої дійсності є визначальним у створенні лінгвальної картини світу і має здатність впливати на спосіб організації її одиниць у тексті. Основним механізмом і водночас засобом такого сприйняття є метафора, яка має властивість "відбивати в мовній формі нові знання про світ – емпіричні, теоретичні чи художнє освоєння дійсності" [8, 81], а також передавати досвід і традиції народу з покоління в покоління, зберігаючись таким чином і видозмінюючись на різних щаблях розвитку мови. Природа метафори полягає у тому, що сутності одного виду ми розуміємо і переживаємо в термінах сутностей іншого виду [4, 127]. Ця ознака є передумовою виникнення будь-якого типу метафор.

У сучасному мовознавстві виробилася думка, що метафори, створювані в художніх текстах, становлять окремий тип. Тривалий

час саме цей тип метафор був об'єктом дослідження у літературознавстві та поетиці і мав статус тропа. На противагу суто лінгвістичному розумінню метафори як мовного явища, покликаного збагачувати виражальні можливості мовних одиниць, художні метафори окреслили цілим рядом термінів: авторські, індивідуально-авторські, індивідуальні, мовленнєві, поетичні, метафори стилю, образний тип метафор, оказіональні метафори, творчі метафори. Послуговуючись терміном "художня метафора", ми застосовуємо його до всіх метафор, які функціонують у художніх текстах, не протиставляючи художні метафори загальномовним, оскільки вважаємо, що у багатьох індивідуальних метафорах автор так чи інакше залежний від тих засобів, які він обирає, адже "твірними елементами метафори виступають значення слів, отже, вона залежить від мовних традицій, значень слів, узвичаєних у даній етнічній групі; відповідно, метафорична картина в цілому створюється на основі не лише індивідуального, а й колективного досвіду", в їх синтезі [1, 51]. Цю ж думку свого часу висловив видатний філософ сучасності, іспанець Х.Ортега-і-Ґассет, який намагався показати, що спосіб наукового мислення більшою чи меншою мірою збігається з поетичним способом мислення, і вважав, що не може існувати поетичної метафори, яка б не відбивала реальної спільності [6, 74]. Метафора може вільно поєднувати в собі безмежну поетичну уяву із цілком чіткою раціональною основою [1, 53]. Таким чином, розуміння художньої метафори лише як "складової естетичної концепції письменника, що не належить до мови на правах звичайних лексичних засобів" [7, 27], не цілком адекватно відображає суть цього явища, оскільки може бути застосоване лише до тих метафор, які породжені авторською фантазією чи вигадкою.

Метафорична система творів Марка Черемшини розкриває перед читачем особливості світосприйняття письменника, його органічний зв'язок із життям рідного йому селянського середовища, обізнаність зі звичаями та традиціями, а також глибоке знання народної мови, особливо на фольклорно-поетичному рівні. Встановлення і вивчення джерел метафоризації дозволить простежити утворення художньої метафори, а також проявлення і формування у лексико-семантичній структурі багатьох переносно і образно вжитих слів когнітивного поля – сукупності знань про навколишній світ у мовній свідомості людини [2, 3].

Найпоширенішу групу метафор становлять такі сполучення іменників та дієслів, а також семантична реалізація окремого дієслова, за якими в мові вже закріпилися метафоричні (переносні) значення, які відтворюються письменником у текстах або ж набувають нової понятєво-лекичної сполучуваності.

У межах цієї групи окреслюються метафори, джерелом яких виступають дієслова на позначення виробничо-господарської діяльності людини. Наприклад: "...але тото ***баталія***, що в один мах ***людей в шухи складає***" ("Село потерпає"*). Наведена розгорнута метафора позначає поняття *знищувати у великій кількості* через співвіднесеність з деталями господарської, зокрема деревообробної, діяльності гуцулів, життя яких змальовує письменник (**шухи** – діал. *міра дров*). У сполученнях з дієсловом **обкутувати** (достатки, людину тощо) дієслово **обкутувати** (діал. *обтулювати* – СУМ, V, 594) виявляє ряд переносних значень, які не зафіксовані "Словником української мови" (далі – "Словник"): 1) *доглядати худобу, інших свійських тварин; вести господарство;* 2) *піклуватися про людей похилого віку;* 3) *піддобрюватися*. Ці значення широко побутували у народній мові, що й підтверджують відповідні контексти: "Не потрібую я такого вулишника, най би ше мені потєг шо від хати... Я свої ***достатки*** сам собі ***обкутаю***" ("Злодія зловили"); "Не женися, – каже, – Юсипку, бо заситиш себе та й Іванка. Хлопец підросте, та ***невістка ті обкутає***!" ("Раз мати родила"). Близьким за семантикою до вищеназваного дієслова є **обтулювати**, яке виступає словниковим поясненням до **обкутувати** і також вживається у метафоричному контексті ***обтулювати медовими словами*** – *запобігати, піддобрюватися:* "І ***бадіки обтулювали адвоката медовими словами***, щоб лишень ішов з ними, щоби квапився" ("Ласка"). Закріплені у "Словнику" переносні значення дієслова **обкутувати** (1) *густо покривати з усіх боків, оточувати (про туман, дим і т.ін.); оповивати, обволікати*; 2) *повністю оволодівати ким-небудь; охоплювати (про почуття, спогади і т.ін.*), V, 516) засвідчують обмеження його сполучуваності з іменниками – назвами конкретних понять, зокрема – з назвами осіб, проте у творах Марка Черемшини дієслово **обкутати, обкутувати**, що належить до народної термінології скотарства, властивої для говірок карпатського ареалу (***кутати маржину, кутати***

* Фрагменти текстів з творів Марка Черемшини цитуємо за вказаним у списку літератури виданням його творів, подаючи лише назву твору.

вівці), у переносних значеннях характеризує різні сфери людської діяльності – внутрішньопсихічну та побутову. Ще одним яскравим прикладом розвитку переносного метафоричного значення слова є дієслово **сполокати** – *винести все геть-чисто, пограбувати*: "Входимо в хату, а мій заломив руки. Все ***сполокали, навіть лижки не лишили***" ("Бодай їм путь пропала"). Метафоричною мотивацією цього значення може бути образ води – стихії, що все забирає на своєму шляху і над якою людина не має влади.

Художня метафора Марка Черемшини в багатьох випадках виявляє спорідненість із загальномовною метафоризацією дієслів на позначення господарсько-виробничої діяльності. Зазначаємо традиційні контексти для таких слів і значень: **бороздитися** – *покриватися зморшками від плачу (про лице)*, **пилувати** – *дошкуляти*, **пражити** – *пекти, смажити*, **стеребити** – *з'їсти*: "Комендантова... плаче так сильно, що її кругле та повне ***лице бороздиться бороздами***, гей обручами" ("Верховина"); "... а Ілаш підніс скривлене лице і виливав свій жаль, як гать крізь прірву. – Ви, любєтка, ***не пиліт мого серця***, бо я вже спилений..." ("Грушка"); "Дивіться, – каже, – люди: ***сонечко пражить землю***..." ("На Купала, на Івана"); "Хто знає, може, і зайда вже минувси, бо він, брачіки, ***стеребив*** усю ***курку***" ("Горнець"). Традиційним у мові письменника є також використання народнопоетичних **образів смерті**, **війни**, для яких уже в найдавніших писемних текстах української літератури властиве поєднання з **образом сівби**: "По жовтій тварі ***смерть супокій розсівала***" ("Грушка"); з **образами весілля, бенкету**: "Неприятель село гатить, ***військо*** його в селі зіпре, ***гарматами привітає***. То ***на тім почастунку*** само собі військо принуку найде, а ти, хлопе, набік, не заважай..." ("Село потерпає").

До поширених метафор у творах Марка Черемшини варто зарахувати персоніфікації, які відбивають традиційний спосіб перенесення назви – приписування неістотам властивостей істот: "***Сонечко викупалося*** у ріці й сіло собі на горганах на смеречині, та й ***заглядало*** їмостям у личко попід парасольки, та й скоботало їх на голих грудях" ("Верховина"); "Там, де три плаї сходяться, хатку поклала, вапном підбілила, аби її здалека видко, аби ***хата на ґаздів моргала***"("Парасочка"); "За третьою горою ***небо позіхає***" ("Село потерпає"); "Тимофійову кортячку прогнала його невідступна товаришка, ***журба***, що на вид його низької хижі вправді не більшала, лише ***давила своїм*** давнім, важким ***тягарем*** " ("Більмо")

У мові письменника зафіксовано ширшу порівняно зі "Словником" лексичну сполучуваність дієслів **свердлувати**, **варитися**, **їсти**: "З дороги вириваються з-проміж жовнірського гармидеру жіночі ***плачі*** і влітають на Дзельманове подвір'я та ***свердлують уха*** схованому панотцеві і війтові" ("Бодай їм путь пропала!") – назва дії **свердлити (свердлувати)** у переносному значенні "невідступно переслідуючи, непокоїти, гнітити, мучити (про думки, почуття і т.ін.)" (СУМ, IX, 69) поширюється на іменник, що позначає поняття зовнішнього сприйняття – **плачі**; "І дід скорчився, аби спати, але очі не зажмурюються, ***у голові вариться***: – Аби-сте си тогди доробили, коли вода горі піде..." ("Дід") – назва дії **варитися** означає не тільки "бути неспокійним, тривожним, чекаючи кого-, що-небудь" (СУМ, I, 292), але й *болісно обмірковувати, згадувати, переживати, згадуючи щось неприємне*; "А панотець, що приязно службу править, що красно говорить... ***Нарід їсть панотцеві слова*** і росте високо" ("На Купала, на Івана") – дієслово **їсти** у наведеному контексті має значення *пильно, уважно слухати, вбирати сказане* і цим образним значенням перегукується з іншими образами, які закріплено у сталих сполученнях цього дієслова – **їдом їсти**, **їсти очима** – "дивитися на кого-, що-небудь дуже пильно" (СУМ, IV, 61).

Окрему групу становлять дієслівні метафори, мотивовані переносними значеннями, які не відображено в "Словнику", проте поява цих значень передбачувана й логічно випливає з прямих значень дієслів: "Поману робили тії ґаздині, що їх ґазди або сини також пішли на війну і десь у чужім краю ***за наживою*** попід чужими вікнами ***коло чужих ґаздинь колядують***" ("Перші стріли", **колядувати** – *випрошувати ласки, просити*); "Не переч, не кори мені, донько, бо збудешся пені. Нам треба онука, а твоєму ґазді сина. Ти не гадай собі, шо то марне діло. То два ***талани*** великі, а ***хто*** їх ***присяде***?" ("За мачуху молоденьку", **присісти** – *успадкувати, взяти, здобути, перебрати у власність;* порівн. у весільному обряді звичай **сідати на посаг** має такий зміст – ставати господинею, маючи власне майно); "П'ятого року по шлюбі молода інвалідка ***Петриха стала юшитися, як львиця***" ("Інвалідка"), **юшитися** – *розлючуватися*.

Наступним важливим джерелом художньої метафори виступають народні повір'я, звичаї, традиційні уявлення про зв'язки різних явищ. Так, наприклад, повір'я про те, що поява сороки на подвір'ї віщує прибуття гостей у дім, трансформується у таку розгонуту метафору: "А сонечко нічку розігнало, ліси зашуміли, сади заще-

бетали… То до Морюкового двору ***сорокаті сороки гостя привели***" ("За мачуху молоденьку"). Характерною рисою творів Марка Черемшини, у яких змальовано соціальний статус дівчини, жінки, є те, що домінантним образом у них виступає **образ вінка**. Під домінантним образом розуміємо "свого роду символ, архетип, який має свою історію, походження, генезу, що сягає у сиву давнину" [3, 2]. Вінок здавна був символом дівочої цноти, його одягали дівчата, коли виходили заміж – ставали **під вінець**, тому в мові закріпилися такі сталі вислови: **забрати вінок** – позбавити незайманості; **загубити вінок** – втратити незайманість; **носити вінок** – бути незайманою (СУМ, І, 677). У творах Марка Черемшини ми простежуємо семантичний розвиток цього слова-образу: "Бо ***люба її вінок загрузила***, стид деревцем спалився" ("Парасочка"), "– Ой не куй, зазулько, не куй, не милиси! Йик перейшла-сми на панцкий хліб, то я вже не дівка, не сьмію ті надслухати, шо ті маю гулити, шо ті буду трудити? – Дала-с мені, душко, ***віночьок, шо ми груди ссе***. Аді, йкий файний віночьок! Ліси дивуютси, шо такий віночьок маю!", "Ти де, небого, ***такий віночьок собі купила***, де такі чічки назбирала?" ("Зведениця"). В останньому з наведених контекстів вислови ***віночок, шо груди ссе***; ***купити собі віночок*** означають *народити позашлюбну дитину* і засвідчують розвиток образного значення.

З традиційними народними уявленнями про буття людини на землі, тривалість життя пов'язані такі метафоричні образи Марка Черемшини: ***перевершена мірка*** (час життя наперед визначений і від людини не залежить) – "… а Ілаш підніс скривлене лице і виливав свій жаль… Єк-сми свою ґаздиню поклав на лавицю, то ***моя мірка перевершена***, більше ані писнути не сьмію" ("Грушка"); **недалекі гони** (недовго до смерті): "Не бійтеси, небожєта, ***мені недалекі гони***, я вам хати не залежу. Завтра неню собі вирідите, а з неділі, чій, і я піду…"("Грушка"). Варто зазначити, що в образах тривалості життя, поданих письменником, простежуємо спорідненість з іншими образними одиницями мови, які окреслюють це поняття (наприклад, фразеологізм **три чисниці до смерті**), спільним компонентом яких є іменники – давні назви одиниць вимірювання, пов'язані з господдарською діяльністю (**мірка** – міра сипучих тіл, четверик; плата зерном за помол; **гін, гони** – довжина поля, що зорювалося в один захід, українська народна міра довжини від 60 до 120 сажнів; **чисниця** – три нитки, або десята частина пасма). Поняття певного життєвого проміжку передається також за допо-

могою **образу хреста**: "Паничі сердилися на дідову забудливість, а дід впевняв їх, що і вони будуть забувати, коли ***сьомий хрест переступлять***" ("Верховина"), який, напевно, має народнопоетичну мотивацію, проте точно з'ясувати її нам не вдалося.

Одним із джерел художньої метафори виступає індивідуальне письменницьке світосприйняття, що знаходить своє відображення в авторських метафорах. Використовуємо термін "авторська метафора" з тим, щоб точніше підкреслити особливу природу цього явища, хоч усвідомлюємо, що межа між індивідуальним та загальним у мові письменника доволі хистка (див. попередні покликання) і її сприйняття значною мірою залежить від мовної компетенції читача та мовної ерудиції дослідника. На нашу думку, авторськими метафорами Марка Черемшини можна вважати такі: "А ***ґаздині м'якли, як хустки***, і допевнювали себе крізь плач, що хоч куди сходив би, то таки нема понад сей край красний, та запашний, та веселий"("Перші стріли", в авторській уяві поєдналися образи : **мокрі від сліз жіночі обличчя – мокрі хустки**); "***Ґей квашені огірки, сповзають лиця***, коли вони войну руками показують, жалісними словами, як писанки, кервою малюють" ("Поменник"); "***Рушниці держуть дорогу*** своїми ***очима***… Буде придибашка" ("Перші стріли"); "***Село на запаску зійшло***; де хлоп упрівав – там тепер челідина вилежується, ротом питлює, войну чинить" ("Поменник", **зійти на запаску** – *занепасти (про господарство, яке провадять жінки, виконуючи чоловічу роботу)*; "Села перечили дєдеві і свої очі на дитину клали. […] І своїми мозілями його голову гладили, аби ***дитина з мозолів їх гадки у свою голову брала***" ("Добрий вечір, пане-брате!..", **брати гадки у свою голову з чужих мозолів** – *переймати трудовий досвід, шанувати працю хлібороба*) та інші подібні.

Отже, джерелами художньої метафори у творах Марка Черемшини є: 1) семантичний потенціал закріплених у мові метафоричних переносних значень дієслів та іменників, які набувають у текстах нової поняттєво-лексичної сполучуваності; 2) розвиток семантичної структури дієслів, що полягає в образному переосмисленні їх прямого значення і виявляється у відповідних метафоричних контекстах і значеннях, притаманних народній мові, зокрема рідним говіркам письменника, проте не зафіксованих ще у "Словнику"; 3) народнопоетичні мовні засоби, що пов'язані з традиційними світоглядними уявленнями, звичаями, обрядами і мають національно-культурний компонент семантики; 4) індивідульне

світосприйняття письменника, його творча фантазія. Типологічні характеристики художньої метафори зумовлені її джерелами: розвиток і сприйняття метафоричного образу може відбуватися в межах однієї лексеми (насамперед – дієслова, рідше – іменника); мовна реалізація метафоричного образу виявляється також через збагачення лексичної валентності дієслова і сприймається на рівні словосполучення; персоніфіковані метафори за структурою завжди дорівнюють реченню; народнопоетичні метафори споріднені з образами-символами, закріпленими в іменниковій лексиці; авторська метафора зазвичай становить собою синтаксично розгорнуту структуру, загальне значення якої підказане іншими образними засобами цього ж контексту (найчастіше – сталими порівняльними зворотами, метонімією або ж їх поєднанням). Художні метафори Марка Черемшини, незалежно від джерельної основи, наділені достатнім потенціалом для того, щоб стати загальномовним надбанням. І тоді висока місія письменника – не лише знавця народної мови, а й творця її літературної форми – буде виконана як у сенсі творчої самореалізації (про що подбав сам Марко Черемшина), так і в сенсі суспільної доцільності (про що мусимо подбати ми).

1. *Вовк В.* Языковая метафора в художественной речи. – К., 1986. – 144 с.
2. *Єрмоленко С., Харитонова Т., Ткаченко О., Яворська Г., Ткаченко В., Шамота А.* Мова в культурі народу (План-проспект) // Мовознавство. – 1998. – № 4–5. – С.3–18.
3. *Краснова Л.* Характер і функції образів-домінант у Т. Шевченка // Дивослово. – 1999. – № 3. – С.2–4.
4. *Лакофф Дж., Джонсон Н.* Метафоры, которыми мы живём // Язык и моделирование социального взаимодействия. – М., 1987. – С.126–173.
5. *Черемшина Марко.* Твори у 2-х т. – К., 1974. – Т.1 – 336 с.; Т.2 – 304 с.
6. *Ортега-и-Гассет Х.* Две великие метафоры // Теория метафоры. – М., 1990. – С.68–82.
7. *Скляревская Г.* Языковая метафора как категория лексикологии (К вопросу о сематических границах языковой метафоры) // Языковые категории в лексикологии и синтаксисе. – Новосибирск, 1991. – С.23–35.
8. *Телия В.* Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М., 1986. – 144 с.

ПОЕТИКА ТВОРЧОСТІ

Степан МИКУШ (Львів)

ПОЕТИКА НОВЕЛИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Міра психологізму, зв'язаного з незвичайною подією у житті героя, а також деякі специфічні фабульні прийоми є типологічними, жанрово розмежувальними чинниками у новелістиці Стефаника. Системою обмежень у рамках фрагментарності письма із Стефаниковим образком споріднена його новела. Класичне визначення новели дав Гете. Що таке новела? Це – "не що інше, як одна нечувана подія, що трапилась" [3]. За І.Денисюком, новела – "це фабульний твір малої прози з особливою інтенсифікацією, концентрацією сюжетно-композиційної структури і стилю, з драматично напруженим конфліктом, який досягає максимальної напруги у так званому пуанті, розряджається в несподіваному сюжетному повороті, розкриваючи нову сутність героя, незвичайність людської долі" [1, 14].

Письменники-новелісти взагалі, а Стефаник-новеліст зокрема, не дає готових висновків. Це повинен зробити читач. Тому новелістичні структури справляють враження обірваності, недомовленості, хоч, властиво, автор не має більше щось сказати, про це говорить сама подія, ситуація. Тому новела завжди базується на фабулі, сповненій драматизму, і її життєвий матеріал тотожний з матеріалом драми, трагедії, хоч художнє оформлення інше, оскільки новела, як і балада, виросла на стиках трьох родів: епосу, лірики і драми. Недаремно новелу називають сестрою драми.

Звичайно, йдеться не про діалогічну форму викладу, що можлива у творах різних родів і жанрів, а про той внутрішній драматизм, який затамований у кожній фразі, лаконізмі фрази, і який проривається у так званому поворотному моменті (Wendepunkt). Це допомагає читачеві збагнути нову сутність людини, людського буття, людських взаємовідносин. Цей несподіваний поворот, як і в баладі, демонструє вузол суперечностей, ситуацій, дає читачеві змогу глибше осмислити дійсність, виявити подив, захоплення тощо. Отож, концентрація може бути явищем просто стилю, а під новелістичною концентрацією слід вважати специфіку композиційної напруги.

З огляду на це, як не парадоксально, а **власне** новел у Стефаника менше, ніж творів фрагментарної прози з ослабленим сюжетом. Чи не найтиповішою новелою у Стефаника є "Новина". На відміну від багатьох образкоподібних творів цього автора, це річ з добре вираженою фабульністю. В основу фабули твору лягає тут подія, причому подія новелістичного характеру – незвичайна подія. "Бо

чим же є, властиво, новела, як не одною надзвичайною подією, яка трапилася" [3, 18], – казав Ґете. Незвичайна, нечувана, але не ірреальна, фантастична, вигадана, як у казці, а дійсна, реальна, яка відбулася щойно або недавно.

Власне, всі літературознавці сходяться на тому, що Стефаникова новела "Новина" починається із розв'язки: "У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у ріці свою дівчинку. Він хотів утопити і старшу, але випросилася" [4, 71]. Ці короткі речення і вичерпують зміст і ефект газетярської новини. Це щось таке, як заголовки новел "Декамерона", які майже повністю розкрили перебіг подій, але автор залишив для себе щось більше за оту подійність – певні нюанси людинознавчого аспекту. Хоч читач і знає, чим закінчиться подія у "Новині", але він з початкового абзацу, точніше, з конденсованого резюме, так і не збагнув, хто такий Гриць Летючий. Саме далі текст новели і покликаний розкрити повну сутність селянина в межовій ситуації. Читач уже готовий прийняти Гриця Летючого як якогось нелюда, дітовбивцю. Це й підтверджується поведінкою Гриця, який грубими словами обзиває свою дружину – небіжку, котра зоставила дітей на його голову. Новелістичною інтригою у новелі є відтворення "підготовки" злочину і сам процес його здійснення. Щодо цього, то можемо зробити зіставлення "Новини" із "Синьою книжечкою". Як у Гриця, так і в Антона померла жінка. Тільки в Антона горе набагато фатальніше: за жінкою один за другим померли два сини. Та і "все йому йшло з рук, а ніщо в руки". Аж тоді він усе пропив, а, отже, остаточно збанкрутував морально і фізично.

У Гриця Летючого є для кого жити – у нього дрібні діти: Доцька і Гандзуня. І ця спрага життя тримає його цілих два роки. То що ж змусило молоду ще людину з усіх можливих варіантів вибрати такий тяжкий злочин – дітовбивство?. До цього його привело кілька причин. І не останню роль, крім фатуму (Грициха вмерла), відіграло те, що і в "Катерині" Т.Шевченка, – розпад праукраїнської традиції взаємодопомоги. Адже споконвіків "усім миром" допомагали тому, хто бідний: сироті, нещасному, скривдженому – їм першим допомагали орати, сіяти, збирати урожай. І, може, тому саме, що "ніхто за нього не знав", Гриць вирішує "збудити село". "Цілі два роки" акумулював стільки вибухової енергії-розпачу, що стався, нарешті, душевний струс, який сколихнув усе село – воно заговорило.

Оця стиснута двома роками напруга в очікуванні чогось непередбачуваного виплавилась у новелістичну пружину, яка рухає фабулу твору.

І ця подійність акцентована, наголошена вже у заголовку: новина завжди можлива лише за умов, що щось трапилося, відбулося, сталося. Новина завжди таїть у собі елемент зацікавлення: сталося щось не подібне до звичайного, буденного плинного часу. І цю сенсаційність акції підкреслено вже у першій фразі: "У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у ріці свою дівчину" [4, 71]. Як уже згадувалось, стефаникознавці схильні думати, що новела починається з розв'язки. Але чому ж автор уже у першому реченні позбувся елементу найбільш ефективного, який, здається, треба було експлуатувати десь посередині новели, аби тим вжахнути читача? Виявляється, що той несподіваний поворот, який має бути неодмінно в структурі новели, тут не у першій, хоч і як з точки зору композиційної техніки ефектній, фразі. Ця "розв'язка" ілюзорна, чисто фізична. "Новина" за своїми жанровими показниками – новела психологічна. І справа тут не так у самому факті дітовбивства (відомо, що Стефаник узяв його із життя: ця подія сталася в селі Трійця, письменник туди їздив і про це писав у листах). Отже, несподіваний поворот слід шукати в якомусь психологічному зламі, що у ньому б виявилася нова, неочікувана, незнана сутність людини. А тим часом читач з першої фрази нібито знає про Гриця Летючого майже все – знає склад його кримінальної справи. Правда, є психологічна напруга у процесі внутрішнього визрівання акту злочину. Гриця до того готують обставини, нестерпні умови життя. Готує все XIX сторіччя. Стає страшно і соромно за такий вік, епоху, коли можливі такі "новини"...

Психологічна зав'язка у перипетіях сюжету починається з того моменту, коли Гриць порівняв вигляд своїх дітей з мерцями. Діти були вже такі висохлі з голоду, що здавались майже невагомими: "Здавалося, що ті очі важили би так, як олово, а решта тіла, якби не очі, то полетіла би з вітром, як пір'я" [4, 71]. Невагомість пір'я, яке летить за вітром, і важкі, як олово, очі. Деталь портрета, кинута на вагу. Ще ніхто, мабуть, в літературі не "важив" очей своїх героїв так, як це робить Стефаник. Він шукає тієї літературної енергії, яка б сконцентровано виразила сутність ситуації. "Портрет" дітей дає найрідніша особа – батько, і тому це робить подвійно велике враження на нього: "Гриць глянув на них із лави і погадав: "Мерці" – і напудився так, що аж його піт обсипав. Чогось йому так стало, як коли би йому камінь поклав на груди. Дівчата глемедали хліб, а він припав до землі і молився, але щось його тягнуло все гдядіти на них і гадати: "Мерці" [4, 78].

Мабуть, тут уперше прийшла до батька страшна гадка – записати своїх дітей у книгу мерців, умертвити їх, щоб виправити страшну неприродність; він – батько живих трупів. Від такого психологічного імпульсу його й обсипав піт. Стефаник схильний внутрішні переживання передавати через зовнішній вияв; тут через фізіологічні зміни, які викликає психологічний процес внутрішньої надзвичайної напруги, а також "скульптурність" постаті персонажа. Гриць "припав до землі". Впав Гриць перед Богом, придавлений каменем гріховного задуму. Він не прагне стати дітовбивцею, але "щось його тягнуло" вже з того моменту на цей злочин. Уся свідомість і підсвідомість Гриця починає зосереджуватись на одній психологічній домінанті – "щось його тягнуло все глядіти і гадати: "Мерці" [4, 72]. Письменник підкреслює повторюваність нав'язливості єдиної, упертої думки і її вияву. Прийом "каменю" – ваги інтенсивності переживань – іде від народної творчості, від фольклорних засобів психологічного аналізу стану героя. Камінь постійно гнітить душу батька, і це позначилося на його зовнішності, що помітили сусіди.

Гриць тікав від самого себе, від свого злочинного задуму, від хати, від дітей – мерців: "боявся сидіти в хаті, все ходив по сусідах, а вони казали, що він дуже журився. Почорнів, і очі запали всередину так, що майже не дивилися на світ, лиш на той камінь, що давив груди" [1, 72]. Як тут психологічно наснажене кожне слово, як воно "наелектризоване" внутрішньою напругою героя! Внутрішній неспокій, внутрішня зосередженість на своєму душевному камені і втеча від усього цього по сусідах. Читач догадується, яка титанічна діалектика точиться у душі героя, які амбівалентні почуття схрещуються в своїх зударах.

Водночас читача все ще не покидає думка про батька-недолюдка. Адже Гриць весь час проклинає своїх рідних дітей, просить на них чуми, найбрутальнішими словами обзиває свою дружину: "Начинила вас та й лишила на мою голову, бодай її земля вікинула! Цеї хати і чума збояла би си!" [4, 71]. І ось цей жорстокий дітовбивця готує своїх дітей на смерть: "Зварив дітям бараболі, посолив та й кинув на піч, аби їли. Як поїли, то сказав:

– Злізайте з печі та підемо десь в гості!" [4, 72]. Здавалося б, що та передсмертна вечеря вже зайва. Але тут ми знайомимось з тим новелістичним героєм, якого ми не знали, – через цей вчинок автор трохи підняв завісу над новою незнаною сутністю героя.

Чим ближче доходить Гриць до ріки, тим більше починає давити його внутрішній камінь. Струя ріки – ртуті ("живого срібла", а "живе

срібло" по-народному – це ртуть) заставляє Гриця, аби він "здригнувся". Він "задихався і ледве міг нести маленьку Доцьку" [4, 72]. Доцька ж майже невагома, її вітер поніс би, як пір'їну, але тут психотягар помножений на фізичний тягар. І далі Стефаник вже звертається до свого улюбленого прийому, яким користується для зображення крайніх, екстремальних станів: "Гриць скреготав зубами, аж гомін лугом розходився, і чув на грудях довгий вогневий пас, що пік його в серце і в голову [4, 72]. Надмірна напруга змусила його побігти, з усією силою кинути Доцьку в воду. Тягар, виношуваний здавна, спав, намір здійснено. Він заговорив скоро – заговорив слова готовності прийняти найбільшу кару – "бо м завинив та й на шибеницу". За тим усім – психологія протесту проти того світу, який довів батька до злочину дітовбивства.

І тут настає головний новелістичний поворот: Гриць виявляє незвичайну ласку до старшої дитини, яка випросилась не топити її, дає палицю, навчає, як казати людям, як боронитися від псів. У новому освітленні постає склад злочину: це був Gnadenstoß – смертельний удар з ласки.

Утопленій Доці буде легше, ніж відпущеній Гандзуні – довічній наймичці-рабині. Читач розшифровує "склад каменю", який вгризався так довго в душу Гриця. Ось над чим він думав, коли тікав з хати. Новела – зразок надгустини стефаниківського письма, має всього 2,5 сторінки і належить до тих творів, що їх вже ніколи не забудеш, коли б і читав тільки раз у житті. Тут виявляється характерний для Стефаника отой монументалізм, захований в мініатюрі, – у маленькому атомі криється енергія колосальної вибухової сили.

"Новела" за своїм змістовно-емоційним забарвленням – трагічна новела. І.О.Денисюк уже писав [1], що у світовій літературі трагічних новел мало. Взагалі у літературознавстві (зокрема німецькому) склалася думка, що веселій дочці Реннененсу (новелі) трагізм не личить, адже ця сестра анекдота, первісно у Боккаччо та інших, покликана була забавляти веселе товариство.

Василь Стефаник виявляється майстром новели-трагедії. До цього вела "драматургія" структури його творів, композиція, яка втілюється у діалогах. Але в "Новині" та у новелі "Мати" трагізм внутрішній, трагізм ситуацій. Гриць Летючий – трагічний характер, бо таким його зробили обставини. Письменник чомусь не назвав "Новину", скажімо, "Батько" чи "Гриць Летючий" – назва "Новина" покликана вказувати на суспільний резонанс нечуваної події.

Інший відтінок трагізму у новелі "Мати". Тут трагізму могло і не бути, коли б характер старої Верижихи-матері – не був такий суворонепримиренний до порушення норм моральності з боку дочки. У Шевченковій "Катерині" є трагічна сцена прощання батьків з дочкою-покриткою, яку вони змушені вигнати з хати всупереч своєму родинному почуттю. По-іншому традиційний мотив покритки "повертає" Стефаник. Він, як і Леся Українка, по-своєму опрацьовує загальнолюдську версію. Головною героїнею своєї новели письменник робить не покритку, а її матір. Стара Верижиха "портретно" окреслюється у першій і заключній фразі. У зачині вона "підперлася високим костуром, йдучи до своєї доньки" [1, 233]. Думала зовсім про посторонні речі, аби відвернути увагу душі від трагічної ситуації: "Осінь богата, горобці ледве літають, такі повні, а навіть бідні діти потовстіли" [4, 232]. Для чого письменникові, такому "скупому на слова", оті тлусті горобці, потовстілі діти? Нейтральних фраз у Стефаника немає. У природі, обважнілій осіннім достатком та благополуччям, усе іде вічно-правильно. Стара Верижиха настільки опанована особа, що зовнішніми, контрастними до її психічного стану, спостереженнями затамовує трагізм ситуації, що склалася. Але вже у цьому "високому костурі" є щось грізне. Він – неначе караючий меч. Сюжет розкривається у Верижишиному діалогомонолозі з дочкою. Стара мати перетворюється у грізного прокурора, вона кидає обвинувачувальні репліки-стріли в адресу дочки. Покритка, як і в Шевченка, теж зветься Катериною. У Шевченка Катерина теж закаменіла й нічого не каже батькам на "акт оскарження", окрім одної фрази – "Простіть". Стефаниківська Катерина не відповідає на материне "Славайсу", на її іронічне "Але ж бо файна", на дошкульні докори. З її грудей вирвалася одна лише фраза: "Ой мамо, я не годна рук від себе звести, отам ті дарунки" [4, 232]. Стара Верижиха продовжує свої обвинувачувальні репліки й одночасно починає діяти: вона палить все те, що дочці подарував "той великий москаль". З підтексту ми дізнаємось, що звів Катерину (як і у Шевченка!) російський офіцер. Вона, мати, палить "панський храм": "шовкові хустки, та спідниці, та тоненькі черевички, та полотна рантухові, а перли, що розсипалися по землі, розбивала костуром" [4, 232]. Мати не жаліє найбільших дорогоцінностей – нищить їх яко "курвинство". Знищено "матеріальні" ознаки ганьби, але моральні – незнищені.

Хоч і як затуркана мати Шевченкової Катерини, але й вона ображена у своїй національній гідності, спрямовуючи свою іронію на московську свекруху, виганяючи свою дочку у Московщину як

своєрідну національну зрадницю. Мотив цей поглиблюється у Стефаника; його Катерина зрадила й чоловіка-воїна з по-воєнному активним ворогом. Чоловік стефаниківської Катерини на фронті, можливо, як і сини в однойменному творі, він бореться за Вкраїну: "То твій чоловік обтіскує з себе воші та тягне гармату з болота, а ти свою дитину кинула в мене на постіль, як сука, та футишся з московським офіцером. Сидиш з ним в колясках, як пава, люди ховаються від твоїх поїздів, а їх колеса їдуть почерез моє серце. Ти заткала у мій сивий волос смердючу квітку ганьби" [4, 232–233] (підкреслення моє. – *С.М.*).

Своєрідно діє тут мотив "московської гарбати". Спочатку мати іронічно просить у дочки зварити "московської гарбати", а потім намовляє її кинути отруту – "оцей порох в московську гарбату і зараз спокутуєш гріх" [4, 233]. Фразою, сповненою трагізму, скупо й монументально по-стефаниківськи окреслено героїв драми-трагедії: "Мати гляділа, як кат, сівши на купу віна, а донька розхилила великі очі, повні гріху, але осяяні ласкавим небом" [4, 233]. Це зіткнулися смерть і життя. Стара Верижиха проголошує вирок: "Боже, не лише ти право маєш давати кару, але й я" [4, 233].

Вимір кари спочатку замовчується. Письменник робить антракт – пропуск рядків. Незаповнене "поле" проте містить пуант новели. Далі йде постінформація про кару: "У церкві і коло церкви всі люди її обминали, бо вона намовила Катерину, аби вона повісилася" [4, 232]. Несподіваний новелістичний поворот полягає у тому, що то не мати вбила дитину, а людський поговір, мати стала лише виконавцем-катом. І тепер вона протестує проти лицемірної юрби: "– То як моя Катерина жила, то по сто вас приходило на день, аби казати, що вона цілому селові принесла ганьбу, що найліпші коні з москалем забрала, що справляла в кого гроші, що курвилася в жидівських перинах і дзуркотіла краденими перлами. Мій старий тижнями не входив до хати, бо не міг клякнути перед образами, бо все вас була повна хата, аби нігтями роздрапувати наше серце, а тепер, якім-м її вісадила на гилю, то ви вже милосердні. Чого хочете від мене, дикі звірі?" [4, 233].

В основу твору лягла діалектично-конфліктна, далека від одновимірності ситуація людської екзистенції. Це не так "одна незвичайна подія, що трапилася", подія новелістична за складом свого внутрішнього "динаміту", а подія баладна, яка не вимірюється тільки одним драматично-загостреним моментом – пуантом. Твір побудований, отже, на кількох несподіваних поворотах. Коли б Стефаник

закінчив новелу до незаповненого "поля", до того моменту, що мати ствердила своє право на покару рідної дочки і читач домислив закінчення (мати змусила дочку повіситися), була б тільки новела, а не новело-балада, як тут. Бо ж новели своїм матеріалом завжди вказують на неодновимірність події і героя. Люди, юрба, маса, все село, як виконавці народної етики, то засуджують "скурвлену" дочку, то засуджують матір, яка стала неначе виконавцем людського вироку. "Село" не дало виходу з ситуації, його мораль виявилась лицемірною, вона прирекла на безвихідь і дочку, і матір. Але мати (не випадково новела названа "мати", бо то вона, а не дочка є головним героєм твору) робить аж три несподівані повороти для читача і для села: 1) вона примусила дочку повіситись; 2) вона прокляла лицемірну мораль села; 3) стара Верижиха знайшла ще страшніший, ще несподіваніший вихід: вона повіситься сама: "Як ще підховаю дитину, то піду за нею, ви шельми! Накинула на шию мотуз і з довгим костуром, самотня, дорогою пішла додому" [4, 232]. Який промовистий, який багатозначний отой скульптурний штрих: додано ще одну деталь – накинутий на шию мотуз! Караючий костур, яким розбито перли "нечестивого кохання" і предмет самовироку, самопокари. Це засоби новелістичного письма, у якому особливу вагому функцію виконують деталі, наповнені потенціальною сюжетною динамікою. На двох сторінках Стефаник створив монументальний характер-моноліт. Це ще один приклад "надгустоти" його письма, величі й глибини його трагічного і скульптурного новелістичного стилю.

До новел можна зарахувати і "Злодія". Оскільки ця новела була вже предметом роздумів як зразок Стефаниківського новелістичного новаторства у І.Франка, Є.Ненадкевича, В.Лесина, І.Денисюка, то ми не будемо здійснювати її складного аналізу. Відмітимо лише ті прикмети, які дають право зараховувати твір до новели, хоч він разом з тим має ознаки й діалогізованого образка.

Звернімо увагу на такий уривок: "Один із сусідів прийшов до Гьоргія, який зловив у коморі злодія, і після звичайного "Славайсу" запитав: "– У вас, Гьоргію, щось зловилоси?

– Та зловилоси, прийшов гість й треба єго приймити.

– Нема балакання, що треба" [1, 167]. Господар перепрошує, що "зупсував вам ночі". Тут майже все дане підтекстом, означає напругу ситуації, іронію, і, врешті, констатує те, що було вже до цього. Але ця епіка передана драматично-новелістичним способом. Сусіди знають, що "злодія зловили". Отже, "щось зловилоси" вказує на незвичайність, новелістичність події – на нову, нечувану сутність.

"Гість", "треба його приймити", "гостювання" буде криваве, воно вже було, це лише антракт події. "Гостя"-злодія іронічно просять за стіл, але він "не хоче", – "каже, що не може встати", і "газда взяв злодія попід пахи і посадив за стіл". Ми догадуємося, якого ступеня досягло попереднє частування, коли вже гість сам не може встати з підлоги. Розшифровується зачин: "Посеред хати стояли два дужі, моцні хлопи. Сорочки на них подерті, лиця покровавлені [4, 166]. Тут нема епічних описів, є промовистість деталей, які абсорбували у собі зміст минулих "доновелістичних", дообразкових епічних подій і напругу сучасного моменту, що в ньому, як в ембріоні, закодоване майбутнє. Отака часова концентрація – це баладна і новелістична концентрація, це їхній жанровий матеріал. Діалоги між "гостем" і газдою за столом при позірному "філософському" осмисленні дихають фатальною невідворотністю події, що має статися. Може, у цьому й новелістичне новаторство Стефаника: він не так зображує незвичайну подію, що трапилася, а таку, що запрограмована структурою твору і станеться у "позатекстовий" час.

" – То, газдо, таке, що як ви п'єте горівку, то ви мене жадним способом живого з рук не пустите.

– Правду кажеш, бігме, правду, за це ті люблю.

– А заки вб'єте, то дайте ще горівки, най нап'юси, аби-м не знав, коли і як.

– Пий, на таке діло пий, я не броню, але чо ти на мене лучив, бодай тебе бог скарав. Мой, я твердий, я камінний, тебе з моїх рук ніхто не вірве" [1, 169].

Отож, " операцію" зроблять "під наркозом" – вб'ють злодія вкрай п'яного. У цьому вчинку доза великодушності газд. Як і стара Верижиха з новели "Мати", де мати своє "катівство" несе нерадо, з морального примусу, так і газди не хотіли б вбивства. Але в обох випадках – це камінна твердь характерів. У Стефаника у кожній новелі не тільки незвичайні події, а й незвичайні характери. У "Злодієві", як і в "Новині" та "Матері", ця незвичайність полягає не в самому факті "здатності" на душогубство, а в усвідомленні його необхідності згідно з їхньою філософією "вини і кари", згідно з моральною цільністю характеру.

"Кленові листки", на перший погляд, скоріше нагадують оповідання, ніж новелу. У тому, що жінка після породу помре, ще немає ніякої новелістичності, надзвичайності, хоча у цьому своєрідному композиційному триптисі Стефаник нагнітає настрій трагізму. Але непересічний новелістичний поворот є, і він тут полягає не в події, а

в характері конаючої матері. Вона помирає, співаючи пісню. І не просто пісню, а колискову, бо ж не про себе думала мати в останню хвилину, а про дітей, які залишаються сиротами: " У слабім, уриванім голосі виливалася її душа і потихоньки спадала між діти і цілувала їх по головах. Слова тихі, невиразні говорили, що кленові листочки розвіялися по пустім полю, і ніхто їх позбирати не годен, і ніколи вони не зазеленіють. Пісня намагалась вийти з хати і полетіти в пусте поле за листочками..."[1, 151]. Ця неперевершена за глибиною ліризму пісня-реквієм (точніше, передача вражень від неї, мелодій стала сюжетотворчою деталлю і не проявилася, а належить тільки до своєрідного обрамлення (заголовок і кінцевий акорд) новели. У композиційній структурі "Кленових листків" можна помітити певний симфонізм – поліфонічне звучання багатьох відтінків: ліризм, драматизм, "сміх крізь сльози" ("веселість" дитини при нерозумінні трагізму ситуації). Мабуть, виразніше тут, як в інших творах Стефаника, виявилася авторська точка зору. Автор проявляє себе як обсерватор сценок, коли він зображує інтер'єр хати й фігури людей: кумів, що сиділи на лаві "як вкопані", якось закам'яніло, несміливо; дітей "на краю печі", які "поспускали рукави", як стадо перепелиць, що спочиває, але все готові летіти; тіні гостей, "побожні" відповіді їх і фігура Івана, що "спустив рукави так, як діти на печі, почав до них балакати", а потім "аж почервонів, аж задихався", "дрожав цілий, чув на собі цілу вагу страшних слів", "очі його запалилися, і в них появилася страшна любов до дітей" [4, 193]. Авторська заангажованість вчувається у портреті матері: "По чорнім, нечесанім волоссю спливала мука і біль, а губи заціпилися, аби не кричати". Не криється з своєю ласкою автор, коли зображує дітей: Семенко "дріботів ногами по грубій верстві пороху і лишав за собою маленькі сліди, як білі квіти" [4, 194]. І, нарешті, цей заключний акорд, виголошений "від автора", неначе автор не тільки бачить своїх героїв, не тільки вислуховує їх бесіду, але й співспіває реквієм.

До речі, про неминучість смерті матері автор неначе "з делікатності" не говорить. Він обмежується лише епітетами й метафорою: "У слабім, уриванім голосі виливалася її душа і потихоньки спадала між діти і цілувала їх по головах" [4, 151]. І наче парадокс стосовно фізіології і психології смерті: "душа вже майже вся вилилась", цілувала останніми, предсмертними поцілунками голови дітей, а уста все ще говорили "слова тихі, невиразні". Пісня неначе абсолютизується в якийсь дух. Можливо, то душа стала піснею – у метафоричному мисленні Стефаника: " Пісня намагалася вийти з хати і

полетіти в пусте поле за листочками" [4, 151]. Важко уявити ще більшу витонченість художнього малюнка, ще більшу делікатність, такт, породжений любов'ю автора і до дітей, і до матері як до сутності людського чогось взагалі у його найсвятішім вияві. Тут уже не "повіки впали з громом", а перехід з буття у небуття такий тихий, як затихання мелодії. Хоча Стефаник не цурається інколи різких, експресіоністських контурів, але він водночас умів артистично стушовувати гостроту ліній, бути майстром півтонів. Адже невипадково музику його слів прирівнювали до мелодій Бетховена.

Аналіз Стефаникової малої прози свідчить про те, що типової моделі новели, якою є новела акції, тобто новели, побудованої на подійності, у нього немає. Превалює у цього письменника психологічна рефлексійна новела. Ми вже бачили, що його мініатюра "Мати" складається з таких блоків: 1. Підготовка до акції. 2. Блок умовчання акції. 3. Відгомін акції. Подійність, таким чином, "загнана" у підтекст. В інших новелах вона накреслена кількома штрихами. Впала, підтята кулею, мати, яка з двома маленькими дітьми переходила міжфронтову зону. Біля трупа матері туляться діти, і твір набуває статики образка. Старший хлопчик виголошує монолог, бо його сестричка, мабуть, і говорити не вміє. "Драматургія" у даному випадку трагічна "драматургія", будується на контрасті між трагізмом у сприйманні читача й відсутністю розуміння цього трагізму ситуації в дитини, яка виголошує монолог і по-дитячому забавляється спогляданням війни – "яка вона файна", її світловими ефектами. Дитині здається, що й жовніри граються у війну. Водночас хлопчик виявляє психологію Васильченкового "свекра" – він "старшує" над сестричкою, повчає її, радить їсти хліб з пазухи трупа, хліб, як виявляється, окровавлений. І саме ця деталь є пуантною у структурі новели – сконденсованим виразом трагізму ситуації, становища осиротілих маленьких дітей, які врешті не "заснули коло хати", як у Шевченка, коло рідної неньки, не заснула вона, мати, заколихана співами солов'їв. Заснула вічним сном мати, заснули діти біля трупа, щоб завтра іти назустріч трагізмові долі. Це – новела-антиідилія.

До рефлексійних новел можна зарахувати стефаниківські "Сини". Архітектоніка цього твору відзначається накладанням, зрештою, різних жанрових структур малої прози однієї на другу. Канву цієї речі становить образок з його орієнтацією на просторові виміри. Простір обмежений тут нивою, час – світловим днем: "до самого вечора Максим водив коні по ниві" – волочив її. Часопростір поданий разом з його атмосферою – сонцем, банею неба, жайворонком. Однак не одноманітна подійність – волочіння ниви – є тут новелістичною подією, "акція" новели психологічна, вона відбувається в мозку, у душі героя – старого Максима, батька, який вирядив двох синів захищати рідну землю, Україну. Цю "акцію" становить кардіограма "туги – болю" батька за синами, виражена у формі своєрідного потоку свідомості героя, оформленого в окремі тиради, звернені до коней, до ниви, до жайворонка, до Бога, до Матері Божої. Метафорично можна сказати, що вся новела становить розгорнутий пуант – "драматичну точку загострення", за І.Франком. Але в цьому пуанті є й своя верховинна точка, яка є висновком з усіх психологічних монолого-тирад. Це – остання фраза новели, звернена до Матері Божої: "Ти дала сина одного, а я двох". Отже, жертва подвійна, біль батьківський удвоє більший від болю Матері Божої.

Можна б навести паралель між "Інтермеццо" М.Коцюбинського і "Синами" В.Стефаника. Певна подібність є у розстановці персонажів: герой, по-суті, один, але персонажів багато. Крім ниви, тут є ще два буйні молоді коні, кожен з них має свій характер і своє ставлення до господаря. Звіздочолий "свойов гривов обтирає дідові сльози", а Босак "не жаден кінь", а "пес": кусає, калічить діда. Але однаково обох дід любить їх і подарував би Звіздочолого хіба би святому Юрієві на війну зі зміями. У душі старий Максим поет. Усі його звертання до оточення не менш поетичні, як ліричного героя "Інтермеццо". У "Синах" теж є така "дійова особа", як Жайворонок, якого, "пташка", Максим по-своєму "злісно" любить, бо його спів та синова сопілка "ішли разом", але є тут "персонажі" й не з пейзажного оточення: уявна синова коханка, можливо, покритка, яку закликає до себе батько, аби принесла внука. Разом з елементами пейзажного образка це ще й новела характеру, бо ж своїм патріотизмом, запеклістю у праці, у терпінні, в одержимості усім благородним Батько перевершує всіх персонажів, навіть Синів – борців за Україну, як і Марія з одноіменної новели.

1. *Денисюк І.* Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. // Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. – К., 1989.
2. *Денисюк І.* Поетика новели // Жовтень. – 1969. – №10.
3. *Eckermann.* Gespräche mit Goethe in der letzten Jahren seines Lebens. – Leipzig, 1948.
4. *Стефаник В.* Повне зібрання творів: У 3-х т. – К., 1952. – Т.1.

Ірина ХОЦЯНІВСЬКА (Вінниця)

МАЙСТЕРНІСТЬ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА-ПОРТРЕТИСТА

Характерною ознакою української літератури початку XX століття є намагання митців розкрити естетичну сутність доби, осягнути людину на всіх рівнях її соціальності, духовності та моральності. З кожною миттю світ людського існування збагачується, змінюється, сягає нових соціальних і духовних горизонтів, розкриваються нові прояви людської суті, зростають, збагачуючись, можливості і принципи пізнання людиною навколишнього світу. Посилювалась увага письменників до героя як цілого, аналогічного емпіричній людині; літературна критика осмислює проблеми: "герой і художня система; герой – як складова частина і результат, як репрезентант даного бачення світу" [8, 310].

Життя вимагало адекватного естетичного освоєння його реалій, введення нових елементів і цінностей у загальнолюдський духовний обіг. Досліджуючи людину в найрізноманітніших проявах її індивідуальних якостей, література прагне передати психологічний і моральний стан людини, ті риси її характеру, які виділяють індивідуальне в суспільному, вичленовують його із загального. Нові письменники черпали теми із традицій козацьких і з життя простого народу. Спольщена або змосковщена інтелігенція не змогла виробити ні ідеалів, ні життєвих форм, щоб втілити їх в художніх творах. Окрім цього, інтелігенція, за словами В.Стефаника, чула певний антагонізм до наших письменників, що в час виходу на літературну арену Л.Мартовича набрав величезних розмірів і сили. "Наша інтелігенція цілком слушно не може прихилити до себе поетів, – закінчував свій публіцистичний виступ В.Стефаник, – може довго чекати на свого поета, але то, відай, буде Гоголь, а його твір будуть "Мертві душі" [6, 324].

Сучасники сприйняли слова Стефаника як пророцтво появи Мартовича-сатирика і його повісті про галицькі "мертві душі" – "Забобон". Різку сатиричну виразність, побутову насиченість Мартовичевих типів критика пов'язувала з традицією Гоголя. І мали рацію в тому сенсі, що як сатирики вони користувалися методом і сатиричними засобами відтворення дійсності. У типах Мартовича значно більше політики і цілеспрямованої сатиричної думки. Зовнішня виразність Мартовичевих типів окреслена більш суворими лініями, ніж у Гоголя; в окресленні типів проглядаються і традиції західноєвропейських сатириків. При всій відмінності, скажімо, Рабле, Свіфта, Вольтера, – "нормальний", "природний", розумний персонаж сприймає життя, представлене ними у вигляді існування низки посвоєму безглуздих людських груп. Гуллівер Свіфта безглуздість людського життя вбачає у людей окремих професій. У Вольтера скіф Бабук, знайомлячись з різними станами персів (військовими, юристами, вельможами, купцями), переконується в тому, що суміш безглуздя і розуму властиві людському суспільству взагалі. Сатирично протиставляючи нормальну і розумну людину численним групам божевільних і напівбожевільних людей, їх не цікавило конкретно-історичне дослідження людського суспільства і його закони розвитку. Тому й сатиричні узагальнення сприймаються (в тій чи іншій мірі) як раціоналістичні.

Зберігаючи цілеспрямованість і суворість сатиричних узагальнень зарубіжних попередників, Мартович створює свої типи на значно міцнішому фундаменті побуту й історії. Найхарактернішими для поетики Мартовича є сатирична і побутова окресленість зовнішності персонажа; внутрішня сутність його; узагальнення як засіб типізації поведінки, властивостей і рис соціально-політичних груп, підкреслення називного значення; історизм, з'ясування історичних коренів і зв'язків, що сприяли стереотипній характеристиці того чи іншого типу.

У відтворенні різних відтінків і варіацій урядового розгулу і політичних методів австро-цісарської монархії Мартович користується чи не найдієвішим засобом типізації образу-типу – портретом. "Доктор хлопістики", як називали Мартовича за глибоке знання життя народу, створив цілу галерею художніх типів і характерів – представників різних верств галицького суспільства. "Мартович надзвичайно пильний спостерігач життя галицького народу, – писав І. Франко, – причому він обдарований неабияким гумористичним талантом.

Як ніхто інший, уміє він підмітити в житті ту іронію фактів, яка змушує людину цілу свою поведінку виявляти в зовсім іншому світлі, ніж вона є насправді. До того ж його стиль наскрізь оригінальний, легкий і далекий від будь-якого шаблону" [7, 143].

Мартович створює різні за формою твори: оповідання, памфлет, сценку, гумор, повість, казку. У кожному з них стиль Мартовича проявляється по-різному, та внутрішня єдність його відчувається повсюди. Коли розглядати конкретні твори сатирика, то помічаємо, що кожний (навіть епізодичний) образ-персонаж має свій портрет. Увага Мартовича до найменших подробиць у творінні сатиричного портрета, безперечно, сягає традицій Гоголя, який вгадував людину

тільки тоді, коли йому "представлялись найменші подробиці її зовнішності" [2, 894]. Для створення типу Гоголю потрібні були всі численні дрібниці. "Повне втілення у плоть, повне окреслення характеру здійснювалось у мене лише тоді, – писав М.Гоголь, – коли я зберу в голові своїй весь цей прозовий чвар життя, коли, тримаючи в голові всі крупні риси характеру, зберу водночас навколо нього весь мотлох до найменшої шпильки, котрий крутиться щоденно навколо людини... " [1, 896].

Гоголь умів відтворити "крупні риси характеру" через чвари життя і "баговиння подробиць". Зовнішня, насичена побутовими подробицями виразність гоголівського малюнку не залишилась поза увагою такого тонкого і уважного спостерігача, як Меріме, який, зіставивши Гоголя з Теньєром і Калло, відзначив достовірність побутових подробиць, що створювали ілюзію, ніби "Гоголь бачив свої персонажі і жив разом з ними" [1, 896, 897].

Гоголь сам дав пояснення своєї уваги до побутових окреслень створюваних ним типів. Адже йому доводилось відображати "холодні, розпорошені повсякденні характери", а не "характери, що являють собою високу гідність людини". Тому-то основна увага була спрямована на побутове, зовнішнє окреслення типів, на розкриття їх соціальної суті, а не на дослідження "психологічних тонкощів" і вузькоособистісних переживань.

Мартович же малює переважно психологічний портрет, у якому через зовнішність розкривається внутрішній світ персонажа, його характер. Через індивідуальні риси певної людини письменник помічає і виявляє спільні риси, властиві соціальній групі. Зрозуміло, отже, що методи типізації Мартовича відрізнялися від гоголівських. Визначаючи характер сміху, О.Гнідан справедливо зазначила: "Це не гоголівський сміх крізь сльози і не легкий народний гумор. Сміх Мартовича – це ніби синтез двох різних тенденцій художнього зображення дійсності: сміх як життєствердне позитивне начало і як руйнівна сила, здатна знищити все зло, що стоїть на перешкоді добра і щастя людини" [3, 13]. Та й українська підневільна дійсність кінця XIX століття була незрівнянно складнішою, ніж російська 30–40-х років; вона вимагала більш складних і гнучких, більш неординарних узагальнень, як це спостерігаємо в етапному оповіданні Мартовича "Мужицька смерть", де трагічний у своїй основі зміст передається сатиричними засобами.

25 персонажів оповідання "Мужицька смерть" постає перед читачем у живописній конкретності: "У хаті сиділи на лаві війт і

Семен, а в сінях великий Микита та й малий Микита. Оба ровесники, ще дуже молоді газди. Оба втекли від хати в нових кожухах. Кожухи однакі. Та на великім Микиті був той кожух кожушиною, а на малім Микиті був той кожух кожушищем. Великий Микита держав руки на животі, а малий Микита держав руки на крижах " [5, 40].

Конкретна виразність типів поєднується у творчості Мартовича з глибоким узагальненням у цих типах поведінки і особливостей великих соціально-політичних груп. Характеристика такої кількості дійових осіб з їх швидкою зміною ситуацій і сцен розгортається в дії, у зміні епізодів; сатиричний пензель Мартовича особливо різко виділяє якийсь один жест, одну якість, найбільш характерну для даного типу, виражаючи цим внутрішню його сутність: "Семениха сиділа під вікном на лаві, а Іваниха з Процихою стояли коло дверей. Молоденька Іваниха дуже несмілива. Страх їй прикро було, що дуже велика: Процихa сягала їй під груди. Іваниха чулася опушена, бо кілька разів глипнула вбік на Процихy, не виділа нічого, тільки Процишине волосся. Ще й то її непокоїло, що не могла найти слова розради для Грицихи. Семениха й Процихa говорили, а Іваниха рум'янилася.

Грициха сиділа на припічку з опертою на стільці хорою ногою та й пряла" [5, 45].

У своїх "побутових речах" Мартович подає найбільш докладні, з найбільшою кількістю зовнішніх, побутових деталей характеристики виведених ним типів . Але й серед цих деталей легко виділити домінуючі, визначаючі риси, що передають найосновніше в житті конкретної людини. Письменник володіє умінням наділяти кожного героя чимось індивідуальним, своїм. Часто це якась маленька, але досить промовиста деталь у міміці, характері, манері триматися, говорити, завдяки якій мартовичевих персонажів ані переплутаєш, ані забудеш.

Так, про Павла Гаєвого з повісті "Забобон" селяни говорили, що він має "легку руку" до знахарства і до худоби. Насправді ж "у цілім селі не було ні в кого більшої руки, як у нього (...). Долоня його широка, мов лопата, пальці – як ломаки. Половий добір мусив переходити через кілька поколінь, заки природилася така рука. Мужикові треба ліку міцного; видко, що Гаєвий орудував таким ліком, коли його хвалили за легку руку. Він був худий, але страшно жилавий; як спіймав кого тими широкими долонями, то або видужай, або гинь. Іншого виходу не було. Ще одну мав прикмету, яка рідко лучається в мужиків. А саме: хибували йому всі передні зуби. Через те шепеляв. Але найважнішою його признакою, що на неї сам Павло покладав

велику вагу, було те, що він носив окуляри. Щоднини, очевидно, ні. Одначе при важних оказіях, особливо в неділю й свята, не рушився з хати без окулярів. У тих окулярах почувався Павло веселіше, аніж не один дипломат в орденах або дикун у ковтках у носі. Тоді пантрував, чи не запитає його який сторонній чоловік: "Чи ви припадком не письменні?" На це мав уже готову відповідь: "Письмо-то я знати не знаю, але окуляри вжиткую" [5, 189].

Виразність зовнішнього образу досягається традиційністю і загальновідомістю сутності українського селянина, надзавданням, що ставив перед собою сатирик. Створення побуту в яскравих, соковитих рисах; зовнішня свобода жестів і поведінки, переживання, протистояння психологічних півтонів; сатирична загостреність і правда, що лежить в основі всього твору, – головні ознаки типізації Мартовича. Власне, ці ознаки визначають яскравість, прозорість, сатиричний темперамент мартовичевих типів. І в цьому він якісно відрізняється від Діккенса і Рабле з їх надмірним захопленням психологізмом і нанизуванням подробиць, серед яких губиться основне і визначальне; і від Писемського, герої якого являють собою "бовдурів", без живого духу їх творця. Звернемося до прикладів. У жартівливій фразі, вкладеній в уста одного з персонажів, демагога-прожектора, сказаних ніби між іншим: "якщо тільки одягти половину російських мужиків в німецькі штани, – науки піднесуться, торгівля підніметься, і золотий вік настане в Росії", Гоголь порушує ту проблему розвитку і дальшого шляху Росії, яка в той час так широко дебатувалась слов'янофілами і західниками.

В оповіданні "Народна ноша" з незрівнянно більшою політичною ясністю, на іншій стадії господарського життя, в інших умовах ідейної боротьби, Мартович ставить ту ж саму проблему: "Чи не два мільйони кругло буде в нашім краю таких душ, що одягаються помужицьки? А може, навіть більше! Бо коли вийдете торгового дня на місто, то переконайтеся, що сардаки, сіряки, опанчі, байбараки, гуні, полотнянки, свити, петеки, киптарі, кожухи всілякого крою повінню залляли й єврейську, і німецьку ношу. Як навесні до цвіту, а взимі до снігу, то так привикло око до народної ноші. Так воно би подобало.

Отже, на мене ззиралися, неначе на якесь невидане чудо, коли я вказався на реставрації, одягнений по-своєму. Усі гості з-поза столиків вовком на мене глипали. До знаку, як би між ними чорт із'явився!" [5, 153].

Наведені приклади важливі тим, що вказують на спільність художніх методів типізації в обох письменників. Гоголь писав,

що головна властивість його полягала в таланті виставляти яскраво" пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость подлого человека" [3, 313]. Незмінним предметом літературної діяльності Мартовича завжди був протест проти розгулу, хижацтва, зради, демагогії тощо. Методи типізації, властиві Мартовичу, "працюють" на відтворення історичної своєрідності часу з його побутом і політикою, з його людьми, розбещених побутом часу.

Підкреслено узагальнююча тенденція мартовичевих типів порізному проявляється у творчості великого сатирика. У "Винайденому рукописі про Руський край" спочатку дається узагальнююча характеристика певного явища чи типу, а потім ілюструється різними варіантами і видами даного типу, причому, кожен з цих різновидів доповнює і поглиблює собою попередню узагальнюючу характеристику. Тут Мартович спочатку пояснює прикмети рідного краю і народу, описані у знайденому рукописі, а потому класифікує народ того краю на: муссікуси, паннуси, поппуси.

У низці інших творів Мартович не подає вступного, узагальнюючого визначення , зразу ж вводячи в суть того чи іншого типу: "Ті мусскіси з обличчя дуже ніби схожі на людей"; вони "приносять людям велику прислугу – більшу, як нам коні або воли, або мули, або осли. Тільки м'яса з тих муссікусів не їдять: кажуть, що дуже тверде й несмаковите.

Ці муссікуси ніби орють і сіють, і збирають збіжжя, а зібране віддають людям, собі ж нічого не лишають, як хіба тілько, щоби жити; більше ніколи, менше дуже часто" [5, 19].

Творча фантазія Мартовича виходила з глибокого і точного знання дійсності, вона уміла відрізнити головне від другорядного і давала узагальнення в конкретно-художній формі. Типи Мартовича, що характеризують цілі соціальні групи, викликають у читача в кожному окремому випадку уяву про галерею індивідуальних образів, з характерним для них обличчям, звичками, жестами, манерою розмови, мислення, писання, причому в усіх цих образах відчувається те загальне, що робить абсолютно конкретним об'єднуючий їх тип цілої соціальної групи.

Серед нікчем, духовних і моральних покручів однаковою мірою виявляється інтелігент, лихвар, суддя, учитель, чиновник і селянин. Оповідання "Іван Рило" починається описом зустрічі з Іваном Рилом, типом багатообразним з підступною душею. Образ чітко, конкретно і в лаконічній формі втілює в себе одну рису, одну якість, сутність якої

виражається у прізвищі персонажа, що стало називним для великої групи людей, не обмежених ні віком, ні соціальним статусом.

Наприкінці ж твору автор застерігає: "Цими часами Іван Рило дуже бушує помежи нарід. І ходить він помежи людьми, як день, так ніч, та все міркує, в кого би вскочити. Особливо в часи виборів він має велику міць. Стережіться, добрі люди, Івана Рила, бо він, як та мушка в око впаде, так він у чоловіка вскакує" [4, 37].

Психологічна портретна деталь (погляд, жест, міміка) у творах Мартовича відіграє важливу роль у визначенні їх сатиричного пафосу. Різка зовнішня окресленість мартовичевих типів часто набуває гротескних рис, які, як правило, завжди даються з яскравою дотепністю і конкретним побутовим обгрунтуванням. От як, приміром, живописується портрет позашлюбного сина баронеси, шляхтича Краньцовського з повісті "Забобон": "Він був налоговий п'яниця, але не з тих буденних п'яниць. Були часи, коли він зовсім не пив, як же вхопився вже до п'янства, то пропадав з дому на два-три тижні. Його звали "пан жонца", а її "пані жонцова", навіть позаочі" [5, 199].

Тонка спостережливість, уміння відтворити зримо-відчутні пластичні портрети – загальновизнані ціхи таланту Мартовича. Письменник або сам веде спостереження за поведінкою героя, або передає цю функцію іншому персонажу. Сцена забави у корчмі передається через спостереження Славка: "Зараз за одвірком стояв якийсь чоловік у солом'янім капелюсі без дна. Чуприна їжилася догори. В того чоловіка тільки видно було, що синій ніс і заросле лице. Очей ані чола не мож було доглянутись (...). Ще один крок і Славко побачив Краньцовського. На лаві під стіною червоний, як грань, Краньцовський танцював. Властиво, скакав, але через те, що при тім грала скрипка, то це мусив бути танець. Скакав, підтрясався, вигинався, а при тім перекривлював лице на всілякі способи. Англез на нім пом'ятий, місцями побілений, ліва пола зовсім віддерта. На голові якась військова шапка без дашка, так захляпана болотом, що не пізнати було, чи вона з улана, чи з піхотинця... На малім круглім столі, що стояв під вікном, і на долівці валялися склянки від пива. Долівка під столом і біля стола була мокра і воняла на всю хату простою горівкою" [5, 213, 214].

Яку велику увагу Мартович приділяє зовнішності своїх персонажів, показує порівняльна характеристика, побудована засобом контрасту: "Славкові зробилося ніяково. Де ж таки! Він знав Краньмовського за дуже статечного чоловіка. Не раз завидував йому панських манер і такту. А тепер бачить його в такім страшнім стані!" [5, 214].

Талант сатирика проявився в першу чергу в умінні ліпити характери, висміювати потворне в поведінці і психології персонажів. Наведені приклади показують, як прийоми езопівської манери в тій чи іншій варіації проявляються і в методах типізації. Розшифрування зовнішності виведених персонажів співвіднене з езопівським принципом переключення політичних понять на мову побуту. Про це нагадують зовнішність і прізвища отця Кабановича, судді Кривдунського, пана Деришківського, жебрака Книша, селян Нечитальника, Павла Мудрагеля та ін.

Широко використовував Мартович зооепітети, образи тваринного світу при відтворенні морального обличчя персонажа. "Подобав на того вола, що коле. Буцім спокійно пасеться, а на кожного прохожого фукне й рогом замахнеться. Вже сам зовнішній вид Іванів показував на його вдачу" [5, 177]; "Він почувався тепер дознаку так, як той бугай, що розгонить звичайно рогами десять мужиків одним махом. Але надбіжить маленький його пастушок, чвяхне батіжком, а бугай озьме хвіст поміж ноги та й послушно вертається до стайні" [5, 179].

Підкреслимо також те, як Мартович розв'язує проблему відображення людини на тлі і в зв'язку з природою. Часто забувають, яким великим художником Мартович був в описах краєвидів. Мартовичівський пейзаж, природа вражають своєю глибокою відповідністю людині, зображеній на цьому тлі. Детальний опис розквітлого і запашного лубину з використанням веселки кольорів контрастують із настроєм центрального персонажа повісті "Забобон" Славка Матчука, який ось уже третій рік живе у страсі з підробленими університетськими матрикулами. "Біля нього простирався жовтий і синій лубин, неначе синя скатерть золотом проткана, горою рівний, мов пострижений, а боками буйний та густий, що й перепелиці нікуди пропхатися. Горою цвіт синій і жовтий укривав кожду гіллячку дрібними човенцями в повздовжні рядочки. Понижче вузенькі листочки збігалися в темно-зелені зорі. А сподом звисали ширші листочки купками, хапали своїми волосинками білий сонячний світ, збирали його в цяточки й побілювали ними свою зелень" [5, 201].

Мистецтву порівняння і метафори, ліризму, поетичного методу письма тут відкривається природний і широкий вихід. Додамо до цього, що пейзажні теми у Мартовича надзвичайно ефективні, самі мовби диктують підвищену виразність. І раптом – дивовижна тверезість слова і погляду. Мартович не міняє інтонації, не підвищує голосу, не вдається до патетичного жесту, але персоніфікує природу – свідка й оберега рідного краю: "*Писала* ця ростина *для всякого по*

синій скатерті золотими буквами, що цими краями гостював давно великий неврожай, що білий пісок не здужав хліба родити. Але попередник Краньцовського, якийсь німець, що орендував Вороничі від баронової, заманив цю ростину, кажуть мужики, десь аж з-за моря, обсадив нею легенькі піски й перемінював їх у родючу землю. Від нього навчилися й мужики цеї штуки.

А Славко сидів біля того письма та й не вмів його прочитати. Сидів безпомічний та трохи не сходив з ума, що загирив дипломи на золотий ковнір" [5, 201].

Три речення знадобилось Мартовичу, щоб описати історію рідної землі, розтерзаної і здичавілої під австрійською, польською окупаціями при отупілій байдужості справжніх її господарів, – українців. Виділені в окремий абзац, вони співвідносяться з предметністю і рівним, навмисне приглушеним, колоритом описів. Навіть тоді, коли використаний епітет ("білий пісок", "легенький пісок", "родюча земля") ніби передає не властивість предмета, а відчуття сприймання, Мартович не переслідує мети створити настрій , "заразити" читача пережитим почуттям. Скупі, економні, вони мають мінімальний емоційний зміст і сприймаються (через свою елементарність і звичайність) як точне, предметне, адекватне означення, що передає звивисто-примхливу історичну долю народу й краю.

Навмисна стриманість, контрастуюча із попереднім розкішно-живописним описом, відзначена чіткістю. Мартович свідомо вибирає найпростіші означення і сполучення слів. Він явно уникає живописних ефектів, картинних зіставлень, голосної фрази; він ігнорує надто яскравою частинкою, що б не відвернути увагу від цілого. Це – не відмова від виразності. Це – особлива система її. Мартович ніколи не працював на ефект – ні в житті, ні в літературі. Проте на загальному приглушеному тлі, серед простих, невитіюваних деталей однадві подробиці вирізняються своєю характерністю, яка опиняється у центрі опису і несе ідейне навантаження образу – ялового на думку і почуття інтелігента, здеградованого морально й інтелектуально, а тому шкідливого, як бур'ян. Ці описи ідейно загострені, в них глибока думка і великі переживання дістають конкретний, монументально-історичний вираз.

Культивовані Мартовичем жанрові форми сатиричного оповідання і памфлету вирізняються новаторськими прийомами типізації, гострокритичною спрямованістю. В оповіданні "Квіт на п'ятку" Мартович спочатку повістує про "заходи отця Альойзія" щодо виборів без "жадних передвиборних віч і жадних виборчих агітацій", по-

тім виводить різні типи учасників цих заходів аж до повного фіаско планів отця-демагога.

У ряді інших творів Мартович зразу вводить той чи інший тип ("Іван Рило", "Хитрий Панько", "Війт" тощо), повсякчас підкреслюючи в подальшому викладі узагальнююче, називне його значення. Прекрасно знаючи, що історія назад не повертається в тих самих формах двічі, Мартович з'ясовує різноманітне ставлення до історії людської особистості. Приступаючи до відтворення якогось факту, Мартович не замовчував його минулого, не відмовлявся від дослідження майбутніх доль його, позаяк це минуле і майбутнє, хоч і невидиме неозброєному окові, проте настільки ж реальне, як і справжнє. Дати історизоване відображення дійсності – означало для автора "Забобону" яскраво відтворити нові явища і типи сучасної йому епохи в їх зв'язках із минулим.

Талант Мартовича дивовижно багатогранний і різносторонній не тому тільки, що письменник-сатирик був видатним побутописцем, критиком-публіцистом, партійним діячем. Найголовніше те, що вражаюче різноманітною, різнобарвною була діяльність Мартовича-сатирика. Невтомно працюючи в літературі з юнацьких літ, Мартович створив різнобарвні, неповторно сатиричні світи, скріплені печаттю його генія. Світи складні, суперечливі. Світи реальні, та народжені нестримною фантазією письменника. Світи страшні і водночас смішні. Світ гіпербол, гротеску і – скрупульозного психологічного аналізу. Світ людей і манекенів. Світ речей і звірів. Світ – веселковий, як душа сатирика і його геніальний талант.

1. Carmen etc. Par Prosper Merimee. – Calmann Levy, 1893.
2. *Гоголь Н.В.* Авторская исповедь. – СПб, 1906.
3. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 6 т. – М., 1937. – Т. 6.
4. *Мартович Лесь.* Винайдений рукопис про Руський край. – К., 1991.
5. *Мартович Лесь.* Твори. – К., 1976.
6. *Стефаник В.* Поети й інтелігенція // Василь Стефаник. Твори. – К., 1964.
7. *Франко І.* Українська література // Іван Франко. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1982. – Т.33.
8. *Чудаков А.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. – М.,1986.

Микола ЛЕГКИЙ (Львів)

ДО ПОЕТИКИ ЦИКЛУ "ПАРАСОЧКА": ДЕЯКІ РЕКОНСТРУКЦІЇ ТА СПОСТЕРЕЖЕННЯ

Найвище, чого досягає поет, – це надання творові форми. Тлумачення він повинен залишити іншим та майбутньому.
К.-Г. Юнг.

Окремим угрупованням цикл "Парасочка" вперше з'явився друком у 3-томному випуску творів Марка Черемшини 1937 року. Редактор цього видання Є.Ю.Пеленський зазначав, що хоча окремі з них і були пов'язані з подіями світової війни, але "вага їх не в тому, а в питаннях любови і стати. З уваги на те я вилучив їх в окрему збірку. Попередній поділ не мав ніякої логічної основи. Новелі на любовні теми розбивали суцільність збірок.

Таким робом із повоєнних писань замість двох збірок повстали три, зате одноцілі й оперті на тематичнім принципі поділу" [9; 2, 230–240]. Таке групування творів Черемшини прижилося в українському літературознавстві. "Позитивом" цього видання є й "Щоденник" та "Моя біографія", які вміщені за новелами. Уважне студіювання автобіографічних нотаток одразу після ретельного прочитання "Парасочки" дає, на наш погляд, змогу виокремити деякі психофізичні комплекси творчої особистості письменника, напруга яких і сублімувалася у вигляді неповторно організованих новел циклу.

Використання психоаналітичної методики вважаємо тут цілком доцільною: "У жодному разі ми не недооцінюємо того, що дуже багато поетичних творів перебувають далеко від свого зразка – наївного "сну-серед-білого-дня-мрії", однак ми не можемо подолати підозри, що "навіть найекстремальніші відхилення з допомогою неперервної низки переходів можна пов'язати з цією моделлю" [7, 88].

Отож у "Моїй біографії"* читаємо: "Дня 24 січня одружився я з молодою, гарною дівчиною Наталією Карп'юк у Снятині. Дружину свою любив я безмірно, але щасливим я не був. Слова Федьковича "А у жінці стільки віри, що на бистрій річці піни" відбирали мені спокій... Коли так гляну назад себе, то не можу замовчати, що багато ясного, промінного вносила мені в життя моя дружина" [9; 3, 152]**.

* Їй Черемшина присвятив своїй дружині.

** У листі до А.Музички Марко Черемшина з приводу автобіографії вибачливо зізнавався: "Виписав я багато злишнього, та не скорочую вже" [8, 370].

Здогад про те, що одним із імпульсів для написання новел "Парасочки" був глибоко прихований особистісний мотив, у свій час висловлював А.Музичка ("грала, видко, тут ролю заздрість, що мусила бути за такої ріжниці віку" [4, 144]). Зробимо припущення, що щастя письменника, який одружився на сороковому році життя зі значно молодшою жінкою, затьмарювалося почуттям ревнощів. Втім, дружина Черемшини у спогадах наводить слова чоловіка, промовлені до вчителя Володимира Хроновича: "Над ревнощами працювати не люблю, бо я сам не без гріха" [672]. З нотаток Черемшини дізнаємося й про його емоційність та чималий темперамент: "Люблю любість гарячу, як вогонь, таємничу, як море, принадну, як весна, гнівну, як грім у хмарах. Але лютий я на все, що погане, брехливе і жалом кривди кусає" [9; 3, 153]. Н.Семанюк-Черемшина згадує палкий темперамент чоловіка: іноді був надміру запальний і порушував усілякі офіційні стосунки. То кинув каламарем у судового чиновника-нахабу, то влаштував пекельну сцену судді, що легковажив зі справою бідної жінки, тощо [5, 19].

І ще одне характерне самоозначення: "Більше пасивний, чим активний, хоть живо і невгавно шукаю, але не борець я. Швидко запалююсь, але і швидко остигаю" [9; 3, 153]. Самохарактеристики Черемшини вказують на складний психофізичний подружній комплекс, який засвідчує деяку розчахнутість психіки: з одного боку, глибокі почуття, буйний темперамент (зокрема, й еротичний) і пов'язані з ними ревнощі, з іншого, – пасивність характеру. Ревнива людина, як стверджують психологи, – не аналітик. Її ревнощі, домінантна риса у міжстатевих стосунках, живиться переважно уявою. А уява безнастанно малює сцени зради коханої людини. Тому, мабуть, і з'являється у письменника в різних варіантах мотив жіночої зради*.

Оту внутрішню антитетику *подружнього комплексу* Черемшини певною мірою ілюструє семантика імені. Персонажеві раннього автобіографічного оповідання "Карби" дано ім'я Петрик, за яким закріплено конотативність із власним "я" автора. У чотирьох новелах "Парасочки" знову фігурує ім'я Петро. Це простакуватий *невдаха,* в якого козак викрадає дружину й доньку ("Козак"); це *інвалід* – "не то півчоловік, не то півгазда, не то півстовпчик із восковим лицем та шкляними очима" [9; 3, 33] ("Інвалідка"); це *покійник,* за яким голосить молода дружина ("Зарікайся мід-горівку пити!.."). Випадковість? Мабуть, ні. Пасивність чоловічого первня підкреслюється

* Наші міркування мають радше гіпотетичний характер.

кілька разів недаремно. Навіть Дуць Петрів, який "опоганив ґазди-ню" побратима і на якого "паде світ", легко піддається на її спокусу. Чи ж не можемо ствердити, що в такий спосіб Черемшина немовби ампутував власні негативні комплекси?

Але новели циклу (особливо "Козак", "Зарікайся мід-горівку пи-ти!..") у суті своїй антитетичні. Як антипод до героя-оповідача ("Ко-зак") сприймається інший Петро – хвацький козак, який так приваб-лює дружину й доньку свого тезки, що ті добровільно вибираються з ним із рідної домівки ("Гафія сиділа ззаду, а Анничька спереду, а ко-зак всередині" [9; 3, 29]). Антитезою Петра в долі молодої ґаздині з'являється парубок Іван ("Зарікайся мід-горівку пити!.."), якому "падеся покійника молодиця". До речі, й це ім'я асоціюється з постаттю біографічного автора (*Іван* Семанюк, *Іванчик* з оповідання "Бо як дим підоймається (Згадка)")*. Шлюб старого Івана Мотрюка з молоденькою Єленкою ("За мачуху молоденьку"), попри фольклорні мотивування (існує, зокрема, чимало пісень про нерівний за віком шлюб), мотивується ще, мабуть, тим самим подружнім комплексом самого Черемшини. У фіналі новели Мотрюк гине від руки сина, а ім'я "Іван" також відбиває внутрішню антитетику письменника.

Тісно пов'язаний із подружнім інший психокомплекс, якого назвемо *"комплексом Федьковича"*. Недаремно стан внутрішнього неспокою, зумовлений ревнощами, Черемшина ілюструє словами буковинського поета. У родині Семанюків панував мало не культ Федьковича. Письменник згадує: "Федькович майже щодня кликав до себе мого дєдю і учив їх співати світських та церковних пісень, давав їм із своєї бібліотеки книжок до читання і взагалі опікувався як своїм молодшим братом" [9; 3, 143]. Батько, довідуємося з "Моєї біографії", дуже любив малого Івана, і якраз знайомством із Федь-ковичем значною мірою пояснюється його рішення віддати сина в науку, "щоб добився легшого хліба, чим мужицький" [9; 3, 147]. То-му й авторитет Федьковичевого слова – незаперечний. Тому й набу-ває це слово у психіці Черемшини статусу архетипа.

Дослідники неодноразово відзначали певну типологічну та сти-льову спорідненість новел "Парасочки" з творами Федьковича. О.Гнідан справедливо вбачає однаковий для обох письменників мо-тив побратимства [1, 35]; схожість тематики, близька типологія характерів споріднює новелістику обох письменників.

* До речі, дата народження письменника – 13 червня чи 13 липня – остаточно не з'ясована. Метричний запис – 13 червня 1874 р. А чи не можна припустити, що в "Автобіографії" та листі до М.Зерова Черемшина свідомо містифікує читача?

Не можна не виокремити й *професійний психокомплекс* письменника. Він, юрист за освітою, з 1912 року утримував власну адвокатську канцелярію у Снятині. Н.Семанюк заперечує тривалу паузу у творчості чоловіка, адже "в його адвокатській канцелярії набігала не одна тема, визрівав не один сюжет. Потрібен був час, аби все визрі-ло, викристалізувалося" [5, 22]. Час збіг, і письменник переносить своїх персонажів у стіни суду, де по-адвокатськи боронить їх. Ось молода інвалідка Петриха, яка "п'ятого року по шлюбі стала юши-тися і кидатися, як львиця", і врешті "станула на терміть у громадсь-кому суді" [9; 3, 30]. Там із уст сільського війта отримала індуль-генцію за майбутні гріхи. А ввечері "плескала в долоні і підоймала запаску, наче б річку брела, та п'яним голосом викрикувала:

– Мой, хло', каже війт, село велике!" [9; 3, 33].

А там легінь писаний, Федусь, ("Парубоцька справа"), який потрапив до суду за зведення вісімнадцятьох дівчат. Голос автора в новелі витісняється репліками персонажів, однак авторська позиція і тут радше адвокатська, ніж звинувачувальна. "Він нічого страшного не зробив, державі акуратне таких треба, аби держава росла, аби множилася" [9; 3, 84–85]; "Най бадіки знають, що за таке діло нікого не вішають, бо то парубоцька справа" [9; 3, 85], і залагодити її Фе-дусь може дуже легко, відписавши кожній дівчині по моргові поля. Лише за привселюдну образу Цій платить життям. Воістину, це *пару-боцька* справа, а не громадська...

Якраз адвокатський кут зору домінує у Черемшини при вирі-шенні морально-етичних проблем циклу. Війт виправдовує сільську повію Парасочку ("Тілько хлопської скороми в селі" [9; 3, 9]), і вона бере гору у змаганнях із порядними ґаздинями ("Парасочка"). Мо-рально оправданою в очах автора залишається Калина ("Зарікайся мід-горівку пити!.."), яка на похороні чоловіка тричі "тяжко заклина-лася та й зарікалася" не любити нікого. Ще б пак, адже сам "Господь понад гори походжає і сонечком дихає на ввесь світ, на гори й доли-ни та й на полонини.

Та й на Калинину любість золотом мече" [9; 3, 60].

Виправдовується перед собою і читачем Дуць Петрів ("Марічку головка болить"): "Виджу, що впав я у велику провину, але де її при-чина? Вже знаю: то моє ребро винно" [9; 3, 74]. І цього теж достат-ньо. І тому – не "Лєрва", а "Парасочка", не "Гріх", а "За мачуху мо-лоденьку", не "Федусь (Любас)", а "Парубоцька справа", не "З розу-му ізвела", а "Марічку головка болить". "У черемшининських нове-

лах немає й натяку на якусь гріховність Ероса. Він у нього – "як музика, як спів" [2, 384].

У цьому контексті випрозорюється відношення Черемшини до нових літературних напрямів. Завдяки певному запереченню традиції, розщепленню етичного й естетичного, самоіронії і, звичайно, еротизмові письменник все ж виявляється причетним до модерністських пошуків. Символічними виглядають слова, що їх промовляють бадіки з "Парасочки": "То мой брє, світ обмінивси: ґаздині всподі, а нешта високо!" [9; 3, 18]. Загальноприйнята мораль лунає лише як антитеза до індивідуальної. "Попрано все, що могло би його (Ерос. – *М.Л.*) зупинити: страх, гріх, смерть. Вільне від авторського втручання явище здобуває іманентну силу, йде на "ви" твердинь усталеного порядку. Моральна перевага – на боці поетових улюбленців" [10, 49].

В "Автобіографії" Черемшина писав: "А з середини я пустий, як попсований мужик: скептик до філософії, ентузіаст до мистецтва, природи і всього, що гарне" [9; 3, 153]. Тому виокремлюємо *соціальний* комплекс його внутрішньої організації. "Попсований мужик" – селянин, гуцул, але з рисами "панськими": письменника, адвоката, інтелігента. Обидва сегменти соціального "я" напрочуд дивно уживалися в ньому. Чи не першим це помітив В.Стефаник: "З його душі виходили, мабуть, два коридори. Один елегантний, холодний, відштовхуючий – це до його канцелярії, другий яркий, повний квітів і любові – в його Гуцульщину" [5, 92]. Напругу між двома первнями цього комплексу відзначив і М.Зеров: "Старе, традиційне світосприйняття, вірування, поняття – одійшли, втратили кредит, нові не прищепилися цілком. Отже, Черемшина – характерний продукт селянської країни. Півінтелігент з невигладженими ще слідами мужицької психіки і вдачі" [3, 431].

На кілька літ відірваний від гір віденською наукою, а потім знов повернений селу, Черемшина, на думку Зерова, здобував свої знання, свою фахову і нефахову освіту тільки для того, щоб яскравіше відтворити рідні гори, їх звичаї та поезію. Закінчив врешті тим, що прийняв життєву поганську мудрість гуцула, проілюструвавши її рядом художніх постатей, ситуацій, ліричних мотивів [3, 435]. Внутрішня антиномічність "просвічується" й назовні: "Твар під високим чолом ділиться на дві половиці: одна весела і промінна, а друга сувора і понура, та темна, як ніч" [9; 3, 152–153].

Вирізнений із селянського побуту всіма своїми звичками, за Зеровим, письменник усе ж більше дорожить народнопоетичними

засобами вислову, аніж книжними ресурсами. "У рецитаціях Черемшини немов затирається межа поміж народною творчістю та індивідуальними винаходами поета" [3, 430]. Виокремлюємо, отже, *фольклорний* комплекс, тісно пов'язаний із соціальним. "Етнографічних матеріалів не збирав, бо сам був тим матеріалом, пересякнувши наскрізь народними піснями та казками з самого малку. Я виріс серед співанок, казок та сопілок, вдихав їх і віддихав ними" [9; 3, 151].

Черемшина знає вагу й цінність рідного слова і тому звертається до діалекту заради його естетичної вимовності. Порівнюючи стилі Черемшини й Стефаника, М.Зеров зазначає, що з "Черемшини далеко більший естет і декоратор, аніж з суворого, суто архітектурного Стефаника" [3, 426]. З іншого боку, користується Семанюк і авторським словом, але комбінує "літописно спокійну" оповідь зі своїм "ліричним квітуванням". Власне, новели циклу "Парасочка" позначені антитетичністю нараторських викладів. У кожному творі представлено щонайменше двох суб'єктів мовлення, що змінюють один одного у важливих для ходу сюжету моментах.

В "Інвалідці", наприклад:

"А в зелений понеділок станула Петриха на терміть у громадському суді.

Стояла перед громадою, як молода смерічка перед старим дубовим лісом.

Стрункі її, гей з кедрини тесані, ніжки під білою сорочкою дрижали, а широкі бедра з-під запасок кидалися, гей живі сарнята.

Ясне волосся, як папороть з-під моху, виривалося з-під цвітастої хустки і закривало тоті молоденькі морщки, що бігали на молоденькому чолі над чорними очима, як мурашки на біленькому розпаленому камені" [9; 3, 30–31].

Впадає у вічі різниця в тоні й характері викладу. Першу фразу промовляє наратор нейтральний, "літописний", відсторонений; його виклад, власне, формує фабулу твору, "закладає" підмурівок композиційної структури. Наступні фрази належать, поза сумнівом, іншому суб'єктові викладу – ліричному, "народно-поетичному", який підкреслює вроду молодої "інвалідки", а водночас її внутрішню трагедію. Питома вага мовлення цього наратора в новелі "Інвалідка", як і в інших творах цього циклу, значно вища. За допомогою чергування нараторських викладів письменник створює своєрідну викладову оптику, яка проектує стереометричний ефект зображення. Власне, суто наративний аспект новелістики Марка Черемшини – тема окремої розмови. А наразі ж зазначимо, що фольклорні твори нерід-

ко стають протосюжетами новел письменника. Балада лягає у підмурівок твору "За мачуху молоденьку", пісня – "Зарікайся мід-горівку пити!.."; коломийку "Парасочка", написану ще в гімназійні часи, Черемшина трансформує в однойменну новелу. Має рацію Р.Чопик: "Поет перестав прикидатися письменником і ховатися за спинами своїх персонажів, стилізуючи манеру їх голосінь. Прозаїкові перестав заважати поет, що обтяжує розповідь доважками ліричних рецитацій. Поет і прозаїк злилися водно" у єдиній ліро-епічній течії, "відповідній природі свого фольклорного джерела" [10, 40].

Таким бачиться нам внутрішній психофізичний портрет Марка Черемшини – сукупність цілого ряду комплексів, творче сублімування яких призвело до неповторної поетики циклу "Парасочка". Звісно, глибинна організація творчої людини значно тонша, а її творчі процеси ледь чи можна "вивести нагору" у всій повноті. Однак найбільш помітні з них обійти увагою важко.

1. *Гнідан О.* Марко Черемшина: Нарис життя і творчості. – К., 1985.
2. *Денисюк І.О.* Любовні історії української белетристики // Український Декамерон. – Кн.1. Дияволиця: Новели, повість. – К., 1993. – С.377 – 391.
3. *Зеров М.* Марко Черемшина і галицька проза // Зеров М. Твори: В 2-х томах. – Т.2. – К., 1990. – С.401–435.
4. *Музичка А.* Марко Черемшина (Іван Семанюк). – Х., 1928.
5. *Семанюк Н.* Співець Гуцульщини: Спогади про Марка Черемшину. – Ужгород, 1970.
6. *Семанюк-Черемшина Н.* Спогади про Марка Черемшину. – Львів, 1958.
7. *Фройд З.* Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів, 1996. – С.85–90.
8. *Черемшина Марко.* Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні відгуки. Спогади. Автобіографія. Листи. – К., 1987.
9. *Черемшина Марко.* Твори: У 3-х томах. – Львів, 1937. Покликаючись на це видання, вказуємо том і сторінку.
10. *Чопик Р.* Переступний вік: Українське письменство на зламі XIX – XX ст. – Львів – Івано-Франківськ, 1998.

Микола СТЕПАНЧУК (Львів)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СТЕФАНИКОВИХ ОБРАЗКІВ

Перша збірка письменника названа "Синя книжечка. Образки Василя Стефаника" (1899).

Жанровизначальний термін "образок" для літературної доби Стефаника набув широкого розповсюдження. Іван Франко писав не лише прозові речі такого типу, а й "Галицькі образки" віршем. Якщо

переглянути статті у виданні Федора Погребенника "Стефаник у критиці та матеріалах", то побачимо, що дефініція "образок" стосовно творчості цього письменника вживається густо. Проте, що таке образок, які його характерні особливості, чим він відрізняється від "необразка", і стефаникознавці, і дослідники інших прозаїків не з'ясовують. Виняток становить І.О.Денисюк, який у своїй монографії "Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст." [1] намагається хоч побіжно надати образкові прав громадянства. І в цій книзі, і в статті "Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст." [2] дається характеристика цілої полоси "образкового" жанрового утворення, виділяються деякі структурні риси образка, підкреслюється, що основне у цьому різновиді малої прози – часова і просторова обмеженість матеріалу, тяжіння до сучасного моменту. Для прикладу наводиться аналіз стефаниківського образка "Озимина". Проте, як ми бачимо далі, на живому зеленому дереві Стефаникової новелістики ми знайдемо широку типологічну гаму сприймання життя через художню раму образка. Можна накреслити певну типологію жанрово-композиційних пошуків Майстра у цих параметрах.

Такі риси його стилю, як фрагментарність, лаконізм, драматизм, "надгустота" письма (О.Гончар), можна простежити, виділивши для аналізу у певну структурну групу образок – другий після поезії у прозі хронологічний жанрово-структурний тип у Стефаника. Характерно, що саме він був провідником того новаторства, яке звернуло на себе увагу редакторів "Літературно-наукового вісника" і, як кожне новаторство, було сприйняте неоднозначно. Відбулася невелика дискусія "між своїми" – між "Вісником" і молодим амбітним автором. У цьому двоголоссі у ролі голосу від усієї редакції виступив Осип Маковей (він же як своєрідний уповноважений Івана Франка і Михайла Грушевського). Усі три мужі, компетентні в літературі й дуже авторитетні, були наділені добрим мистецьким смаком і не могли не визнати нового таланту. Проте щодо оформлення присланих до друку новел вважали за необхідне дати свої поради, спираючись на досвід літератури XIX ст., яке, властиво, вже минало. Йшов рік 1898-й. Стефаник творив у стилі наступного, XX-го сторіччя. Хоч Іван Франко і писав образки ("Лесишина челядь", "Галаган" тощо), але вони, конденсуючи час і простір, все ж відзначалися значною докладністю в обрисовці героя і його оточення, а не раз і фабульністю. У порівнянні зі старою манерою письма стефаниківські "шкіци" видались Маковеєві надто "скупі на слова", не заокруглені, сирі, а тому нібито артистично невикінчені. Розгніваний по-моло-

дечому автор, зачеплений за живе, за сутність своєї новаторської художньої концепції, дав відповідь у листі, який для нас є просто дорогоцінним, золотим ключем, який відмикає секрети жанрово-композиційного та стильового новаторства Стефаника: "Як ми маємо стати на якусь оригінальну літературу, – відповідає він О.Маковею, – то треба писати безлично голі образи життя мужицького [6, с.323]. Мабуть, редакція виявилась настільки мудрою, що признала Стефаникові рацію і надрукувала всі три прислані їй фрагменти під рубрикою "Фотографії з життя", "Засідання", "З міста йдучи", "Вечірня година". Що ж являють вони з точки зору своєї будови, яка "не кривдить штуки", – на думку чи самовідчуття їх автора?

"Засідання" – це образок своєрідної прозової драматургії, сценка, озвучена голосами героїв. Спостерігається часопросторова єдність. Часова тривалість плину життя обмежена, і ця обмеженість регламентується самим заголовком: це засідання, а навіть найдовше засідання не може тривати безмежно. Чергування голосів радних, бо це засідання сільських радних, утворює певну сценку. Первісна назва була "Старі і молоді", і цей часовий контраст віддзеркалює плин мови полілога. Простір тут деталізований, площина "канцелярії" окреслена в авторській ремарці, яка змальовує місце дії. Ця площа має історію, бо інколи вона перетворюється у "шпиталь", коли приїздить начальство й вимагає санітарного пункту на випадок холери. Тому сінники, посклади в кутку, та банки карболки, якою скроплюються кутки для шпитальної атмосфери, – такі деталі конкретизують площину, в іронічному плані показують поліфункціональність її, і, взагалі, авторська точка зору має гумористичне забарвлення – це погляд на сільське засідання "прижмуреним оком", елемент з комедійним підтекстом проходить через усе "засідання". Гротескність представленого світу сценічно, візуально, "театрально" виражена через скоцюрблену постать Івана Павлюка: "Іван Павлюк, що сидів коло самого стола і був найстарший, схилився на черево, склав руки, як до молитви, всунув їх між коліна, та й плював, покурюючи люльку. Долоні ніс і коліна сусідували з собою. Отак він сидів та вповідав за ярмарок [7, 87]. Це єдина різко окреслена постать з учасників засідання, яка має свій візуальний портрет. Проте в процесі розмов окреслюються неоднакові "внутрішні" характери, типи, "портрети" радних.

Постать другого комічного персонажа – Павла Дзіня – теж гумористична: незважаючи на шпитальний дух канцелярії, цей радний на засіданнях завжди спав, бо він "мнєкий на голову". "Треба дохторові сказати, аби ... не обмертвлював радних, бо рада буде до нічого".

Фраза подекуди символічна: за своїм характером рада сонна, пасивна, обмертвлена. Але злегка, пунктирно накреслюється певний контраст, навіть конфлікт між старими і молодими. Мотив "старого" і "сучасного" проходить через банальні, на перший погляд, розмови – про ідеалізовані старі часи, коли й худоба, і свині були не такі, як тепер. "Радні", щоправда, не мислять цілеспрямовано, бо мимоволі в тузі за старими часами в їх балаканині проявляється й перевага нового. Оповідач у цьому образкові не один: тут є виклад від автора, полілог радних, крик-протест старої Романихи, а також голос когось позасценічного у формі переказу його бесіди. Це – голос секретаря коломийського, вірніше, зміст тих реакційних його думок, які переказує війт, а які, властиво, є його власними поглядами. То – оповідач-маска. Війт раз у раз нібито підкреслює вставним словом "каже" неприналежність собі висловлюваних думок: "Щось він там белендів та й каже, що коби, каже, у вашім селі менше люди тих казетів на пошті спроваджували. То, каже, ошуканство. Мужиків, каже, с щось дуже багато. То як лиш дваціта пайка дасть по левові за казету, та й си зробля тисічі тисіченні гроший задурно, запусто. Такий панок, каже, все сам понаписує, тумана пустить, замастить, загладить, а мужики дурні, каже, читають та аж облизуються, що панцьке поле на люди перейде" [7, 88]. Ми схильні дивуватися, що це ніби й не Стефаник пише – лаконічний, скупий на слова, а скоріше Мартович. Проте та редукція, яка є в композиції стефаниківських творів, не стосується ліміту мови персонажів, регламенту своїм селянам цей автор ніколи не встановлює, інакше б зникли ідея образковості, "фонографа" – могутній засіб самохарактеристики героїв. А війт, який виголошує цю демагогічну "беленду", в інших ситуаціях вміє бути надто лаконічним і присікати радних стилем військової команди. Коли стара Романиха, обвинувачена в крадіжці церковної дошки й покарана штрафом у розмірі одного лева, репетує, війт її одним різколаконічним словом обриває:

– Ой віточку, та я вмру, так не буду лева мати! Де мені лева, де, де, де?!

– Мус! – була відповідь.

Проти війтівської демагогії виступав молодий радник Петро Антонів.

– Мовч, – закричав війт, – мовч, бо ті скажу закувати, ти, шмаркачу!

"Мус", "мовч" – Стефаник добирав односкладові слова у репліці-команді. Радикальні погляди, сміливість, мужність "смаркача" проявляються в активній обороні знедоленої Романихи, яку крайні

злидні примусили вкрасти стару дошку на опал. "Мнєкі на голову", а це більше м'якотілі, пасивні, старі радні на її оборону не спроможні, бо бояться війта.

Цей образок, цю сценку засідання урізноманітнює і доводить до кульмінації. Жанрова сценка (за мистецтвознавчою термінологією), вмонтована у твір. Це поява обвинуваченої в злодійстві Романихи, сцена суду над нею. Стефаник вважав за необхідне змалювати її портрет, у деталях якого – прихований голос авторського адвокатства: "Стара, обдерта, із синім лицем. Станула коло дверей та й почала борзо, крізь плач говорити". "Пальці ми деревіют", "очі ми вже скаправіли" – це її автопортрет. Домальовує портрет злидарки все той же "шмаркач" – радикал, який виконує роль авторського адвокатського помічника. Зображує він вигляд баби на тлі інтер'єру: "Виходжу, а в хаті студеніше, як у газдівській стайні. На опецьку горить каганець, як зеренце пшениці, та й тільки всего вогню в хаті. Баба сидить та мне пальці, як дерев'єні. Я би казав, газди, аби не казали їй платити того лева" [7, 90–91]. І лев дістає епітет – "того студеного лева". Як згармонізовано-згуртовано тут діють мікродеталі – образ закоцюрблених, спрацьованих, студених пальців, применшений прийомом літоти до зеренця пшениці каганчик, який не нагріє вистуденої хати злидарки, і студений лев – вимір холодно-бездушної покари. Радні викликають після такого "вироку деталей" бездушного бабиного сина й наказують йому маму доглядати. Отже, "Засідання" – не сирий матеріал, а глибоко придуманий акт зі своїм складним багатоголоссям як викладової форми, з концентрацією простору і часу для створення певної атмосфери сільського засідання і багатоскладності виявлених у ньому характерів і почуттів.

"З міста йдучи" належить до найоригінальніших образків Стефаника і за своїм рухомим простором (статична група "голосів" рухається по дорозі, повертаючись з міста), і за своїми викладовими формами. Авторська партія у діалогах творів Стефаника скорочена назагал до мінімуму, а тут вона зведена до нуля. Тільки у Мартовичевій "Грішниці" персонажі ведуть діалог без жодного слова авторського втручання. Проте, може виникнути питання, чи це взагалі не драматичний твір. Але характер діалогів тут не драматургічний. У драмі кожна наступна фраза дійової особи конфліктує з попередньою фразою іншої дійової особи, а тут бесіда співрозмовників по-епічному тче якусь пунктирну фабулу – "казку за добробут". Твір цей настільки позначений оригінальним способом викладу, що його не зміг "розкусити" такий знавець літературних новацій, як тодішній редактор "Літературно-наукового вісника" Осип Маковей: "У фотографії "З міста ідучи" Ви такі скупі на слова, – навчав він В.Стефаника, – що пишете тільки: перший (говорить), другий (знов говорить). Можна згодитись на те, що вони говорять, але се вже "фотографія", не два фотографи, то варта би хоч кількома словами нарисувати тих розмовників" [4, 33].

Полілог "тчеться" за таким "безладним" порядком: перший-другий-третій-перший-другий-третій-перший-другий-третій-перший-другий-третій-другий-перший-другий-третій, або 123-123-123-123-123; отож "терцинність" голосів тільки раз порушена. Неокресленість, неконкретизація цих трьох "ротів" пояснюється тут тим, що вони не є, по суті, персонажами, лиш викладовими формами історії двох героїв твору – часу в його плинності і змінах, і старого Максима – характерника, постаті з легенди, яку серпанком ностальгії за золотим давноминулим оповивають оті "тріє" голоси. Образ давнини і плюсквамперфектного часу виражають дієслова давноминулих часів: "бувало, пройдемо до него колідувати", "То, бувало, п'ємо та їмо", "як стара моя, каже, жила...", "Бувало, вже зберемси, а він не пускав", "якось Паламариха на сапаню вповідала, що він, небіщик, не любив до коршми заходити", "та й, уповідають, що якесь нечисте присулювалоси до него". Оповідачі широко послуговуються своїми спогадами й спогадами своїх односельчан. Оте "бувало", "якось вповідала, що він, небіщик", "уповідають" і створює атмосферу легендарності, з якою завжди зв'язане поняття минувшини. Часова дистанція – основний прийом відношення до колективно воскрешуваної з імли минулого постаті багача, причому його дивакуватість, характерність смакуються як туга за легендарним багатством, як ностальгія за ним: "Де ота сума, де ті маєтки?".

Голоси-оповідачі, які спільно виточують з клубка нитку епіки, створюють ще інший образ оповідачки-знахарки, "нашої брехунки" Касянихи, до якої старий Максим, як до віщунки, звертався за розгадкою свого передсмертного сну. Епічний тон, послідовне нанизання найдрібніших подій в намисто споминів, витриманий скрізь: "Якось незабавки, як Максим умер, та в мене хлопець заслаб. Гадаю собі: таже треба якогось ліку шукати! Умре, бідний світе, та й ховай не знати з чим та й у чім? Та й пішов-сми до нашої брехунки, до Касиянихи. Якурат вона надійшла, примовила хлопцеві та й, як то знаєте, пошта – сіла та й розповідає. Ходить по селі та все знає, що де дієси. Та й уповідає жінці, що, каже, тижнем перед смертев був у мене Максим" [7, 93–94]. Багатство дієслів – носіїв подій, з яких

складеться епіка (вірніше, розповідей про події), слів на означення часу, (неокресленого й окресленого: якось, незабавки, якурат) вражаюче: умер, заслаб, гадаю собі, пішов-сми, надійшла, примовила, сіла, розповідає, каже, був... "Драматург" у прозі, Стефаник уміє бути епічним, якщо епіку творить його герой-оповідач. Максимальна увага до голосів з народу – помічників в авторському викладі – для Майстра прикметна. Епічно-легендарна історія, наближаючись до сучасності, драматизується. Відбувається пролетарізація села, жінка Тимофієва, вплутана в банківську історію з векселями, в результаті чого стає на грані трагедії, і її чоловік виголошує своєрідний вирок:

– Клади, каже, голову на поріг, най рубаю: ти підеш сиру землю їсти, я на шибеницю, а діти жидам воду носити!

Це вже репліка не зі злото-легендарної минувшини. Чим ближче "голоси" наближаються до села, тим відчутніше виходять вони з золотої імли казки-легенди про добробут. Завтра буде ще більш "реалістичним": "Перший" піде наймати до двора, "Другий" – "до того паршивого Срулика", а "Третій" – до ксьондза. Такий часово-просторовий фінал подорожі, прикрашеної певним чаром оповіді-спомину. Стефаник саме цей момент народної словесної культури, цей bel parlar gentile – сказав би Франко, поклав в основу своєї мистецької оповідної культури. У статті " Bel parlar gentile " Іван Франко писав, що "мужицька конверзиція держиться переважно, типово в епічнім тоні. Се не логічне сплітання думок у формі питань і відповідей, се барвиста мозаїка довгих або коротших оповідань. Один каже одно, другий друге, се викликає у третього якийсь аналогічний спомин і так далі. Зв'язок тих оповідань не раз зовсім припадковий, але зате кожне оповідання звичайно має фактичну основу, отже, оповідач в міру свого таланту передає його так живо і барвисто, як лише може" [8, 9].

В образках-сценках Стефаника інколи домінуючим є певний родовий струмінь: у "Засіданні" успішно використано елементи драматичного роду, у "З міста йдучи" – епічного, а ось "У вечірній годині" обізвалася всіма струнами лірична арфа.

"Вечірня година" – твір, побудований за напливаючими кадрами-споминами. Виклад ведеться то від автора (і він має вигляд ремарок), то від героя, який у своїх партіях, графічно виділених знаком тире, виступає як ліричний герой. У світі "авторському" герой, якийсь панок, виражає ознаки збентеження тим, що ходить по кімнаті, нервується. Невідомо, чи він говорить сам з собою, чи словами відтворює картино-кадри з дитинства. Пекуча туга за тим дитинством, за найріднішими – матір'ю і сестрою, породжує спомини-видіння – мікрообразки. Вони, ці своєрідні "медальйони", які носить на серці герой, мають вигляд пейзажно-настроєвих картинок з минулого. Усі вони "нанизані" на домінантну вісь, якою є уривки дитячої пісеньки "Ой, не коси, бузьку сина", а також особливий настрій "вечірньої години". Важко висловити, у чому полягає неповторний щем, ніжний ліризм "вечірньої години" – тієї хвилини, коли "малі діти, збуджені і незвичайні, вибігають із хати і граються дуже весело, нервово". Тут Стефаник точно зафіксував відчуття зміни погоди – як правило, після такого збуджено-нервового стану дітей настає сльота. Настроєвість "вечірньої години", а тим самим і всього образка, досягається викликанням в уяві деталей, ситуацій дитинства, наївних у своїй простоті, але безмірно поетичних. Випасання овець у полі, образ сестри, котра вишиває узори "у фасольки", материні відвідини, котра наспівує милу пісеньку "Ой, не коси, бузьку, сіна", в якій вирнає і образ зарошеного по коліна бузька-косаря, і чайки, "що набакир шапку носить...". Нарешті, образ могил – сестриної і материної, на яких цвітуть вишні. Білий цвіт вишні, біле волосся матері набувають підтекстового значення. Народнопоетичні асоціації "розшифровують" цей образ так: короткочасне цвітіння вишні символізує швидкоплинність людського життя.

Всі три образки – дебютанти в "Літературно-науковому віснику" – засвідчили еластичність структури цього жанрово-композиційного структурного типу, що виявилося у пристосуванні форм образка до характеру все нового матеріалу і до авторських жанрових установок.

Виразно "образкову" форму мають ті речі Стефаника, в яких головну роль в композиції виконують площинно-просторові елементи, твори "заземлені", з ширшим тлом, яке своєрідно взаємодіє з героєм, "опромінюється" його почуттям, настроями. Це пейзажні картинки, але ландшафт тут не самоціль – він бере участь у зображуваному психологічному стані героя або є провісником його трагедії.

"Лан" – це мініатюра, один з найменших за розміром творів Стефаника. Композиційне оформлення його неповторне. Тут особливо виразно відчувається авторська просторова точка зору. Новеліст ніби працює з біноклем чи телескопом. Спочатку наводить він свій оптичний прилад на долину, на безмежжя. В об'єктиві – лан, який через своє безмежжя втратив на горизонті контури, злився з небом у своїх гіперболізованих, майже космічних вимірах, – "пливе у вітрі, в сонцю потопає". Ми догадуємося, що цей грандіозний лан, мабуть, не власність героїні, а чужий – "своя, але чужа земля".

Лан можна порівняти з довгим неводом, який ловив нивки, "як дрібоньку рибу". Неводи бувають довжиною з півкілометра, а "дрібонька" риба тільки кілька сантиметрів. Отже, спочатку, є макрокадр. Автор неначе наставляє свій апарат на коротку дистанцію, звужується просторове коло майже до цяточки. Такий рух променя зору у просторі. Далі – мікрокадр з своєю мистецькою композицією. Десь на задньому плані "зісохле бадилля бараболі шелестить". Зісохле бадилля картоплі – це деталь, яка конкретизує час, пору року. Це – осінь. Далі йде деталь "кущ" (корч). На його тлі – своєрідний натюрморт: хліб, огірок, "мисчина". Проте картина олюднена присутністю двох героїв – дитини і матері. Дитина під корчем забута. Час її самотності вимірюється присутністю комах або: свердок дотулився до ніжки, "мідяна жужелиця борзенько оббігає дитину". Дитина синіє в смертельній агонії – від плачу. Причина розкривається візуально-картинно, через портрет матері. Портрет цей – то своєрідна фотографія слідчого, додана до кримінальної справи. Вона сама є актом обвинувачення: "А посеред розкопаних корчів спить мама. Як рана ноги, бо покалічені, посічені, поорані. Прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь [7, 106]. І ось тут ми стрічаємося з одним із секретів майстерності Стефаника – маємо приклад надгустоти його письма, тієї особливої конденсації, через яку добувається нова художня енергія. Стефаник показав нам дві точки як чорні таємничі діри, що поглинули інші планети. Один вражаючий штрих – конаюча дитина ("Б'є ніжками, дуже пручається і поволеньки синіє") – і другий – просторовий малюнок майже серед космічного простору лану – мати, що спить камінним сном, таким камінним сном знеможеної трудівниці, що її не може збудити ні материнська інтуїція, ні крик дитини в смертельних конвульсіях. Таке її життя.

І як у "Засіданні" закоцюрблені й застиглі від холоду пальці старої Романихи є "речовим доказом" нелюдських умов життя і праці, так у "Лані" оті "як рана, ноги, бо покалічені, посічені, поорані" [7, 106]. Звузився просторовий обрій до найболючішого пункту. Земля і трудівниця – такий заголовок – символ прочитується в підтексті лаконічного заголовка "Лан". Превалює чорний калорит: "чорний свердок", "чорне волосся", "чорна земля", "чорний ворон", лише "зелений коваль" і "мідяна жужелиця".

І зовсім інший – "співучий" колорит "Озимини". Якщо "Лан" – своєрідна графіка (Леся Українка порівнювала стефаниківський спосіб письма до рисунків пером), то пейзажно-філософську картину "Озимина" можна б назвати аквареллю. Нас огортає почуття світлості, причому воно передано оксюморонно, синтезом звукового й зорового образів: осінній сільський звук, якась "протяжна, тужлива пісня вилискується по зораних нивах (...). Ціле село співає, білі хати сміються несміливо, вікна ссуть сонце" [7, 164].

Головна атракція, художній центр картини – біла постать діда на яскраво-зеленому тлі молодого життя: "На однім городі на кожусі лежить білий, як молоко, мужик. Старий дуже, з померклими очима. Коло кожуха його паличка лежить також дуже давня, бо кавулька геть долонею витерта. Сонце гріє йому просто в лице, як би лише його мало на землі" [1, 164]. Білизна дідового волосся "перегукується" з "білими мотилями", які граються над ним (а ще деталь: барви яскраві, погода ясна і тепла, і дід, старий здитинілий, "пищить" до сонця, свариться зі смертю, виголошує монолог, звернений до неї). Він охороняє зелень озимини не просто як таку, а як символ вічної молодості, що таїть у собі безсмертя. Пейзажний малюнок, олюднений постаттю діда, має своє філософічне мовлення: – "Файне, зелене (...). Земля все молода, вона як дівка, свєто є – то вберези, будний день – то вона по-будному вбрана, а все дівочить – відколи світа та сонця" [1, 164]. І заключний акорд теж пейзажний: "Сідає серед зеленої озимини, підпирається палицею і мовчить. Він мовчить, а село сумно довкола нього співає, а верби кидають у нього зісхлим листям"... [7, 164]. Мотив "Засідання" – "старі і молоді" – тут переданий зовсім іншими засобами – контрастними барвами і деталями. Ми вже стрічалися з вишневим білим цвітом у "Вечірній годині". Цвіт вишні на могилах теж суперечив смерті і забуттю, хоч єднався з сивиною матері. Верби кидають в "Озимині" у діда зісхлим листям, неначе підкреслюють його старість, але ж кругом зеленіє безсмертна озимина. Тож і композиція образка виткана, як узір рушника, із різних кольорів: сонячного, білого, зеленого, із світлотіні життя і смерті.

За способом організації тексту до настроєво-пейзажних образків "Вечірня година" й "Озимина" примикає "Роса". По краплі роси вділяв Стефаник й деяким іншим своїм творам, а тут він проспівав росі гімн і молитву, виніс її у заголовок, що свідчить про особливу заанґажованість цієї полінастроєвої частки природи. Якщо у "Вечірній годині" й "Озимині" природа розпростерта площинно, пейзажно, і ці площини (лука з бузьком, луг з вівцями, зелене поле з озиминою) є образним видінням-картиною, то про "Росу" цього не скажеш: роса тут є особливим асоціативним епіцентром у біографії героя. Перш за все вона є "головною особою" ранку і стартом цього мажорного настрою, автора якого необачно називали "песимістом".

Слушно відзначила Н.Жук, що у Стефаника "важливу функцію відіграє пейзаж". "Він не фон, на тлі якого зображуються певні події, він – органічний компонент сюжету, завжди персоніфікований, ліричний, емоційний, тісно взаємодіє з життям героїв і найчастіше імпонуючи загальному настрою твору" [3, 11].

Деталі природи, що збуджують асоціації, випромінюють настрій замилування ностальгічним давноминулим, були вже у "Вечірній годині" – зарошений ("по коліна") бузько, чайка у шапці "набакир", спутана бешкетниця – білоголова вівця, нарешті, полісимволічний цвіт вишні. У "Росі" все скристалізувалося, "як у краплі роси", у цій наскрізній сюжетотворчій деталі, якщо сюжетом можна назвати пульсацію почуттів. Старий Лазар, герой образка, працює досвітком, бо "дуже любив цей ярий переддень". Хоча роса "їсть ноги", але її порівняно до "божого трунку", вона "щипає і смакує". З росою у здорового, сповненого фізичних і духовних сил селянина зв'язаний смак життя, його труди й насолоди. У своїй "молитві" до роси старий Лазар говорить: – "Ей, ти росо, їла ти мене від дитини; я коло овець плакав від тебе. А як був молодий, то мусив підкочувати білі штани, йдучи від дівки, щоб мама не сварила, а як став газдою і заходив у збіжжя косити, то ти жерла мене, і кусала, і боронила перед косою кожне стебло, аби й ще завтра напоїти своїм різким напитком, але восени ти щодня найгірша, бо забирають від тебе все, кому ти щодня лице мила. Ти так, як мама, що не дає своїх дітей" [7, 234].

Життєдайна роса – це в уяві (майже язичницькій) селянина – дочка сонця. "Ех ти, божа водиця, ти давала дужість і здоровля пшеницям і житам, але і я був від тебе дужий та різкий. Баную дуже, що ти мене не будеш заросювати, як ти, святе сонце, родишся" [1, 234].

Дуже оригінальна викладова форма – форма молитви до роси і гімну їй. Це росяне, життєдайне обрамлення монолога героя і його діалога з дружиною, змістом яких є радість від внуків, від їх фізичного і духовного здоров'я. Внуки одержимі ідеєю України.

"Але в мене внуків багато. Роса має кого обмивати своїми перлами" [7, 235]. В кінцевому акорді твору старий Лазар "росяним листком обтер свої мокрі очі і пішов до хати між внуків". Краплини роси з'єдналися зі сльозами щастя. За допомогою прийому язичницького поклоніння росі створено головний образ твору – образ поетичної душі хлібодара.

Натомість в інших "непейзажних" речах Стефаник дуже скупий на образи природи. Ціла низка його образків позбавлена їх. Інколи сувору однотонну графіку орнаментує письменник якоюсь кольо-

ровою плямою, покладеною пензлем, вмоченим у природні барвники. Разом з тим такий штрих згармонізований з настроєм твору, акцентує його. Інколи – це фінальна фраза, заключний акорд, а то й нижня "планка" рамки образка. "Над заходом чорна хмара закам'яніла" – початкова "планка", а кінцева: "над ними розстелилось осіннє склепіння небесне. Звізди мерехтіли, як золоті чічки на гладкім залізнім тоці". – Це у "Виводили з села", творі, де основний настрій – напруга і тривога. Тому й чорна хмара закам'яніла і холодом повіяло від неба, хоч і чічками заквітчаного отого гладкого залізного току. Тут сильно непривітна "твердь" природи.

У "Катрусі" пейзажні штрихи дуже скупі. Деталі виду села свідчать про часові зміни під час відсутності хворої дівчини. "На вулиці Катруся цікаво розглядалася. – Від осені богато новин настало. Вуйко Семен загородив пліт, старий Миколай пошив наново стодолу" [7, 58]. У тому тісному світі, де живе Катруся, ці нехитрі деталі здаються великими змінами. "По полю люди орали, сіяли. Жайворонки над ними співали, чорна рілля розсипалася під сонцем" [7, 58]. Пейзажний кадр поданий з точки зору робочого селянина. І Катруся мріє, що "весни не стратить", найметься на роботу, як виздоровіє, і батько теж жаліє, що втратив таку робітну днину – "днина, як золото", тобто і така блискуча погода, і такий дорогий час. Натомість вводить автор такі деталі, як різнокольорові штучні квіти з позбавленими життя барвами, які звеселяють анемічне обличчя хворої: "Катруся перезирала їх, лице її слабо усміхалося, а сині, білі, зелені, червоні блески блукали по обличчю" [7, 58]. До того ж ті квіти, які мати купила для шлюбу своєї дочки, натякають і на похорон... Сонце найчастіше освітлює і зогріває персонажів, як от бабу Тимчиху ("Ангел") – "сонце як рідна мати, розігрівало старі кості", воно ж – символ чистоти і святості: "встид перед сонцем світлим" [7, 62]. "...А мені від сонечка святого сором стало", – говорить жебрачка в "Святому вечорі".

Сонце часто милує й голубить селянських героїв, принижених та оскорблених. Хоч і сам автор дещо іронізує з Данила, героя образка "Май", але разом із сонцем і квітами у заключному акорді посилає йому свою ласку: "Сонце реготалося над ним, посилало до нього своє проміння, пестило його, як мама рідна. Квіти цілували його по чорнім нечесанім волоссю, пільні коники його перескакували. А він спав спокійно, а чорні ноги і чорні руки виглядали як приоблені до його цеглястого тіла" [7, 130].

Природу нерідко Стефаник показує через призму пісні. Пісня викликає у підсвідомості враження від доторку, ласки природи. У "Марії": "Пісня випростовувала її душу. Показувала десь на небі ціле життя. Всі зорі, які від дитини бачила; всю росу, яка падала на її голову, і всі подуви вітру, які коли-небудь гладили її душу" [7, 195].

Сонце – це високість, і щастя бачити його. У високості небесній – спів жайворонка, а на землі – сопілка – "ішли разом", "а поверх нас сонце, і всі сипали божий глас і надо мнов, і над блискучими плугами, і над всім миром веселим.

А крізь сонце бог, як крізь золоте сито, обсипав нас ясностев, і вся земля, і всі люди відблискували золотом. Так сонце розчинило весну на землі, як у великім кориті" [7, 204]. – Ось один із гімнів сонцеві і всій овесняненій природі.

В образку "Morituri" мотив сонця – своєрідний композиційний лейтмотив. Ще до сходу сонця сходилися старші селяни до сільського голяра, а вже як "сонце добре зійшло", сиділи вони "обліплені папірцями" та чекали на горівку. Нарешті, у фінальній фразі один з оголених та обліплених папірцями від поранень бритвою і підпилий клієнт голяра боїться дружини, – "зараз занюхає, що-м пив горівку. Та й казанє: не маєш стиду, старий, ні від сонця, ні від людей" [7, 216]. Отже, тут не тільки своєрідний часомір – "сонячний годинник", а й сонце як мірило моральне.

Сонце, нарешті, ясність думок великого Каменяра: "Встає Франко із таким ясним чолом, як сонце, спокійно вчить нас, бо він все знає" [7, 216].

Просіяне через шибки світло сонячними барвами веселки грає по зморщенім лиці смертельно хворої баби ("Сама – саміська"). "Страшно було глянути в такім освітленні. Мухи зумкотіли, ріжнобарвні світла волочилися разом із мухами по бабі" [7, 64]. Тут автор-лікар вгадує стан хворого по неприродному кольорі обличчя. Місячне світло освітлює найчорніші драми – стаєнку, де агонізує корова ("Шкода") і ріку смерті в "Новині" хоч і порівняно її з живим сріблом: "У місячнім світлі розстелилася на долині ріка, як велика струя живого срібла. Гриць здригнувся, бо блискуча ріка заморозила його, а той камінь на грудях став іще тяжчий" [7, 72]. "Живе срібло" – так у народі називають ртуть, метал своєрідної плині і тверді, страшний і неприємний на доторк. А до того ж Гриць несе топити в холодній ртуті ріки свою дитину. Роль пейзажних просвітлень у гнітючих текстах майже завжди підкреслено психологічна. Старий безрадний пан у "Портреті" не може ніяк знайти люльку; вона тікала "як

осінній листок на рвучій воді" [7, 74]. Рвуча вода потоку понесла з собою і все найдорожче в житті персонажа. Його уява пейзажним видінням передає враження від гри дочки на фортепіано: "А на кінець заграла їм пісеньку. Буде їм здаватися, що походжають по різнобарвних квітах і по шовковім зіллю. Аж спотикатись будуть. Та й будуть видіти, як дівчина рве барвінок, як золотить його і сріблом посрібля, і дочує небо її пісню. Таки то буде пісня, що всі старці добрі і веселі" [7, 74]. Настрій веселості й прихильності, замилування цвітінням молодості, хвилею щастя передано образом дівчини, яка рве барвінок і посріблює його: читач догадується, що на весілля.

Ширше конфігурацію землі накреслює Стефаник у "Камінному хресті", бо ж горб, на якому Іван Переломаний вік свій "спендив", є таким же головним героєм оповідання, як і Іван, що обробляє важкодоступну ділянку землі, причому гігантизм цих героїв акцентовано "мовою" їх тіней: "Не раз, як заходяче сонце застало Івана на верху, то несло його тінь із горбом разом далеко на ниви. По тих нивах залягала тінь Іванова, як велетня, схиленого в поясі. Іван тоді показував пальцем на свою тінь і говорив горбові: "Отос ні, небоже, зібгав у дугу! Але доки ні ноги носє, то мус родити хліб!" [7, 78]. Іван – трудар сам уподібнюється до горба, нажив собі від непосильної праці горб на спині. Тут удруге образ летючого кленового листя вжито як символ розставання: "Ідуть слова тих співанок, як жовте осіннє листя, що ним вітер гонить по замерзлій землі, а воно раз по раз зупиняється на кожнім ярочку і дрожить потертими берегами, як перед смерттю" [7, 84]. Ліризм, затаєний у долі "зів'ялого листя" (чи не від Франка зачерпнув його Стефаник), найніжнішою струною озветься в "Кленових листках", де образ кленових листочків, гнаних безжально у безвість вітрами, ще й своєрідно інструментовано, оброблено "композитором". Це кленові листки з пісні.

Деталь природи стає співгероєм у "Святому вечорі". Жебрачка святкує не сама – їй колядує грушечка під вікном, – "бо ніхто мені цего вечора не заколідує, такого великого вечора, лиш ти бабі колідуєш" [7, 99].

Внутрішню напругу, почуття трагізму ув'язненого в "Листі" втілено в такий вкрай сконцентрований образ: "А крізь грати видко звізди. А я на них дивлюся, як вони котре більші та менші за собов провадє. І почітую собі на велику, що це Настя, а на малі, що це Марійка зараз за нев, а це Іванко, а це Василько" [7, 108]. Тут народнопісенна поетика співпрацює з художником-новелістом, адже до зірок, скажімо, у коляді, часто прирівнюються діти, а до таких сві-

тил, як сонце і місяць, – їхні батьки. Фольклорність, глибоко трансформована через особистість майстра, відчувається у портретних виразниках краси і сили любовно голублених онуків: "Такі чорнобриві як гвоздики, такі червоні як калина" (тобто чорнобривці і калина). Отже, природа – її картини й мікрообрази, зв'язані з нею асоціації, є складовим структурним елементом багатьох творів Стефаника.

Але найпоширенішим структурним типом Стефаникової малої прози є образок-сценка, або сценка-діалог. Вона прив'язана, як правило, до певного простору, бо ж на "підмостках" його й лише може відбуватись. Письменник ніби загачує потік життя, затримує його на певний момент, затамовані води поглиблюють ріку життя. І на тій грані, коли бистрина прорве загату й рине ще з більшою силою, автор покидає свого героя. Антона з "Синьої книжечки" затримує на мент і хата, і призьба, і вікно, герой вступає з ними в діалог. Драматургія "сценки" все одно має відбутися, бо ж герой у Стефаника ніколи не німує – у нього обов'язково "прорветься слово, як вода", він говоритиме з своїм найближчим оточенням, бо все має свою душу – і хата, і вікна, і ліс – вони переживають за свого господаря, який з синьою книжечкою виступає в світи.

"Виводили з села" – вже сама назва цього шкіца вказує на прив'язаність героя до певної території й на момент розстання з нею. Врослий у рідне село, у хату, у поле син має з тим усім розстатися, і відбувається трагічна для всіх сценка виводин, така ж драматично напружена, як і в "Синій книжечці". Є певний рух персонажів у просторі, але вже надто обмеженому: "На подвір'ї стояла гурма людей", "з хорім іще лишалося багато народу", "мама стояла на порозі", вона ж "взяла сина за рукав та повела до хати". Рідний простір відіграє тут роль особливу: юнак іде в армію: "Та заки обернешся, то пороги в хаті поскривляються, то вугли погниють". "Воліла б ті на лаву лагодити". Скривлені вугли і гнилі пороги будуть від безмежно довгого часу, – через простір вгадується час відсутності рекрута. Прощальна процесія іде через ліс, "за лісом стали в полі". І тут "всі поскидали капелюхи": рідний простір кінчається, починається чужина, благословляюча "у далеку дорогу". Простір психологізований, ліризований. "Листя встелило дорогу. Позамикалося у мідяні човенця, аби з водою осінньою поплисти у ту дорогу за рекрутом. Ліс переймив голос мамин, ніс його у поле, клав на межі, аби знала, що як весна утвориться, то Миколай на нім вже не буде орати" [7, 36]. Напрочуд оригінальна деталь – оте скручене у човенце осіннє листя, готове поплисти, долати простір, – листя з рідного лісу. І все рідне просторове оточення поєднується у живій ремарці драми: ліс переймає голос мами й передає його рідним полям, межам. Не тільки рідна земля, а й небо не байдуже до картини болючого розставання, утворюючи криваве тло сценки: "Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого" [7, 35]. Обстрижена голова молоденького рекрута, здавалось, "тепер буяла у кервавім світлі, та має впасти з пліч – десь далеко на цісареву дорогу. В чужих краях, десь аж під сонцем, впаде на дорогу та буде валятися" [7, 35]. Чужий простір насвітлюється в трагічний, червоний, кривавий кольори. Дорога в чужі простори одержує епітет "цісарська", стає символом суспільного лиха.

"Стратився" по-своєму модифікує архітектоніку образка-сценки. Антимонія "свій" і "чужий" простір теж лягає в основу драматизму сценки. Простір тут діалектичне застигло-рухомий. Затиснутий у куток вагону селянин летить у світи: у неокреслене, далеке, чуже безмежжя. І це підкреслено у першому вкрай сконцентрованому, сповненому художньої енергії реченні-зачині: "Колія летіла в світи". Отже колія, потім тротуар міста, на якому спочатку сидів батько, що їде на похорон сина-жовніра, а потім летить, і, нарешті, – простір трупарні. Флер жахітного відчуження оповиває ці відтинки хронотопу подорожі, це відчуження нагнітається, ступенується. Герой своїм душевним болем заземлений у простір, просторовий вимір бере участь у вимірі об'єму горя, письменник мислить трагічними сценками.

На початку селянин, батько трагічно загиблого у війську сина, неначе хоче відгородитись, втекти від тих "світів", у які летить колія. Він увесь сконцентрований у світі власного болю: "У кутику на лавці сидів мужик та плакав. Аби його ніхто не бачив, що плаче, то ховав голову у писану тайстру. Сльози падали, як дощ. "Усе, що нагадує чужі, далекі світи, моделює трагізм ситуації: "Твердий такт залізниці гатив у мужицьку душу як молотом" [7, 37]. У герметичне відокремленій від "світів" голові батька, захованій, як у протигазі, у "писану тайстру" (рідний предмет, мережаний рідним мистецтвом) точиться обов'язкова для Стефаникових образків "драматургія", пульсує діалог і звернення до себе, до "старої", до сина. Драматизований діалог набуває "жанру" голосіння.

У місті з горя батько "сів під мур". Мури "замкнули мужика, аби його добре оглянути, бо він з дуже далеких країв завандрував. Став дощ накрапати". Горе зробило людину нечулою на дискомфортність

"простору". Скорботний батько не тільки сидить під муром: "Мужик лежав на вулиці та й стогнав". У трупарні, де лежав його син, котрий "стратився", повісився, "тато припав на коліна у ногах Миколая та молився". Отже, скрізь оте психологічне заземлення, як по провіднику громовідводу, спливає горе у землю.

Інколи назва образка-сценки виконує функцію ремарки, яка вказує на місце дії: "У корчмі", "Межа". "Коло довгого стола сидів Іван та й Проць. Котили по столі завзяті слова, і, схилившись, слухали, що стіл говорить. Нарікали та й пили. Проця жінка била, а Іван його вчив бути паном жінці" [7 40].

Така ремарка сценки-образка: простір – площа корчемного стола, заанґажовано у діалог – нарікання на жінку Проця і навчання захисту від неї Івана. Оскільки нетверезі дійові особи діалогу схилили голови і котили свої слова по столі, то й стіл, згідно їх п'яної уяви, мусив включитися в діалог, – вони "слухали, що стіл говорить". Проць міг би сказати словами відомої англійської приказки "Мій дім – моя фортеця" – "моя корчма – моя фортеця". Таким безпечним фортечним простором була для нього корчма. Корчма вступає в антиномію до його хати, фортеці дружини, яка там верховодить чоловіком. У забезпеченому від агресивної дружини просторі і консультував Іван Проця, виголошував надто революційні, сміливі гасла розплати з жінкою, але ця відвага поступово покидає чоловіка, чим ближче він наближається до хати: "Як доходив до хати, то замовкав, а на воротях геть затих." Цей простір – корчма і хата – виконують у сценці-образку роль композиційного обрамлення.

Лесь, персонаж образка-сценки "Лесева фамілія", який несе до корчми вкрадений від жінки ячмінь, висловлює своє найбільше бажання: "Коби забічи до коршми, бо як допаде, то й знов буде рейвах на ціле село" [1, 43]. Часовизначальне слово "знов" вказує на багатократність подібних ситуацій. "Рейвах на все село" відбувався на незахищеній площі, поза обсягом інтер'єру коршми. Жінка "вже перед самою коршмою хапнула за мішок" і наказала дрібним дітям бити батька-пияка. Той своєрідно "заземлився": "Врешті ляг на землю і скинув кептар". У такому положенні автор і залишає свого героя, коли дружина взяла мішок на плечі "та й поволіклася додому з дітьми, як пришиблена курка", прибита публічністю небаченої сцени побиття батька дітьми, та ще й в лежачому його положенні. Лесь демонстративно "лежав на землі і не рушався". Так простір блискуче виконав у сценці трагікомічну роль.

Обидва образки з "корчемної" тематики легко інсценізувати, тільки "У корчмі" місце дії – інтер'єр, а в "Лесевій фамілії" – екстер'єр перед корчмою.

Сценка "Мамин синок" відбувається на порозі хати, "в суботу рано", в стодолі і в хаті – вранці, увечері, в полудне. Обіднім столом у хаті і сіньми обмежена декорація діалога-суперечки між Семеном і Семенихою. Призьба, хата – місце діалога-монолога старої Тимчихи в "Ангелі". Деталь інтер'єру – намальований на образі "голий ангел, що тримав у товстих руках дві червоні ружі", став співбесідником самотньої старої жінки, допомагав розмотувати клубок її спогадів. У старій, скоцюрбленій хаті, "як перевалений хрущ", лежить на землі, конає баба, і їй ввижаються страхітливі криваві видіння. У ці видіння вплітаються теж предмети інтер'єру – чорні горшки під піччю та "миски на миснику, що на них були змальовані їздці у зелених кабатах, із люльками в зубах". Лава коло вікна – місце латання старих чобіт, піч, на якій "розтріскується" від кашлю невмируща стара баба, – конкретизують площу злиденної хати, яку господар зрештою проклинає, вважаючи її якимось символом недолі: "... та на цу хату птах би не сів", – говорив Митро" [7, 69]. У стайні конає корова і її господиня ("Шкода"). "Синя як пуп сиділа на печі посеред купи дрантя і без упину била головою у стіну. На припічку сидів син бабин". Обмежений простір у початковій фразі активно включився у "Святому вечері". Письменник зарисовує тип старого діда у творі "Діти" у той момент, коли він "поклав граблі коло себе, сів потім на межу, закурив люльку та й гадка гадку пошибала" [7, 101]. Зауважимо, що дід "...говорив на четверо гонів заголосно". У такому "заземленні" виголосив дід свій монолог, до якого не були байдужі найближчі просторй. "По межі, по межі та й дідів голос цілим полем вандрував, та й усі оберталися в сторону за дідом" [7, 101]. Межа є ніби телепередатчиком звуку. Час, його плинність, дочасність життя, поріг між буттям і небуттям – усе це стає предметом роздуму діда. І тут прозаїк знаходить деталь, яка зматеріалізовує категорію часу: "Громада бузьків упала на очерет і залопотіла крильми над дідом, аж спудився. В теплі краї збиралися відлітати.

– Ого, вже осінь...

Дід розуміє, що невблаганний час визначить, кому ще топтати траву навесні.

– Ба, хто би мені, добрий, сказав, ци я ще з бабов дочикаю, аби їх назад видіти, як повернутьси? [7, 102].

Стефаник надто скупий на пейзажі, на описи інтер'єру, він уникає докладності у зображенні просторового оточення, дає дві-три деталі, але вони завжди піднесено функціоновані, є опорними точками дум, мрій героя, символізують і поглиблюють ті окрайчики життя, які Майстер вправною артистичною рукою зашкіцовує. Випадає у вічі невишуканість, недекоративність тла: це лиш скупі сценки, як саме життя у буденному костюмі, це тільки два-три предмети, що є опорними пунктами образів, які вимагають співпраці, домислів, уяви глядача.

Слід окремо поговорити про поетику зачинів у стефаниківських творах.

Літературознавці вже давно помітили, що у Стефаника нема довгих історій і передісторій, розтягнених епічних експозицій. Це була загальна тенденція у розвитку української малої прози. Епічний плин оповіді вимагав цього. Прозаїків XIX сторіччя Франко називав епіками, а представників кінця віку він іменував ліриками. Стефаникові ж притаманний лірико-драматичний характер письма.

Хоча всі образки мають елементи "портрета", проте підкреслення характерності фрагментарно змальованого героя дає підставу виділити у Стефаника образок-портрет як різновид його фрагментарної прози.

Своєрідна "образковість" жанрової стилізації матеріалу вимагала установки на зображення сучасного моменту, теперішнього часу, зумовлювала певну "відтинковість" плину життя, представлення його в обмежених рамках чи зовсім мали це бути образки без рамок. Саме про це свідчить поетика зачинів і заключень – початкових фраз і заключних акордів, які замикають словесний кадр. Зачини і "прощальні" фрази у Стефаника по-новелістичному акцентовані, ударні. Виклад матеріалу часто розпочинається так, наче вирвано уривок розмови, що вже була раніше. "Отой Антін, що онде п'яний вигукує на толоці, був все якийсь нещасливий", – це зачин образка "Синя книжечка", який вказує на те, що глядач, якому автор демонструє героя, вже був у колі спостережень автора – "отой", що "онде вигукує на толоці...". Виходить, що толоку спостерігач давно бачить, що вона поблизу – "онде", ще герой бачений і чутний зблизька, а оповідач давно його добре знає: "був все якийсь нещасливий". Або ж у "Майстрі": "то як майстер напивався в саму міру: ні замало, ні забагато, то розказував свою подію зі свого життя" [7, 50]. Ми дізнаємось про неоднократність, повторювальність дії – звички напиватися часто, систематично, – і не завжди це було вміру. Знову ж оте "то", але вказує на "відрізковість" демонстрованого світу. Часовий старт за-

значено у "Камінному хресті": "Відколи Івана Дідуха запам'ятали в селі ґаздою, відтоді він мав усе лиш одного коня і малий візок із дубовим дишлом" [7, 76]. Мова йде про добре знану особу. Зрештою, це зачин оповідання, а не образка, і тут є певна доза епічності у цій початковій фразі.

"Лишень самого полотна за п'ятдесят звоїв по смерті лишилося. Такого богатиря пошукати" – цей зачин образка-сценки "З міста йдучи" свідчить, що предмети багатства героя давно перелічувалися, а оте "лишень самого полотна" вказує на один предмет у довгому ряді інших. Імені багача не названо – воно вирине випадково, бо ж "голоси", які малюють його портрет, давно і добре знають Максима і виміри його легендарного багатства. Тут лише прорвалася безкінечна розмова – вирвано шматок її, вирізано кусник плівки нібито на будь-якому моменті, і програється він від цього гей би випадкового моменту. Це створює ілюзію безпосередності життя, змальованого в натурі, без спеціального "заокруглення", пригладженості.

А ось зачин "Скону": "Як глуха осінь настала, як з ліса все листя опало, як чорні ворони поле вкрили, та тоді до старого Леся прийшла смерть" [7, 116]. Коли б не було отого "та тоді" й інверсії фрази, якби вона починалась інакше і мала б, приміром, таку форму: "До старого Леся прийшла смерть, як глуха осінь настала...", – то б ефект був би зовсім інший. Так могло б починатися "заокруглене" оповідання прозаїка XIX століття: епічно-спокійно, "від Адама". Читач почав би знайомство з героєм від нуля. А у Стефаниковім зачині є підтекст: Старий Лесь давно чекав уже смерті, "та тоді" вона прийшла, коли вся природа спустошіла, завмерла. Створюється напруга іншої, образкової тональності. І наступний абзац інформує, що "смерть не страшна, але довга лежа – ото мука. І Лесь мучився" [7, 116]. Він лежав і чекав смерті довго. Раптово, "відтинково" вводить автор читача у стан героя. Неясний натяк на праісторію лише загострює цікавість сприймача тексту. Інколи початок і кінець тексту "перегукуються", взаємодіють, будучи своєрідним обрамленням, а то й акцентують серцевину твору, вказують на сюжетну напругу. Це стосується особливо новел.

1. *Денисюк І.О.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – К., 1981.
2. *Денисюк І.О.* Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. // Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. – К., 1989.
3. *Жук Н.Й.* "Його новели – як найкращі народні пісні". – К., 1971.
4. *Маковей О.* Знаменита обсервація // Василь Стефаник у критиці та спогадах. – К., 1970.

5. Василь Стефаник у критиці та спогадах. – К., 1970.
6. *Стефаник В.* Вибране. – Ужгород, 1979.
7. *Стефаник В.* Повне зібрання творів: У 3-х т. – К., 1952. – Т.1.
8. *Франко І.* Зібрання творів: У 50-ти т. – К., 1982. – Т.33.

Олеся РЯЗАНОВА (Дрогобич)

ХУДОЖНЯ ДЕТАЛЬ ЯК ЗАСІБ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В НОВЕЛАХ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ
(на матеріалі збірки "Карби")

Проблема мікрообразу (художньої деталі) посідає важливе місце в системній інтерпретації явища мистецтва слова. Ми дотримуємося думки, що терміни "художня деталь" і "мікрообраз" слід вважати однозначними.

Має рацію Є.Добін, коли говорить, що мікрообраз – це модель субстанції мистецтва. Художня деталь являє собою специфічний момент у процесі художнього мислення, елементарну клітинку живого і динамічного організму твору. Це – інструмент художньої думки, через який ідейно-естетична сутність творчого задуму стає плоттю літературного твору на всіх його структурних рівнях.

Деталь може бути рельєфною, пластичною, картинною. Зрозуміло, вона може бути "обов'язковою", предметною або "фактурною", зримо "характерною", метафоричною. Ці останні на практиці часто називають саме деталями художніми. Проте слід наголосити, що мікрообраз у явищі мистецтва слова створюється й поза т. зв. "засобами", поза тропами, що кожна клітинка твору є в принципі образною в своїй художній сутності завдяки контекстові.

Наукою повільного читання назвав академік Щерба філологію. Отак "повільно прочитати" першу збірку Марка Черемшини ми й намагатимемося у нашому дослідженні. Нас переважно цікавитимуть ті художні деталі в портретах і пейзажах, через які у "Карбах" зображується гуцульський екзистанс чи, власне, окремі його сторони.

У першій новелі збірки наскрізні деталі створюють декілька метафоричних ланцюгів, які є основними стрижнями внутрішнього сюжету твору. Так, уже в заспіві вводяться образи могил, цвинтарних хрестів, домовин, кривавого серця, роси і, звичайно, "карбів". Вони, ці образи, розвиваються протягом усього твору і становлять "опорні" пункти його художнього "каркасу". У пейзажній панорамі, яка являє

собою глибокоемоційний, скорботно-ліричний малюнок села, основний настрій створюють саме ці деталі.

Образ "карбів", починаючи від заголовка, виконує в новелі неоднозначну функцію. У забобонній свідомості гуцула – це уособлене сумління і страх перед "Божою карою": "Що гріх, то все карб на палици у Пана Бога та й на душі карб". З іншого боку, через цей образ зображується формування самосвідомості героя новели, стверджується його основний світоглядний принцип: "Бачив леваду, могилами укриту, червоною луною забагрену, чув жасні стони карбованих кістяків голих. Здригався і прокидався зі зболеним карбованим серцем" [1, 35].

Розвиток основного образу завершується у фінальній фразі: "За нею (бабиною душею. – *О.Р.*) розбіглися жалібні плачі і тужливий голос трембіти та й сільських дзвонів, але не могли її здогонити.

Верталися назад голими ножами і викроювали у Петриковім серці карби, які ніколи не загояться і не заростуть панським салом" [1, 39].

Місткість екзистенційно загостреної характеристики виявляється в окремих інтер'єрних і портретних деталях. Хата Петрикового діда така, як гуцульські хати, але автор зосереджує увагу читача на двічі повторюваній деталі: "Дід показував пальцями намальованих стрільців на комині та й розказував, як вони татарів та багачів різали, смолою обкапували..." [1, 32]. Подивімось ще на лаконічні портрети діда і його гостей: "худокосте, захмарене , дідове лице ясніло під сивим, гей вишневий цвіт, волоссям..." (яка стисла і багата на контрастні відтінки характеристика!). "Петрик піснів на вид покорченої і засумованої старині..." Гості, слухали діда, коли він заломлював руки і говорив, що "вся Гуцулія на старців переходить", "...надолину голови спускали, як птахи, дощем зіпрані..." [1, 34]. Соціальне психологічна характеристика трагедії старого Чюрея (новела "Дід") подається також через динамічні портретні штрихи, в даному випадку гіперболізовані: "Дід обертався на другий бік. Його голова розліталася, усі старі кісточки тріщали і розскакувалися, як спорохнавілі тріски, усі жили рвалися, уся стара сукровиця витікала? Або, напаки, штрих літотний: "Дід підвів мале, як грудочка сухої землі, лице, аби його діти били..." [1, 42].

Новела "Дід" не має такого інтенсивного ліричного забарвлення, як попередня. Образи природи в ній набагато скупіші, оскільки основний структурний компонент твору – це монолог головного персонажа. І все ж до рівня символу підносяться такі пейзажні деталі: "Ніч придавила землю... Тьма усе позакривала: і низькі гуцульські

хатки, і високу церкву, і голодних голаків, і маржину, і... тіло старого Чюрея перед його хатою..." [1, 42].

Подібні принципи побудови сюжету і контрастності між образами-гіперболами і образами-літотами бачимо в новелі "Бабин хід".

Уперше в українській прозі з'являються дуже характерна деталь пейзажу – телеграфні стовпи. Сюжет твору розвивається на контрастному протиставленні портрета бабусі, поданого в однопланових деталях-літотах, і пейзажу, в якому пуант становить уже підкреслена нами деталь – телеграфні стовпи. Письменник наголошує на літотності образу бабусі в ампліфікативній побудові: "Така, гей хрущик, маленька, як грудочка глини під тичкою, як мацінька каблучка межи стовпом і землею... Кришку синього лиця до стовпа, як до подушки притулює..." Зате стовп у бабусиній уяві набирає гіперболізованих персоніфікованих ознак: "Гондечки стоїть, такий моцний, такий високий..." [1, 82].

Гірський пейзаж, на противагу телеграфним стовпам, викликає у бабусі жах. Психолізовані пейзажні деталі тут є засобом зображення внутрішнього стану героїні: "Гори, гейби горбаті старці, сидять рядом над глибокою долиною і потоками спльовують осінню, тяжку вогкість та й лякають бабу" [1, 82].

У діалозі бадіків із новели "Раз мати родила" функцію характеристики способу життя панства виконує перелік "деталей" панського столу. Такі репліки, як "... у них файний футраш: самі м'єса, та кава, та гарбата, та гараки, та цукри, та що душа забажає" [1, 44], говорять самі за себе.

Моторошну атмосферу і загальний емоційний тон у новелі створюють окремі деталі пейзажу (сови, що вигукують людям "на смерть", образ каламутного Черемоша і т.д.). Таку ж роль відіграють і портретні мазки, зроблені від автора в характеристичному і неоднобплановому ракурсі:

"Коли б їх так побачив який незнайомий бадіка, то змалював би собі у своїй гуцульській уяві двох мерців, що урвалися з того світа і голубляться на ношах під церквою, доки треті півні не заспівають [1, 48]. Лукин, дивлячись на свого товариша, каже: "А єк ті віжу, що-с почорнів: єк божа земля..." [1, 47].

Лиха доля Юсипа підкреслюється в завершальній частині твору знову через деталі портрета: ми бачимо "скованого простоволосого Єсипа", піт на його кровавім лиці. Майже патетично звучить у новелі місце: "Юсип повів жадібно очима по зібраному гурті, зітхнув тяжко, простягнув навперед себе заковані руки..." [1, 51].

Гостро характеристичними є портретні деталі і в новелі "Святий Николай у гарті". Твір цей будується за принципом "техніки блоків" (коли окремі сцени в оповіді йдуть одна за одною без авторських коментарів). Але присутність автора відчувається саме в цих деталях. Ось, наприклад, в ейдетичне' насиченому, багатогранному портреті головного персонажа твору Курила Сівчука читач побачить і "худе, поморщене лице", "сухоребрі груди", розхристану темну латану сорочку, "витерті червонаві холошні" (тонкий натяк на якесь інше можливе життя гуцула), "худокості босі ноги". Всі ці деталі "...говорили самі за нього, що він є ... мужик" [1, 54]. Мимохідь зазначимо, що потрібний портрет селянина знаходимо в новелі "Більмо".

У принципово іншому тоні подається колоритний портрет екзекутора. Іронічного забарвлення, чіткого прояву своєї позиції, стратифікованого зображення автор досягає через метонімічні деталі. Чорний одяг "фігурки" збирача податків викликає в уяві гуцула зловісне враження. А в свідомості читача закарбується мотузка з державними кольорами Австрії на кашкеті, сміховинний гудзик на ньому і, як символ влади, штамбух та палиця.

Яскравим соціальним забарвленням відзначаються в новелі також інтер'єрні деталі. Вони, як цього здебільшого вимагають особливості новелістичної структури, нанизані сукцесивно, тобто не створюють тла дії в експозиції, а виступають у певній художній ситуації, в зв'язку з розвитком дії, для підсилення буттєво-психологічної ваги моменту. Екзекутор увійшов до хати і побачив якнайубогіше спорядження. Окремі слова автор навіть бере у лапки: "По хвилині зупинив він погляд на стіні, під якою стояв "стіл". Там висів образ..." [1, 55].

Принцип екзистенційної насиченості портрета зберігається в оповіданні "Хіба даруймо воду". Читач відчуває, як перегукуються окремі деталі у портреті селянина Ілаша з уже відомими нам портретами. Метонімічна деталь ("зморшки" на чолі гуцула) стає наскрізною у збірці. Портрет малого Андрійка, який відрубав собі палець, побудований на протиставленні білого і червоного кольорів. Обличчя у хлопчика "єк чісане полотно", а "сорочічка кривавіська" [1, 59].

Надвечірній пейзаж, в якому теж переливаються контрастні барви, переходить у авторську медитацію: "І золоте... сонячне проміння грає усякими красками, що незамітно зливаються в одно чудове сяєво. А мужикові мрії чорні: що ж, йому всюди діється кривда" [1, с.62]. Образ золотого проміння характеризує постать молодої вчительки-ентузіастки. Деталі в індивідуальній характеристиці персонажа зчіплюються з деталями пейзажу. Мрії і надії вчительки

"...стелилися золотим промінням над... рідним народом, що двигнувся завдяки її праці із тьми тьменної..." [1, 62].

Чорний колір є одним з основних компонентів ідейної спрямованості новели "Грушка". За допомогою контрастних кольористичних деталей побудовані такі, наприклад, виразисті образи: "Як біль біла спочивала (покійна дружина головного героя. – *О.Р.*) по чорних муках..." [1, 65]. У голосінні дочок чуємо: "Нашо-сте си, ненько, грижіли чорними днями, нашо-сте си годували синими синцями" [1, 66]. Зачин новели окремими деталями перегукується із першим твором збірки. У "Карбах" наскрізним є образ роси.

А новела "Грушка", зокрема, починається таким настроєвим пейзажем: "Літній вечір спускався сивим соколом додолу, прохолоджував зрошених бадіків... [1, 64]. Епітет "зрошені потом", зрозуміло, стосується соціальне знедолених людей. Але завдяки обраному контекстові в уяві читача мимоволі виникає відповідна асоціація – образ вечірньої роси, про яку в новелі не говориться. Асоціації синтезуються, створюючи своєрідний багатогранний образ.

Трагедія Ілаша підкреслюється низкою непрямих деталей пейзажу: "Запашний, легонький подув ночі повівав від хати до хати і крадьки гасив мужицькі каганці.

Але у Ілаша таки світилося світло. Тремтіло й утікало вікном із хати та й падало березовим жовтим листячком на подвір'я. А мужицькі тіні його толочили" [1, 64].

У новелі "Злодія зловили", як і в кожній іншій типовій за своїми жанрово-структурними особливостями новелі, є два компоненти: окрема незвичайна подія і все існування героя. Атектонічна композиційно, новела відзначається тією художньою перспективністю, коли через одну подію можна уявити життєву долю героя в усій її повноті.

Жанрова специфіка твору вимагає зосередження уваги на образі головного персонажа. Знову набирають особливої ваги портретні деталі. У композиційному плані вони становлять своєрідну рамку. В експозиції автор підкреслює дві портретні деталі "кучму нечесаного волосся", яке в кінці твору обтинає Юрі багач Фунчук, щоб затаврувати ганьбою "злодія", і те, що "горішня губа" Юри не закриває йому передніх зубів. Цією ж деталлю, але ще в інтенсивнішому експресивному забарвленні твір завершується.

Образ далекого від народу інтелігента Марко Черемшина малює в новелі "Лік". Образ цей індивідуалізується однією наскрізною деталлю – автор підкреслює, що доктор поспішає, не бажаючи витрачати час на хворого заробітчанина. Нетерпеливі фрази в діалозі на

початку твору, а потім такі подробиці, як: "Лікар... хутко записав щось..., пилуючися в хату, сказав від нехотя нести хорого до покою" [1, 75] або "...сквапно став обзирати хворого" [1, 76] дають повну і яскраву характеристику доктора.

Новелу "Лік" зв'язує із "Карбами" одна деталь – образ серця. Хворий на сухоти Митро декілька разів говорить: "Коло серця мні скіпає...", "То, проше пана, не найдете серця. То серце, єк полотнєнка, гет збіглося в мені, крові ніц нема" [1, 77].

Соціальний фон у новелі згущується і з допомогою такої, наприклад, "жанрової" картини з дуже промовистими побутовими деталями: "Прокіп... роззубелав шкапу, затикав батіг коло попередньої люшні, витягнув пласток рудої багни з "сідзеня", підстелив веріточку і поклав перед шкапою, що хрипливо заіржала і дякувала господареві за їдло" [1, 76]

Підкреслено художню функцію в новелі "Лік" виконує образ молока. Майстерно зчеплюється ця деталь в діалогах, набираючи все більшої багатогранності.

Внутрішній сюжет новели "Зведениця" будується на принципі співзвучного і водночас контрастного зображення. Монолог збезчещеної дівчини з малесенькою дитиною переривається лаконічними пейзажними штрихами-гіперболами. Але спочатку автор у кількох словах дає портрет героїні, через який розкривається її душевний стан: "Кістки хусткою накриває, у долонях лице мочить, гей підвалена птаха, боїться". Пейзажні картини вимальовуються короткими ритмічними фразами і в своїй гіперболізованості становлять контраст до загубленої в усьому світі дівчини і її дитинки: "Трава горить, куди ступає. Дубина валиться, земля її стрясає. Сонце паде... Вітер... хмари скликає" [1, 83].

Двічі повторюється в новелі така деталь: "А на гіллі зозуля кує" і двічі звертається до пташки дівчина.

Образ зозулі викликає усталену народнопісенну асоціацію, поетичність цього образу ще більше підкреслює зумовлену соціальними обставинами трагедію дівчини.

Трагедійне звучання твору в даному випадку досягається значною мірою його лапідарною новелістичною структурою, коли художня деталь набирає особливої сили і вагомості. Розглянувши "Зведеницю", можна сказати словами Горького: "Як коротко, сильно і страшно пише ця людина".

У новелах, що ввійшли до збірки "Карби", ейдетичний образ часто поєднується із своєрідним коментарем від оповідача, за яким

переважно чітко, а подекуди й оголено вчувається авторська позиція. Такі коментарі підсилюють соціальний зміст художньої деталі. Так, наприклад, у новелі "Основини" інтер'єрні подробиці доповнюються лаконічною заміткою:

Довкола стола йдуть тертиці, що краще виглядають, чим лавиці в найпершого багача. Їх роздобула Семениха на дворі до нової хати".

У новелі "Основини" одним із опорних у композиції всієї картини обряду є образ вогню. Саме ця деталь, поєднуючись з пейзажними штрихами, створює основний настрій напівмістичної таємничості і забобонного страху.

"Недалечке під корчем ліщини горить ватра і смажить почорніле листя на ліщині. На грані розміщені горшки – варінники" [1, 86]. Готується убоге частування, і оповідач зауважає, що Семениха мусить добре глядіти за ватрою, щоб страва не скипала, "бо то її праця... вариться. Масть-то у неї найдорожча річ".

Напрочуд виразистою і місткою у творі є така деталь: "Семениха вибирає найкращий, жаркий вуглик і подає на долоні бадіці" [1, 87]. Весь світ убогої селянки в цьому жесті. З одного боку, ми наче бачимо її тяжку протягом усього життя працю, в якій жіночі руки настільки огрубіли, що навіть не відчувають вогню, з другого, – як зазначає оповідач, – "Так "грешно" поводиться тільки ґаздиня супроти гостей". Тут і моральний кодекс трудівника, і ясний проблиск надії на кращу долю.

В описі обряду насамперед впадає в вічі чітко візуальний і водночас настроєний образ запалених свічок. Ця деталь набирає символічного значення, а також засвідчує наявність елементів первісного, язичницького світорозуміння гуцулів. Віск стопився і скапав, як "скапавси нетрудний" разом із свічкою Семенихи. Ця остання деталь (свічка господині) має в усій картині характер пуанту.

Портрет сільського дяка з яскравими характерними мазками теж переходить у коментар: "Бадіки приглядаються його капелюхові з коротенькими крисами і чоботям з довгими халявами та й угадають один наперед одного, що воно могло би коштувати. То все дістав дяк "в дарунку" від панотця за те, що обходить добре коні-брикарі" [1, 87]. Так лаконічно підреслюється соціальна прірва між народом і духовенством.

Новела "Більмо" починається із вписаного у пейзаж оригінального екстер'єру, який одразу вводить нас у соціально-психологічну тональність твору:

"Так от як ластівчине гніздо, висить на Магурі Тимофійова хата. Коли б хто здолини подивився на неї, то не знати, чи вгадав би, що то акурат хата... Але як Тимофіїха затопить у неділю під обід, то дим чімхає геть д горі поверх корчів, і тоді будь-хто розпізнає, що то не чорний ріг кам'яної плити, а людська хата" [1, 95]. Так оповідач показує житло селянина з віддалі. А зблизька ми бачимо ще й інші характерні, з соціальним підтекстом деталі – дим, що виходить через маленьке вікно і стелиться "на слоту"; далі, за ходом сюжету, дізнаємося, що в хаті темно, і Анничине більмо можна подивитися лише надворі. У подвійній художній перспективі подана в новелі одна деталь Танасійового портрета: хрещений батько пропонує Анничці дивитись хворим оком на його бляшку з написом "C. & straznik lasow" [1, 100].

Цей портретний штрих, як бачимо, потрібен за розвитком дії. З другого боку, і це найголовніше, вказана деталь підкреслює тяжке становище українського народу в умовах Австро-Угорщини, яка свою політику соціального і національного гноблення здійснювала в тодішній Галичині руками польської шляхти.

У лаконічному портреті Аннички акцентуються два штрихи: "Анничка... правою рукою "когутки" на вусі обертала, а лівою сорочічку мнула" [1, 99]. Пестлива форма ("сорочічка") дуже багато говорить про позицію автора. Але це слово звучить і в устах матері. Тимофіїха рада, що дочка йде "на цимбрилю", а її любов до своєї дитини, майбутня туга за нею, вся глибина материнських почуттів виливаються у прощальній фразі: "...а за сорічков прийду в суботу ввечері..." [1, 103].

Композиція новели "Горнець", починаючи від заголовка, ґрунтується на одній наскрізній деталі. Навколо образу горщика зчеплюються всі інші компоненти твору, надзвичайно сконденсованого в своїй структурній лапідарності. Новела являє собою напружений монолог спауперизованого гуцула, сказати б, люмпенселянина. У психологічному плані твір є художнім зображенням т. зв. "явища перенесення", зумовленого залишками міфологічного світосприймання забобонного гуцула, який ще не може збагнути соціальних причин свого тяжкого становища.

Функцію загострення соціальної спрямованості в новелі "Чічка" виконують натуралістичні деталі в описі зовнішнього вигляду коня і і портреті його господаря-заробітчанина. Ми бачимо і "глибоковриті" очі гуцула, з яких на хребет шкапи падають сльози, його

синьожилаві руки горбату тінь, чуємо "тяжкий струпішілий стогін", що виривається із його "запечених грудей".

Як і в новелі "Бабин хід", але ще гостріше, негативно забарвлені пейзажні деталі в "Чічці" покликані посилити гнітючий настрій "Мертволиций місяць вибалушив свої совині очі з-поза набрекслої хмари" [1, 112]. Або такий, наприклад, оксюморичний образ: "Геть поховалися (місяць і зорі. – *О.Р.*) за хмари мряки, що розстелились по горах і давлять їх своїми важкими краплями, гей розтоплене оливо, гей мужицькі сльози [1, 113].

Коли нещасний гуцул повертався "сам-самісінький" додому, він і унісон з глихим, жалібним, прошибаючим шумом лісу голосив за Чічкою. І тут же (яка страшна в своїй психологічній правді деталь!) забуває, що коня вже нема: "Коновкар обертається назад себе, хоче погладити свою Чічку... та замість Чічки видить він свою тінь" [1, 112].

І знову Марко Черемшина звертається до постійної деталі-образу серця: "Йому (гуцулові. – *О.Р.*) робиться студено коло розмнєцканого серця і воно терпне" [1, 112]. А потім для контрасту:

– Нема Чічки, дєдику, – завели діти.

– Нема! – жбухнуло жасне, тяжке слово із коновкаревих грудей. Так жбухає кип'яча кров із серця, що його тяжкий камінь роздавлює, розстріскує..." [1, 114].

Новела "На боже" починається із групового портрета гуцулів у церкві, соціальний зміст якого надто прозорий: "Попід великими образами купки скавулених бадіків на колінках молилися... У бабинці жінки покотом, як грушки лежали... [1, 115].

Улюблений образ роси Марко Черемшина повертає в названому творі несподіваною гранню: "Мужицькі стогни росою із святців стікали".

Молитва Семенихи "за синове здоровлє" поєднується із вражаючою картиною, що її створила уява старої матері, син якої служить у цісарському війську: "Чула, як кулі у воздухах гуділи, як по полі качалися і землю рили, людську працю трощили" [1, 116].

Розгляд художніх деталей у творах, що ввійшли до збірки "Карби", ще раз переконує нас у глибокій соціальній насиченості новел Марка Черемшини, розкриває окремі особливості його поетики, своєрідність його мистецької манери.

1. *Черемшина Марко.* Твори: У 2-х т. – К., 1974. – Т.1. – С.138. Далі в тексті поозначаємо сторінки за цим виданням.

Ірина ЖАГАЛЯК (Івано-Франківськ)

ПОВТОР ЯК ПРИНЦИП РИТМОМЕЛОДИЧНОСТІ ОПОВІДАНЬ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Творчість Марка Черемшини досліджувалася багатьма вченими-літературознавцями, але з точки зору лінгвістики його новели розглядалися мало. Зокрема, характеристиці ритмомелодики Черемшининих голосінь, її відповідності ритмові голосінь народних присвячена частина монографії А.Музички, мова творів Марка Черемшини аналізувалася у статтях В. Заклинського, М.Зерова. Однак комплексно, системно ритмомелодика новел Марка Черемшини досі ще не вивчалася, як і ритмосинтаксис його творів. А саме ритмосинтаксис створює оригінальність і значною мірою зумовлює художньо-естетичну вартість твору. Отже, актуальність дослідження визначається необхідністю вивчення ролі синтаксичних структур у формуванні ритмомелодики новел Марка Черемшини.

Одним із засобів створення ритму є повтор.

"Повтор – це стилістична фігура, що утворюється спеціальним накопиченням певних мовних елементів в одному висловлюванні. Повторюються окремі слова, словосполучення і складніші синтаксичні одиниці" [1, 90]. Головна, найзагальніша функція усього засобу – це художнє увиразнення мови, посилення її експресивно-зображальних властивостей.

Характерною особливістю прози Марка Черемшини є симетрична повторюваність певних синтаксичних структур, використання повторів для ритмізації мовлення, посилення експресії, виділення головних моментів у тканині твору та ін.

Таким чином формується асоціативна канва твору, яка спрямовує розуміння тексту та підтексту в річище авторського задуму.

Своєрідність ритмічної організації прози Марка Черемшини створюється насамперед симетричною повторюваністю однотипних синтаксичних структур. В описах це, як правило, прості двоскладні (часто неповні) та односкладні речення. Так, аналіз початку новели "Карби" засвідчує, що з 21 речення – 7 двоскладних неповних, з однорідними присудками (типу "У пригорщі брав би тото зелене село, леліяв би, як дрібненьку запашну отаву, гладив би, як паву"); 4 двоскладних повних, 3 односкладних речення.

Така структура тексту надзвичайно зближує мову новел Марка Черемшини з мовою творів українського фольклору. Зокрема, народнопоетичний синтаксис яскраво виявляє себе у двоскладних непов-

них реченнях (з однорідними присудками або без них). Так, аналіз початку третьої частини нарису з гуцульського життя "На Купала, на Івана" показує, що структура речень тут цілком витримана у народнопоетичному дусі. З 11 речень – 6 двоскладних неповних з однорідними присудками (типу "Лісами холоди віником вимітає, у деревині соки переварює, запахами в перекотах дише"), 2 двоскладних неповних (типу "Барабульку та й кукурудзку з землі за чівку на сонце витягає"). Причому позиція присудків тут стала – кінець речення або його частини, яка включає групу присудка.

Така побудова речень характерна не лише для аналізованої новели, але й для всіх творів Марка Черемшини, і є цілком виправданою. Адже будь-яка зміна позиції присудків у реченнях спричинює втрату народнопоетичної ритміки, мелодики новел, а за цим усім – зменшення емоційно-експресивного впливу, порушення цілісності тканини твору аж до руйнування авторського задуму, втіленого у мистецькому творі.

Цілі сторінки творів Марка Черемшини написані оригінальними ритміко-інтонаційними структурами, з однаковими початками або однаковими дієслівними (присудковими) закінченнями, внутрішніми римами. Ось уривок із твору "Село потерпає", у якому в народнопоетичному дусі відтворено картину загибелі цілого села в роки війни:

"Заревіли гори, аж небо здригається, аж камінні скали лупаються.

Хто жиє, най гине.

Не тото буря, що ліса не скорчувала, не тото кішня, що кос не вищербила, не тото бійка, що душі не згубила, але тото битва, що горами мече, але тото різня, що кервою дебри мулить, але тото баталія, що в один мах людей в шухи складає.

Та й тото не гармати, що села не пожолобили, з глинов не змісил" [5, 90].

У наведеному уривку своєрідна ритмічність досягається повторенням однакових за синтаксичною будовою конструкцій. У першому реченні це повторення частин складного речення за схемою:

частка АЖ + підмет (група підмета) + присудок.

У наступних реченнях – повторення частин із сполучниками не тото... що, але тото... що.

За своїм складом та формою повтори в новелах Марка Черемшини неоднакові. Часто вони компонуються з кількох однотипних одиниць. Наприклад:

"*Флоєри під серцем скоботали.*

Чобітки притупували і лупали кремінисту землю.

Очі свічками засвітили.

Кучері вітром літали, молодичині ширинки з голів скидали, коси розплітали.

Пістолєта лускали у сумерк вечірній.

Охота росла, як ватра в смеречині.

Гора металася, підтрясалася – гуляла..."

("Перші стріли") [5, 97].

Інтонаційна однорідність досягається в наведеному уривку ритмічним повторенням простих двоскладних речень та двоскладних речень з однорідними присудками. Велика кількість дієслів (12) сприяє динаміці, відтворенню темпу руху, якими їх бачить сам автор.

З метою стилізації під народну пісню Марко Черемшина використовує своєрідний вид синтаксичного повтору, який передбачає, крім симетричного розташування образів або понять у суміжних реченнях, ще й найближчу відповідність їх структури. Така синтаксична фігура у стилістиці одержала назву "ізоколот" [3, 82]. Наприклад:

"*Поклонилися йому запашні сади своїми молоденькими головками.*

Поклонилися йому шумні луги своїми соловейками.

Поклонилися йому білені хати своїми челядинами".

("Добрий вечір, пане – брате!..") [5, 97].

Структурна схема усіх речень даного уривка приблизно одна і та ж:

присудок + додаток + означення + підмет + означення + додаток;

дієслово + займенник + прикметник + іменник + займенник + іменник.

Усі речення прості, повні, двоскладні, поширені.

Або ще один приклад ізоколоту із того ж твору:

"Брів хлібами і шукав синьої квітки.

Брів ріками і підоймав сині камінчики" [5, 234].

Обидва наведені речення є неповними двоскладними із однорідними присудками і відповідною структурою:

присудок + обставина + присудок + означення + додаток;

дієслово + іменник + (сполучник) + дієслово + прикметник + іменник.

Такі фігури зустрічаються у творах Марка Черемшини надзвичайно часто. В одних випадках вони (стилістичні фігури) відтворюють ритмомелодику народної пісні, казки, переказу, в інших – замовляння, прокляття, але завжди несуть на собі відбиток (як у ритміці,

так і у мелодиці) народної уснорозмовної творчості. Наприклад, своєрідне замовляння:

" *– Де ж ти, парубче над парубками?*
– Де ж ти, любосте над любостями?
– Де ж ти, вірносте над вірностями?"

Або закляття:

" *– Аби його всі громи убили!*
– Аби його води утопили!
– Аби його вогні іспалили!"

("Парубоцька справа") [5, 228].

Як відповідна структура речень, так і потрійне повторення цих структур несуть в собі прадавнє уявлення українців про магічну силу слова та числа "три".

Знаходимо у Марка Черемшини й імітацію народної колядки, побудованої на повтореннях однакових чи подібних структур речень, надмірному використанні однорідних членів речення (як другорядних, так і головних), напр.:

"Захиталися дуби – явори, захиталися зелені гори.
Нічо не скину та й не покину. Хоть най зів'яну згорю у тузі, не розлучуся, не розминуся, не розійдуся з напередовцем, стрільцем відважним, ні з його слідом на полонині, на крутих плаях, на строминах, на перехрестях, на переходах, далеких полях..."

("Туга") [5, 188].

Своєрідну стилістичну фігуру творить особливий вид повтору, що дістав назву полісиндетон. "Полісиндетон (гр. polysyndeton, від polys- численний і syndeton – зв'язок). Стилістична фігура мови, яка полягає в повторенні однакових сполучників, чим підкреслюється роль кожного з пов'язаних компонентів і єдність їх, підсилюється виразність висловлення" [2, 205]. Майже в кожній новелі Марка Черемшини зустрічаємо подібні структури, причому і в авторській мові, і в діалогах (чи полілогах):

"Або вхопив би на руки та й колисав би, єк малу дитину
Або до серця притулив би.
Або танцював би, мене обертаючи.
Або на долоні носив би.
Або... ей, де ж я година тото відгадати, як мій Штефан мене по шлюбі гостив би?.."

("За мачуху молоденьку") [5, 206].

" *– Аби хоть за ніготь мав провини, то би не жаль було!*
– Аби хоть дома не ночував!

– Аби хоть солімку чужу настолочив!"

("Поменник") [5, 210].

На тлі суцільного тексту часто виступають подвійні та симетричні повтори, що творять своєрідний комплекс. Вони сприяють відображенню хвилюючих моментів у житті людей, стану збудження, підвищеного емоційного реагування на щось. Здебільшого повтор супроводжується підвищенням інтонаційним, зокрема вигуковим:

"Але сонце той проклін від газдинь переймає та й горами розсіває:
"Бодай їм путь пропала!"
А гори переповідають:
"Бодай їм путь пропала!"
А води повторяють:
"Бодай їм путь пропала!"

("Бодай їм путь пропала") [5, 127].

Моделі емоційно-експресивного повтору у новелах Марка Черемшини найрізноманітніші: повторюються звертання, одиниці синтагматичного типу, цілі речення. Повтор одиниць синтагматичного типу та цілих речень надає мовленню особливої ритмічності, робить прозу схожою на віршовану мову. Наприклад:

"Кінь зарзав та й питається:
– Чи правда, що газдиню головка болить?
Загегали білі гуси на подвір'ю та й питаються:
– Чи правда то, що газдиню головка болить?
Вихожу на вулицю, а вулиця питається:
– Чи правда то, що Марічку головка болить?"

("Марічку головка болить") [5, 225].

Інколи близькість прози Марка Черемшини до віршованої мови посилюється, крім повторів, ще й своєрідною римою, а у поєднанні ці два елементи (повтори і рима) творять своєрідність стилю письменника:

"Зажурилиси гори й долини, що не зродило жито – пшениця.
Зажурилиси всі полонини, що гей великі зими упали.
Зажурилиси та й господарі, що обмінилась наша землиця:
що нема правди на божім світі, що гине нарід у самім цвіті..."

("Коляда") [5, 178].

Більш складні, багатопланові в змістовому відношенні своєрідні інтонаційні повтори, коли кілька архітектонічних одиниць, які розміщені поряд, мають однотипну будову, творять у новелах Марка

Черемшини відповідний ритм і у багатьох випадках переростають у виразний період. Наприклад:

"Радуйтеся, гори – долини, мій милий іде!
А де ж його густі брови, де твар молоденька?
Де рушниці назад плечей?
Де легкий хід парубоцький?
Де усміх саду у весні?
Де погляд ясної днини?
Де запах меду?..
Вітрець повіяв, весь його образ звіяв..."

("Туга") [5, 186].

В окремих випадках повтор використовується для створення градації. "Градація (лат. gradatio – поступове підвищення, посилення) – стилістична фігура, котра полягає у поступовому нагнітанні засобів художньої виразності задля підвищення (клімакс) чи пониження (антиклімакс) їхньої емоційно-смислової значимості" [4, 169]. Повторювана лексема разом із прилеглими словами будує синтаксичну одиницю із наростанням чи спадом її семантичних та емоційно – експресивних якостей. Наприклад:

"Йде повагом сама стариня, сам розум і статок, сам сивий волос".

("Бодай їм путь пропала!") [5, 114].

"Були газди, була сила, був статок, була вага у селі, а тепер одна могила...".

("Бодай їм путь пропала!") [5, 118].

Для збільшення семантичного та емоційно-експресивного навантаження синтаксичної одиниці Марко Черемшина досить часто використовує прийом анномінації, коли повторюються або різні форми того ж слова, або різні граматичні категорії слів, пов'язані спільним коренем. Ця ж синтаксична фігура запозичена із народно-поетичної творчості, тому й привносить у текст ритмомелодику народної пісні, думи. Наприклад:

"Продзвенів селом проклін, як біль болючий, як жаль пекучий!"

("Бодай їм путь пропала!") [5, 127].

"Йшов кроком рівно з жовнірами і усміхався усмішкою, що замерзає і морозить життя".

("Зрадник") [5, 130].

"Щось шепотом шепоче, щось шумить шумом, щось отік плаче понад убитим селом".

("Село вигибає") [5, 134].

Цю ж функцію виконує у творах анафора, що будується на повторюваних початках суміжних уривків мовлення. Наприклад:

"Небо, гей на морі піна. А з тої піни срібна роса паде на ліси, на гори. А з того неба Купало любість по землі сіє... А де тота любість упаде, там білий вогонь з землі виростає. А за тим білим вогнем темна хмарка тінь розстелює. Бо любість одно крило біле, а друге темне має".

("На Купала, на Івана") [5, 175].

"Посилають гори запашний вітрець, аби наслухав душі у газдів, аби смерть звіяв.
Присилають ліси шум довгошийкий, аби співав біль з газдів переболених.
Присилає село свої зорі, аби сідали у газдівські очі, аби тоті очі ще хоть раз на село подивилися".

("Бодай їм путь пропала!") [5, 117].

Повтором назви дії в одній синтаксичній одиниці Марко Черемшина передає її ритм. Наприклад:

"А теля так ссе, ссе, та підштуркує вим'я, та далі ссе.
А крізь воринння Юра призирається, приязно призирається".

("Злодія зловили") [5, 54].

Для відтворення в тексті суб'єктивного сприйняття героєм твору великої кількості чого-небудь використовується прийом, характерний для розмовної мови, – багаторазове повторення лексеми із службовими частинами мови. Наприклад:

"А це відки кров?" – кажу, – а воно нічо, лиш бліде та й бліде.
Хап я його за руку, а на руці вам плесо: кров, та й кров, та й сама кров. Рахую пальці, а пальців на руці п'єть без одного".

("Хіба даруймо воду!") [5, 45].

Для ритмомелодики твору, як і для ступеня експресії, важливий такий фактор, як контактне чи дистантне розміщення повторюваних одиниць. При контактному розміщенні експресія наростає, посилюється смисловидільна функція повтору, яка полягає в акцентуванні уваги не лише на елементах конструкції, а й на підтекстових смислах, змінюється ритм оповіді:

"А то, бадю, навіть воду нам украли, мой брє, воду нам украли!.."

("Хіба даруймо воду!") [5, 47].

" – Гей, люди добрі, люди добрі, серед білої днини краде, з-перед очий краде!"

("Злодія зловили") [5, 56].

Експресивна сила конструкцій з дистантним повтором слабша через підкреслену інформаційно-структурну функцію.

" – А! єк єкийсь казав: за жінков так не жєль, єк за маржинков; сегодни корова – то мама в хаті.

– Берім таки хоть куди, то корова мама в хаті!"

("Більмо") [5, 73].

Однак структурну функцію можуть виконувати і конструкції з контактним розміщенням повторюваних одиниць. Це, зокрема, стосується повтору з синтаксичним поширенням, який паралельно з головною експресивно-видільною функцією дозволяє в межах одного речення поєднати незвичним (в традиційному розумінні) способом складні розгалужені конструкції:

"Ще за дьиді пас він козу дома, пас межами та поточинами,
але не ціле літо, лише доти, доки жиди козу назад не відобрали".

("Злодія зловили") [5, 53].

"Саме тепер вийшли на толічку, поставали та балакають, але вже не про небіжку; голосно балакають, відай, і сердито".

("Хіба даруймо воду!") [5, 45].

Наведена синтаксична модель уповільнює темпоритм оповіді завдяки своїй структурній організації та послідовному вживанню у різних контекстах. У цьому проявляється ретардаційна функція повторів.

Дистантний повтор синтаксичних одиниць у новелах Марка Черемшини зрідка виконує роль своєрідного рефрену, що допомагає тіснішому об'єднанню компонентів тексту, наголошує на певному аспекті думки, навіть вказує на наявність підтексту. Так, у новелі "Зведениця" двічі повторюється фраза "А на гіллі зозуля кує." – у першому (п'яте речення) та другому (друге речення) сегментах тексту. У першому сегменті ця фраза семантично і структурно співвідноситься з першим і третім реченням, створюючи ритмічне нагнітання, емоційне напруження в розгортанні подій:

"Прокуратна копила має!

***

Зведениця копила несе!

***

А на гіллі зозуля кує" [5, 62].

Така ритмічність підтримується використанням коротких, простих непоширених речень або складнопідрядних чи безсполучникових, частини яких складаються лише з двох – трьох слів, напр.:

"Лісом іде. Трава горить, куди ступає. Дубина валиться, земля її стрясає. Сонце паде" [5, 62].

У другому сегменті зберігається ця ж тенденція, однак її вияв трансформується у просте двоскладне речення з однорідними присудками:

"Вітер шумить, сором до села наносить, зведениці дорогу стелить. Хмари скликає" [5, 63].

Подібну функцію виконує дистантний повтор у новелі "Село потерпає". Тут своєрідним рефреном виступає фраза "Най село видить, най знає", що вживається двічі як підсумок попередніх описів жахливих картин села за війни. Як і в попередній новелі, емоційно-експресивне нагнітання, згущення передається тут ритмічним повторенням коротких частин у реченнях (не більше трьох слів), розташованих безпосередньо перед рефреном, напр.:

"Де руки робили, там град гранатів, де газдівка була, там земля тріскла" [5, 90].

"Що грубше гілля, то студене тіло, голова вломлена, душа душена [5, 91].

У новелі "Село вигибає" дистантні повтори є носіями головної думки, що проходить через увесь твір, тобто на основі цих повторів будується лейтмотив новели.

Твір розпочинається фразою "Вже нема села, лиш цвинтар". Пізніше, після опису зруйнованого села, ця фраза повторюється, але вже як частина складносурядного речення:

"Нема села, лиш цвинтар, а край цвинтаря одноока трупарня дебя дише на морозі..." [5, 134].

У самому кінці новели головна думка постає у вигляді іншого речення, яке теж повторюється двічі, – "Село вигибає!". Наприклад:

" – Ото, бадю, село гет вигибає!

А перед Анничкою баба зумівалася:

– Хоть іди горі, хоть іди долів, то з усего села лиш ми двіживі, бо я тото не рахую, шо світами бродит! Таки, бігме, село вигибає!.." [5, 145].

Як бачимо, лейтмотив новели, тобто її головна думка, виражається сталим за семантикою реченням і завдяки повторам проходить через увесь текст, творячи із його назвою смислове кільце.

У нарисі з гуцульського життя "На Купала, на Івана" лейтмотив закодований у початках частин твору. Новела складається з трьох частин, причому перша і третя частини починаються однаково: *"Хоть Купало, хоть Лопушник, але це є справедливий Іван"* [5, 173; 5,

с.176]. Це речення одночасно є і своєрідним композиційним вступом, після якого йде кілька речень без називання дійової особи – прості, двоскладні, неповні з однорідними присудками, наприклад:

"Відьми вночі на раду скликає, мушками світить перед русалками, рікою вінки долів пускає, лісами любість підкидає" [5, 173].

"Лісами холоди віником вимітає, у деревині соки переварює, запахами в перекотах дише" [5, 176].

Значну роль повтори відіграють у діалогах як засіб зв'язку між окремими репліками, як спосіб наблизити мову персонажів до розмовної стихії, для характеристики внутрішніх якостей персонажа через його мову та ін.

Таким чином, на основі проаналізованих текстів можна стверджувати, що повтор є одним із основних засобів створення ритмомелодичної палітри новел Марка Черемшини і виявляє себе у найрізноманітніших комбінаціях: симетрична повторюваність однотипних синтаксичних структур, ізоколот, синтаксичний паралелізм, полісиндетон, подвійні підсилювальні повтори, анномінація, анафора, рефрен. Повторюються у новелах звертання, одиниці синтагматичного типу, цілі речення. Узагальнюючи, виділяємо кілька основних функцій, які виконує повтор у новелах Марка Черемшини: композиційна, ритмомелодична (ритмізуюча та ретардаційна), актуалізаційна (смисловидільна).

1. *Безпечний І.* Теорія літератури. – Торонто: Молода Україна, 1984.
2. *Ганич Д.І., Олійник І.С.* Словник лінгвістичних термінів. – К., 1985.
3. *Домбровський В.* Українська стилістика й ритміка. Українська поетика. – Мюнхен: Український вільний університет, 1993. – Вип. 4.
4. Літературознавчий словник – довідник. – К., 1997.
5. Марко Черемшина. Повне зібрання творів. – К., 1987.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Зенон ГУЗАР (Дрогобич)

ПОЕТИКА НОВЕЛИ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ "ТУГА": ЧАС І ПРОСТІР ЯК КОМПОЗИЦІЙНІ ДЕТЕРМІНАНТИ

У заголовок статті включено визначення "Туги" як новели. Однак цей твір має всі яскраві ознаки поеми в прозі, глибоко ліричної, об'єднаної одним могутнім почуттям – домінантою.

Українське ліричне слово, в тому числі і в прозі, бере свою традицію з народної творчості і "Слова о полку Ігоревім", цього літературного прапочатку всього розвитку нашого красного письменства і духовності загалом. Поєднання героїчного і ліричного – це і є основна прикмета українського поетичного виразу.

Дослідники вже пов'язували поему "Туга" зі "Словом". Андрій Музичка, наприклад, пише: "Починається "Туга" від плачу-голосіння дівчини, що наче Ярославна у "Слові о полку Ігоревім" звертається до "сонечка божого очка", що бачить її "Юрійка золотого", та до вітру , щоб "приніс хоть одно щонайтихіше слово"... [1, 247].

До речі, лірична героїня "Туги" звертається не до "вітру", а до "лісового шуму", що вносить новий відтінок у мотиви "Слова", наявні в "Тузі".

Характерно, що домінантне почуття дівчини все ж не єдине. "Не лиш вірою животію"... Без тієї віри в повернення милого життя було б могилою ("гробом"), з якої дівчина тікає до рідного поля. Не можна не звернути уваги на таку важливу деталь, у якій закодовано саму сутність української душі: "Вийду на царинку, а тут хліб росте, підіймається" [2, 285]. Вона уявляє себе "стеблинкою", підкреслюючи свою самоту. Однак у підтексті образу ми відчуваємо щось більше – дівчина – "стеблинка" на рідній безмежній ниві.

Героїня звертається і до їхньої природної сили. Тут, правда, не зовсім доречне останнє слово. Погляньмо, власне, на останній у першому "розділі" плеонастичний образ: "Полинь облаками ти, біла хмарко, мого милого шукаючи". Хмарка як втілення ніжності і тієї ж туги...

Є ще один образ, що вражає глибиною ліризму. Це синя квітка, що "його очима" виглядає з могили – до сонця (!)

Другий "розділ" поеми – це спогад про останнє прощання. А.Музичка слушно пов'язує цей образ із відповідним мотивом у дружинному епосі. З'являється образ коня, зброї (кріс) і образ України... Але продовжується "космічна" тема:

"А яка, питаю, буде тота Україна?

А він схопився у стременах срібних та й каже: "Всі гори-долини та й полонини, як земля вширшки, як небо ввишки".

Усі види психологічного паралелізму в поемі закодовані в одну могутню ідею, яку ми бачили вже в "Слові". Це єдність космічно-гравітаційних сил, глибинне відчуття яких проймає нашу душу на всіх рівнях екзистансу. Особисте переростає у національно-космічне.

Юнак іде на війну за Україну, і йому, як князеві Ігореві, немовби вклоняється весь світ:

"Весь ліс замаївся, всі трави позацвітали, вся птаха розщебеталася, всі води розіграліся, всі гори порозштрикалися".

І вже тут читач дізнається, що милий дівчини – це старшина ("Наперед овець") над стрільцями, а то "наша сила, наша надія" [2, 286].

І знову часто пісенний ітеративний образ:

"І відлетіли, як орли сиві, як вітер в гаю, як піна бистрії ріки".

Найдовшим у поемі є третій "розділ". У ньому можна виділити низку образно-тематичних композиційних блоків. Дівчина білить полотно "на ракутхову сорочку білу", поливаючи його сльозами. І звертається до вод, чи знайдуть вони у світі її милого Юру. Деталі сільського (гірського) побуту глибоко ліризуються, набираючи символічного підтексту. Пізнає тугу дівчини маржинка, зимарка, поділяє надію дощик. Фігури звертання до явищ природи продовжується, але набирає, так би мовити, "першого наближення". Ліщина має зродити горішки для Юри "на колядочку". Крислатий явір (такий традиційний у нас образ) – зберегти холодок для милого. І нарешті, останній акорд-пункт:

"А до кедрини: цвіти, голубко, на весіллячко".

А далі – антитеза. Кедрині "весільній" протиставляється "чорний дуб". Не весіллячко, а похорон із хрестом з чорного дуба. Від великого дерева зір героїні переходить до образів "приземнених". Проникливо в сенсі мистецької експресії побудовано наступний епіфоричний ритмізований колон:

"А ягідки з-під листочків не перечуть, ні!

А сиві голуби не лопочуть, ні!

А вразлива (!) папороть не радіє, ні!"

Але тугу дівчатка перебиває краса. Символічний пейзаж знову підкреслює єдність людини з рідною землею. У цьому пейзажі опорними образами, між якими тоненька симпатична Наталка, є оці:

"Куди гляну, самі квіти то червоні гей лука, то сині гей тото небо, що по нім сині орли літали" [2, 286].

І ниточка ця в'яже най ніжніше з героїчним...

А далі – образ-видіння, немовби сон дівчинки. Справді, лише у сні "фана" може стати стежечкою, якою йде до дівчини милий. Та не лише у сні можливий стан, коли "Серце видить, а очі ні".

Антропоморфізм, особливий анімізм, суцільні образи персоніфікації зауважуються в цьому "розділі" особливо. Моргає смеречина здалека, немовби сповіщаючи дівчині, що йде "він". Грається з ним березина і ліщина. Біжить струмок сповістити, що "милий іде". А далі колон із каскаду риторичних анафоричних запитань, які підкреслюють, що це тільки видіння. І пуант: "Вітрець повіяв, весь його образ звіяв ..." [2, 286].

Тепер у драматичний ліричний струмінь нарації вривається елемент драматизму вже іншого плану. Дівчина немовби розповідає (будується лірико-драматичний монолог, у якому є колон-діалог. Це мати прагне допомогти дочці, розраджуючи її серце).

"Не вся птаха, Марічко-чічко, з вирію повертає!

Не всіх стрільців Україна додому повідсилає!

Не всі перстінці помічаються!

Не всі напередовці повертаються!" [2, 287]

А є їй пара, "другий легіник з красного роду".

Є у цьому колоні образ, що особливо вражає. Це "спуза" (попіл) у серці, що перегоріло від туги. Як, зрештою, і образ "слоти" в очах.

У заключному плеонастичному чи ампфлікативному періоді є образ туги, що розвиває семантичний сигнал-ключ заголовка (звернімо увагу на вишуканість, витонченість ритму):

"Нічого не скажу та й не покину. Хоть най зів'яну, згорю у тузі, не розлучуся, не розминуся, не розійдуся з напередовцем, стрільцем відважним, ні з його слідом на полонині, на крутих плаях, на строминах, на перехрестях, далеких полях..." [2, 287].

Образ милого в останньому "розділі": "Так як у весні летів здалека до мене на білім коні, як кремінь білий". Коли Юра йшов на війну, його кінь мав чорну гриву, в яку дівчина вплела заплітки. Тепер зрозумілі ці "білі" деталі. І все ж – виразна картина спогаду про колишню весну: "Сховався у смеречині і будив мене, співаючи". Та пісня була про розлуку...

Далі Марко Черемшина вдається до якогось дивовижного своєрідного образу, який умовно лише можна б уважати осмисленим:

"А верх нього орли впали!

А як вони в село впали, то гаддя крилами збило [...]". Це "гаддя" крилате, слід думати, – це ті ворожі сили, що прийшли на нашу землю, щоб скликати "присні душі", нечисті душі відступників.

І знову образ "божого ока", якого прагне село, що "здригнулось", щоб "сонечко тоті хмари розігнало". Космічними мотивами поема починається, ними і закінчується. Золоті дуги і яснії мечі, яснії зорі над стрілецькими головами, "а присні душі щоб пощезали пріч за ріками, за горами, за синім морем ...".

І завершується поема невимовно прекрасним, зворушливим, мрійливим, врешті, сповненим почуття надії, акордом, у якому акумулюється вся її поетика, вся її ідейна суть:

"Жду милого та й сподіваюся із Підгір'ячка, із-під сонечка, із далекої України"...(з персонажами "Туги" Юрою і Марічкою, з окремими образами-деталями новели читач зустрінеться в "колядці", що має назву "Сив-сокіл").

Насамкінець ще кілька зауважень. Парадоксально, але цей один із найкращих творів, сповнених національною ідеєю, вперше побачив світ у журналі "Життя і революція". А востаннє його зумів надрукувати О.Романець у цитованих нами "Творах". Звірка цього видання з виданням "Ізмарагду" показала, що упорядник не зробив ніяких купюр і нічого не змінив.

І ще одне. А. Музичка відносить "Тугу" до подій 1918 р. (йшлося також про рік 1914). Та мусимо підкреслити символічно-узагальнюючий характер поеми. Коли б Марко Черемшина дожив до наших пізніших визвольних змагань, то напевно б не відмовився від твердження, що етос і пафос його поеми стосується і їх...

1. *Музичка А.* Марко Черемшина. – К., 1928. – С.247.
2. Цитую за виданням, зазначаючи сторінки в тексті: *Черемшина Марко.* Твори. – К., 1960.

Микола ТКАЧУК (Тернопіль)

НАРАТИВНА СТРУКТУРА ОПОВІДАННЯ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА "МУЖИЦЬКА СМЕРТЬ"

Як відзначив Ф.Погребенник, в українську літературу Лесь Мартович увійшов у 1898 році, коли було написано ним оповідання "Мужицька смерть" [4, 99]. Цей твір позначує не лише новий період у художній діяльності письменника, але якісно вписується у цілий комплекс нових ідей та світоглядних парадигм, що їх переживала українська література переходової доби кінця XIX – початку XX ст.

Уже в другій половині XIX ст. у нашій літературі зароджується якісно новий підхід до епічного зображення дійсності, виникають модерні естетичні форми її конкретного освоєння. Основою таких змін стала увага письменників до суб'єкта як творця свого власного, притаманного лише йому індивідуального дискурсу. При цьому такий суб'єкт мав перебувати не у зовнішніх рамках художнього світу літературного твору, але у самому центрі усього ходу подій. Він мав визначатись внутрішніми, конкретними, естетично закріпленими ознаками мистецької картини буття.

Подібну парадигму творчої зосередженості письменника на персонажеві варто підтвердити словами самого Леся Мартовича. Обурившись на принизливе ставлення до свого оповідання "Мужицька смерть" редакторів журналу "Літературно-науковий вісник", він звертається до них із гострим листом, у якому зауважив, що для нього фабула – річ другорядна, і що він готовий її "розводнити" не так поодинокими епізодами, але й іншими фабулами. У самому ж творі "розводження" фабули, по суті, для письменника полягало у розширенні "наративу про події" докладним "наративом про слова". Власне саме із останнім пов'язується в українській літературі еволюція художньої свідомості її письменників кінця XIX – початку XX ст. Новий тип авторського мислення однозначно став визначальною рисою української прози того часу. Причина в активізуючій тенденції розвитку оповідної структури, за якою здійснювало максимальне наближення до об'єкту оповіді через звернення нараторів до точок зору існуючих у творі персонажів, з яких дізнаємося про події. У сприйманні кожного з них оточуючий світ поставав іншим. Таким чином, досягався прогресивний рівень різносуб'єктної форми "об'єктивної розповіді". Однак, крім цього, тут прихована концептуальна ідея нового осмислення особистості, якою врешті згодом буде визначатись уся епоха українського модерну.

Йдеться, отже, про те, що художній твір Леся Мартовича "Мужицька смерть" відповідає домінуючим тоді ідеям повалення уніфікованої моделі дійсності, нагромадження однотипних подій та характерів. Оскільки у ньому засвідчується потреба такого художнього світу, форма якого освоювалась і подавалась би з різних точок зору і оцінювалась би через внутрішнє співпереживання задіяних в історію персонажів, то тут, за висловом Лесі Українки, будь-яка "людина юрби" – людина у повному значенні слова, але вона не виведена із юрби, не поставлена на самоті... для художньої студії... Кожна особистість суверенна, кожна людина, якою вона не була би, є герой для

самої себе і частина середовища по відношенню до інших" [5, 255]. У творі Леся Мартовича таких героїв аж 25. Серед них центральний персонаж Гриць Банат, шинкар-лихвар, панський прикажчик, піп, дяк, писар, війт, учитель, "радні", екзекутор, заможний господар, єдина письменна жінка на селі, сільські кореспонденти та багато інших. Кожен із них виконує свою функцію, до думки кожного слід прислухатися.

Оскільки художня структура творів безпосередньо випливає із суб'єктної організації, розрізняються два типи оповіді: дієгетична (історія, побудована за верховенством оповідача) і міметична (мовлення і діалог як міметичний запис чиїхось думок та слів). Відтак для повноцінного текстуального аналізу наративної структурри оповідання Леся Мартовича ми звертаємось до методу наратологічного дослідження, запропонованого французьким ученим-структуралістом Ж.Женетом [7, 268]. Учений вживає поняття "дієгезис", щоб зафіксувати повновладність оповідача над усією розлогістю оповіді про дії певних персонажів, і який говорить без видимого посилання на джерело інформації. Відтак концептуальна модель наратологічної класифікації, запропонованої Ж.Женетом, викладається в опозиції гетеродієгетичного та гомодієгетичного нараторів. Важливо, чи наратор розповідає про себе і свій досвід у житті, чи про когось іншого. Функціонально вагомим, отже, стає протиставлення між тим, чи наратор залучений в історію, про яку розповідає, чи ні. Відповідно перший тип наратора називається гомо дієгетичним, інший – гетеродієгетичним. Однак, якщо наратор у творі – мовець, людина, котра говорить, голос наративного дискурсу, то повинен бути той, хто бачить. Тобто повинен бути хтось, чия точка зору ставала би, за висловом Б.Успенського, смислотворчим, композиційним чинником усієї художньої парадигми твору [6, 11]. Це примушує нас вести мову в наративній структурі про проблему фокалізації.

В аналізі дискурсії оповідання "Мужицька смерть" Леся Мартовича наголошуємо на парадоксальності зафіксованої наративності. Перш за все варто відзначити типологію вербалізуючого наратора. Зрозуміло, що у наратології з даного питання головним аргументом вважається протиставлення між гетеродієгетичним та автодієгетичним нараторами. Однак у даному творі виникає проблема однозначної його диференціації. Загалом наратора оповідання "Мужицька смерть" можна назвати гетеродієгетичним, оскільки у тексті не зустрічаємо жодного випадку його оповіді про себе чи свій досвід у житті, яку-небудь його причетність до зображуваних в історії подій.

Навпаки, завжди у тексті йдеться про когось у третій особі. Проте нашу увагу насторожує висловлене уже на першій сторінці посилання наратора на свого невинного пса: "Навіть нашому невинному псові, з лагідними й сльозавими очима, оброслому довгою козячою вовною, не давав Гриць спокійно перебігти" [2, 31]. Очевидно, в такий спосіб автор хотів акцентувати увагу на типовості зображуваних подій в українському селі того часу. Бо якщо припустити, що ця історія може стосуватись самого наратора як реальної особи у дійсності, то тоді проявляється невідповідність між кількома зазначеними у тексті обставинами. Справді, автор вдається до таких елементів художньої історії твору, котрі не могли бути відомими одній живій особистості в реальності без якоїсь всевідаючої здатності. Особливо це відчутно у просторовому плані, коли Мартовичем витримується позиція послідовного огляду. Тобто точка зору наратора послідовно рухається від одного персонажа до іншого, від однієї деталі до іншої. Причому ці деталі могли бути пов'язані своєю одночасністю, а могли бути розкидані у часі на значні дистанції.

Наприклад, візьмемо до уваги епізод дійства у приміщенні громадської канцелярії. Наратор тут має особливість ширяння у просторі з однієї ділянки, кутка простору вищеназваної установи до іншої без будь-якого розголосу щодо джерела запропонованої інформації. Про це можна судити із вступних слів до окремих моментів даної історії: "Війт дав першенство Грицеві..."; "Короп прийшов до слова"; "Тепер надійшла Грициха... До неї надійшла Семениха... Тим часом Короп виймив письмо і подав Василеві-писареві"; "Гриць стис плечима..." "Грициха перехилилася через одвірок" [2, 38–42].

Одначе таке "всевідання" наратора все ж певним чином обмежується, бо домінуючою є зовнішня фокалізація наратора, коли зображується лише те, що потрапляє у його поле зору. Набір засобів представляє для зовнішньої фокалізації на інших персонажах ті, котрі пов'язані із просторовою точкою зору. Маючи здатність перебувати одночасно у різних місцях, біля різних персонажів, наратор, проте, не здатний відтворити їхні думки та переживання, те, чим визначається їхній теперішній стан. Тому в Леся Мартовича все на виду, все відбувається саме зараз у діях, вчинках та словах персонажів. Інакше кажучи, такий спосіб наративного зображення називається репортаж [7, 205]. Текст прочитується як перетворення того, що записано на камеру. Відтак детальна розробка просторової точки зору зумовлюється самим наративним дискурсом, в основі якого лежить послідовна зміна об'єктів сприймання.

По суті, в такий спосіб твориться нейтральна позиція наратора гетеродієгетичної наративної структури. Однак у творі, крім цього, ми стаємо свідками ще й того, що М.Бахтін називав проблемою зіткнення точок зору персонажів [1, 183]. Відбувається це звичайно у плані ідеології внутрішньої структури твору. Показовим у цьому аспекті є другий розділ, тема якого визначається уже першим реченням: "Чи він був пияк?" Вирішуючи дану проблему, автор у тексті звертається до кількох епізодів, у яких звучать точки зору Грицевих сусідів та родичів. Знайомлячи із ними своїх читачів, наратор дає можливість зіставити їх зі своєю, яка в даному випадку є завершальною: "Але Гриць не був такий пияк, як другі пияки. Пияком звичайно є той, хто п'є в корчмі та й хто п'є завсіди: чи є товариство, чи ні, чи є причина пити, чи ні. А Гриць не так" [2, 37]. Однак подібна зовнішня перспектива не завжди витримується у творі до кінця. Особливо це помітно в уже згадуваному раніше епізоді у громадській канцелярії. Тут наратор вдається до проголошування таких деталей, котрі просто не могли бути відомими йому без його всезнаючої завершаючої щодо своїх героїв позиції. Згідно з наратологічною класифікацією Ж.Женета, такий наратор наділявся нульовою фокалізацією [7, 245]. Ми наголошуємо буквально на деяких елементах оповіді, в яких говориться про внутрішні думки, переживання інших стосовно наратора персонажів, про які він ніколи не міг би довідатись із їх зовнішнього проявлення. Одначе у Леся Мартовича наративна обізнаність перерозподілялась відповідно до нових тенденцій у внутрішню фокалізацію на персонажеві, котра у тексті оповідання фіксується його невласне прямим мовленням: "Пан писар почухався в голову. Був приготований, що оглянувши те письмо, муситиме заявити: "Я до цього не беруся, треба пана учителя". Але ні. Це письмо було знайоме Василеві. Короп уже приносив ту злагоду до Василя, та й Василь відчитував її враз із учителем. Учитель вияснював Василеві, що там стоїть" [2, 41]. Використання автором у творі внутрішньої фокалізації на такому персонажеві, підкріпленої нульовою фокалізацією самого наратора, створює особливий акцент сатиричного змалювання тої суспільної дійсності.

Оскільки у наративній структурі оповідання "Мужицька смерть" домінуючою стосовно наратора є його зовнішня фокалізація, то відповідно із думками і переживаннями персонажів він має здатність ознайомитись лише через їхні прямі висловлювання, що могли викладатись у вигляді монологів або діалогів. Характерологічною ознакою його внутрішнього "наративу про слова" є те, що автор май-

же цілком відмовляється від наратизованого відтворення слів персонажів у тексті твору. Навпаки, у "Мужицькій смерті" найпомітнішим є авторське прагнення з максимальною повнотою передати всю багатоманітність вражень, почуттів, котрі виявляються своєю різноспрямованістю у свідомості прямо протилежних персонажів. Найбільш сприятливий спосіб для цього формується, зрозуміло, у вигляді зовнішнього дискурсу, тобто прямої мови чи діалогу. Загалом, вводячи у текст драматичний діалог, йде спроба посилення драматичності, напруги, протиріччя ситуації. В такий спосіб вивіряє себе тенденція усунення авторської оповіді на другий план докладно розробленим діалогом, яка по-справжньому активізується протягом XX століття. Як зазначає Г.Марчук у своєму дослідженні сатири Леся Мартовича, прийом спокійної нарації з широким залученням снів, марень, внутрішнього мовлення – все це створює нову, оригінальну художню тональність, нову наративну форму [3, 73]. Застосовуючи пряме мовлення персонажів, автор розгортав центральною у таких епізодах внутрішню фокалізацію на персонажах. Те, що наболіле, про що напереживалося, про що хотілося всім повідомити задля власного самополегшення – ставало активізуючою мотивацією подібних висловлювань героїв. Проте саме тут приходимо до розуміння того, що мав на увазі письменник, коли писав про "розводження" фабули кількома фабулами. Бо у тексті спостерігаємо, якою визначальною для композиції твору стає теоретична категорія наративних рівнів.

Справді, з погляду наратології будь-який літературний текст актуалізується у процесі акту комунікації між автором і читачем. А тому, маючи на увазі комунікативний аспект, виділяємо певне теоретичне уявлення про наративні рівні. Всі присутні у тексті рівні, хоч і володіють своїми наративними інстанціями (відправник і отримувач інформації), не здатні самостійно породжувати значення, бо всі вони пов'язані між собою відношеннями ієрархічного підпорядкування. Будь-який рівень набирає смислу тільки тоді, коли він усвідомлюється у складі вищого рівня. На вершині такої текстуальної структури стоїть наратор, який фіксується у тексті як наративна інстанція, що відповідає за "вербалізацію", тобто вираження у мовній формі художньої інформації [7, 164]. У цьому контексті екстрадієгетичний наратор визнається за єдиний первинний моделюючий центр усього тексту.

Перед цим ми вели мову власне про екстрадієгетичного наратора, чия зовнішня позиція щодо історії, зображуваної у творі,

розглядається у літературознавстві завершальною як у стосунках між автором і героєм. Однак, окрім екстрадієгетичного наратора, в оповіданні присутніми є декілька інтрадієгетичних нараторів, якими у творі виступають ті чи інші персонажі. Діалогічність їхнього мовлення стверджує думку про те, що їхній дискурс завжди до когось звернений, завжди хтось фіксується їхнім слухачем. Часто у творі таким внутрішнім оповідачем виступає Грициха. Так, в установі громадської канцелярії вона жаліється Семенисі про те, як до неї в хату перед тим зайшов Короп: "Знаєте, кумко Семенишко, – говорила Грициха, – прийшов сьогодні рано Короп... Я сиділа на припічку та й колотила кулешу, бо я немічна каліка, а стояти не година, аби при якій роботі..." [2, 43]. Пізніше, коли Гриць уже заслаб перед смертю, до нього приходили відвідати багато його сусідів, кожен з яких про щось розповідав. Сюди можна віднести жалісливу оповідь війта Семенові про збіжжя, Грицихи про майбутнє своїх дітей, сон Грицихи. Крім того, наратор, використовуючи засіб внутрішньої фокалізації на Грицеві, відтворює внутрішнє хвилювання персонажа перед смертю, його видіння уявної щасливої смерті. При цьому все це активізується у форму прямого мовлення. Більше того, особливістю усіх цих інтрадієгетичних структур є їхня діалогізація. Найбільше вражають своєю драматичністю саме марення Гриця. Артистичний замисел такої організації наративності вказував на суб'єктивну багатоплановість відтворення внутрішнього переживання, протиріч, що зароджуються у його процесі. Точки зору, що виринають у цей момент, не просто послідовно змінюють одна одну чи вступають між собою у складні взаємовідносини. Головне, що в такий спосіб розгортається особлива точність у змалюванні поодиноких настроїв з метою вміймати індивідуально-моментальний відтінок значення внутрішнього життя прибитого горем селянина: "Гриць не довго марив. Махнув рукою та й прошептав: "Та що з того!" Нагадав собі, мабуть, як тепер є [2, 60]. З наратологічного погляду автор змушений звертатись у тексті твору до інтрадієгетичних нараторів задля того, щоб їхні наративи формували й акцентували читацьку увагу на певних елементах запропонованої художньої структури. В оповіданні Леся Мартовича вищеназвані внутрішні наративні конструкції вживались переважно з метою активізації аналогічних головній історії про Гриця Баната подій з життя його односельчан. Окремі наративи, як для прикладу сон Грицихи чи марення самого Гриця, служили посиленню, нагромадженню, драматичному насиченню внутрішнього переживання від прочитання художнього твору.

Як бачимо, оповідання Леся Мартовича виникло як цілком нове самодостатнє явище в галузі українського мистецтва слова. Письменник відразу заявив про себе модерновими підходами на шляху до зображення людської дійсності. Проте для нього новизна насамперед полягала у принциповості нетрадиційного наративного методу. З метою всестороннього, об'єктивного змалювання героя, він поступово відмовляється від всевідаючої точки зору наратора. Навпаки, все частіше намагається подати персонажа у рамках зовнішнього дискурсу. Однак пряме мовлення самих героїв як найповніша форма виявлення їхньої внутрішньої фокалізації також створювало умови для поглиблення і диференціації самої структури оповідання. Тому назагал можна стверджувати, що характерологічною ознакою оповідання Леся Мартовича "Мужицька смерть" є полімодальність його наративного дискурсу.

1. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
2. *Мартович Лесь.* Вибрані твори. – Ужгород, 1976.
3. *Марчук Г.* Сатира Леся Мартовича в контексті сатиричних жанрів доби. – К., 1999.
4. *Погребенник Ф.* Лесь Мартович. Життя і творчість. – К., 1971.
5. *Українка Леся.* Твори: У 12 –ти т. – К., 1977. – Т.12.
6. *Успенский Б.* Поэтика композиции // Успенский Б. Семиотика искусства. – М., 1995.
7. *Genette G.* Narrative discourse. – Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980. – 268 p.

Марта ХОРОБ (Івано-Франківськ)

НОВЕЛА ЛЕСЯ МАРТОВИЧА "ОСЬ ПОСИ МОЄ": ДОМІНАНТИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ

Ще давньогрецький філософ Аристотель, висловлюючи свої міркування про поетику, говорив: "...щодо характеру люди відрізняються поміж собою або вадами, або чеснотами. Отже, й зображати треба або кращих за нас, або гірших..." [1, 178]. У світі малої прози Леся Мартовича (при всій нечисленності оповідань і новел, адже їх всього до трьох десятків) помітна одна із характерних рис стилю, а стиль – то "сукупність ознак, які характеризують манеру письменника " [2, 656], що так чи інакше пов'язана з цілісною системою "творчих засобів" митця [2, 558], тобто з поетикою. Це – відтворення далеко не кращих вчинків, сторін людської душі, котрі в сукупності отого мужичого "ми" спонукають до відсутності будь-яких виявів

ідеалізації тогочасного селянина, створення реального портрета конкретних прошарків Галичини кінця XIX – початку XX століття. Власне, виходячи із концепції зображення сутності "людей гірших" (за Аристотелем), автор щиро прагнув засобами сатири й гумору віднайти бодай якусь оптимістичну перспективу у майбутті українського селянства, а також місцевої інтелігенції ("Стрибожий дарунок ", "Ось поси моє", "Булка", "Прощальний вечір" та ін.).

Вічна для української літератури проблема землі й людини, годувальниці й селянина, що під пером нової хвилі письменників на рубежі століть набула нових, нерідко й антитрадиційних звучань чи то в поворотах теми, чи характерології, ідейної сутності твору (досить згадати повість "Земля" Ольги Кобилянської, малу прозу Б.Грінченка, І.Франка, новелістику М.Коцюбинського, В.Стефаника, Марка Черемшини та ін.), у творчому мисленні Леся Мартовича набуває тільки йому притаманних відтінків, нюансів не стільки у трактуванні проблеми, як у творенні синтезованого характеру. Якраз споконвічне шанобливо-притягальне ставлення до землі як центру селянського життя, без якого вони, герої Мартовича, – ніщо, генетично закодоване і в центральному персонажеві новели "Ось поси моє "Семенові Заколеснику. Тому й не дивно, що в його передсонних роздумах відчутно ставлення до неї як до святої, бо вона "годує нас, хрещених" [3, 86]. Та й через осмислення землі глибше висвічується світ людини, правда, радше примітивної, душевно убогої, міцно прив'язаної до безконечного щоденного селянського побуту, заземленого у дрібному, сьогоденному. Бо автор зумисне не акцентує на екзотичному, інтригуючому, а, за словами М.Грушевського, "на типах і ситуаціях найбільш буденних – так сказати, на самім м'ясі життя" [4, 418].

Так, тяжко працюючи на полі, проживаючи кожен день у родинній атмосфері сварок, прокльонів чи погроз, Семен Заколесник приходить до висновку, що сусід по грунті Юрко його "працю закрадає: ґрунт переорює" (с.84). Несподівана, на перший погляд, думка разом із красномовним заголовком твору ("Ось поси моє") й набуде у тексті (за винятком фінального сюжетного повороту) значення ключового, виявивши отой відомий дошкульний сміх Леся Мартовича, що нерідко буде близьким до гоголівського "сміху крізь сльози".

Центральний конфлікт за землю уже з самого початку розвитку сюжетної дії відлунюватиме комічним, адже мова йде про якихось кілька скиб землі, які, до речі, час від часу відорював від Юри і Семен. Та найбільш поширений для сільського мешканця конфлікт земельний поглиблюється тогочасним зіткненням не просто двох

людей, а й двох конкретних таборів: "нечитальник " – "читальник". Адже зіткнення двох односельців базується на суб'єктивній логіці неосвіченого чоловіка ("А чи ж дбатиме Юрій так за неї (за землю. – *М.Х.*), як Семен за неї дбає ?" (с.86), за якою він, Заколесник, порядний господар, котрий віддає весь свій час обробітку землі, знає в ній пуття, а не те, що "читальник" Юрко, який за книгами, читальнями не вміє коло землі ходити. Між іншим, ще й досі по віддалених від міст селах, у деяких селян збереглися рештки тієї патріархальної "філософії " у ставленні до учених людей, які оцінюються ними виключно з точки зору непридатності до традиційно селянської праці як ознаки негативної сутності людини, забуваючи, що кожному своє.

Конфлікт у творі досягне апогею в епізоді, коли приїжджає комісія, щоб встановити справедливість. До речі, не лише оповідання "Мужицька смерть" Леся Мартовича, котре обирає об'єктом аналізу Іван Денисюк у грунтовній монографії про малу прозу XIX – початку XX століття, має жанрову тенденцію "до поліфонічності й глибинності твору" [5, 204], а й аналізована новела. Здавалось би, за логікою, у кульмінаційному моменті "читальник" мав би виглядати переможцем при всій переконаності Семена у його правоті, у тому, що він "своє" відбирає, бо грамотний Юрко мав би довести свою безгрішність. Та якраз присутність правової комісії показала "освіченість" основних винуватців судового процесу, як "нечитальника", так і "читальника", бо ні один, ні другий не вміє висловити свої міркування, довести свою правоту; вражає їхня розумова нездатність при захисті себе, своєї гідності. "Коли забрав, я не знаю, а кілько забрав, я – не скажу" (с.94) – у цій відповіді позивача на прохання судді показати, скільки поля Юрко забрав і розказати, "коли й як забрав", і звучить сміх крізь сльози. Бо не тільки ця "сакраментальна фраза", але й чимало інших у розмові-діалогах героїв викликає то усмішку, то сміх, то зачудування такою мірою відсталості, нерозумності, що й справді стає боляче – чому вони такі, оці забиті українські селяни, хто винен у цьому. Та автор, органічно єднаючи сміх із іронією, із сатиричним змалюванням виведених персонажів, досить глибоко представляє не лише головних героїв, а й членів комісії: їхній настрій, стан, ставлення до своїх обов'язків і до селян, що спонукають їх задля такої дрібниці процесуватися.

Не менш яскраво читач бачить і свідків, які, виявляється, прийшли не стільки допомогти Семенові відстояти правду, стільки дошкулити Юрі, якого ненавиділи лише за те, що він "читальник".

Уміння Леся Мартовича представити не лише центральних, але й епізодичних, другорядних персонажів спонукає читача і в цьому творі переконатися у влучності характеристик "дійових людей" та гарному розумінні селянської психології, на що у свій час указував Сергій Єфремов [6, 562]. Вибираючи персонажів із добре знаної письменнику Торговиці чи будь-яких інших сіл та міст Галичини, він як обсерватор "тої марноти" нерідко прагне, щоб отой не письменний, затурканий селянин побачив себе збоку і переконався у "власній нікчемності" [7, 21] і, нарешті, захотів стати іншим.

Роман Горак цілком справедливо твердить, що новела "Ось поси моє" написана "на городоцькому матеріалі" (від назви невеликого містечка Городок, що розташоване недалеко від Львова, де працював протягом 1900-1903 рр. письменник у адвокатській конторі Л.Озаркевича. – *М.Х.*), як це видно з листа Леся Мартовича до Михайла Павлика від 19 грудня 1900 р.) – [8, 117]. Та, по суті, кожне місце проживання митця, навіть найкороткочасніше (а їх було й справді чимало у житті самітнього, із вкрай невлаштованим особистим, творчим, професійним буттям "хлопського адвоката", вічно гнаного з місця на місце у пошуках куска хліба, в одержимості роботи "для всіх": чи в радикальній партії, в передвиборчих кампаніях, чи загалом в безмежній просвітницько-громадській діяльності) давало безліч живого матеріалу. Це й послужило основою чи не всіх його художніх творів. До речі, найближчим за центральною подією, за ідеєю твору до аналізованого "Ось поси моє" постає драматичний діалог "За межу" із першої збірки малої прози "Не – читальник".

Оповідач у творі не бере на себе функцію центрального ведучого сюжетно – композиційними колізіями. Це той випадок, коли "наратор може так формувати світ, який він представляє, що він постає в ньому тільки учасником або свідком" [9, 321]. Бо найбільше уваги із формотворчих засобів письменник надає діалогам, тобто безпосередньому мовленню персонажів, у живих голосах яких читач чує голос тогочасної дійсності, бачить їхні характери, розмірковує над ідеєю твору. Та присутність оповідача-наратора особливо помітна тоді, коли треба остаточно розставити всі крапки над "і" й розтлумачити вчинки героїв, їхнє мислення, за якими бачиться конкретна доба у застою чи рухові селянської свідомості на рубежі віків. Скажімо, розкриваючи глибинні пружини конфліктів на селі, наратор бере на себе роль особи, яка аналізує ненависть "не читальників" до "читальників": "Вони виділи, що в селі настає якась нова порода людей, що хоче зломити давні звичаї. А вони ті звичаї любили. Ці звичаї були такі: не

видіти більше світла, як своє рідне село, не каламутити сільське поетичне життя ніякими новими змаганнями; задержати якнайдовше наївні дитячі погляди на все окружаюче. Не мали вони чим поборювати ту нову породу людей, а ще мусили й признавати, що читальники мають рацію. Але зате тим сердечніше їх ненавиділи" (с.92).

Таким чином, конфлікт "не читальник" – "читальник" як у цьому творі, так загалом у спадщині прозаїка є якоюсь мірою відбиттям отого вічного загальнолюдського зіткнення старого й нового, що кожного разу вирішується відповідно до індивідуальності письменника й епохи по-іншому. А з іншого боку, повернувшись умовно й уявно в коло проблем початку XX століття, часів Франка й Марка Черемшини, Мартовича й Стефаника, Винниченка знаходиш не лише на сьогодні здавалось би давно минулі теми, що відлунюють анахронізмом ("читальник" – "не-читальник" хоча б), а й гостро актуальні. Бо, живучи нині в атмосфері передвиборчих та виборчих кампаній, нехай, на перший погляд, зовсім іншого штибу, бо іншої доби, знаходиш ой як багато спільного, повчального, того, що спонукає мислити, співставляти, а також розчаровуватись у сьогоднішніх Іванах Рилах, хитрих Паньках, Славках Матчуках ...

І хоч сьогодні й справді ідейна концепція окремих творів Леся Мартовича власне у вищесказаному видається декому мізерною, надто традиційною, антимодерною, бо ж початок XX століття – це й поява нового мислення у всіх жанрових різновидах, високого злету нової художньої свідомості у красному письменстві національних титанів (неоромантизму в Лесі Українки, неореалізму в Володимира Винниченка, імпресіонізму в Михайла Коцюбинського, експресіонізму й інших модерних виявів у Василя Стефаника та ін.)*. Та його

* Див. праці : *Козак Степан.* Неоромантизм Лесі Українки // Вісник АН України. – 1992. – № 5. – С.31–37; *Шпильова О.В.* Деякі особливості теоретичної концепції українського неоромантизму (поч. XX ст.) // Проблеми сучасного літературознавства: Зб. наук. праць. – Вип.2. – Одеса, 1998. – С 45–56; *Агеєва Віра.* Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К., 1999; Виступи учасників міжнародного симпозіуму "Леся Українка і світова культура". – Луцьк, 1991. (Г.Вервес, С.Козак, Лариса Залєська-Онишкевич, Я.Розумний); *Геник-Березовська Зіна.* Драматична творчість Лесі Українки в тогочасному літературному контексті // Геник-Березовська Зіна. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. – К., 2000. – С.213–226; *Черненко Олександра.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Нью-Йорк – Мюнхен: Сучасність, 1989; Василь Стефаник – художник слова. – Івано-Франківськ, 1996; *Черненко Олександра.* Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. – Нью-Йорк–Мюнхен: Сучасність, 1977; *Юрій Кузнєцов.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. – К., 1995; *Мороз Лариса.* "Сто рівноцінних правд": Парадокси драматургії В.Винниченка. – К., 1994; *Панченко Володимир,* Будинок з химерами. Творчість В.Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998 та ін.

не велика, але містка проза і драматичні спроби пера були тим художнім матеріалом, який спонукав шукати відповіді тогочасних селян: як вийти із тодішнього стану селянської відсталості й темноти – з допомогою освіти, просвіти, політичної грамотності, піднесення людської й національної свідомості й гідності. Звичайно, так. Але хто це все має робити, зрозуміло, за словами Р.Горака, ***не*** "така інтелігенція", як у "Забобоні", "Булці" [8], чи подібних за сутністю творах Леся Мартовича . А така, яка живе "не для себе, а для людей", уособленням якої і був Лесь Мартович, Михайло Павлик, Іван Франко, Володимир Винниченко та їм подібні, які, кожен по-своєму в силу свого таланту і громадського обов'язку віддали всі свої сили – духовні, душевні й фізичні аби збудити, піднести й розвити свідомість отих Семенів та Юріїв на вищий щабель людського мислення аж до державного, мислення, що народить свого Мойсея, нехай і не визнаного своїм окруженням, але таки народить власне із середовища "нечитальників", які врешті-решт стануть "читальниками".

Якраз фінал, що акумулює в собі розв'язку конфлікту між двома газдами, а звідси й між протилежними групами селян у відповідності до рівня їх свідомості, обнадіює (бо помиряться Семен і Юрко саме в читальні, відвідувачем якої стане й Заколесник). І хоч можна дискутувати, чи можливе таке скороспіле прозріння Семена під впливом першого і поки що єдиного відвідання читальні (помітно, що традиційний дискурс мислення навіть у дрібній ідеї працює на освіту, на світло, на поступ), коли зважити на площу новели, то все-таки читач відчуває якийсь рух думки головного персонажа, його самоусвідомлення своєї інтелектуальної безпомічності ("Я той темний нарід, що сам собі кривду робить" (с.102), розуміння того, що він не один такий, що засвідчує ту межу, за якою і почалось оте прозріння і стосовно себе, і односельців, і довколишнього світу ("..ми своє право маєм утримувати").

Еволюція характеру Семена найкраще відчутна на всій площі новели (хоч за розміром вона тяжіє до оповідання) – від заголовку "Ось поси моє" (що вказує на відсталі, патріархальні погляди селянина у його категоричності стосовно питань індивідуальної власності, хоча з іншого боку, у сучасному зарубіжному світі права особи (і на земельну власність теж) строго оберігається законом, то чи так це вже й погано), інша справа – деяка комічність самого конфлікту. Адже Семенові видалось, що сусід посягає на його землю, і йшло це і від специфіки характеру персонажа, і від коріння ментальності (особлива любов до землі, прагнення її мати більше або принаймні,

щоб її кількість не зменшувалась). У чіткості позиції Семена, що відчутно в ключовій фразі "Ось поси моє", наявне і прагнення зберегти свій окремий матеріальний світ герметично закритим від інших, відгородивши себе від мужичої маси (відома філософія "мій дім – моя фортеця") до "Ось поси наше" – тобто зміни у баченні й сприйнятті світу людини, котра бачить трохи далі свого одноосібного господарства, того шматка поля, який не закриватиметься в світі тільки своїх особистісних проблем, а й проблем інших селян, таких же, як і він.

Таким чином, рух селянської свідомості від дрібного, власницького, індивідуалізованого, від локалізованого "я" до багатоголосого "ми", до ширшого світу галицьких мужиків, котрі й становили опору, ґрунт українського селянства переходової доби та початку нового віку*. Згадаймо, якого значення надавав Михайло Грушевський якраз селянству в новій незалежній Україні як перший президент УНР, вважаючи його "фундаментом, на котрому треба будувати все" [10, 37].

У цілому не можна не погодитись із цікавим ключовим означенням розділу книги молодого дослідника Ростислава Чопика "Переступний вік" (1998), присвяченого Лесю Мартовичу, – "Не-Стефаник". Та не лише тому, вважаємо, що в Мартовича не було Кракова чи Відня як етапної сходинки у мистецькому рості його колег по перу, (у нього, скажімо, був Львів, на жаль, короткочасно); що Стефаник забере першість свого "геніального" товариша й друга після досягнення ними тридцятирічного віку, і, нарешті, не лише тому, що любов рухала одним, а нелюбов й злостливість іншим (при всій оригінальності останньої, вперше висловленої концепції й навіть її мотивованості автором). А насамперед тому, що вони, Мартович і Стефаник, при всіх відомих спільностях у життєвих і творчих біографіях (дата народження, навчання в Коломийській та Дрогобицькій гімназіях, активна участь у передвиборчих кампаніях і т.д.) все ж були абсолютно різними як людьми, так і творчими особистостями. І це природно і зрозуміло. Так, Мартович – "Не – Стефаник", бо він Лесь Мартович, бо центральним нервом його письменницької сутності і є якраз ота "сатирична кісточка" (Єфремов), отой "геніально – злостивий" дух, нерідко оповитий неповторним гумористичним флером, притаманним тільки йому. У цьому плані не можна не погодитись із Юрієм Клиновим у тому, що визнати Мартовича імпресіоністом (як твердили деякі дослідники 20-х рр.) неправомірно. Бо Мартович – не Коцюбинський, у якого дуже часто в останній період творчості імпресіонізм як спосіб художнього мислення превалює, це не Стефаник, у якого він постає одним із елементів його модерного стилю (див.монографію "Василь Стефаник – художник слова", 1996). Адже його "їдко – веселі" твори ще і ще раз переконують: "сміх і сатира – це була його стихія" [11, 44]. Врешті, у цьому переконується сучасний читач навіть на основі одного, вищеаналізованого твору "Ось поси моє", бо й справді, тут не панує настрій, імпресія, ліризм як світосприймання, миттєві враження ...

І останнє: при черговому, глибшому прочитанні Леся Мартовича можна говорити не лише про своєрідну індивідуальну "парадигму" "нечитальника" – "читальника" у світі прози осмислюваного письменника (та завперш у нього), але й про одну із художніх літературознавчих парадигм в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX ст., через яку можна розглядати окремий (нехай і в більшості негативний за сутністю), та все ж неповторний світ галицького селянина, накладаючи на нього для типологічного зіставлення "матриці" різних художників слова (Франка, Грінченка, Кобилянську, Коцюбинського, Тесленка, Стефаника, Марка Черемшину та ін.).

І з відстані майже в сто років, що відділяють героїв творів Леся Мартовича від сучасників, чіткіше видно найперше те відмінне у поетиці малої прози трьох абсолютно різних представників "покутської групи":

многобарвний естетизм, тяга до краси й прикрашування оточуючого світу неоромантика Марка Черемшини; зовні суворий, при внутрішньому ліризмі із акцентацією на драматично-трагедійних сторонах людського буття архітектурний стиль Василя Стефаника – модерніста та "їдко – веселий сміх" Леся Мартовича – сатирика. І коли стосовно стислої, влучної, осяяної гумором авторської розповіді Леся Мартовича, відзначеної одним з найавторитетніших дослідників 20–30-х років Миколою Зеровим не можна не погодитись, то його ж міркування щодо спостережливості Мартовича як "публіциста й політика" [12, 420] варто доповнити – й художника слова, майстра гумористично-сатиричної новели й оповідання початку XX-го століття.

1. *Арістотель.* Поетика // Вступ до літературознавства: Хрестоматія. – К., 1995.
2. Літературознавчий словник-довідник / За ред. *Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Ковалів.* – К., 1997.

* Зрозуміло, що тут відчутний вплив діяльності письменника у радикальній партії, активними співучасниками якої були Лесь Мартович та Іван Франко.

3.*Мартович Лесь.* Вибране: Оповідання. – Ужгород., 1982. Тут і далі посилатимемось на це видання, в дужках зазначивши лише сторінку.
4. Цит. за: *Зеров Микола.* Твори: У 2-х т. – К., 1990. – Т.2.
5. *Денисюк І.О.* Розвиток української малої прози XIX – поч.. XX ст.. – Львів, 1999.
6. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – К., 1995.
7. *Чопик Р.* Переступний вік: Українське письменство на зламі XIX–XX ст.. – Львів–Івано-Франківськ, 1998.
8. *Горак Р.* Лесь Мартович. – К., 1990.
9. *Kulawik A.* Poetyka. Wstep do teorii dziela literackiego. – Kraków, 1997.
10. *Грушевський М.* На порозі Нової України. – К., 1991.
11.*Клиновий Юрій.* Лесь Мартович (кілька фрагментів з передмови) // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 4-х книгах. – Кн.4. – К., 1995.
12. *Зеров М.* Твори: У двох томах. – К., 1990. – Т.2.

Михайло ГУНЯК (Дрогобич)

ФУНКЦІЯ ФРАГМЕНТА В НОВЕЛАХ "ЛЮБІСТЬ" ТА "АННИЧКА" МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

"Мала" проза кінця XIX – поч. XX ст. вельми багата на авторські яскраві визначення: психологічний ескіз ("Душа" Наталі Кобринської), нарис (їх немало в Ольги Кобилянської), етюд ("Цвіт яблуні" Михайла Коцюбинського), акварель ("На камені" Віктора Гюго) та інші. "Фрагментом" називала О.Кобилянська свою новелу "Valse mélancolique". Маємо також "уривки" ("фрагменти") – "Од серця до серця (уривки з щоденника одного літерата)" Грицька Григоренка. Прикладів можна знайти більше.

Проблема "фрагмента" в естетиці та літературній науці (як і в мистецькій практиці), звичайно, не нова.

У романтиків фрагмент – одна з основних літературних форм, які створили єнські романтики. Брати Шлегелі, Новаліс та інші вважали, що короткий прозовий твір, не "втиснений" у жорсткі правила класичної композиції, є особливо вдалою формою художньої експресії, позначеною до того яскравістю індивідуального стилю. Романтичний "фрагмент" здебільшого відзначався програмовістю ("Критичні фрагменти" Ф.Шлегеля). "Фрагмент" через свою "незавершеність" мав спонтанно і адекватно виражати творче напруження. Категорія фрагмента відіграла значну роль в естетиці романтизму, закладаючи основи "стернізму" і в перспективі загалом "відкритої" літератури. Йдеться про тип вільної, побудованої на "епізодах" структури, коли "затираються" контури тексту, "відкидаються" класичні

правила архітектоніки. "Стернізм" зокрема вже відзначався домінуванням вільної "дигресійної" наратії з багатством ретроперспективних побудов, підкресленим суб'єктивізмом, частою автотематичністю, гумором, іронією тощо.

З іншого боку, відзначимо, що загалом художня практика позначена полярністю підходів до проблеми структури – від межівно завершених, у яких є намагання "зняти" невичерпність буття, організувати екзистанс, до принципово незакінчених (non finito) – у них навпаки – йдеться саме про зображення екзистенційної стихійності.

У модерністів ідея цілісності – це лише "солодка неправда". Неправда про дисгармонійність світу як його сутнісну, визначальну якість.

Чи підходять усі ці міркування до названих у нашій доповіді творів Марка Черемшини. Лише частково. Ми коротенько зупинились на теорії та історії фрагмента, щоб загострити нашу увагу на принциповій потребі розгляду цих явищ у творчому світі письменника. Немає, на нашу думку, підстав твердити, що Марко Черемшина свідомо творив саме "фрагменти", цілеспрямовано не завершуючи новели "Любість" та "Анничка". Ці "фрагменти" – мабуть, просто не закінчені явища мистецтва слова, над якими письменник з різних причин припинив роботу – річ у світовій літературі не рідкісна.

Однак "фрагменти" Марка Черемшини повинні бути предметом дослідження: вони тісно пов'язані з проблематикою повоєнних (і не лише) творів письменника, вносячи проте в його новелістику нові цікаві грані. Саме ці грані окреслюють відносну самодостатність "фрагментів". З іншого боку, в дослідженнях про творчість Марка Черемшини вони згадувались лише побіжно. Ми зробимо спробу їх "повільно прочитати".

"Любість". Фрагмент є початком оповідання про історію кохання сільського майстра Сімйона і Гафіци, однак письменник опрацював лише експозицію твору. І все ж, "фрагмент" заслуговує на особливу увагу дослідників через свою ідейну спрямованість і перегук з тими творами, в яких йдеться про жорстоку колоніальну політику польської влади на окупованих теренах Галичини ("Верховина", "Ласка", "Колядники"). До цієї теми у "фрагменті" знаходимо істотне доповнення.

Перші сторінки "фрагменту" можна назвати експозицією в експозиції. Зображується історія іншої пари – діда Івана і його дружини Єлени. Читаємо: "...дід нагле повдовів". Ця фраза доповнюється дещо загадковим "повідомленням": "На Іллі зробив обід за

Єленину душу" [1]. Інтриги ще нема і читач аж згодом дізнається, що "...зробив він вкупі і обід, і похорон за свою газдиню" (II, 198). Як же це можливо ? Адже спочатку ми бачимо немовби одну із картин буття – "обід" пам'яті. "Щонайчільніші газди і газдині побули собі у діда, згадали небіжку, зговорили отченаші за її душу та й погасили свічки на гладунчиках з водою" (підкреслимо цю вельми характерну деталь поминального обряду). "Обід" щедрий: "Гості розхарчували страви, але миски однако ще повні, а фляшки не спорожнені" (2, 198).

Постать діда Івана на обіді є втіленням жалю за покійницею. Письменник знаходить одну-єдину деталь, однак через неї читач усвідомлює всю трагічність стану персонажа: він "мовчки" "ломить собі руки, аж гійкали на нього обі його сестри, що прийшли братові покухарити".

Та основного ще нема. Ще невідомо, чому це поминки і похорон "укупі". Ще нічого невідомо про Єлену. І ось наступає найістотніше. Гості пригадують, як "жандарми небіжку тогід з села виводили", а вона знала, що вже не повернеться "до своєї хати". Закінчується "пригадування" розповіддю "хромого сусіда". Один короткий **період** – картина, у якій стратифікуються глибокий драматизм, натуралістичний наліт і особливий психологізм, з допомогою якого читач може скласти собі багатогранне уявлення про покійну героїню:

– Аді, шіную дар Божий та й вас всіх, ірщених, та й днинку Божу, єк не лусне себе покійниця туди, куди не треба, як не підштрикнена одній нозі, та й єк не вівкне : отут мені твій орев! (II,199). Ідеться про герб держави-завойовника. Картина завершується мотивацією вчинку Єлени. Зі слів присутніх дізнаємося, що дід тоді був на примусовій службі ("у форшнанах"), "а синів кримінали поубивали". Так думають люди, однак дідова заввага свідчить про інше. Він дивується, "що жінчина душа все наперед почувала, а не знала, що її газда жиє у форшнанах" (II, 199). Отже, причина вчинку Єлени набагато глибша. Розкривається ненависть народу до чужої влади, сміливість героїні, її зневага до загарбника, жертвами якого стали сини Єлени і вона сама ("... її насмерть замучили"). До теми жорстокої колоніальної політики додається ще один характерний штрих. Це момент зрадництва, уосіблений у фігурі війта, який "вірно служив" загарбникам. "Орлові", що "газдам жінки убиває".

Дід Іван "все вертав до своєї газдині". Мучила думка, чи справді його дружину "замучили". Усе про це допитується Сімйона. Маємо явище трагічної психологічної домінанти, коли одне почуття генералізується і зумовлює постійний тривалий психічний стан. Проте в ньому можна розрізняти дві емоції – тугу за дружиною і тривогу-

жаль за її муки. Мотив довершується словами Сімйона: "Саманає, що зситили, бо покійничці ще не час було гинути, то була сила, то був голос, то була жінка зашінована. А всі оповідают, що там людей ірщених катували" (II, 199).

Отже, порівняно з іншими новелами на цю тему, у фрагменті маємо образ героїні-жінки. Таким чином, можемо вважати експозицію фрагмента до певної міри маленькою новелою-трагедією з рисами композиційної завершеності. Звичайно, відносної. Отже, поетика фрагмента позначена явищем, яке називається твір у творі.

Другий екзистенційний "блок" фрагмента – це зображення власне любості. Хоч слово-образ "любість" прозвучало і раніше. Війт каже: "...де більша любість, там газдиня знає за кожний крок газди свого" (II, 199).

Війт картає майстра за його "любість" до Гафіци з іншого села. Сімйон ставить їй хату, але до неї "божка прилипла", а не він. Та війт продовжує своє. І тут автор вдається до тонкого психологічного спостереження. Дід Іван, слухаючи, немовби відволікається від своєї туги і тривоги.

Сімйон – добрий майстер, людина заможна і немолода. А Гафіца – з бідного села і набагато молодша. Один із варіантів фрагмента мав назву "Дарована любість" (див. примітки). Отже, письменник порушує тему подружньої невірності з характерної морально-етичної позиції, не вдаючись до осуду – так, принаймні, можна судити із наявного тексту.

Звернемо увагу, що в "нотації" війта є перлини народно-розмовної мови. Війт говорив, "як у ріці плавав". Село, в якому живе Гафіца, "тонко прєде". "Спереду рве Черемош, а ззаду Прут, та й здихай на середині, єк на гребени. "Най худібка рінь лиже"(II, 200) тощо.

Фрагмент обривається на такому психологічному промовистому мазку: "Майстер спустив очі під стіл вдолину, аби війтові не дивитися в лице..." (II, 200).

Отже, перед нами справді явище non finito. "Фрагмент" має самодостатню ідейно-художню вартість, він наповнений національною ідеєю і водночас розкриває характерні сторони буття, що й властиве, як знаємо, справжньому явищу мистецтва з його поліфонією. І чи не найголовніше – невідомо, чи у світовій літературі є ще картина "похорону" і поминок без тіла покійника.

У ряді новел Марка Черемшини ми зустрічаємо багатогранний образ Дзельмана. Та у фрагменті "**Анничка**" він набирає ще одної

прикметної риси. Це образ звідника сільських дівчат і нового "пана" у наших горах.

Фрагмент "Анничка" починається пейзажною картиною, в якій домінують у парадоксальному, так би мовити, плані два образи. Це "білий двір", що "гонорується понад селом", і голуби з "синьо-жовтими" крильцями (див. II, 202).

Пейзаж звужується – іде опис "двору", далі бачимо альтанку, в якій на "камінній лавиці" сидить людина, що вважає себе (це бачимо у підтексті) господарем цих гір. Ще не знаємо її імені. Але звернемо увагу на архітектоніку перших трьох **колонів**. Третій з них за обсягом більший за перші два, в яких зображено місце дії. Це портрет нового господаря. Поминаючи інші деталі, зупинимось, зокрема, на таких: "червоно-сірі" очі; "широкі каблукуваті червоні вуха" і так далі. Портрет викликає відразливе враження, і саме ці деталі є вельми оригінальними, такими, що досі не траплялися у мистецтві слова (зокрема Марка Черемшини).

А далі – антитеза: контрастне зображення постаті іншого персонажа. Це "сухий сивавий бадіка". На тлі "об'ємистого, рослого і грубокістного мужчини" (маємо на увазі попередній портрет) він виглядає особливо виразно саме в контрастному сенсі. А цей контраст потрібен для створення підтекстового плину подальшого діалогу цих персонажів. Співрозмовники називають себе по імені: Тодосію, Дзельман. Іде дуже цікавий торг, у якому "сивавий", тобто немолодий "бовгар", виявляє свою не зовсім просту вдачу. Він уміє виторгувати для себе більше, ніж йому пропонують за одруження з "порунтаною" і молодою дівчиною.

До портретної характеристики Дзельмана додається (це ми бачимо з діалогу) ще один штрих, але вже іншого плану. Дзельман каже:

– Що значить порунтана? То кожда тепер порунтана, копилів повне село! (II,202).

На що отримує відповідь Тодосія:

– Є копили в селі, але від своєї віри…

Немолодий бовгар не боїться сказати правду. І це посилює його позицію в аргументації ad hominem. Діалог тонко розкриває психологію персонажів. Їх словесний двобій завершується і перемогою, і поразкою обох персонажів водночас. Дзельман зіпхнув покритку бадіці, а Тодосій отримав над ним і моральну перевагу, і виторгував для себе більше, хоч і видав за аргумент свій "гонор".

Початок другого розділу – це ліричний психологічний пейзаж, знову побудований антитетично. Контрастні деталі: білий двір (це ми

знаємо з попереднього опису) і чорна хата, обгороджена воринням, тобто загосподарована, принаймні до деякої міри.

Підкреслимо новелістичну сконцентрованість деталей пейзажів Марка Черемшини взагалі і наших фрагментів зокрема. Про такий лаконізм дослідники майже не писали. Так один короткий період подає нам розгорнуту, з психологічними та соціальними обріями картину: "Від Дзельманового двору йде лісами плай вгору аж на полонину, що широко розпростерлась під самим вершком груня і повним своїм зеленим лицем дивиться понад ліси і бори на двір свого пана.

На краєчку полонини, над яром, чорніє хатка, а перед нею загорода, воринням обгороджена" (II,203).

І знову ми зустрілись із психологічним і соціально окресленим фрагментом з його самодостатністю. Скажемо ще про одне: "за кадром" третій персонаж – "порунтана" дівчина. І що найістотніше, лише на самому кінці "торгу" падає питання:

– А вона що каже?

І відповідь:

– То що кожда дівка, а ти від чого бовгар?

Отже, безмовний персонаж за кадром справді "репрезентує" безмовність покритки. Тож можна собі уявити життя у чорній хатці.

Ми розглянули обидва фрагменти з погляду категорії non finito і переконалися, що в світі Марка Черемшини і вони заслуговують на цілковиту увагу.

1. *Черемшина Марко.* Твори: У двох томах. – К., 1974. – Т.2. (Далі у тексті при цитуванні будемо вказувати тільки том і сторінку).

Уляна БУГРАК (Нюрнберг, Німеччина)

ОБ'ЄКТИВНИЙ ТА СУБ'ЄКТИВНИЙ ЧИННИКИ ОЦІНКИ В НОВЕЛІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА "ПІСТУНКА"

Сприймання реципієнтом будь-якого художнього тексту передбачає формування динамічного образу його змісту, який базується на опорних, визначальних для відповідного контексту чи ситуації елементах. Власне, завдяки їм текст є самодостатнім утворенням, єдиним осмисленим цілим [7, 25].

Важливе місце з-поміж такого типу компонентів займають *оцінні номінації*, оскільки вони передбачають присутність, окрім *дескрип-*

тивного (об'єктивного), також *і власне оцінного (суб'єктивного) фактора*. Останній не тільки сприяє формуванню авторського погляду на світ стосунків між об'єктами дійсності, а й активізує імпліцитні семи у значенні номінації, подекуди трансформуючи і модифікуючи їх у якісно нові семантичні відтінки і тим самим розкриваючи глибинний зміст як окремих образів, так і тексту в цілому.

Саме тому *оцінні номінації* як елементи суб'єктивно-об'єктивного характеру є важливим засобом творення індивідуального стилю, а аксіологічний ракурс дослідження художнього тексту – необхідним та актуальним.

Тексти новел В.Стефаника майже не розглядалися крізь призму значущості *оцінних номінацій* та ступеня взаємодії їх *об'єктивного* та *суб'єктивного компонентів*. Спробуємо показати важливість такого аспекту дослідження для формування динамічного, цілісного образу змісту тексту на прикладі новели В. Стефаника "Пістунка "[10, 295 – 296].

Наявність *об'єктивного* та *суб'єктивного чинників* у оцінці, яка є основою для стрижневих номінацій аналізованого художнього тексту, створює свого роду континуум, превалювання того чи іншого фактора, у якому визначається відповідною прагматичною ситуацією та ступенем об'єктивності (істинності) відповідного висловлювання, що містить *оцінну номінацію*.

У новелі перед реципієнтом постає складне завдання: розмежувати два типи світосприймання, кожен з яких активізується завдяки використанню різного, навіть протилежного, типу *найменувань оцінного характеру*, і визначити "істинність "висловлювання, у якому вони функціонують як домінантні.

Художній текст імпліцитно модифікує два відмінні світобачення: доросле – надто суб'єктивізоване, – у якому провідна роль належить *власне оцінному компонентові значення номінації* з різко негативним відтінком (лексеми "байстрюк", "гусарева дитина", "не наша дитина, а гусаря московського "тощо), і дитяче – у творі близьке до істинного, – що активізується *об'єктивним (дескриптивним) компонентом значення найменування* (номінації, що відображають стереотипні уявлення про об'єкт, близькі до істинного розуміння стану речей, наприклад: "це така дитина, як кожна").

Саме взаємодія *об'єктивного та суб'єктивного чинників оцінки* та домінування одного з них у відповідній комунікативній ситуації виконують важливі образо- і текстотвірну функції, що виявляємо на прикладі тексту новели В.Стефаника "Пістунка".

У творі змальований невеличкий епізод з дитячого життя. Маленька Парася пропонує своїм друзям погратися у похорон. Роль покійника відведена для живого немовляти, яке дівчинка бавить, оскільки "...тато казали вночі..., що ця гусарева дитина має вмерти" [10, 295–296].

У контексті описаної автором ситуації найменування "гусарева (гусарська) дитина "набуває оцінного характеру (відносний прикметник "гусарська" (як і присвійний "гусарева") – дитина "гусаря", московського солдата, – поза контекстом не містить у значенні оцінного елемента). Номінація виконує функцію контекстуального синоніма до іншого, стрижневого у тексті, найменування з яскравим оцінним відтінком у семантиці – "байстрюк "("байстрюк" – зневажл., лайл. – позашлюбний син [8, 91]).

За даними Етимологічного словника української мови, "байстрюк" – нешлюбна дитина – слово, що через польське посередництво запозичене з німецької мови і походить від фр.ст.bastart, яке зводиться до пізньолатинського bastardus, утвореного від bastum ("в'ючне сідло"), – отже, bastardus означало "син в'ючного сідла" (жартівливий натяк на стосунки між служницями постоялих дворів і погоничами мулів [5, 118]).

Як бачимо, внутрішня форма найменування "байстрюк", закладена в етимоні, містить виразну оцінну сему, що виявляється і в теперішньому його використанні, але вже не з жартівливим, а з різко негативним відтінком. Власне *оцінний (суб'єктивний) компонент значення номінації* особливо яскраво актуалізується у контексті подій, змальованих автором.

Назване слово використовується у тексті лише один раз – під час переказування маленькою пістункою Парасею розмови між її батьками, яку та випадково підслухала вночі. Адресати повідомлення довідуються про сумну історію дитини, яка є не батькова, а "гусарська", а отже, повинна померти.

Будучи контекстуальним синонімом до слова "байстрюк", номінація "гусарська дитина "трансформується *з ціннісно нейтральної у оцінну*, оскільки об'єкт оцінювання "дитина" стає функціонально значущим і може бути включений у клас порівняння, тобто: батькова дитина (наша, хороша) – гусарська дитина (чужа, погана). Автор акцентує на *оцінному компоненті* у значенні найменування "гусарська дитина", співвідносного з лексемою "байстрюк", оскільки він не лише визначає відповідну психічну реакцію, сприяє зміні емоційного стану адресата (*ілокутивна мета висловлювання з оцінними номіна-*

ціями – викликати у співбесідника певний *перлокутивний ефект* – емоційну реакцію), а й модифікує хід подій у творі, "мітить "увесь текст і спрямовує його у визначене ним самим русло – дати відповідь на запитання: чому́ потрібно "душити цу дитину? – адже "це така дитина, як кожда..." [10, 295].

З нічної суперечки батьків мала Парася довідується, що немовля, яке бавить дівчинка, не потрібно любити, бо воно "не наша дитина, а гусаря московського", "байстрюк". Закарбувавшись у її пам'яті, слово "дитина" (у контексті нічної розмови) стало синонімом до *оцінного найменування* "байстрюк" і відповідно словом-маркером для усного тексту новели, соціально-оцінний компонент значення якого модифікує подальшу поведінку "гурту пістунок і пістунів" [10, 295] (вирішивши, що дитина повинна померти – ...або ти її вбий, або закопай, а я її не хочу [10, 295], – діти організовують гру-похорон, яка супроводжується голосінням, оскільки "цю гусареву дитину... мають задушити, тому не гріх голосити " [10, 296]).

Отже, незважаючи на нейтральність номінації "дитина" за шкалою оцінювання у позаконтекстній ситуації, вона, використовуючись у тексті з означеннями "не наша", "ця", "московського гусаря", "гусарська", трансформується у *оцінне найменування* "байстрюк "з різко негативним відтінком у значенні.

Як бачимо, визначальним для поведінки героїв новели є саме *суб'єктивний компонент значення оцінної номінації* "байстрюк" ("гусарева дитина"), який не тільки сигналізує про негативне ставлення суб'єкта оцінки до об'єкта, а і є тим чинником, який акумулює відповідну, викликану нічною розмовою, ситуацію.

Однак слід пам'ятати, що *оцінна номінація* передбачає наявність і *дескриптивного (об'єктивного, ознакового) компонента*, який орієнтується власне на якості самих предметів чи явищ, що і є основою будь-якої оцінки [4, 22]. Тому, акцентуючи на *емотивному (суб'єктивному) компоненті* значення лексеми "байстрюк", необхідно враховувати і реальні, існуючі поза свідомістю суб'єкта оцінки ознаки об'єкта (стереотипні уявлення про позашлюбну дитину стали тією основою, на якій базується процес оцінювання суб'єктом об'єкта).

Окрім оцінного стереотипу (стандартні дескриптивні властивості об'єктів, загальноприйняте уявлення про них [4, 57]), необхідним елементом аксіологічної структури є відповідна шкала, що саме і відображає два основні *аспекти оцінки*: *об'єктивний* (відображення

властивостей об'єкта, якого стосується оцінка) та *суб'єктивний* (ставлення суб'єкта до об'єкта оцінки).

Найменування "байстрюк "завдяки активізації та трансформації *дескриптивного компонента значення у оцінний* займає зону "негативного оцінювання "на згаданій шкалі. Саме завдяки актуалізації негативної ознаки (згідно із загальноприйнятими стереотипами, дитину, що народилася поза шлюбом, зневажали; українське суспільство сформувало специфічні правила поведінки з такими дітьми, а також ряд традиційних до недавнього часу санкцій, що застосовували щодо матерів, які народжували байстрят) *оцінна номінація* відповідає зоні сьомого елемента оцінної шкали (у психолінгвістичних дослідженнях оцінок встановлена градуйована шкала, що складається з семи елементів: 1. Дуже хороший – 2. Хороший – 3. Достатньо хороший – 4. Нейтральний – 5. Доволі поганий – 6. Поганий – 7. Дуже поганий [4, 52]).

Безпосередньо взаємодіючи з найменуванням "дитина", яке займає на оцінній шкалі нейтральну позицію, лексема з конотативним нашаруванням негативного характеру "байстрюк "спричинює зміщення номінації "дитина" теж у бік негативної оцінки. Підтвердженням цього на текстовому рівні є використання слова у сполученні з означеннями, які у даному контексті відіграють роль інтенсифікаторів оцінного компонента.

Лексема "дитина", нейтральна для оцінки, поєднуючись із контекстуальними інтенсифікаторами "ця", "не наша…, а гусаря московського", "гусарська", "гусарева", набирає у змальованій ситуації негативного відтінку. Саме тому для пістунів і пістунок дитина вже не є дитиною у звичайному розумінні цього слова, вона перетворюється на "чужого", не є вже навіть живою істотою, бо "має вмерти" [10, 296]: немовля – потенційний покійник.

Такі висновки підтверджуються відповідною емоційно-дієвою реакцією, викликаною *ілокутивними силами* аналізованих *оцінних номінацій*, – траурним співом на похороні-грі.

Отже, найменування "дитина", що поза контекстом міститься на шкалі оцінок у "нейтральній зоні", у контексті аналізованої новели зміщується у бік "зони негативного "і займає, на нашу думку, позицію між шостим і сьомим її елементами (*поганий – дуже поганий*). На користь цього свідчить наявність уже згаданих контекстуальних інтенсифікаторів (означення поза текстом новели не є власне інтенсифікаторами, оскільки ні вказівний займенник "ця", ні присвійний займенник у поєднанні із заперечною часткою "не наша", ні відно-

ний (присвійний) прикметник "гусарська" ("гусарева") чи неузгоджене означення, виражене сполученням іменника з прикметником у родовому відмінку однини "дитина гусаря московського", не можуть посилювати жодної ознаки, тому й виконують функцію інтенсифікаторів тільки у зазначеному контексті).

Незважаючи на виразно негативний оцінний відтінок значення номінації "дитина" в аналізованій новелі, належність її до "зони нейтрального" все ж таки доволі помітна. Про це свідчить не тільки присутність кількох суб'єктів оцінки, що вже передбачає можливість "аксіологічної суперечки", при якій зіштовхуються різні (подекуди і протилежні) погляди і думки, а й існування сильного *дескриптивного компонента* у значенні аналізованої номінації, який вважається єдиною передумовою істинного погляду на об'єкт оцінки [4, 36].

Порівняймо: "...аби ця дитина не находилася в хаті, бо вона не наша дитина, а гусаря московського..., або ти її вбий, або закопай, а я її не хочу ..." [10, 295] (характеристика дитини зрадженим чоловіком, що активізує *суб'єктивний (оцінний) компонент значення лексеми*, який виявляється лише у поєднанні номінації з контекстуальними інтенсифікаторами) – "це така дитина, як кожда, а твій тато [тато Парасі] якийсь дурний" [10, 295] (характеристика дитини малим Максимом, одним з пістунів, що активізує *об'єктивний (дескриптивний) компонент значення лексеми*, який орієнтується на реальні, "справжні "властивості об'єкта).

Таким чином, у будь-якому оцінному висловлюванні існують *об'єктивний (дескриптивний, ознаковий) та суб'єктивний (емотивний, власне оцінний) компоненти*, які, безпосередньо взаємодіючи, утворюють континуум, де, відповідно до певної прагматичної ситуації, превалює той чи інший фактор.

З точки зору аксіологічного аспекту дослідження будь-який художній текст, його зрощеність, передбачає взаємодію усіх компонентів, серед яких – *оцінні номінації* як особливі елементи суб'єктивно-об'єктивного характеру. Присутність у їх структурі *власне оцінного фактора* сприяє формуванню авторського погляду на світ стосунків між об'єктами дійсності, активізує, трансформує чи модифікує імліцитні смисли, тим самим розкриваючи глибинний зміст як окремих образів, так і усього тексту.

Оцінні номінації як компоненти, у яких у складній взаємодії перебувають *дескриптивний та аксіологічний фактори*, є важливим образо- і текстотвірним засобом, що не тільки впливає на розуміння

реципієнтом художнього тексту в цілому, його персонажів, а і є важливим елементом творення ідіостилю письменника.

Саме тому основний конфлікт аналізованої новели, внутрішній світ головних героїв, специфіка їх стосунків, а особливо проведення чіткої межі між дорослим (у новелі надто суб'єктивним) і дитячим (у творі близьким до істинного, об'єктивним) світобаченням не були б достатньо висвітленими, коли б до уваги не бралися *оцінні номінації* як елементи специфічного суб'єктивно-об'єктивного характеру та їх функціонування у художньому тексті.

1. *Арутюнова Н.Д.* Типы языковых значений: Оценка, событие, факт. – М., 1988. – 339 с.
2. *Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека. – М., 1999. – I–XV. – 896 с.
3. *Вольф Е.М.* Грамматика и семантика прилагательного (на материале иберо-романских языков). – М., 1978. – 200 с.
4. *Вольф Е.М.* Функциональная семантика оценки. – М., 1985. – 228 с.
5. Етимологічний словник української мови: В 7 т. – Т.І. – К., 1982. – 631 с.
6. *Ивин А.А.* Основания логики оценок. – М., 1970. – 230 с.
7. *Леонтьев А.А.* Восприятие текста как психологический процесс / Ю.А.Жлуктенко, А.А.Леонтьев Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. – К., 1979. – С.18–29.
8. Словник української мови: В 11 т.– Т.І.– К., 1970. – 799 с.
9. Словник української мови: В 11 т. – Т.ІІ. – К., 1971.– 550 с.
10. *Стефаник В.С.* Твори. – К., 1971.– 430 с.
11. Філософський словник / Під ред. *В.І.Шинкарука*. – К., 1986. – 796 с.

Богдана ВАЛЬНЮК (Івано-Франківськ)

КОМПОЗИЦІЯ ОПОВІДАННЯ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА "ВІДМІНА"

В українському літературознавстві поняття композиції художніх творів трактують по-різному: то з погляду її єдності з жанром, то в аспекті із сюжетом. Російський учений Б. Успенський [див.: 5, 5] у центр аналізу композиції ставить кут зору і пропонує розглядати його зміну з боку оцінного, мовленнєвого, часопросторового та психологічного планів. Завдяки цьому стає зрозумілим, що композиція – це насамперед єдність авторсько-персонажних позицій, кутів зору суб'єктів й об'єктів художнього витвору, які в підсумку формують естетичне уявлення про сам твір.

Простежимо, як виявляється саме такого плану композиційна концепція в оповіданні "Відміна" Леся Мартовича [1, 140–143], який є одним із представників "Покутської трійці".

Найбільш загальним композиційним планом є оцінний. Традиційно вважають, що оцінка пізнається уже в портретописанні. Але деталі зовнішності героїв майже не змальовані Лесем Мартовичем. Єдине слово, у якому є оцінний авторський натяк, – це слово *хлопчище*. Суфікс *-ище,* зрозуміло, надає іменникові згрубілого, неприємного відтінку, однак не визначено, що прагне автор передати таким чином: чи злість на хлопця, чи зневагу, чи, може, незвичність його зовнішнього вигляду (припустимо, хлопець був сильним, могутнім). На наш погляд, якраз цей третій варіант і є найбільш вірогідним, тому аж ніяк не сполучається зі словом *хлопчище* ім'я *Микитка.* Іменник у такій формі є здрібнілим варіантом імені Микита. Єдність контрастів – грубість/здрібнілість – виражає дещо дивне, настороже ставлення до людини, яка з'явилася в полі зору: *хлопчище,* але всього-на-всього *Микитка.* Одразу думається: щось негаразд із цим героєм.

Оцінці простору, в якому відбувається дія і де живе Микитка та його близькі, сприяє промовиста художня деталь деталь: болотяна мокра стежка, що простяглася від порога до стола в хаті його брата, "бо надворі сльота" (с.140). Це на початку твору. А вкінці його помічаємо схожу ситуацію: Микитка, повертаючись з міста, "жваво скакав по болоті, а брудна вода голосно свирщала і пирскала високо з-під його босих ніг" (с.140). Фактично цей простір є своєрідним обрамленням до твору, бо ж уся дія відбувається саме в ньому. Простір неприємний: "болотна стежка", "брудна вода", "босі ноги", "сльота", "болото", – як і дії та життя Микитки і його родичів. Відомо, що люди, які живуть на болоті і мають "болотяну душу", вище неї не піднімаються, а тонуть у брудних справах, бо ж вираз "влазити в болото босими ногами" є метафорою до звичних слів: братися за брудну справу, вдаватися до злочинних дій. Трагедія ще й у тому, що злочин здійснюється не однією особою, яка прагне помсти (Микитка), а всією родиною, яка й не відає, що твориться в душі хлопця, бо, хоч болотяна доріжка є дрібною деталлю, порівняно зі стрибком Микитки по болоті, однак вона все-таки є.

На підкреслення збіднілості людських душ вказують ще й просторові деталі тісноти: "Світ поменшав, стало тісно, неначе в горшку" (с.140), – та нудьги, що панує в цій тісноті: "нудьга Іванисі варити, бо куриться, нудьга Іванові сидіти за ткацьким верстатом, бо не видно" (с.140). Герої вже так звикли до нудьги й закостеніння, що не сприймають чогось іншого і фактично ненавидять тих, хто раптом порушує нудьгу. Вони вже не можуть думати (хоч, можливо, ніколи

й не могли цього робити), не здатні зупинити зло, підневільно самі стають учасниками злочину, бо нічого не розуміють. А може, вони й раді розбити нудьгу, та не знають як, тому тішаться і зляться, що прийшов Микитка. Нудьгу вони відстоюють навіть кулаками. Зрозуміло, призводить до цього знову ж Микитка, бо "навмисне дражнив бабу, аби його побили" (с.141).

Звернемо увагу на оцінки персонажів один одного. Відверто негативно ставляться усі до Микитки. До його характеристики підбирають якнайжахливіші слова: "антихрист", "чортеня", "напасть старцівська", "запорток недоношений", "нужда" (с.141). "Підсвинком" називає його Іван, "джусом" та "сміттям" – Іваниха. У мовленні героїв утілена певна кількість вульгаризмів, що сприймаються як звичне явище. Складається враження, що Микитка, мова якого, зрештою, не відрізняється від мови його рідних, зовсім-зовсім старий. От і маємо трагедію нещасної загубленої людської душі, яку безвихідне становище спрямовує на злочин, маємо трагедію історичної долі неграмотного українського селянина, людини минулого, яка завдяки своєму незнанню через нерозуміння могла нищити індивідуальні риси іншого. Хочеться відразу перекинути місток з минулого у сьогодення, бо "колесо історії не завертається, але обертається вперед. Те саме, що було, стає по часі знов перед нами, перед нашими очима" [6, 6], але, звичайно, в іншому вияві. І якщо раніше можна було чийсь "гріх", а чи "провину" стосовно іншого "списати" на її незнання чи неграмотність, то зараз проблема бездуховності полягає у втраті власного "я" через засилля інформаційних засобів, статистичних формул, які майже неможливо опрацювати. Людина перестає бачити себе, перестає бути відповідальною за свої вчинки, занурюється в болото, як герої "Відміни" Леся Мартовича [див. докладніше: 4, 4–17], на яку ми знову спрямовуємо свій взір.

Прямої авторської оцінки, яка відображала б його ставлення до своїх героїв, у творі немає. Наскрізне питання – Микитка негативний, а чи позитивний образ? – залишається невирішеним. Прозаїк то вникає у душі героїв, то віддаляє себе від них, що чітко видно через мовленнєвий композиційний план, через який дуже чітко просвічується гібридизація авторсько-персонажних слів. Письменник фактично стає і персонажем, і в той же час зовсім не ним, розповідачем, але також не витримує цієї позиції, бо ж герої йому, зрозуміло, не байдужі, до висоти "власне автора" [про типи авторських позицій див. докладніше: 2, 10], якому все відомо про

своїх героїв, він не піднімається, бо не вдається до філософських узагальнень, не демонструє всезнання, лише описує невеликий фрагмент з життя селян, залишаючи за читачем право думати, переосмислювати, докінчувати цю подію. А думати справді є над чим, бо за кількома реченнями, за, зрештою, невеличким оповіданням ховається глибинний зміст людського життя. Мусимо визнати, що найбільше "образ автора" помітний у вступі та наприкінці твору. Він "обрамлює" оповідання.

У самому ж сюжеті автор в основному віддає слово персонажам. Але й тут майже непомітні репліки виражають позицію і автора-героя, й автора-розповідача. Тому ще раз повернемося до початкових рядків твору і помислимо уже над мовленнєвою позицією автора, яка певним чином поєднується з його психологічною настроєвістю. Письменнику не подобається "мокра болотяна стежка", що простяглася від дверей до порога, але він одразу ж знаходить виправдання її існуванню: "бо сльота". Цікаво, що слова виправдання можуть вириватися як із уст тих, хто причетний до існування цієї стежки, так і просто з уст розповідача, який віддалений від персонажів, але розуміє і не засуджує їх за існування цієї болотяної стежки. Наступна фраза – "Світ поменшав, стало тісно, неначе в горшку" – теж може належати як персонажам (у цьому випадку авторові-героєві), так і звичайному спостерігачу, який опинився у дрібній і чорній селянській халупі, де панує нудьга, яку розриває Микитка своєю розхристаністю і неординарністю: "Аж нараз відчинилися з лоскотом двері, а до хати вбіг босий, заболочений по коліна хлопчище Микитка, наймолодший Іванів брат. Гримнув за собою дверми, аж вікна задзвонили. Нудьга зараз утекла, а всі троє в хаті попіднімали голови" (с. 140).

Психологічний кут зору прозаїка змінюється, порушується звичний ритм життя, з'являється якась нервово очікувана напруженість, бо "втекла нудьга", яка здавалася складовою частиною життя персонажів, яку вони, може, й не любили, але звиклися з нею і прийняли як мешканку власної халупи. Далі слово беруть персонажі. Фактично все оповідання розгортається у формі полілогу, автор лише коментує окремі вислови. Мусимо зауважити, що мовленнєво персонажі істотно або й зовсім не відрізняються один від одного. Їхнє мовлення не індивідуалізоване. Репліки і жінок, і чоловіків емоційні, сварливі. Порівняймо кілька висловлювань:

– Ігі на твою голову! Тебе пошибло? (с.140);

– Уступися мені з хати, напасте старцівська (с.141);

– А ти, підсвинку, що гавкаєш?! Матір твою за лабу! (с.141).

Якщо б Лесь Мартович не пояснив, що перша репліка належить Іванисі, друга – бабі, а третя Іванові, читач не здогадався б, що воно саме так. Персонажі одностайні і при характеристиці Микитки (робимо своєрідний крок назад, зачіпаючи план оцінки). "Напастю старцівською", "запортком недоношеним", "антихристом", "чортеням" називає його баба (с.141), "мерзою", "підсвинком" (с.141), "шибеником" (с.142) вважає брата Іван, "сміттям" (с.142), "чортом" (с.143) визнає Микитку Іваниха. Автор, зрозуміло, не підтримує жодного, хоч і використовує при коментуванні досить неприємні слова, які характеризують персонажів, що висловлюють свої позиції, подаючи таким чином психологічні портрети героїв: "Іван вилазив із-за верстата червоний із люті" (с.141), "баба аж посиніла зо злості" (с.141), Іван "розсотував нитки з ноги, бо спересердя заплутався" (с.142), "усі троє не тямилися зі злості на Микитку" (с.142), "жінки лютилися в хаті" (с.141). Найпоширенішими серед вживаних слів є синоніми до слова *лють* та похідні від них. Лють же є символом стирання різниці між людським і тваринним, це стрибок від розумного до інстинктивного, примітивного. Коли звір перебуває у стані люті, це зрозуміло і сприйнятно, а коли людина лютує, – це вже біда, тому автор у мить панування люті і психологічно, і мовленнєве, і часово (розповідь тоді ведеться у минулому часі) віддаляється від персонажів і просто фіксує сказане ними і побачене ним самим. Цікаво, що при намаганні автором перейти до коментарів, часова перспектива змінюється, і це стається у мить, коли злість починає стихати. А першою опановує її баба, яка двічі наказує Іванисі, щоб заспокоїла чоловіка, який немилосердно б'є брата:

– Кажи, най уже перестане, бо ще заголомшить його до біди (с.142);

– Кажи, най перестане, бо ще яка напасть буде: готова біда сконати... (с.142).

Одразу ж автор додає: "Говорить баба" (с.142), використовуючи теперішній час викладу, бо настає мить якогось полегшення, людина поволі перестає бути звіром. Отже, письменникові можна знову наблизитися до неї. До речі, тільки зараз, і саме зі слів баби (а вона, безумовно, є наймилосерднішою у хаті) довідуємося, що Микитка ще підліток: "То лиш завзяток у нім такий, а сили нема: таж йому лише на чотирнадцятий рік" (с.142). З поведінки і мови Микитки, зрозуміло, зовсім не видно, що він ще дитина. Хлопець справляє вра-

женння розумнішого за своїх родичів, бо добре знає їхню суть, їхні сильні і слабкі місця. Йому притаманні такі риси: завзятість, упертість, відсутність самолюбства. Хлопець терплячий, бо дозволяє побити себе до крові і при цьому лише заплакати, він любить своїх рідних, наприклад, брата, який немилосердно побив його, лагідно називає Іванком, турбується, щоб не було йому ніякої біди:

– А ти, Йванку, не кажи нікому, що ти мене так ізбив, бо підеш сам до арешту за то, що посік мене на капусту (с.143).

Його люблять тварини, скажімо, кінь, куплений батьком. За словами Івана, для того, щоб розправитися з наймолодшим сином (Микиткою), побив усіх, але не Микитку, незважаючи на те, що він поводився з ним дуже зухвало. Однак той самий Микитка спонукає рідних до озлобленості, той самий Микитка хоче бодай комусь помститися за своє нещасливе життя – і вибирає третього – доброго господаря Ціпенюка, який трохи побив його. Лесь Мартович не ставиться зневажливо до Микитки, при коментуванні його реплік не використовує гострих, неприязних слів, просто фіксує те, що зовні бачить. І таким стороннім фіксатором залишається доти, доки Микитка не покидає братової хати і біжить до міста, щоб здати Ціпенюка до арешту. Розповідач ще залишається на хвильку в хаті Івана, даючи можливість її мешканцям підсумувати враження про Микитку і взятися до роботи при черговій сльоті, яка "причепилася наново до них" (с.143) і відсунула на задній план журбу про те, що буде з Микиткою. Ця авторська фраза начебто підводить читача до висновку: дива не сталося. Вогник добра, співчуття, а чи любові до іншого, який ледь-ледь замерехтів у людських душах, погас. Серце змертвіло. Ніхто не зупинив, не врятував Микитку від злого вчинку. Усі лише "допомогли", бо ж навкруги болото і сльота. Тільки прозаїк, який переходить на позицію героя, розуміє його, супроводжує хлопця, що "жваво скакав по болоті, а брудна вода голосно свирщала і пирскала високо з-під його босих ніг" (с.143). Знову бачимо огидність ситуації, яку автор не лише черговий раз підкреслює словами: "болото", "босі ноги", а й акцентує увагу на брудній воді, що вилітає з-під ніг Микитки. Отже, хлопець ще більше вліз в огиду і брехню. Не зупинив його ніхто. І письменник проникає у світ душі героя, пояснюючи, чому "загубилася", стратилася ця людина, яка вміла любити, йти на жертву, поважати інших, а стала злочинцем (брехнею захотів покарати Ціпенюка), маємо факт психологічного злиття автора з героєм: "Цілий світ робив Микитці наперекір: дома його зневажали й били, на селі його

били, від нікого не чув привітного слова, хіба тільки сварку, тим-то й рад був Микитка, що й він віддячить тому світові тим же добром" (с.143). І ніхто в селі ще не здогадується про те, що діється, бо сьогодні або Ціпенюк переможе Микитку, і тоді хтозна що чекає малолітнього хлопця, або Микитка, розправившись таким чином з Ціпенюком, завтра поверне свою злість і проти сім'ї, яка, безумовно, цього заслуговує, а, можливо, й проти інших, ні в чому не винних людей.

Принагідно хочеться порівняти це оповідання з творами двох інших представників "Покутської трійці" – Василя Стефаника та Марка Черемшини. За тематикою "Відміна" Леся Мартовича дуже схожа до новели Василя Стефаника "Шкільник" та Марка Черемшини "Злодія зловили". Всі три герої подібні між собою долями, і вже саме їхнє намагання якось вижити, зберегти себе у цьому світі карається тим же світом. Скажімо, новела "Шкільник" може сприйматися як своєрідне продовження твору Леся Мартовича. Обидва хлопці озлоблені на світ, один стає розбишакою тому, що є сиротою, інший – тому, що його не розуміють рідні. Антипод до них – Юра Приймаків, герой твору Марка Черемшини. Хлопчина дивує своєю лагідністю, сором'язливістю, ввічливістю. Незважаючи на те, що в нього немає батьків, хлопець намагається виходити з життєвих ситуацій, якось не втручаючись у долі інших, не шкодячи їм. Однак саме він і найбільше розплачується за свою лагідність. За те, що випив коров'яче молоко, його стрижуть як найогиднішого злодія. До речі, Марко Черемшина повністю подає портретну характеристику хлопця, виражаючи при цьому у всій своїй художницькій позиції повну симпатію до нього. Авторський біль відчутний у кожному його слові. Фактично письменник ототожнює себе з героєм майже впродовж усього оповідання, співчуває кожному рухові героя: "Сім неділь без одної ходить уже малий Юра Приймаків "льонтом", і ніхто його не питає, чи їв він, чи спав, чи має сорочечку. Ніхто ані раз!" [7, 42].

Інша позиція у Василя Стефаника. Характеристика його героя зводиться ним посутньо до кількох виразів, але вони є дуже промовистими: "На долівці за війтом у кутичку сидить дуже обдертий хлопчина й оглядає чорненькими очима публіку" [3, 204]. Просторова позиція дитини нагадує позицію собаки, якій дозволяють сидіти тільки там, де накажуть, щоб не покусала. Портретна деталь "чорненькі очі" вказує на насторожену позицію, на розум дитини, її допитливість і навіть на якусь хитрість і злість. І дивна річ – хлопчина, який здається нам таким язикатим, сміливим, прямодушним, який

робить бешкет на все село, у кінці твору залазить під ноги жандармові, ховаючись від власної тітки, тобто виявляє себе боягузом.

А Василь Стефаник перебуває на позиції "власне автора". Він розуміє і знає своїх героїв. До речі, персонажі його твору якісь рівні і за свідомістю, і за почуттями, і за болем. Автор не має особливої симпатії до хлопця, поведінка якого, незважаючи на бідність, перейшла вже межі допустимого. Селяни йому симпатизують трошки більше. І навіть Тофанка, яка викликала жандарма, є доволі добродушною людиною. Більшим горем для хлопця є рідна тітка. Звідси й висновок: злості набралася дитина ще за життя батьків удома, і саме близькі йому люди є носіями цього почуття.

Варто звернути увагу і на діалоги, якими насичені твори усіх трьох письменників. Під їх пером вони досить по-мистецьки оформлені. Звичайно, якщо порівнювати художню майстерність творів усіх трьох прозаїків, то, безумовно, найбільшої похвали заслуговує новела В.Стефаника, але не варто відкидати й інших двох. Скомпоновані вони за всіма вимогами літературного мистецтва.

1. *Мартович Лесь.* Твори. – К., 1954. – 482 с.
2. *Смілянська В. Л.* "Святим огненним словом...". – К., 1990. – 290 с.
3. *Стефаник В. С.* Вибране. – Ужгород, 1979. – 391 с.
4. *Толстоухов А.* Quo vadis, Людино? // Хроніка. – 2000. – №37–38. – С.4–17.
5. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции: структура художественного текста и типология художественной формы. – М., 1970. – 225 с.
6. *Чайковський А.* Передмова до повісті "Олексій Корнієнко". – К., 1992.
7. *Черемшина Марко.* Твори. – К., 1978. – 327 с.

Ганна ПОПАДИНЕЦЬ (Дрогобич)

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ БАЙКИ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА "ЖИРАФА І ЛАДО"

Однією із улюблених жанрових форм Леся Мартовича є сатирична алегорія, наближена до казки або анекдота, що нагадує т.зв. "фабльо". Саме "фабльо" з їх прийомом "qui pro quo" генетично і стали основою літературної новели. Яскравим прикладом таких жанрових форм у Мартовича власне і є його твір "Жирафа та Ладо". Як відомо, класична новела, що сформувалася ще в рамках культури Відродження, сюжетно- та композиційноорганізуючим чинником ма-

ла анекдотичний принцип "непорозуміння", а доба Просвітництва увиразнила в її структурі дидактично-моралізаторське скерування. У Мартовичевих "фабльо" "Жирафа та Ладо" оприявнюються саме ці риси новелістичного мислення. Виразно проступають в "естетичній аурі" цього твору і риси народної сміхової культури – передовсім у стильових виявах бурлеску (специфіка мови божка Ладо). Письменник звернувся до жанру етологічної сатирично-алегоричної байки, однак без використання знакової постаті. Образ цієї "екзотичної" тварини в українській байці з'являється вперше.

З іншого боку, Лесь Мартович знову звертається до образу нашої дохристиянської міфології (пригадаймо Перуна і Стрибога із сатири "Стрибожий дарунок"). Цікаву інтерпретацію цього твору подає Федір Погребенник у монографії "Лесь Мартович. Життя і творчість", що вийшла у видавництві "Дніпро" до сторіччя від дня народження письменника. Дослідник називає "Жирафу і Ладо" казкою і зараховує її до "оповідань про урядовців". Він намагається розкрити сенс підзаголовка ("Подражаніє Лессінгові"). Автор монографії звернувся до професора Михайла Рудницького з проханням висловитися з цього приводу. М.Рудницький відповів авторові, і його лист цитується у монографії (лист від 6 грудня 1968 р.). Наведемо тут уривок: "У Лессінга немає нічого схожого з сатиричним гротеском Мартовича. Пригадую, як Мартович раз у товаристві Михайла Яцкова і В'ячеслава Будзиновського (видавця його книжки "Стрибожий дарунок...") на запитання, що означає "Жирафа", відповів: "Я дав тій дівчині довгу шию і високі ноги, щоб мої читачі витягували шиї і швидко бігали, шукаючи по бібліотеках твору, з якого я навчився так ошукувати наївних і легковірних" [9, 146].

Отож, автор "Жирафи і Ладо" прямо натякає на спробу містифікації читача. Зрештою, Лессінг увійшов у світову літературу і як автор байок, і як теоретик цього жанру. Пригадаймо його "Febeln" (1759) і трактат "Міркування про байку", в якому він висував до цього жанроутворення вияв простоти, лаконізму, повчальності і доступності. Байка – це алегорична оповідка про той чи інший елементарний (з універсальним змістом) життєвий випадок. Нагадаємо, що І.Франко переклав уривок з трагедії Лессінга "Натан Мудрий" під назвою "Притча про три перстені".

Ф.Погребенник проте знаходить твір, що з ним, як він вважає, опосередковано споріднена казка "Жирафа і Ладо". Читаємо у його книжці: "Зауважимо, що у німецького письменника є великий цикл "Фабльо й оповідання", серед яких знаходимо чимало казок з життя

тварин. Мабуть, Мартович мав на увазі саме названий цикл. Це припущення можна до певної міри конкретизувати. Назвемо одну із казок Лессінга, а саме "Пави та ворони", в якій є мотиви, що могли спонукати українського письменника написати саме такий твір. У цій казці висміюється горда ворона, що бажала стати гарнішою, ніж вона була насправді, й прикрасила хвіст пір'ям пави. Але ця витівка не вдалася, пави помітили у ворони своє пір'я і повисмикували його. Чужа краса не до лиця вороні – такий висновок випливає з казки" [9, 147].

У монографії переказується зміст "казки" (зауважимо, що за жанровою специфікою твір Леся Мартовича все-таки ближчий до літературної байки, аніж до казки; але про це згодом).

Отож, "панна" Жирафа приходить до божка, що відає "любовними справами", і просить Ладо, щоб він зробив її моднішою, бо "не припала" вона "до вподоби нашим самичкам" [5, 269]. Завеликі в неї роги, задовгі передні ноги і шия, замала і завузька задня частина тіла. Сміються з неї суперниці. Ладо порадив Жирафі об'їздити на ровері земну кулю – задні ноги і відповідна частина розростуться, шия вкоротиться, як і передні ноги, що триматимуть кермо.

Минув рік. І ось Ладо побачив "... далеко якесь дивне звіря, що стрибало по межах, мов зайчик, а в зубах несло якусь біду. Коли ж те звіря наблизилося, то божок пізнав, що воно Кенгуру з ровером в зубах" [5, 272]. Жирафа перетворилася на Кенгуру. З гірким жалем вона звертається до Ладо, щоб він повернув її попередню подобу, бо тепер "вимоги до краси знов інакші": "Тепер питає самчик такої Жирафи, щоби виказувалася всіма прикметами свого роду...". Ладо радить їй їхати на ровері задом наперед, але Жирафа гнівно відповіла, що ока в хвості не має. Тоді Ладо каже їй "рівненько" тримати ровер, "дуже рівненько", а він тим часом принесе чарівне зілля.

Украй переляканий гнівом Жирафи і своєю неспроможністю зарадити її лихові, Ладо "тікав через ліси, тікав через гори, через болота, через ріки та озера" [5, 274]. Приблизно так "казка" проаналізована в монографії Федора Погребенника. Ми ж звернемо увагу на дещо інші грані змістоформи цього твору, більшу частину якого становлять словесні партії персонажів. Уже в першому реченні читаємо: "Чи через бузьки, чи через ластівки, отже – таки якимось світом допиталася панна Жирафа до нашого давнього божка Лада" [5, 269]. Відразу вловлюємо іронічну тональність, яка подекуди переходить у сатиру. Відчутна також гротесковість ситуації (гротеск тут – основна прикмета "байкової" наратії).

Отож, знаємо зміст прохання "панни". Вимальовується тема стосунків між статями в міщанському середовищі, позбавленому вищих почуттів, зрештою, як і духовності загалом. Ці стосунки зводяться до намагання "панни" лише "припасти до вподоби" протилежній статі. Дізнаємося про "глум" з боку "суперниць", а "ніщо так глибоко серце не крає", як він.

Лесь Мартович не зупиняється перед умовною вульгарністю. Характеризуючи себе, Жирафа, наприклад, говорить серед іншого: "А зад мій, Господи! Не одну я довгу нічку проплакала гірко через нього" [5, 269]. Автор вдається до оригінальної гри слів, власне, фонем: "А наші самчики, може, знаєш, дивляться більше на садок, ніж на подвір'я. Ходять за садком, та трохи не моляться до нього, неначе до твого престола" [5, 270]. Що й казати, характеристика "самчиків" дійсно вбивчо гротескна!

Ладо дуже зрадів з того, що до нього звернулися. Він став балакучим на старість – до нього не приходив ніхто "більше тисячі літ" (тобто від початку християнства в Україні). "Хоч шавкав старий беззубим ротом, та однаково напустив такої бесіди, наче води на лотоки" [5, 270]. Чи можна собі уявити глибшу іронію, аніж зображення вічно юного бога кохання в образі старезного діда? "Старий" не просто говорить до Жирафи, "глагоїть" її (заспокоює, втихомирює). Він теж скаржиться, що цілісінькими днями сидить і гав ловить, і навіть пес на нього не забреше. "Покинув мене мій нарід. Прихилився до правдивої віри" [5, 270]. Але залишився той нарід і далі нещасливим.

Знаменні слова! Але вони більше належать авторові і лише умовно вкладені в уста персонажа: "Бо інші народи назвали правдивого Бога Христом через те, що він – месія, спаситель світу, а мій нарід назвав його Христом через те, що його замучили на хресті. Який нарід нещасливий (розіп'ятий на хресті історії), така й мова його, що слово "Христос" нагадує йому "хрест" [5, 270]. Ладо схаменувся, що Жирафі все це "байдуже" (!) – так немовби мимохіть додається вагома прикмета нашої суспільності. У Жирафи "своя жура" – "садок замалий", як влучно висловився Ладо. Але Жирафа образилася, "...буцім він її на сміх підійма. А невважливими словами гримала на старого, що він аж розсердився" [5, 271]. Увійдімо у цю гротескову, "стиснену" ситуацію. Виявляється, настали часи, коли навіть на божка можна "гримати" та ще й прохачеві. І знову Ладо стає до деякої міри авторським резонером. Ось як він відповідає Жирафі (йому "й на гадку не прийшло щось погане"): "Свиня про

свинство думає. Отакий тепер нарід на світі...". Тонко розвивається тема лицемірства: "Є такі, що, назиривши голе тіло, заглядають лиш за сороміцькими місцями. Вони ж і забороняють малювати голе тіло. Так само ті, що про погане думають, находять у кожній книжці щось погане" [5, 271].

Відсутність поважної інтелектуальної праці, поверховість у царині культури Ладо характеризує так: "Книжка груба, що такому ледареві й прочитати її не під силу, аж дивись, а він її понюхає, та й шукає за безбожним, за поганим, за неморальним" (звернімо увагу на цей епітетний ряд). "Та ще й лає, нащо вони пишуть такі книжки" [5, 271]. Старий "розрепетувався", але зараз "укусився за язик". Знову маємо вагомий і дуже характерний штрих: нашій громадськості не можна говорити правди у вічі. Ладо злякався, що Жирафа втече, він попросив її не дивуватися старому: "старий на те, аби гавкав. Бо беззубий". А ота "беззубість" наших "божків" – чи не характерна прикмета?

Докладно пояснює (у першому "блоці" байки) Ладо Жирафі, що дасть їй їзда на ровері. Ледве сіла вона на нього, та "зараз із першого разу беркицьнула Жирафа садком догори". Цей не дуже приємний випадок усе ж дав добрий наслідок – Жирафа збила непотрібні їй роги. І далі завзято вчилася їздити на ровері.

Гумористично звучать напучування Лада:

– Їдь, – каже, – небого, просто носа. Заки об'їдеш навкруги цілу землю, то станеш такою, якою собі бажала! [5, 272].

Як відомо, за рік Жирафа повернулася, перетворившись на Кенгуру.

Гірко і злісно докоряє вона божкові – "каліці" (так вона висловилася), бажаючи знову стати Жирафою: "Хіба ти не знаєш, як на серці такій самичці, що вона для самців не пригожа?" [5, 272].

Дуже важливою є немовби побічна ідея твору: не можна йти проти своєї природи, своєї сутності. Автор прагне донести до читача глибоко філософську думку про те, що внутрішньої зрілості досягає той, хто сприймає себе таким, яким він є.

Можна сказати, що автор навіть дещо виходить за рамки етологічної традиції, замінюючи знакові фігури тварин поняттями "самиця", "самець". Це підкреслює своєрідну гротескову тональність усного твору.

"Чудо" перетворення Жирафи на Кенгуру тривало цілий рік. А тепер Жирафа у злісному тоні вимагає, щоб зворотне перетворення сталося зараз і вмить. Переляканий божок обіцяє "навіть такий поспіх", а сам гарячково думає, як би "біди скараскатись". Він і далі

"глагоїть" Жирафу і "несміливо" відступає: "Тільки як пройшов із півгоней, то зачав бігти" [5, 273]. Основна ідея байки з'являється немовби несподівано, "новелістично" (коли кінцівка твору є несподіваним поворотом у сюжеті). Фінал байки (саме байки, а не казки) – це гном, байкова епітимія: тікаючи, божок "... усе собі примовляв (таки спромігся на самокритику)": – Ото не мала небога кого найти до чудів та мене. Не знала, бідна, що ***який нарід, такий його божок***: не має щастя й за макове зерно! (*підкреслено мною – Г.П.*) [5, 274].

Гадаємо, що тут зустрічаємося з так званою "подвійною оптикою", в якій слід висвітлити значення таких слів. З одного боку, стверджується давня істина, що кожен народ має таких провідників, на яких заслуговує. З іншого ж – не можна не вловити гіркоти тих слів, жалю автора за існуючий стан речей.

Саме наявність тієї "сили" (виділений мною рядок) і робить твір байкою.

Новелістична нарація байки структурується за допомогою діалогу. Загалом "Жирафа і Ладо" почасти нагадує драматичну сцену. Адже основна прикмета поетики байки – її діалогізованість, акторальність. Саме діалог виконує функцію характеристики дійових осіб (хоча мова автора в байці як епічному жанрі є елементом сталим). Зазначимо також, що діалог у байці "Жирафа і Ладо" має конситуативний (тобто мотивований предметно) характер: Жирафа прийшла до Ладо з конкретним бажанням, висловленим категорично. Ця категоричність (особливо у другому діалозі) проявляється досить виразно. На такому тлі постать Ладо сприймається вельми негативно. Ладо виглядає приниженим, жалюгідним. Якщо взяти до уваги обставину, що "силу" байки висловлює не автор, а персонаж, то тим самим ми визначимо ще одну характерну рису її поетики.

Висловлена "божком" мораль набуває суспільно значущого (аж до алюзії всього нашого історично-національного буття), гостро сатиричного і водночас символічного характеру. До речі, Ф.Погребенник відносить "Жирафу і Ладо" до творів "про урядовців". Гадаємо, тут Ладо символізує "божків"-невдах, якими рясніє українська історія.

Критичне вістря твору, що спрямоване проти міщанства, перетворюється на сповнене глибоким співчуттям до історичної долі свого народу. У цьому – громадянська позиція "доктора хлопістики" Леся Мартовича.

1. *Бандура О.* Василь Стефаник. – Львів, 1956. – С.16–19.

2. *Гнідан О.Д.* Талант могутній, невмируший // Лесь Мартович. Винайдений рукопис про руський край. – К., 1991. – С.3–19.
3. *Зеров М.* Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: У 2-х т.– К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – С.401–435.
4. *Кононенко П.П. та ін.* Лесь Мартович // Кононенко П.П. Українська література. – К., 1993. – С.180–183.
5. *Мартович Лесь.* Твори. – К., 1963. – 568 с.
6. *Марчук Г.* Лесь Мартович і Марко Черемшина – самототожність чи "Стефаникова школа"? // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Вип. IV. – 1999. – С.186– 193.
7. Матеріали до вивчення історії української літератури. – Т.4. – К., 1961. – С.286–303.
8. *Мафтин Н.* Жанрово-стильова своєрідність малої прози Леся Мартовича // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2002. – №2. – С.50–51.
9. *Погребенник Ф.* Лесь Мартович. Життя і творчість. – К., 1971. – 195 с.
10. *Токмань Г.* Сміймося з Лесем Мартовичем (семінарське заняття за сатиричною новелістикою письменника) // Урок української. – 2003. – №10. – С.36–38.
11. *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – К., 1982. – Т.35. – С.91–111.
12. *Черемшина Марко.* Вибрані твори. – Ужгород, 1952. – С.3–39.

СТРУКТУРА ТЕКСТУ

Степан ХОРОБ (Івано-Франківськ)

ПРОЗА МАРКА ЧЕРЕМШИНИ: ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, МЕТАТЕКСТ

Чи не найголовнішим завданням сьогоднішнього дослідження творчості Марка Черемшини, як й інших представників "Покутської трійці" Василя Стефаника та Леся Мартовича, є поглиблене і зусебічне вивчення поетики його малої прози, що відбиває специфіку не лише жанрів, а й художнього мислення письменника загалом. При цьому, як справедливо зазначають сучасні історики української літератури, виникає потреба (разом з аналізом його творів) літературознавчого розгляду таких теоретичних категорій, як текст, контекст і метатекст, а також визначення їх ідейно-естетичної функціональності в оповіданнях та новелах прозаїка. Власне, це й сприятиме аргументованому з'ясуванню природи суб'єктивного перетворюючого начала у них і стане добротним підґрунтям для їх порівняння з нереалістичними, модерністськими типами авторської епічної свідомості кінця XIX – початку XX століття. Тому нинішні дослідження художньої структури малої прози Марка Черемшини, вочевидь, мусять розгалужуватися у два взаємозумовлені напрями: перший інтенсивно охоплюватиме проблеми розв'язання мікропоетики окремих творів, а другий – макропоетики їх ідейно-естетичних систем образного мислення в координатах розвитку літературно-художнього процесу зламу минулих століть. Такі підходи у вивченні не тільки творчості Марка Черемшини, а й Василя Стефаника і Леся Мартовича, видаються науково продуктивними, оскільки окреслюють їх малу прозу та її жанрові утворення як своєрідний системно-цілісний метатекст, виявляючи водночас характерні особливості поетики їх новел та оповідань у текстових та контекстуальних вимірах.

Загалом сама іманентна сутність прози спонукає її авторів до циклізації наративно-сюжетних й образних структур [1], що особливо увиразнилася наприкінці XIX – початку XX століть, зокрема у творах Василя Стефаника, Марка Черемшини, почасти й у Леся Мартовича – яскравих представників західноукраїнського літературного процесу. Тому-то сучасні дослідники Іван Денисюк, Олена Гнідан, Ростислав Чопик, Наталя Мафтин небезпідставно відзначають фабульний взаємозв'язок (за всієї очевидної тематичної несхожості) новел першої збірки прози Марка Черемшини "Карби", де у кожному з вміщених творів висвітлено один якийсь трагічний факт або звичайний, на перший погляд, випадок у житті селянина-гуцула. Власне

тут в усіх оповідках виступає немовби один і той же персонаж, тільки зображений він письменником у різних ситуаціях, у зіткненні з абсолютно несхожими соціальними і побутовими явищами, в неоднаковому віці й психологічному стані.

Скажімо, в образку "Святий Николай у гарті" головний герой Курило Сівчук з дружиною і дітьми ховає від збирача податків свої убогі пожитки, тремтить перед начальством, раз по раз повторюючи: "бідно-си діє, пишний та годний, та чємний панчіку..." [2, с.29]*. В новелі "Чічка" він, коновкар-торбей, розпачливо тужить (вражаюча сцена) над загиблою сухореброю шкапиною, бо вона була годувальницею його сім'ї. В оповіданні "Карби" – грюкає об стіл кулаком, з болем і приреченістю каже про дітей: "Чим їх нагодую!" (с.5). У новелі "Раз мати родила" він наважився помститися жандармові за всі тяжкі кривди і потрапив до в'язниці. У "Більмі" – випроваджує доньку до розпусного лісничого, бо іншого виходу із страшних злиднів, іншого шляху вижити не знаходить. У "Грушці" він тужить за померлою дружиною і втішає дітей: "На бійтеси, небожєта, мені недалекі гони, я вам хати не залежу" (с.44). У новелі "Лік" він, безнадійно хворий, не спроможний навіть купити необхідні ліки, повертається від "дохтора" додому і показує сусіді на цвинтар: "Аді, де мій лік" (с.55). І, нарешті, в образку "Дід" він, старий і нікому не потрібний (зайвий рот у голодній сім'ї), вкорочує собі віку.

Повторюємо, імена, прізвища, становище в громаді, серед односельців, і в родині персонажів згаданих творів різні, та при їх читанні створюється враження, начебто Марко Черемшина в кожному окремому випадку писав про одного і того ж самого героя. Як зауважує Петро Майданченко, "новели-образки збірки "Карби" ідейно, тематично і своїми художніми особливостями так міцно зв'язані одна з одною, що композиційно утворюють єдине ціле" [3, 402].

До речі, подібну циклізацію творів також використовує Василь Стефаник у збірці "Синя книжечка". Більше того, він настільки фабульно злютовує, приміром, новели "Виводили з села" і "Стратився", що вони у своїй сув'язі становлять наче дилогію, у якій оповідається про нещасну долю молодого парубка, відданого в рекрути, і про невимовну трагедію його батьків, коли вони виряджали до війська сина, а згодом дізналися про його страшну смерть. Своєрідну дилогію структурують і новели Василя Стефаника "У корчмі" та

* Далі, покликаючись на видання творів Марка Черемшини, вказуватимемо у тексті лише сторінку.

"Лесева фамілія", бо, незважаючи навіть на різні імена головних персонажів та їх авторські характеристики, використані сюжети відтворюють один за одним етапи тієї самої фабули – спробу героя втопити своє горе у горілці, а потім фізичну розправу жінки і дітей над батьком, що пропив останні гроші. Маємо всі підстави говорити й про фабульне зчеплення таких, наприклад, оповідань Марка Черемшини, як "Дід" і "Лік", або "Карби" і "Чічка", де сюжетні перипетії, психологічні колізії кожного немовби продовжують розгортатися в наступних творах, набуваючи нового виразу, тощо.

Між рештою новел збірки "Карби", а також інших книг малої прози Марка Черемшини ("Село за війни", "Верховина", "Парасочка"), можливо, й немає таких фабульних зчеплень, таких наративно-подієвих продовжень і композиційних перехрещень, зате з'являються інші типи взаємозв'язків. Вони й дозволяють поглянути на збірники оповідань Марка Черемшини та Василя Стефаника не як на звичне об'єднання творів, близьких один до одного лише за проблемно-тематичним і жанровим наповненням, а передовсім як на цикли прози, для яких характерні надто висока взаємопов'язаність без винятку всіх новел та оповідань, що входять до них і вивершуються у певну ідейно-художню над'єдність. Згадаймо, що такий тип збірника творів (незважаючи на їх родову приналежність), що дістав жанрове визначення книжки, був характерний для західноєвропейської літератури кінця XX – початку XX століття, зрештою, й для української літератури того часу. Книжки ж Марка Черемшини і Василя Стефаника "в свою чергу з'єднуються в нову цілість – певний метатекст, що відбиває їх, письменників, концепцію світу і людини" [4, 77].

Уже згадувана збірка "Карби" на переконання, скажімо, Миколи Зерова, Андрія Музички, Олекси Засенка [5], має своєрідну, непросту побудову, що й спричинює її внутрішню цілісність і зовнішню завершеність. Кодуючі функції зачину в ній виконує новела, що відкриває її і дає їй назву, а також являє собою вступ по суті до всієї малої прози письменника. Вже тут, на самому початку, художник слова чітко визначає коло проблем, героїв, сюжетних ситуацій і психологічних мотивів, типи хронотопу й оповіді, які, варіюючись або ж модифікуючись, незабаром образно втілюватимуться у наступних творах цієї збірки та інших книжках – збірок "Село за війни", "Верховина" і "Парасочка".

Власне, в новелі "Карби" (нехай і через систему натяків, алюзій та заявлень, нехай ледь окреслено) вже очевидно заакцентовано

увагу на переважній більшості сюжетних ситуацій, що дістали розвиток у решті його творів: важка селянська доля, соціальний і національний спротив визискувачам, смерть людей, передовсім літніх, маргінальність людського існування у космогонічних просторах чи заземленіше – на тлі чарівної гуцульської природи тощо. У кожній із наступних оповідок одна із цих ситуацій (або їх комбінація) більшою чи меншою мірою все ж стає структуротворчою і набуває свого подальшого розвитку. Так, в образку "Раз мати родила" буде відтворена ситуація пробудження національної і людської гідності у притлумлених обставинах життя; у новелах "Дід" і "Лік" – безвихідь літніх людей у нестерпних умовах сімейного побутування; у новелах "Бабин хід" і "Грушка" – самотність і смерть старих родичів; у новелі "Злодія зловили" – безпросвітність долі хлопчика-сироти; у новелі "Зведениця" та "Більмо" – трагічність долі жінки й жінки-покритки та ін.

Зрештою, варіації тих самих сюжетних ситуацій порівняно легко проступають і в усіх наступних творах малої прози Марка Черемшини: нужденне животіння старих і немічних людей в умовах воєнного лихоліття в оповідках "Село потерпає", "Перші стріли", "Поменник"; болісне очікування смерті й спокута перед односельчанами в новелах "Бодай їм путь пропала" і "Зрадник"; жіноча доля, скалічена війною, у "Парасочці" та "Інваліді" тощо. Загалом твори, що відкривають збірки Марка Черемшини "Карби", "Село за війни", "Верховина", "Парасочка", спрямовують і кут зору на зображуване. Багато писалося про те, що Марко Черемшина, передаючи слово своїм героям, відтворив їхнє світосприйняття у формі ліричного сюжету плину свідомості [6].

Проте варто зазначити, що, уникаючи безпосереднього вираження свого ставлення до героїв і ситуацій, ніби самоусуваючись, письменник, по суті, вже з перших своїх творів започаткував цілковито оригінальні художні способи втілення авторської ідейно-естетичної свідомості. Не випадково у рецензіях на малу прозу Марка Черемшини критика на початку XX століття вирізняла в його творах "ліричну мережку" чи "поетичне квітування". "Справді, у цього поета в новелі свій синтаксичний лад, своя ритміка і пафос нагнітання, ступінювання оздоб, – пише Іван Денисюк, – його літературний стиль нагадує стиль гуцульського мистецтва – вишивки, щедро інкрустованої різьби у XX ст. (...). Але характерно, що цей нахил до щедрої орнаментації урівноважується сильним почуттям композиційного ритму (...), він творить драматизовану, будовану на діалогах

новелу, але подекуди ліричний струмінь вривається у ритми голосінь ("Зведениця", "Чічка")" [7, 193].

Основна сфера реалізації такого новелістичного мислення Марка Черемшини – хронотоп, що завжди сприяв появі відповідного контексту, необхідного для осягнення й розуміння подієвого ряду сюжету, внутрішнього світу персонажів, загалом усього високого рівня художнього узагальнення. Так, у новелі "Верховина" наративні психологічні ситуації з відповідною ритмічною структурованістю виникають одна за одною серед чарівних карпатських верховин. Їх учасниками стають не лише герой твору Федір Орфенюк та його односельці, а й все гуцульське доокілля, від чого трагедія однієї людини наче проектується письменником на трагічне відчуття всього людського роду і природи як такої, що слугує в поетиці Марка Черемшини як засіб ліричного вираження і враження в моменти могутнього неспокою його персонажів. Окрім цього, розвиваючи народнопоетичні традиції, прозаїк також домагається розширення меж хронотопу. Тому в контексті такого художнього простору основна подія новели "Верховина" – жорстока розправа сільських урядовців-пілсудчиків із заможним та статечним гуцульським ґаздою, не втрачаючи своєї соціальної значущості, набуває вимірів загальнонаціональної трагедії, що розігрується на Землі перед лицем Карпатської природи. До речі, у творчості Марка Черемшини, порівняно з малою прозою, наприклад, Івана Франка чи Михайла Коцюбинського, картини краєвидів зустрічаються нечасто і їхня функціональність не стільки, мовити б, географічна, як лірико-психологічна у структурі оповідань чи новел.

Подібні завдання у них несе й художній час. В образку "Село потерпає" письменник з великою емоційною силою та ідейно-естетичною переконливістю відтворив тривожні переживання селянської маси напередодні бою. Перед загрозою смертельної небезпеки всі мешканці села, прихопивши з собою перші-ліпші пожитки, втікають у гори, в ліси, аби якось врятуватися від ймовірної трагедії. Там, серед розпачливих зойків, ридань і прокльонів ворогові, згадується мирне минуле життя, мимохіть порівнюється воно із воєнним лихоліттям. У такому просторовочасовому контексті відразу ж визначився ракурс зображення письменником селян-гуцулів як представників роду людського, а трагічні й соціальні колізії (незважаючи навіть на воєнні обставини) – як фрагменти їх буття.

Типологічно споріднені простір і час у художньому відображенні Василя Стефаника. Згадаймо, як у новелі "Синя книжечка"

головна подія концентрується в одному місці – на обійсті, як зубожілого героя твору Антона не тільки не відпускають за океан його односельці, але й противиться цьому, здається, вся природа, його хата наче плаче й не відпускає від себе, вмовляючи повернутися до рідної оселі. А сам момент розлучення Антона з "покутською стороною" та його голосіння, що мовби асоціюється з плачем на власному похороні, завдяки його спогадам, набуває історичної перспективи: при цьому минуле, контрастно протиставлене нестерпній сучасності, у суб'єктивному сприйнятті персонажа обертається міфом про "золотий вік", коли в його діда було "штири воли як слимузи, дваціть штири морги поля, хати на ціле село!" [8, 45]*. До речі, такі візійні, вигадані уявлення про добротне життя предків згодом розгортатимуться у новелі Василя Стефаника "Давнина" з книги "Дорога".

Сама ж ситуація полишання Антоном села, що набула символічного значення відходу з життя у першій же новелі письменника, дістала розвиток у його наступній ("Виводили з села"), а потім, як уже зазначалося, лейтмотивом пройшла через усю творчість прозаїка. Перші фрази новели "Виводили з села", які відтворюють художній простір і час як координати, в яких відбувається дія, ще більше, ніж у "Синій книжечці", налаштовують читача на сприйняття цілком буденної події (проводів юнака-українця у рекрути) у більш масштабному і трагічному контексті: "Над заходом червона хмара закам'яніла. Довкола неї заря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися промені сонця" (с.48). Образ "червоної хмари" і "закервавленої голови святого", зауважує Ірина Московкіна, набувають під пером Стефаника "символічного значення і, забарвлюючи всі події в лиховісний колір, пророкують трагічний фінал – закривавлену голову усміхненого мертвого Миколая із новели "Стратився" [9, 78]. Тому, як і в новелі "Синя книжечка", дії і вчинки односельців від побаченого відповідають похоронному обряду: "На подвір'ї стояла група людей. Від заходу било на них світло... З хорім іще сипалося багато народу. Як від умерлого – такі смутні виходили" (с.48).

Як зазначають дослідники творчості Марка Черемшини та Василя Стефаника, за своєю структурою їх образи-символи "гротескові й динамічні" (себто у них поєднується фантастика з реальністю, кон-

* Далі, покликаючись на видання творів Василя Стефаника, вказуватимемо у тексті лише сторінку.

кретика й узагальнення, статичність і рух). Вони складаються з деталей, узятих з різних, почасти контрастних і далеких одна від одної сфер дійсності. У цьому процесі важливу роль відіграють асоціації, до яких автори підводять читача. Так, гротесково-символічно сполучені карби як своєрідний надріз, позначки на "палиці із гріхом земного існування людини": "Шо гріх, то все карб на палици у Пана Бога та й на душі карб. Єк душя на тот світ приходит, то єї карби уже пораховані, уже муки терпіти має. (...) А за кождий карб траба кару приймити" (с.12).

Ґротесково-символічно єднаються колір й обриси хмари з ликом святого на іконі, а вони, в свою чергу, з портретом Миколая, голова котрого у промінні призахідного сонця теж здавалась закривавленою із новели Василя Стефаника "Стратився". І вже як вивершення цього візійного ряду, що накладає одну уявну картину на іншу: момент падіння стриженої голови героя новели "Виводили з села" "з пліч – десь далеко на цісарську дорогу. В чужих краях, десь аж під сонцем, впаде на дорогу та буде валятися" (с.48).

Символічного значення набуває у Василя Стефаника й Марка Черемшини образ дороги. Він такий же важливий для їх художньої поетики, як і образ карбів в одного, закривавленого неба – в іншого. Дорога в новелі Марка Черемшини "Бабин хід" символізує дорогу життя героїні, "дорогу, що на худих гірських ребрах звисає враз з бабою", дорогу, "по якій слід загине по бабі та й по бабинім ході" (с.58). Дорога через ліс, по якій пролягає шлях Миколая з новели Стефаника "Виводили з села", укрита "мідяним" листям і подібна на залиту кров'ю. "Створюється враження, що весь світ – і небо, і земля – залитий кров'ю. У підсумку виникає уявлення про Людину, що йде під лиховісно-кривавим небом дорогою своєї долі (див. ліричну мініатюру "Дорога"), приречена рано чи пізно скласти голову на землю" [10, 78]. Стефаник це враження надто увиразнює наприкінці новели, що її вивершує трагедія-звідчаєність Матері: "Тої ночі сиділа на подвір'ї і стара мама та захриплим голосом заводила:

– Відки тебе візирати, де тебе шукати?!

Доньки, як зозулі, до неї говорили.

Над ними розстелилося осіннє склепіння небесне. Звізди мерехтіли, як золоті чічки на гладкім залізнім тоці" (с.50).

Як в оповіданні Марка Черемшини "Карби", так і в новелі Василя Стефаника "Стратився", перед читачем постають картини народних голосінь і прощань із покійником. Фольклорна образність таких епізодів і сцен ще більше посилює національний зміст упокоєної душі простого гуцула чи покутянина, а космічний хронотоп (образ зазначених Всевишнім карбів і нічного зоряного неба в літературі традиційно символізують Світобудову) увиразнював масштаб родинних трагедій, людських смертей до всесвітнього рівня. Зрештою, тут безпосередньо відгадуються релігійно-філософські уявлення Людини в координатах Світобудови, де з одного боку, – божественне начало всього сущого на Землі, з іншого – надприродна Сила нищення того, що народилося й існує, аж до логічного завершення – смерті.

Якщо аналізувати малу прозу Марка Черемшини як текст і метатекст, неодмінно слід з'ясувати поетику жанру в системі авторської ідейно-естетичної свідомості. У збірках його творів "Карби", "Село за війни", "Верховина", "Парасочка" ця форма, здається, не відповідає цілковито її усталеному трактуванню: часто традиційно-звичний поворот у розгортанні сюжетної лінії, переломний момент у характері героїв, необхідний puant у розвитку подій та психологічних ситуацій мало помітний або ж і зовсім відсутній. І все ж це радше зовнішнє відчуття, бо у внутрішній структурі його оповідок несподіваність проступає і, вочевидь, закорінена вона в глибших площинах жанроутворень Марка Черемшини. Тому й виникає у мить зміщення рецепції колізій та конфліктів життя простих гуцулів від соціально-побутового, заземлено-конкретного до морально-психологічного, загальнонаціонального і вселюдського, навіть трансцендентно-космогонічного (візьмімо для прикладу такі твори, як "Карби", "Раз мати родила", "Святий Николай у гарті", "Більмо", "Основини", "Чічка", "Коляда"). Власне, такий ідейно-композиційний зламний хід у сюжеті змушує письменника до створення атмосфери екстраполяції зображуваного в прийдешній час, а читача – по-новому сприймати описані і відтворені історії західноукраїнського селянина та села, а також побачити їх із абсолютно нової, досі невідомої точки зору. "Коли б можна підвести його новелістику під якийсь універсальний жанр, то це був би жанр антиідилії, – пише про малу прозу Марка Черемшини сучасний дослідник. – У структурі заспіву до "Карбів" антитеза між чудовою природою і селом-"деревищем" (труною) підпорядкована саме цьому полемічно проголошеному письменницькому кредо (не декорувати народне життя. – *С.Х.*). Дещо прихована в структурі подальших новел, ця антиідилічна концепція цілком очевидно проявляється в оповіданні "Верховина", де пісні-ідилії Устияновича "Верховино, світку ти наш" протиставлено далеку від ідилії Верховину часів сваволі у ній пілсудчиків" [11, 79–80].

Щодо зовнішньої жанрової структури творів Марка Черемшини, то вона ближча до оповідки (оповідання-монологу чи оповідання-сценки, образків), у яких монолог чи діалог відіграють важливу жанротворчу роль (приміром, "Дід", "Хіба даруймо воду", "Зведениця", "Парасочка", "Інвалідка"). Загалом усі представники "Покутської трійці", належачи де нової генерації українського письменства кінця XIX – початку XX століття, передовсім дбали про посилення психологізації малої прози, про зусебічне розкриття внутрішнього світу своїх героїв. Тому для досягнення цієї мети однаково вміло послуговувалися як фольклорно-етнографічною поетикою, так і поетикою, виробленою українською та зарубіжною епічною літературою, традиційними й новими типами художнього мислення. У творах Марка Черемшини, Василя Стефаника та Леся Мартовича елементи фольклорно-етнографічний та міфологічний, починаючи з образів героїв, сюжетних перипетій і закінчуючи мовно-стилістичними засобами, посіли панівне місце. Саме звідси походить щирий ліризм, легкий гумор, їдка сатира, прискіплива увага до людської особистості, розуміння її трагічної сутності не лише як індивіда, а й невід'ємної постаті національної та всезагальної Світобудови.

"Звичайно, жанр і стиль у письменника (Марка Черемшини. – *С.Х.*) не застиглі, а течуть, як ріка, то рвучко, то спокійно, то звужуючись, то розливаючись у просторінь, – зазначає Іван Денисюк. – І в Стефаника, і в Мартовича, і в Черемшини є різні відтінки малої прози з різними стильовими тембрами. Як і кожний справжній майстер, Черемшина все своє творче життя був новатором, шукачем і в царині жанру та стилю. Драма, поезія в прозі, казка, щедро діалогізована новела, ліризована новела, епічна розлога оповідка, образок, ліричнодраматична новела з незвичайною подією, новелістична повість – ось амплітуда цих пошуків" [12, 80].

Подібні засяги епічного мислення зустрічаємо і в новелах Василя Стефаника, які несуть у собі принципову відмінність від теоретичного розуміння цього жанру літератур. Наприклад, його "Новина" далека від класичного розуміння традиційної форми малої прози, вона радше проступає у контексті всієї творчості письменника як антиновела, у якій із самого початку наративної оповіді інтерес з незвичайного, винятково трагічного (вбивство власної дочки) переключається на з'ясування соціально-психологічних причин й обставин страшного вчинку Гриця Летючого. За всіма канонами та нормативами новелістичного жанру, вочевидь, найближче до цього визначення стоїть новела Василя Стефаника "Басараби".

Дослідження мікропоетики творів Марка Черемшини, зокрема й передовсім його першої книжки "Карби", та їх макропоетики в руслі контекстуального співвіднесення з іншими новелами та оповіданнями письменника, а також його найближчого творчого приятеля Василя Стефаника сприяє уточненню уявлень про особливості його ідейно-естетичної свідомості. До недавного часу вона трактувалася здебільшого як суто реалістична, що зумовлювалося, з одного боку, проблемно-тематичним спрямуванням прози Марка Черемшини, її наповненістю героями та простими персонажами з народу, а з іншого – потребами офіційної літературознавчої науки протиставляти її модерністським типам художнього мислення. Однак, як засвідчив аналіз, порівняльно-типологічне й контекстуальне зіставлення творчості Марка Черемшини та Василя Стефаника дає всі підстави говорити про те, що назагал створені ними образи світу й людини є символіко-полісемічні. Конкретний соціально-історичний аспект у них проступає, проте він не домінує в авторській ідейно-естетичній свідомості, як і не переважають тут соціальні чи національні конфлікти. У художній системі і Марка Черемшини, і Василя Стефаника важать передовсім національні та загальнолюдські виміри зображених героїв та обставин, психологічних ситуацій та сюжетних подій, а конфліктні суперечності зміщуються від чисто зовнішніх спонук боротьби до внутрішнього їх вияву в душі персонажа. Тому й закономірно, що вони мислять і діють за законами моралі світської (совісті, любові, гріха) і моралі релігійної (віри, спокути, прощення), а духовними орієнтирами на тернистій дорозі їхнього життя стають Христос, Бог, Божа Мати, які разом з обставинами й колізіями щоденного буття витворюють їх долю такою, як вона є. При цьому і Марко Черемшина, і Василь Стефаник зображували обставини, героїв та їх непросту долю не стільки епічно, скільки відбивали все це у свідомості персонажів, що, безперечно, вимагало відповідного способу побудови твору та жанрової структури.

Щодо останнього, Іван Денисюк наводить промовистий приклад з творчості Марка Черемшини, в новелі якого "Грушка" є надзвичайно цікаве місце, що роз'яснює одну з психологічних основ ідейно-естетичної свідомості автора. "У старого Ілаша (героя "Грушки". – *С.Х.*) померла дружина. Як же виявляв він свій біль? "Сивий Ілаш запікав мовчки залізо і помагав майстрові деревище хрестиками карбувати". Наталя Семанюк в мемуарах описує реакцію автора "Карбів" на смерть його рідного батька: "Пам'ятаю: збитий горем, блідий, приступив письменник до батьківської труни, рвучким напів-

свідомим рухом зняв віко і застиг; далі почав вирізувати на вікові гуцульські візерунки". Отаке випалювання розпеченим залізом візерунків на труні – одна з характерних прикмет жанру, стилю, тону новел першої черемшинської збірки, а також один із складників стилю наступних. Скупість і суворість орнаменту, превалювання трагічної події, іронічна сумовита посмішка утворюють почерк Черемшининої новели "крайнього реалізму", його "безлично голих" (Стефаник) образків, отих рентгенних знімків трагічних переломів у житті знедоленого селянина" [13, 81–82]. Таким чином, через логічно зредукований ряд – "текст", "контекст" і "метатекст" можна простежити не лише генезу і творче побутування тих чи інших складових компонентів поетики (мікро- й макрорівнів), а й засади художнього мислення Марка Черемшини, вичленувати особливості авторської ідейно-естетичної свідомості.

Бо якщо жанрова структура творів письменника (бодай ескізно проаналізованих тут) виявляє синтез новели плину свідомості, народнопоетичного голосіння й трагедії, то їхній художній тип мислення поєднує принципи зображення, властиві реалізмові, символізмові й імпресіонізмові ("Туга", "Зведениця", "Бабин хід", "Керманич"); символізмові й імпресіонізмові (по суті, всі поезії в прозі – "Весна", "Заморожені фіалки", "Ледові цвіти", "Осінь" тощо). Як порівняння, для Василя Стефника ж властивий синтез реалізму, символізму й експресіонізму. Приміром, аналіз поетики новел "Ангел" і "Сама-саміська" доводить, що важливу, якщо не найголовнішу роль і структуротворчу функцію у них відіграють образи-символи (свічки, ангелочка, великої грішниці, диявола), принцип контрасту (побуту й духовності: у руках баба тримає гроші, а думає про ангелочка; барви: червоної крові й чорних глечиків), гіперболізація (земні страждання селянки, уподібнені пекельним мукам), гротесково-фантастичне перетворення дійсності суб'єктивним сприйняттям героїв, антиестетизм видовища смерті.

До речі, ситуація смерті та покладена в її основу трагічна колізія боротьби життя і смерті, варіюючись, стає структуротворчою як у багатьох новелах та оповіданнях Марка Черешини ("Карби", "Дід", "Лік", "Чічка", "Поменник", "Зрадник"), так і в прозі Василя Стефаника ("Синя книжечка", "Шкода", "Портрет", "Катруся", "Новина" та ін.). Отож, можна з цілковитою на те підставою говорити, що в обох письменників художнє мислення злютовувало у собі різні типи й форми наявних тоді явищ літературно-художньої творчості. Вони органічно поєднували їх із національними фольклорними й

літературними традиціями. Як наслідок, народжувались оригінальні літературні форми, що синтезували малі жанри прози з жанрами народного голосіння, трагедії, соціально-психологічного оповідання. Все це дозволяло Маркові Черемшині й Василеві Стефанику ставити й розв'язувати найбільш злободенні проблеми свого часу на високому морально-філософському, етично-релігійному рівні.

1. Див.: *Метлинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. – М., 1990; *Денисюк І.О.* Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. – Львів, 1999; *Мних Р.* Українська класична новела як символічна форма (Маргінальні штрихи до поетики Марка Черемшини) // "Покутська трійця" й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX століть (До 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича). – Дрогобич, 2001. – С.246–252.
2. *Черемшина Марко.* Вибрані твори. – Львів, 1999.
3. *Майданченко П.* Орнаменталізм Василя Стефаника і Марка Черемшини // Літературознавство. – Кн.1. – К., 2000. – С.407–415.
4. *Московкіна І.* Поетика Василя Стефаника // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Т.2. – Харків, 1994. – С.75–86.
5. *Зеров М.* Марко Черемшина й галицька проза // Зеров Микола. Твори: В 2-х т. – Т.2. – К., 1990. – С.401–435; *Музичка А.* Марко Черемшина (Іван Семанюк). – Одеса, 1928; *Засенко О.* Марко Черемшина. – К, 1974.
6. Див.: *Гнідан О.* Марко Черемшина. – К., 1984; *Чопик Р.* Карби і кахлі Марка Черемшини (синтеза) // Чопик Р. Переступний вік / Українське письменство на зламі XIX–XX ст. – Львів–Івано-Франківськ, 1998. – С.32–55; *Мафтин Н.* Неоромантична модель гуцульського дивосвіту (Про новелістику Марка Черемшини) // Слово і час. – 1999. – №6. – С.20–24.
7. *Денисюк І.О.* Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. – Львів, 1999.
8. *Стефаник В.* Твори. – К., 1971.
9. *Московкіна І.* Поетика Василя Стефаника // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Т.2. – Харків, 1994. – С.75–86.
10. Там само.
11. *Денисюк І.* Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини // Живий у пам'яті народній. Відзначення сторіччя з дня народження Марка Черемшини. – К., 1975. – С.79–88.
12. Там само.
13. Там само.

Роман ПІХМАНЕЦЬ (Івано-Франківськ)

СВОЄРІДНІСТЬ СТРУКТУРНИХ ЗАЛЕЖНОСТЕЙ У "КАМІННОМУ ХРЕСТІ" ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

У розмовах про художньо-творчий набуток Василя Стефаника, на жаль, досі трапляються дві крайності, або "полюси". З одного боку, його беззастережно проголошують лише "співцем мужицької розпуки", тобто злиднів, бідувань й економічного упослідження галицького селянства, а з іншого – зводять усе художнє багатоманіття новеліста тільки до універсальних, вселюдських істин.

Обидві крайності звужують "силове поле" художньої думки письменника. На моє переконання, "тайний нерв" її можна віднайти на шляху зближення, "осереднення" названих полюсів. І завдання дослідника полягає в тому, щоб виокремити ту основу, на якій відбувається подібне зближення.

Почну з того, про що мені вже доводилося неодноразово писати: смислову основу художнього мислення письменника становить архетипний образ долі [див. 2, 7–19]. Архетипи ж за своєю природою є міфопороджуючими паттернами. Це дозволяє зробити подальше припущення: "своє царство" новеліста має міфологічне підґрунтя. Власне, ця стаття теж є однією зі спроб аргументації такого припущення – з погляду структурних відносин.

Постановка питання видається правомірною, оскільки суть міфу визначається не окремими елементами, а способом їх поєднання. Точніше буде сказати, що міф "вибудовується" з "великих складових одиниць, або міфем", в основі кожної з яких лежать відносини [див. 8, 199–200]. З'ясування природи і сутності цих внутрішніх залежностей передбачає розмову про самі основи архаїчного мислення. А логіка його, на переконання фахівців, визначається низкою взаємозалежних дихотомічних пар. Будь-які моделюючі системи в первісних суспільствах опиралися на існування специфічних антиномічних стосунків, що й забезпечувало їхню внутрішню зв'язність і цільність. За спостереженнями французького етнографа і соціолога Клода Леві-Строса, без "внутрішньої опозиції протилежних пар" не обходилася жодна логічно-інтелектуальна процедура, в т.ч. і жодна класифікація істот, природних чи соціальних явищ, а відтак і створення міфологічних парадигм. У здатності "постійно протиставляти" полягає головний логічний принцип "благородного дикуна" [див. 7, 154, 174]. Коли йдеться про залежності між парами таких протилежностей, слід зосередитися на двох важливих моментах. Згідно з одним із

них, міфологічна рефлексія не просто "виходить із усвідомлення ряду опозицій", – вона ще "спрямована на їхнє поступове "осереднення" ("зближення")" [8, 213].

Раніше я намагався довести, що смисловий "вузол" відносин у творах Василя Стефаника зав'язується навколо головної антиномічної пари: доля і людська воля, фатум, приреченість і власна ініціатива героя. Саме ці величини стали визначальними "міфемами" непересічного творчого набутку письменника і на їх основі здебільшого грунтується художній конфлікт. Відповідно до законів міфологічного мислення, ці опозиційні одиниці повинні б якось "зближуватися" і "примирятися" або через "низку медіаторів" ("групи перестановок") бути замінені еквівалентними формами [див. там само].

Та чи можливе "примирення" таких глобальних, сказати б, космологічних антиномій, як доля і людська воля?.. Виявляється, що так. Первісна думка знала способи "долання" навіть таких чи подібних до них протиріч. Щоправда, до повного і остаточного їх "зняття" не доходило, а лише до "пом'якшення", власне, до поступового "осереднення".

Сутність головного з них повністю узгоджується із загальними устремліннями людини релігійних суспільств і зводилася до постійного й ненастанного "повернення назад" – "до Раю", до "часу Начал". Вселенський смисл його, всебічно обґрунтовував цю тезу Мірча Еліаде, полягає в тому, щоб жити якомога ближче до богів і в певному сенсі зрівнятися з ними – шляхом повторення їхніх дій. Адже "Начало" – це час Творення і виходу творчої енергії "у Світ". Повторюючи або наслідуючи акти божественного промислу, людина домагалася відновлення первісної ідеальної цілості, "Раю", коли ще не сталося "розриву", гармонія між небожителями і смертними ще не порушувалася, а отже, не існувало ще ні смерті, ні хвороб. Чи не найповніше і не найочевидніше цей основоположний постулат "закону життя" виявляє себе в древніх знахарських практиках, а також у духовному досвіді східних мудреців, зокрема, в даоській техніці "повернення до Яйця". Між ними є корінні відмінності. Бо якщо перші мали на меті фізичне зцілення, то другим ішлося насамперед про метафізичний смисл. Але й ті, й інші ґрунтуються на космологічній у своїй основі концепції "знищення часу" або "зцілення від часу".

До такого ж "психотерапевтичного" засобу вдається більшість Стефаникових персонажів, починаючи від Антона з "Синьої книжечки" і закінчуючи героями останніх новел, які немічний письменник продиктував восени 1933 року для ювілейного видання своїх

творів. Особливо це стосується т.зв. психологічних новел настрою, побудованих на односторонньому діалозі. Постійно "повертаються назад" подумки герої "Скону", "Басарабів", "Синів", "Марії", "Діда Гриця", "Межі", "Гріха" тощо. Усі вони, зазнавши жорстоких ударів долі, намагаються відновити ті первісні ситуації, з яких усе почалося.

Та є в доробку Василя Стефаника твір, який першою ж своєю фразою натякає на вказаний напрям долання головних суперечностей. "Відколи Івана Дідуха запам'ятали в селі ґаздою..." [12, 76]. А перша фраза в малих жанрових утвореннях, як відомо, "задає тон і веде за собою інші. Спроектована до теми, перекинута туди, вона стає образом, спалах якого викликає ланцюгову реакцію" [13, 257].

Міфологічне підґрунтя "Камінного хреста" підтверджується аналізом його конкретно-чуттєвих символів [див. 11, 61–105]. Та крім того вже перше речення вказує тут на той прадавньо-архаїчний спосіб, яким Іван Дідух буде "узгоджувати" себе зі світом у чи не найкритичнішій для нього ситуації.

Безпосередньо його "регресії в минуле" присвячено начебто лише перший розділ твору. Можна заперечити навіть, що розповідь тут ведеться від автора, який, може, й силоміць повертає героя до стану, коли той був ще злидарем, і в'яже його ініціативу, сковує волю. Мовляв, творче бажання письменника є всьому тому виною. Траплялося ж усього на Йвановій життєвій ниві, і здебільшого ніби й такого, за чим жалкувати не слід: який там "Рай", яка теургічна досконалість?..

Але не забуваймо зауважену ще Іваном Франком прикмету "нового" в українській художній прозі на зламі віків. Суть її полягає в "баченні світу крізь призму чуття й серця не власного авторського, а мальованих автором героїв". "Повторюся, тут уже не сама техніка, – захоплювався дослідник, – хоч і вона у Стефаника майже всюди гідна подиву, – тут окрема організація душі, – річ, якої при найліпшій волі не потрафиш наслідувати" [1, 62].

Та навіть не це найголовніше. Насправді вся художня конструкція "Камінного хреста" – це тривожні роздуми про причини "гріхопадіння" і "вигнання" з власного саду Едемського. Через постійні роздуми й болючі спілкування, різноманітні інверсії й ремінісценції, а все з потаємним бажанням спинити хід часу, аби зберегти все таким, яким воно було раніше. Поставлений камінний хрест на горбі, у самому осерді його космогонізованого простору, у своїй рельєфній виразності й застигло-скульптурній величі теж націлений на це.

У кінцевому підсумку всі Дідухові внутрішні потуги спрямовані на те, щоб "оволодіти" часом, здобути владу над ним і не лише "знищити" в фізичному сенсі, сказати б, власну карму, а й спинити розгнуздану вакханалію еміграції й руйнації онтологічних засад Всесвіту. Тобто відновлення первісних ситуацій необхідне було ще з однієї причини: "Знання джерел та історій конкретних речей і фактів надає якусь магічну силу впливати на них". Інакше кажучи, "пам'ять розглядається як знання", і "той, хто здатний *згадати себе*, володіє більш цінною релігійно-магічною силою, ніж той, хто знає про походження речей" [17, 95]. Отже, щоб позбутися хвороби, гріха чи страждання, треба було якомога більше знати про їхнє походження. Тому що в міфологічній свідомості сутність предмета зводиться до його походження. А знання генези певних реальностей дає "владу" над ними.

Врешті Іван розуміє, що сподівання його марні. Відбулося зміщення ціннісних орієнтирів і пріоритетів, причому таке суттєве, що змінити щось навряд чи можна. Насамперед діти втратили відчуття кровного зв'язку із Землею, а відтак і збайдужіли до неї. Земля стала лишень засобом для існування та накопичення грошей, але нічого не залишилося від того ідеалізму, що батьки носили його "повні пазухи". Підсвідоме відчуття провини за те, що сталося, не полишає його ні на хвилину. Аж поки не еруптувалося в якийсь несамовито-божевільний танець:

"*...Ймив стару за шию і пустився з нею в танець.*

– Польки мені грай, по-панцьки, мам гроші!

Люди задеревеніли, а Іван термосив жінкою, як би не мав уже гадки пустити її живу з рук" [12, 85].

Космогонічна суть танцю давно знана і пов'язана перш за все з індуїстським Шівою. Але танець має ще й есхатологічний смисл. Такий космос і такий священний простір, у яких не залишилося місця для духовних ідеалів, мусить бути знищений, щоби наново відродитися в новому "циклі". Це й примусило Івана погодитися виїхати за океан. Хоч надто болюче рвуться всі ті живі нитки, що в'язали його з "давнім життєм". На нове впорядкування й обживання незнаних територій йому вже, певно, не вистачить сил.

Творчий доробок новеліста рясніє "жмутками" (аж до кольорової "чорно-білої" палітри) діалектичних протиставлень, детермінованих фундаментальними опозиціями людського буття (життя – смерть) та глибинною, міфологічною за своєю природою антиномією священного і профанного. Вони вигранюються у світлі основоположного для автора протиріччя – фатуму і людської волі. За законами

структурної динаміки, або "прогресуючого посередництва", ці "первинні" метафізичні опозиції "знімаються" протилежностями нижчого порядку на тематичному рівні: добро і зло, злочин і кара, гріх і покута тощо. Такі глобальні екзистенційні проблеми, зі свого боку, "послаблюються" (та не розв'язуються), редукуючись, "заземлюючись" у соціально-психологічний або навіть у побутовий ґрунт.

Приміром, у "Майстрові" опозиція долі і волі "розгортається" і художньо зреалізовує себе, або свою "внутрішню програму", через низку опосередковуючих ланок. Безпосередньо примикає до означеного протиставлення дихотомія метафізичного і фізичного, трансцендентного і земного, надприродного і природного. В аксіологічному сенсі "розгалуження" зближується через високе і низьке, наснажене ціннісними орієнтирами життя – життя, позбавлене вартісних ознак. З погляду "мужицької філософії" це знаходить свій вияв (а рівночасно напруження між цими величинами дещо "згладжується") через опозиційну пару ґазди, майстра і лайдака. Перше матеріалізується і отримує реальне наповнення через нові будинки, поля, худібку, а друге зводиться до горілки, яку Іван цмулить "понад міру". Оповіджені пізніше слухачами деталі, що "загнав жінку в гріб, діти повігонив від хати, пустив де що є", і що вибиває, а пізніше вставляє в хаті вікна, і що "єго ні робота не береси, ні ніщо" [12, 52–53], наче й не притлумлюють протиріччя, а лише їх загострюють. Та це лише так здається на перший погляд. Тому що всі ці деталі лише розширюють контекст і унаочнюють глибину падіння майстра, виступаючи синонімами "пляшки горівки".

З іншого боку – жодна класифікаційна модель, як і систематична діяльність загалом, не обмежувалися якоюсь однією, нехай і визначальною, окремо взятою парою протиставлень. "Починаючи з біднарної опозиції, що являє собою приклад найбільш простої, яку тільки можна собі уявити, системи, така конструкція діє шляхом примикання до кожного з полюсів нових термінів, вибраних остільки, оскільки вступають із нею у відношення опозиції, кореляції або ж аналогії" [7, 239]. Саме широко розгалужені "пакети" таких відповідностей та їхня внутрішня динаміка забезпечують плідність інтелектуальних дій. Внаслідок цього первісні моделюючі системи були досить гнучкими, "відкритими" і всеохопними.

Подібну картину спостерігаємо і в творчості Василя Стефаника. Поняття головних організуючих одиниць щодо його художньої системи аж ніяк не обмежується дихотомією долі і волі. Остання становить лише осердя внутрішньої форми художньої картини світу,

яка в кожному конкретному випадку "розгортається", виконуючи свою смисло- і формотворчу функцію у різний спосіб, нерідко навіть "віддаючи ініціативу" в руки іншим. Опозиція фатуму і власних бажань відіграє фундаментальну роль у людському житті, а через деякі особистісні й "родові" фактори часто ставала "на порядок дня" перед духовним зором новеліста.

Хоча роль "опосередковуючого класифікатора"* в художньому світі автора "Синів" може виконувати інша дихотомічна пара, гомологізучись із "визначальною" в онтологічному, космологічному, екзистенційному, соціальному, психологічному, побутовому і т.ін. планах. Відносно до неї художня система розгортатиметься на основі принципу "постійного протиставлення" по горизонталі і вертикалі. Нерідко ці величини буває важко визначити конкретно чи назвати, що теж, до речі, зв'язано із залежністю художнього мислення письменника від міфологічних парадигм, зокрема, через існування в первісному менталітеті тих-таки гомологічних відносин (див. про це нижче). Та в кожному разі діалектика таких "суперструктур... полягає в тому, щоб закладати *формотворчі одиниці*, які можуть виконувати свою функцію лише ... попарно їх протиставляючи, щоб пізніше за допомогою цих організуючих одиниць, розробити *систему*, яка зіграє роль синтетичного оператора між ідеєю і фактом, перетворюючи останнього в *знак*" [7, 216].

Простежимо це на конкретному прикладі. Оскільки мова вже йшла про "Камінний хрест" у плані "осереднення" в його художній структурі фундаментальних протиріч людського буття, то хотілося б продовжити розмову саме про цей твір.

Починається він із такого, можна сказати, універсального протиставлення, як *верх* і *низ*, що в новеліста отримує форму *горба* і *долини*. Причому відразу стає зрозуміло, що всі зусилля героя будуть спрямовані на те, щоб "оживити" залишену без догляду по смерті батьків "букату горба" – "щонайвищу і щонайгіршу над усе сільське поле". Номінація Івана у першому ж абзаці ґаздою, який не цура-

* Тобто головної в певному контексті пари антиномій, відносно до якої групувалися всі інші величини й залежності, а сама система завдяки їй отримувала смисл. "Опосередковуючий класифікатор... може розширювати, – писав Леві-Строс щодо систематичної діяльності туземців, – свою сітку вверх, тобто в напрямку до елементів, категорій, і стискати її вниз, в напрямку до імен власних... Породжувана цим двояким рухом сітка сама знову перекроюється на всіх рівнях , оскільки існує багато різноманітних способів означити ці рівні та їх розгалуження... Таким чином, кожна система визначається через референцію до двох осей, горизонтальної і вертикальної" [Там само. – 230].

ється найтяжчої роботи, передбачає своє "розгортання" і наповнення конкретним змістом.

Очевидних суперечностей між зазначеними одиницями начебто й немає, і лише окремі деталі видають їх внутрішню присутність. А неодноразові художні покликання на протилежності (*догори – згори, під горб – наверх, горб – долішні ниви*) мимоволі творять композиційну антитезу, позначаючи ті "береги", між якими надалі пульсуватиме художня думка. Передовсім насторожує, що зв'язок між цими величинами вимагає тяжких, часом непомірних зусиль: "Догори ліз кінь як по леду, а Івана як коли би хто буком по чолі тріснув, така велика жила напухала йому на чолі. Згори кінь виглядав, як би Іван його повісив на нашильнику за якусь велику провину, а ліва рука Івана обвивалася сітею синіх жил, як ланцюгом із синьої сталі" [12, 76].

Синонімами антиномії *горба* і *долини* відразу ж виступає пара *у поле – з поля*. А наприкінці першого розділу вона набуває доволі специфічного, "перевернутого" вигляду – *лави* і *стола*. Виявляється, що Дідух мав звичку їсти лише на лаві. "Був-сми наймитом, а потім відбув-сми десіть рік у воську, та я стола не знав, та й коло стола мені їда не йде до трунку", – пояснював таку дивну поведінку. Ненормальні соціальні умови й економічні домінанти наскільки викривили суть речей, що чи не вперше переважив *низ*. Штрих не випадковий, бо, як знаємо, він ще візьме своє і доведе Іванів світ до апокаліптичної прірви. Символічно, що своїм божевільним танцем він власноруч спробує покласти цьому край. Очевидно, герой відчуває внутрішню провину за той стан, в якому опинився і він сам, і його "свій світ", і космос загалом.

Надалі "вихідна" в "Камінному хресті" бінарна опозиція трансформується, сягаючи апогею, в фундаментальне для всього міфологічного мислення і для людської природи в цілому протиставлення Космосу і Хаосу, впорядкованого, організованого, узаконеного і безперервного, дискретного, неоформленого начала. Повернувшись "із войська додому", Дідух узявся обживати ту наче й непридатну для урожаю "букату горба". Раніше "межі ніякої на нім не було" і взагалі "ніхто не орав його і не сіяв". Лише "Іван бив палі, бив кілля, виносив на нього тверді кицки трави і обкладав свою частку довкола, аби осінні і весняні дощі не сполікували гною і не зносили його в яруги" [там само, 77]. Діяв як і належиться людині стійкої землеробської культури та релігійної ідеології: не просто вихопити з "зіваючої" пащі "страшного велета" і впорядкувати шматок простору, а й відмежувати його, обгородити від зазіхань природних стихій і всіляких злих сил.

На те спрямовувалися всі сили й енергія героя, що іноді, здавалося, переходило межі людських можливостей. Однак космогонія, власне, й вимагає не лише особливої відповідальності, а й непомірної праці. Перемога над Змієм ще нікому й ніде не давалася легко. Тому й Іванові не раз "аж шкіра з колін обскакує", на що він мало зважав.

Побіжно в першому ж розділі твору намічено ще кілька пар протиставлень. Деякі з них пізніше виявлять свої внутрішні потенції, інші зазнають у процесі свого "визрівання" деяких видозмін і модифікацій, а ще інші творять лише фон або "рамку" для художньої дії.

Скажімо, окреслені межі трудового дня Дідуха (*перед сходом сонця – заходяче сонце*) покликують до життя інші медіативні вузли: справжня праця і байдикування, почуття обов'язку, свого покликання на землі, життя як саможертва ("Але доки ні ноги носе, то мус родити хліб!") і втрата, заникування відповідальності за стан світобуття. Поки що другі, опозиційні компоненти можуть не називатися і про них лише здогадуємося (приміром, Іванових синів взагалі не показано в праці – автор обмежується лише емоційно нейтральною згадкою, що вони "робили"), та саме вони стали головними призвідниками еміграційної "гарячки".

Зрештою, новеліст завжди уникав прямих характеристик, бо це суперечило б самій суті художньої думки, яка покликана "втікати" від понятійних визначень і цуратися їх, щоб у такий спосіб сугестувати більше смислової енергії.

Містична прив'язаність до *свого* горба поставила Дідуха в певну опозицію до села і до власних дітей та дружини. Перша виявляється в тому, що ніхто не наважувався обробляти той горб, а Івана "брали на сміх"; другі з мовчазної згоди протиставили себе тим, що працювали "на інших нивах", а "Іван найбільше коло горба заходився". Та якщо село невдовзі змінило свою думку про ґазду, хоча до обробітку горба й не бралося, то намічена колізія з домочадцями дедалі поглиблюватиметься і врешті-решт приведе до фатального кінця.

У другому й подальших розділах твору дія переноситься на подвір'я і в хату героя. Усе це ще начебто його і вже не його, "своє" і "чуже": "гостей у Івана повна хата", хоч він "спродав усе, що мав". Головною причиною цього названо те, що "сини з жінкою наважилися до Канади, а старий мусив укінці податися" [там само, 78]. Горб чи гора і людська оселя з погляду релігійних сутностей є явищами одного порядку, оскільки обоє символізують "Центр Світу", у нашому випадку – Іванового світу та його космогонізованого простору. Однаково жаліє за обома.

Навіть із самого цього "урівнювання" стає зрозуміло, що завручені на початку твору художні "зерна" неминуче дадуть буйний проріст або ж, рухаючись смисловими осями "вверх і вниз", надалі множитимуться, відшукуючи все нові й нові еквівалентні замінники "головної" дихотомічної пари протиріч. Достоту як у первісній свідомості. Там теж "клітини" моделюючих систем мали здатність розширюватися чи звужуватись відносно до певної осі. Наявність останньої була обов'язковою. Там вона "з'єднує загальне з частковим, абстрактне з конкретним; та в тому чи іншому напрямку класифікаційний задум завжди може рухатись аж до свого завершення. Він визначається в залежності від імпліцитної аксіоматики, для якої кожне класифіціювання відбувається за допомогою пар протиставлень: перестають класифікувати лише тоді, коли вже немає можливості протиставляти... Її внутрішній динамізм послаблюється в залежності від того, як класифікація поступово рухається вздовж своєї осі в тому або іншому напрямку" [7, 284].

Певна річ, що змістові, емоційні, естетичні і т.ін. акценти у ході розгортання наративної структури "Камінного хреста" дещо зміщуються. Прийнявши остаточне рішення виїжджати до "Гамерики", Іван знову протиставив себе якось враз селу, як і "розполовинив" різко себе теперішнього собі вчорашньому. Перша антиномія з погляду зовнішньої правдоподібності може насторожити. Оскільки добре знаємо, що еміграція галицьких селян аж ніяк не була поодиноким явищем. Із самого лише Русова, як наголошував Стефаник на зборах селян у 1909 році, за останні 15 літ "вийшло до 500 душ до Америки" [див. 12, 488]. Та свідоме "викривлення" продиктоване було, з одного боку, конкретною художньою метою, а з іншого – специфікою творчого методу (експресіонізму), який базується саме на такому принципі перетворення дійсності. Виокремлення Івана, "загострена" увага і побільшене його зображення зумовлюється також і бриколажними "технологіями".

У стефаникознавчій літературі ще раніше було звернуто увагу на один характерний прийом письменника. "Особливістю новел Стефаника є те, – писав Григорій Вервес, – що фабула в них відіграє другорядну роль. Вона *якась уривчаста*, ніби взято *один якийсь відрізок життя*, який мав свій початок і матиме своє продовження, але тут розглядається *ніби через збільшувальне скло...* (в усіх випадках підкреслення моє. – *Р.П.*)" [3, 77]. Цікаво, що саме такий прийом, тобто погляд "через збільшувальне скло" на якийсь "фрагмент" цілості, Клод Леві-Строс розглядав як ілюстрацію бриколажного

бачення в малярстві. Мовою бриколерів це називається "зменшувальні моделі".

Саме "редукція шкали" в цьому випадку відіграє визначальну роль. По-перше, тому що в "зменшувальній моделі" *пізнання цілого передує пізнанню частин*". По-друге, в ній виразніше проступають сліди "ручної роботи". А, як відомо, "в міру штучності моделі стає можливим зрозуміти, як вона зроблена, і це осягнення способу виготовлення привносить додатковий вимір у її буття". І по-третє, у "зменшувальній моделі" як гомологові об'єкта "проблема завжди утримує в собі декілька вирішень, що само собою передбачає можливість "внутрішніх перестановок" [див. 7, 132–133]. Всі ці ознаки властиві творчій діяльності і бриколера, і художника. Задля обґрунтування своєї думки вчений покликується на жіночі портрети Клуе, виділяючи в них ті елементи, які зближують їх із міфологічними рефлексіями як інтелектуальними формами бриколажу. Таким чином, "цінність зменшувальної моделі полягає в тому, що вона компенсує відхід від чуттєво-осяжних вимірів досягненням умоосяжних вимірів" [там само].

У першому розділі "Камінного хреста" Дідух наскільки органічно злився був зі своїм горбом, що все інше (і село, і сини, і дружина) відступило на другий план. Тепер вони (Іван та його горб) віддаляються одне від одного, як свого часу Небо відділилося від Землі, отож "резонатор душі" доводиться шукати і в зовнішньому середовищі.

Намічене на початку другого розділу "осереднення", чи радше – закам'яніння, героя між "своїм" і "чужим" чисто умовне. Насправді ці антиномії настільки суттєві й змістово вагомі, що відразу трансформуються в протиставлення *живого* і *мертвого*. Навіть побіжний погляд на Івана передбачає саме таке тлумачення: "Стояв перед гостями, тримав порцію горівки у правій руці і, видко, *каменів*, бо слова не годен був заговорити" [12, 78].

Через кілька рядків виділена мною деталь увиразнюється і конкретизується, переростаючи у загалом невластиве для новеліста поширене порівняння. Наявність його в естетичній структурі свідчить про неабияку семантичну значимість. Порівнюючий образ розростається до окремого оповідання-притчі, у якій, як у мікромоделі, наявні характерні ознаки художнього цілого. На смисловому рівні зображення каменя як "тяжкого і бездушного", що "сонце лупає з нього черепочки давнього намулу і малює по нім маленькі фосфоричні звізди", допомагає збагнути внутрішній стан героя. Це і є те

зауважене дослідниками щодо творчості Кафки і застосоване до аналізу новелістики Василя Стефаника "перенесення" "незображальної психічної реальності" "у засяг змислового світу" [див. про це 16, 112–113].

На структурному рівні це розгорнуте порівняння теж будується на основі тернарної опозиції: минуле каменя і його теперішній стан, *мертвий блиск* від сонця і *жива вода* навколо. Навіть *тягар води* в давнину сприймається як благо, а втрата його прирівнюється до *втраченого щастя*. Відразу перекинувши асоціативний місток на долю Івана, вкажу ще на одне глобальне протиріччя: закоріненість у сакральні сутності і "вікоріненість на старість із свої хати".

У цілому уподібнення Івана до викинутого хвилею на берег одинокого каменя є логічним продовженням попереднього протиставлення його, насильно вихопленого з-під *тягаря води*, і громади, що продовжує свій рух у загальній течії життя (останнє якраз виступає запорукою її сили, могутності і невичерпності життєвої енергії; від такого людського потоку "плоти попри дороги тріщали і падали"), а особливо того, що було, і того, що буде. Остання опозиція на різні лади вигранюється, набуваючи то космологічних, то релігійних, то хронологічних, то побутових, то навіть інтимно-особистісних ознак. Ось лише деякі з них: "діди та й тати не знали" – "ми мусимо знати", "молоді літа" – "на старість". Дідух дякує гостям, "що-сте ні мали за ґазду, а мою за ґаздиню". Однак це було в минулому. А тепер не лише він, а й односельчани розуміють, що на тих далеких незнаних землях треба би "наново ґаздов стати". Впорядкований космос знищено, і тепер доведеться все починати заново. У цьому контексті виразно проглядає ще одна пара антонімічних величин. На цьому подвір'ї мали б святкувати синове весілля, а відбувають поминки.

З огляду на щойно сказане, внутрішня структура "Камінного хреста" дуже нагадує динаміку похоронних голосінь з їх головною "темою" – протиставленням життя і смерті. Це протиставлення сприяє виникненню парадигматичного ряду перетворень позитивного змісту в негативний, який (ряд) можна багаторазово збільшити, створюючи відкритий "список" протиставлень. Принципова відкритість цього "списку" породжує неповторне багатоманіття конкретних текстів голосінь, основна семантика яких базується на кількох інваріантних значеннях – "перш за все припиненні і деструкції – головних предикатах голосіння". Інакше кажучи, "тексти голосінь створюються за допомогою багаторазового повторення синонімічних

текстових фрагментів, які щоразу по-іншому виражають ці предикати" [4, 13].

Схожу картину можна спостерегти й у Стефаникових творах. Підсилені зовнішньою формою "поминок по собі", а також, закономірно, "музичною композицією", що теж дуже нагадує мелодію голосінь з їх "одноманітним варіюванням одного розтяжного мотиву, під який підходять довші й коротші вірші. Цей мотив повертається у рамках перших чотирьох або п'яти тонів мольового звукоряду" [5, 229]*. Таке постійне протиставлення семіотичних опозицій виражених "списком" "конкретних текстів" з їх подальшими перетвореннями формують художню структуру твору.

Подібність, гадаю, не випадкова, причому навіть у допоміжних компонентах, які теж не є випадковими. Адже голосіння, як і будь-які інші зразки обрядового фольклору, ведуть, умовно кажучи, подвійне (чи навіть потрійне) життя: як власне фольклорний текст із його яскраво вираженим музичним компонентом і як неминучий чинник похоронного ритуалу. Смерть, як відомо на символічному рівні означає крах усього світоладу й усталених космічних ритмів і перехід в "інший світ", тобто скочування Світу в стихію Хаосу. Але ж усе оповідання Василя Стефаника є художньою версією такого апокаліптичного руйнування індивідуального Всесвіту і своєрідним "ритуалом переходу" побойбіч океану (=могили).

Знову нагадує про себе давня "тріщина" у родинному космосі. Поки що "глибинний етос", а також тверезе розуміння, що сам допустився "на жіночий розум перейти", не дозволяють героєві поширюватися на цю тему. Та невдовзі оковита й непомірне горе знімуть і ці окови.

Наступні рядки можна розглядати під кутом зору поглиблення, а відтак "зближення" цієї тріщини. Один полюс цієї дихотомії представлений самим героєм, а інший – його гостями. Причому якщо для Івана будь-яке порушення, тріщина чи надщерблення власного космосу пояснюється передовсім внутрішніми факторами, то грома-

* Сучасна дослідниця проблеми дещо конкретизує це положення, стверджуючи, що з погляду музичної композиції голосіння здебільшого "починається із сильного високого звуку, який привертає увагу слухачів і згодом переходить у речитативний наспів. Далі йде кінцівка – спад напруги, примовляння; новий звук викликає продовження голосіння, нову тираду" [4, 10]. Особливо яскраво це видно на прикладі третього і четвертого розділів "Камінного хреста", що починається "із сильного високого звуку "Дідуха". Аж його мусили перебити: "Іване, куме, а лишіть же ви туск на серці, геть єго відкиньте..." А по суті, всі апеляції чи "вибухи болю" Івана до земляків будуються за подібною схемою.

да схильна зводити все до впливу зовнішніх сил*. І одне й друге суголосне архаїчним уявленням. Їм властиве, з одного боку, гостре відчуття своєї причетності – а отже, й відповідальності – до всього, що відбувається у Всесвіті (це кровна справа кожної людини і за це вона несе вселенську відповідальність), а з іншого – будь-яка хвороба, стихійне лихо, війни є наслідком "чужих" впливів: іншої людини, сусіднього племені, злого духу і т.ін.

Отже, для Дідуха нема сумніву, що до еміграції схилили його домочадці. Активність синів і потакування їм дружини підкреслюється низкою дієслів минулого і майбутнього часу (умовний спосіб), які вказують на руйнівний характер тих дій: "пилили, пилили, аж перерубали, "ні дотиснули", "ні муть на старість гризти, як не піду". Його всіляко заспокоюють, що головна причина не в дітях, а в тій матеріальній скруті і в тих демографічних проблемах, які зусібіч їх усіх обсіли. Хто зна, чи дорога за океан не є єдиним виходом із ситуації, яка грозить апокаліпсисом: "За цим краєм не варт собі туск до серця брати! Ца земля не година кілько народа здержіти та й кількі біді вітримати. Мужик не годен і вона не година, обоє вже не годні. І саранчі нема, і пшениці нема. А податки накипають: що-с платив лева, то тепер п'єть, що-с їв солонину, то тепер барабулю. Ой, ззолили нас, так нас ймили в руки, що з тих рук ніхто нас не годен вірвати, хіба лиш тікати. Але колись на ці землі буде покаяніє, бо нарід поріжеси!" [12, 80–81].

Однак герой не приймає таких пояснень. На його погляд, вся справа в тому, що "землю на гиндель пустили". "Тепер нікому не треба землі, лиш викслів та банків", – каже він. А це в розумінні Івана рівнозначне самознищенню. "Смислообраз" останнього ніби "монтується" на очах у читача знову ж таки з окремих деталей чи, радше, реалій зовнішнього і внутрішнього світу.

Спочатку пущена "на гиндель" земля прирівнюється до старої занедбаної скрипки, потім до "дуплавої верби", що її "кини пальцем, та й маком сєде!" Далі – відразу різка паралель із власною долею: "Та гадаєш, що вона (йдеться про дружину. – *Р.П.*) зайде на місце? От, перевернеси десь у окіп та й пси розтєгнуть, а нас поженуть далі і подивитиси не дадуть!" [Там само, 81].

Нездатність для таких, як вони зі *старою*, знайти своє місце в просторі підкреслюється деякими труднощами дати точні дефініції

* До речі, діалектичну залежність, що передбачає єдність і протиставлення, внутрішнє і зовнішнє теж слід розглядати як одну із структурних антиномій "Камінного хреста".

того місця: "твоя Канада" тепер – "отам!", тобто в могилі. Образ останньої в тій або іншій формі з'являється кілька разів, що свідчить про тверезе розуміння свого теперішнього моменту. А може статися навіть гірше, коли й могили забракне і їх кості чи "пси розтєгнуть", чи "риба ті має з'їсти", чи "розвіємоси на старість, як лист по полі". Образи коливаються, ламаються і мелькають, переформовуючись, як у калейдоскопі. Така природа, нагадаю, бриколажного образу.

Старіння й руйнація космосу гомологізується навіть анатомічними штрихами. "Я зробок – ціле тіло мозиль, кості дрихлаві, що заки їх рано зведеш докупи, то десіть раз йойкнеш!" – каже Іван про себе [12, 80]. Дещо зменшити напруження покликаний ритуал "віпрощення" героя "перед цими нашими людьми" зі своєю дружиною.

Та, очевидно, драматична колізія зайшла так глибоко, що ніяка зовнішня сила вже не може зарадити, і він, подумки злившись ще раз, чи не востаннє, зі своєю вчорашньою сутністю (з горбом і з землею) пристрасно виголошує свої "монолого-діалоги". Ніби боїться, що хтось переб'є, що якась причина завадить виголосити своє вірую.

Таке широке розгалуження опосередковуюче-медіативних вузлів у творі передбачає існування в його внутрішній структурі, умовно кажучи, різних логік. З погляду жанрово-композиційних конструкцій це спричинилося до формування "гібридних" жанроутворень, що теж становить прикметну ознаку творчості Василя Стефаника. Генологи виділяють у його спадщині і новели-образки ("Синя книжечка", "Лесева фамілія", "Мамин синок", "Осінь"), і новели-студії ("У корчмі", "Майстер", "Роса"), і новели-оповідання. Зразком останнього Степан Микуш вважає "Кленові листки". "Твір складається з окремих частин-образків, – доводить він. – Кожна частина має свою напругу, свій ступінь психологічного навантаження: монолог Івана (перша частина – сцена хрестин) після частини-антракту (опис обіду дітей) переходить в ідилічну картину (Семенко і пес), що закінчується несподівано трагічним, новелістичним – смертю матері-породілі" [10, 29].

Особливим поліфонізмом з боку жанрових ознак відзначається якраз "Камінний хрест". Має частково рацію щойно цитований автором, що цей твір, як і "Палій", "можна віднести до маленьких повістей. Тут і довга передісторія, і розлогість фабули, і ретроспекція, і широке епічне дихання. Є, звичайно, елементи трагічного, новелістичного, але за розлогістю сюжету вони все таки тяжіють до оповідання" [там само, 30]. Усі перелічені дослідником елементи тут справді є. Та є й багато іншого. Одночасне існування "різноспря-

мованих" логік значно ускладнює жанрову структуру твору. Тому про домінуючу роль чи "тяжіння" тих або інших жанровотворчих показників, як на мене, можна говорити, беручи до уваги конкретний "фрагмент", або "шматок" твору*.

На початку четвертого розділу дещо "пом'якшується" кривда на молоде покоління. Таячи в душі образу за його збайдужіння до праці й до землі і заникування релігійних вартостей, Дідух усе ж залишає гроші на майбутню "служебку" молодому односельчанинові Якову, "бо він... слушний чоловік та не сховає дідів грейцір" [12, 82]. Натомість посилюється мотив неминучого "завтра". Як уже не раз згадувалося, воно невіддільне для героя від ентропії, сил хаосу і світу тіней.

Логічно в такому контексті зринає образ камінного хреста. Та семантика його значно ширша, об'ємніша і більш полівалентна. Іван свідомий, що в його майбутньому можлива одна значуща мітка: момент сходження потойбіч могили. Задля цього й просить найняти, як це станеться, службу Божу. Смерть як абсолютна кончина, як ніщо, переісточується в одну з головних величин вічносущого.

Дихотомічна природа смерті породжує дихотомію хреста. Встановлений на тому горбі, який становив для героя сенс його буття і "Центр" його світу, цей камінний хрест ніби єднає в нерозривне смислове ціле початок і кінець, народження і смерть, а тим самим "замикає" "криву смислу" (Яків Голосовкер) Іванової долі. Навіть після залишення "свого", впорядкованого космосу, який мав би, за логікою архаїчної думки, знову потрапити в руки стихіям хаосу, цього не станеться, тому що хрест "такий тєжкий, що горб го не скине, мусить го на собі тримати так, як мене тримав" [там само]. Хрест виступає своєрідним двійником самого героя.

Звідси – "ритуал" його встановлення, що, як у мікромоделі, нагадує процес космогонізації горба. Здається, на це витрачено не менше сил, ніж на "оживлення" останнього. "Гірко-м го віз і гірко-м го наверх вісаджував, але-м поклав", – признається Дідух.

Та навіть така, сказати б, хтонічність хреста завузька для цього "смислообразу". Це і є той, за словами Івана Франка, пуант, у якому "лежить уся вага ... твору" [14, 103]. У ньому, наче в якомусь дивовижному фокусі, сходяться всі попередньо намічені значущі смисли твору. Насамперед сказане стосується органічного злиття людини зі своїм космосом і осмислення роботи (дії) як своєрідної саможертви ("космологія карми") і один із шляхів єднання людини з богом.

Хоча опозиційні домінанти все ж беруть верх. Трохи далі мотив поєднання чи "осереднення" в хресті "початку" і "кінця" варіюється на іншому наративному рівні. Іван признається сельчанам, що цієї ночі з туску за своїм "втраченим раєм" вирішив було покінчити життя самогубством. І лише згадка "за свій хрест" врятувала. За якийсь час сидів під ним, і "нечисте" "мене геть відійшло" "та й якось ми легше стало". Таким чином, хрест виступає одним із медіаторів Дідухової долі.

Третє, "сакральне", "дублювання" мотиву здійснюється через образ води як священної сутності. Герой просить сельчан навесні "на світу неділю" не забувати скроплювати його хрест "свіченов водицев". У міфопоетиці багатьох народів вода виступає одним із головних світотворчих начал (зокрема, в старосвітських колядках із первісних космічних правод постає Світ), та у вселенському потопі й гине світ.

Такі фундаментальні діалектичні протиріччя в Івановій душі (а рівночасно й у своїй та в нашій) намагається ще "розводити" давній приятель Михайло, нагадуючи: "Були-сте порєдний чоловік, не лізли-сте натарапом на нікого, нікому-сте не переорали, ані не пересіяли, чужого зеренця-сте не порунтували. Ой ні!" [12, 83]. Та більше допомагає в цій справі оковита.

Отже, "почалася пиятика". Тоді "всі пили, всі говорили, а ніхто не слухав". Хмільний трунок і супровідна їй бесіда знімали внутрішні окови свідомості й полегшували душу. Такі форми катарсису на якийсь час допомагали. Тому пили побільше, а ще кожен намагався пригадати власні "начала" і, розуміється, жалів за тим часом. Сходилися на тому, що за теперішнім часом і за таким життям, у яке вони потрапили, не варто жаліти. Контурно накидано в соціальному і національному ракурсах загальний план "втрати Раю": "Били та катували наших татів, та в ярем запрєгали, а нам уже кусня хліба не дають прожерти..."; "Був чєх, був німець, був поляк – г..., пробачєйте, взєли. Але як настав мадзур, та й найшов кожушину аж під вишнев. Кажу вам, мадзур біда, очі печи та й гріху за него нема" [там само, 84]. Словом, нарікали на безжалісний молох часу і на всі ті сили ("жидів", "панів", "ксьонзів"), що довели їх до мізерного животіння. Бажалося, аби "лиш я та Бог". І насамкінець – пісня як остання спроба реактуалізації первозданного часу "Начал".

* Щось подібне траплялося етнологам і в первісному мисленні та його моделюючих системах. Там воно теж немало ускладнює їх розуміння. Французький соціолог Клод Леві-Строс відзначав, що важко збагнути сутність такої свідомості через "полівалентну природу логік, які одночасно вдаються до кількох різних за формою типів зв'язку" [7, 161].

Пісня в устах Івана й Михайла стала останнім болючим зойком, інстинктивною потугою сполучити в одне ціле поруйновану гармонію світоладу. Символічно, що співають таких пісень лише "старі хлопи", а молодь "стародавніх співанок", мабуть, навіть не знає. "Розрив" стався не лише, як у пісні, між молодими літами і "теперішнім моментом", а й між "батьками" і "дітьми", що смислово й функціонально рівнозначне протиставленню священного і мирського, а також циклічного і лінійного часів. Лише "дідів" і здатна була з'єднати в їх сумові й горі мелодія: "Як де підтягали вгору яку ноту, то стискалися за руки, але так кріпко, аж сустави хрупотіли, а як подибували дуже жалісливе місце, то нахилювалися до себе і тулили чоло до чола і сумували" [там само, 84]. Інші "шматки" навряд чи вдасться через пісню чи спомин – нехай на мить, хоча б "у гості" – стулити докупи. Їх можна хіба "нахилити", наблизити один до іншого. Та й це, як на старечі сили, потребує непомірних зусиль і болю. У такій ситуації годі сподіватися на природну ритмомелодику співу. Тому "слова співу йдуть через старе горло з перешкодами, як коли би не лиш на руках у них, але і в горлі мозилі понаростали. Ідуть слова тих співанок, як жовте осіннє листя, що ним вітер гонить по замерзлій землі, а воно раз на раз зупиняється на кожнім ярочку і дрожить подертими берегами, як перед смертю" [там само]. Численні деталі сугестують тривогу, підкреслюють зашарпаність і зраненість світу загалом і кожної найдрібнішої речі в ньому, а також приреченість Іванової долі. Не випадково весь спів той нагадує судомне здригання тіла на смертному одрі.

Усе-таки це було священне самозабуття. І таке глибоке, що коли син зопалу нагадав про "колію", "Іван витріщив очі, але так дивно, що син побілів і подався назад, та й поклав голову в долоні і довго щось собі нагадував" [там само, 84–85]. Ніби не міг зрозуміти чоловік, що від нього хочуть і хто посмів порушити це останнє його наближення до менш-більш гармонійної досконалості. Відтак рішуче встав і шарпнув за руку дружину. Елементи макаронічної мови в його вустах, маскарад із переодяганням та іронічне "підемо панувати" не лише логічно завершують думку про "вивернутість" і десакралізацію священних сутностей, а й натякають, що герой уже наче й не від світу цього. Про що й свідчить ота несамовита полька, яку Іван брався "щохвиля танцювати". Нервові і якісь імпульсивні спроби старого Михайла спинити оте самознищення виглядають кволими і зайвими: "Іван не дивився в той бік".

Тепер уже дружина хапається руками порога, космологічний сенс якого полягає в тому, що він відділяє два способи світобуття і світовідчування (священне і мирське), а Дідух, "старий, згорблений, в цайговім, синім одінню", усе танцював і танцював.

Зосталася єдина мітка в просторі як символ "осереднення" всіх опозицій і всіх антиномій людського буття. Це той камінний хрест, "що Іван його поклав на горбі". Закаменілий навіки на найвищому місці за селом, він один здатний назавжди примирити Дідуха і з його минулим, і з космосом, і з селом, і з дружиною:

"– Видиш, стара, наш хрестик? Там є відбито і твоє намено. Не біси, є і моє, і твоє..." [там само, 85].

Однак навиворіт пішло (семантичні елементи цього "смислообразу", до речі, теж покликані дещо притлумити болючі почуття: це специфічні "коди" чи пом'якшуючі еквівалентні символи більш жорстокої і болючої реальності – "краху", "загибелі") тільки Іванове життя та його світ, а в цілому воно йде своїм трибом. "Плоти попри дороги тріщали і падали", коли надходив цей могутній живий потік.

Висновок напрошується сам собою.

Художня структура "Камінного хреста", можна сказати, переповнена протиставленнями з їх подальшим чи то зближенням, чи відштовхуванням антиномічних одиниць. Із їх складної внутрішньої динаміки формуються різноманітні художні клітини, плоть і кров оповідання.

У вигляді міцної мускулатури й напружених м'язів вони обплутують живий організм оповідання і виступають його головними формотворчими (не пориваючи однак свого зв'язку зі змістовими параметрами) факторами. Причому буває важко навіть визначити, яка із пар протиставлень є більш вартісна і "первинніша". Маю на увазі не онтологічну їх значущість, а функціональне призначення. Зрештою, це й не суть важливо.

Схожу картину спостерігали етнологи в "туземному мисленні". Міфологічна рефлексія покликана була "згладити" або "зблизити" ще й відмінності між різними пластами буття, насамперед між біологічною та соціальною його формами. "Міфологічна система і породжувані нею уявлення, – зазначав із цього приводу згадуваний французький вчений, – слугують для встановлення відношень гомології між природними і соціальними умовами або, точніше, для визначення закону еквівалентності між значимими контрастами, розташованими на багатьох планах: географічному, метеорологічному, зоологічному, ботанічному, технічному, економічному, соціальному, ритуальному, релігійному і філософському" [7, 183]. "Подолання

опозиції між природою і культурою" забезпечувало їх сприйняття і переживання як цілісного організму. У кінцевому результаті протиставлення носили цілком формальний характер і саме завдяки цьому вони отримували "операційну цінність": "це коди, придатні для перенесення повідомлення в інші коди, і для вираження у власній системі повідомлень, що надходять каналами різних кодів"(там само, 174) Таким "кодами", чи "нервами" переповнена система первісних віруванъ та уявлень. І саме це забезпечувало можливість встановлення гомологічних відносин між різними життєвими рівнями і можливість "вільно переходити" від однієї субсистеми до іншої.

Гадаю, що після сказаного не буде перебільшенням припустити існування подібних гомологічних залежностей і в художньому царстві Василя Стефаника. Вище ми мали змогу пересвідчитися, що початково окреслена на перших сторінках "Камінного хреста" антитеза *горба* і *долини* могла вільно трансформуватися, не втрачаючи головного змісту, в інші пари протиставлень. Цілком як у первісних моделюючих системах: "Не змінюючи змісту повідомлення, соціальна група може його кодувати у вигляді категоріальної опозиції: високе/низьке, або елементарної: небо/земля, або опозицій видів: орел/ведмідь; інакше кажучи, через різноманітні лексичні елементи. Щоб забезпечити передачу змісту, соціальна група може однаково вибирати серед багатьох синтаксичних прийомів: найменувань, поведінкових дій, заборон і т.ін, застосовуваних окремо або в асоціації" [там само, 230–231].

Така гомологія передбачає можливість прочитання всього художнього тексту крізь призму одного із його рівнів. Кожна зазначена дихотомічна опозиція має право на самостійне буття і може стати ключем до розуміння всієї художньої системи*. Це передбачає і різні відповіді на питання, що ж усе таки стало причиною еміграції галицького селянства за океан. Втрата священних зв'язків із землею і внутрішньої спорідненості з нею, "сини з жінкою", демографічні проблеми і нестача землі, тяжкі соціальні умови й економічне упосліджения, непомірні податки, агенти?.. У принципі тут прийнятне пояснення, яке

* Тому мали значною мірою рацію й ті (а до них належали не лише ідеологічно заангажовані радянські літературознавці, а й такі відомі постаті, як Леся Українка, Микола Зеров та ін.), хто осмислював творчість письменника крізь призму відтворених у ній соціальних та економічних відносин. Інша річ, який із аспектів (соціальний, художній, метафізичний) відіграє домінуючу роль. А крім того розмова повинна б вестися про своєрідність соціальної природи Василя Стефаника.

випливає із будь-якої пари смислових "кодів". Вони здатні "забезпечити зворотність повідомлень, що стосуються кожного рівня" [7, 183]. Чи не це спантеличило навіть енциклопедично освіченого Івана Франка, який дещо навіть роздратовано писав, що в "Камінному хресті" автор "при всій артистичній фінезії, з якою малює само явище, виказує повний брак розуміння причин і ваги того явища" [15, 2].

Певна річ, що в художньому світі Василя Стефаника до повної й остаточної гомологій ніде й ніколи не доходило. Принаймні в аксіомлогічному й екзистенційному планах чітко простежується ієрархія. Вона, зрозуміло, не збігається з наративною структурою, але завжди формує свою систему координат.

Та найголовніше, що подібна динамічна структура наочно демонструє, як у творах новеліста відбувається поєднання позачасових глобальних істин людського і вселенського буття з їх соціальною і "земельною" заангажованістю.

Отож, художня дія в Стефаниковому "царстві" розгортається принаймні в трьох часових площинах водночас: метафізичній, психологічній та соціальній, – отримуючи змістове наповнення з кожного з цих джерел. Причому реальні події й факти для письменника не були простими ілюстраціями більш глибоких істин. Соціальний план зображення і вираження існує в творах новеліста нарівні з іншими як повнокровна і самодостатня величина. То інше питання: правдивими чи неправдивими є твори Василя Стефаника відповідно до законів фізично-об'єктивного світу. Однак правду про суспільно-економічні умови життя галицького селянина повинна б сказати насамперед соціологія, а не література. І запропонований вище аналіз дозволяє виокремити ті засади, на яких відбувається поєднання в автора "Камінного хреста" чуттєвого і надчуттєвого, фізичного і метафізичного, реально-буттєвого й універсального*. Нещодавно Михайлина

* Принагідно зазначу, що проблему внутрішньої динаміки художніх структур порушував Григорій Грабович у праці "Шевченко як міфотворець". Та при цьому автор чомусь уперто й настійно намагається звести все в художньому світі Кобзаря лише до "універсальних істин". Справді, міф торкається багатьох фундаментальних, сказати б, космічних за своєю сутністю тем: створення світу і людини, походження богів, природа гріха і т.ін. Більше того – лише через прилучення до трансцендентного людське буття, як і все в навколишньому світі, отримують сенс, істинність і реальність. Та все це подається в такий спосіб і в такій формі, що міфологічна рефлексія ніколи не виходить за рамки конкретно-речевого світу. Досить переглянути відповідні зразки в упорядкованій Мірча Еліаде антології "Священні тексти народів світу" або навіть деякі ілюстрації в "Міфах народов міра", щоб переконатися в сказаному. Адже міфологічна свідомість абстрагується лише "від

Коцюбинська справедливо відмітила, що "у творчості Стефаника геніально знайдено міру зосередження загальнолюдського в конкретній, соціально, національно й психологічно визначеній людській особистості" [6, 68]. Зараз можемо додати, що таке злиття (або "міра зосередження") відбулося якраз тому, що в основі художнього мислення письменника лежить структура міфу, яка, власне, передбачає зближення чи навіть "зустріч" різних смислових і зображально-виражальних течій.

1. Василь Стефаник у критиці і спогадах. – К., 1970.
2. Василь Стефаник – художник слова. – Івано-Франківськ, 1996.
3. *Вервес Г.Д.* Владислав Оркан і українська література. – К., 1962.
4. *Коваль-Фучило І.М.* Українські похоронні голосіння: генеза і поетика: Автореф. дис. ... канд. філолог. наук. – Львів, 2000.
5. *Колесса Ф.* Музикознавчі праці. – К., 1970.
6. *Коцюбинська М.* "Безлично голі образки" і біле світло абсолюту // Слово і час. – 1992. – №5. – С.55–69.
7. *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. – М., 1994.
8. *Леві-Строс К.* Структурна антропологія. – К., 1997.
9. *Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. – М., 1990.
10. *Микуш С.* Жанрові модифікації новел В.Стефаника // Українське літературознавство. – Вип. 55. – Львів, 1990.
11. Нариси з поетики української літератури кінця XIX – початку XX ст. – Івано-Франківськ, 2000.
12. *Стефаник В.* Твори. – К., 1964.
13. *Фащенко В.* Новела і новелісти. – К., 1968.
14. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості – К., 1969.
15. Ф[ранко] І. Рецензія на статтю Хр. Алчевської "Мужицька дитина – Василь Стефаник (1911) // Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф.8. – №904.
16. *Черненко О.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Сучасність, 1989.
17. *Элиаде М.* Аспекты мифа. – М., 1995.

смислу, від ідеї повсякденного і буденного життя"; натомість "за фактом, за своїм реальним буттям дійсність залишається в міфові тією, що і в буденному житті, а змінюється лише її смисл та ідея" [9, 448]. Тобто в своїй предметній сутності горб залишається горбом, дерево деревом, а оселя оселею, однак їм надається цілком інший смисл і тоді вони символізують чи то Центр Світу, чи дорогу у світ богів, а чи місце "космічної драми". То інше питання, що міф і ритуал, як форми символічного буття, передбачають різне сприйняття і різні рівні прочитання їх текстів. Отож, навіть з цієї коротенької репліки, гадаю, стає зрозуміло, що "неприручена думка" аж ніяк не цурається "безлично голих образків".

Ніна ГУЙВАНЮК, Валентина ЧОЛКАН (Чернівці)

ЕМОЦІЙНО-ЕКСПРЕСИВНИЙ КОМПОНЕНТ У СТРУКТУРІ РЕЧЕННЯ (на матеріалі мови творів Марка Черемшини)

Марко Черемшина належить до когорти письменників України, котрі змогли підняти її діалектну мову до вершин майстерності, зобразивши її незвичайну красу і мелодійність. Мова творів письменника – невичерпне джерело надзвичайного багатства, широкого розмаїття душі гуцулів, краси їх нев'янучого поетичного краю. Як зазначає О.В.Мишанич, "М.Черемшина живописав словом, володів найтоншими його образними відтінками, умів надати розповіді ритмомелодичного складу, музичного звучання" [10, 19].

Усі твори М.Черемшини перейняті величезним емоційно-експресивним забарвленням. І цей могутній заряд експресії є невід'ємною особливістю поетичного синтаксису "письменника-лірика, чарівника слова" [Там же]. Особливо різноманітними за будовою і насиченими змістовно у мові творів М.Черемшини є прості речення з ускладнюючими компонентами суб'єктивно-модального плану – частками, вигуками, повторами тощо.

Суб'єктивно-модальні форми збагачують зміст речення додатковими відтінками значення (увиразнення, виділення, уточнення, емоційно-експресивного забарвлення). Саме такі засоби безпосередньо пов'язані і з проблемою індивідуального мовно-художнього стилю письменника.

Як відомо, компоненти зовнішньо-синтаксичної сфери структури речення – синтаксична модальність, часовість і (у відповідних випадках) категорія особи – у своїй сукупності утворюють характерну для кожного речення синтаксичну віднесеність основного змісту речення до дійсності, позначувану терміном предикативність. Граматичне значення модальності речення вказує на конкретний характер цієї віднесеності. Таким чином, модальність речень становить сукупність зовнішньо-синтаксичних значень, які нашаровуються на основний зміст речень [13, 118–119].

На первинну модальність речення може нашаровуватись вторинна, або суб'єктивна, модальність, найважливішими засобами вираження якої є вставні слова і словосполучення, а також частки, вигуки, повтори тощо.

Предметом нашого дослідження є аналіз речень, у складі яких наявні емоційно-експресивні частки, вигуки, фразеологізовані вигукові структури. Частки даної підгрупи кваліфікуються по-різному.

Вперше ці частки були названі окличними [1, 231].

Ф.К.Гужва частки даного типу називає окличними словами [6, 212].

Н.С.Валгіна називає подібні частки емоційно-оцінними [2, 221].

Є.М.Галкіна-Федорук кваліфікує дані частки як такі, що виражають емоційно-екпресивні відтінки значення [5, 649]. Через те частки цього типу почали називати емоційно-експресивними [15, 396].

До емоційно-експресивних часток Ю.І.Леденьов, наприклад, зараховує питальні (**невже, чи**) та оклично-визначальні частки (**що за, як**). Вчений справедливо називає їх модально-синтаксичними частками, оскільки вони функціонують на комунікативному рівні [8, 16].

П.О.Лекант дотримується думки, що серед класу немодальних часток виділяється група зі значенням емоційних оцінок [11, 249].

Мовознавець А.Мирович називає частки даного типу експресивно-емфатичними, вказуючи на те, що у них, як і у вигуків, відсутній конкретний смисловий зміст і, навпаки, вони завжди є атрибутами емоційного забарвлення мовлення [9, 108].

О.В.Дудников вважає, що із модальними та емоційно-експресивними значеннями функціонують модально-експресивні частки, до складу яких входять спонукальні, питальні, оклично-оцінні, порівняльні, стверджувальні та заперечні частки [7, 310]. Їх ще називають оклично-підсилювальними [12, 503].

Ми вважаємо, що найбільш вдалою є класифікація часток на дві підгрупи: **емоційно-експресивні та експресивно-підсилювальні частки** [14, 216].

Правда, деякі вчені кваліфікують частки, які посилюють виразність емоційних, вольових та смислових значень (експресивно-підсилювальні), як емоційно-експресивні [3, 393–394].

Виражаючи емоційно-експресивні відтінки значення, ці частки, по-перше виражають емоційну оцінку, пов'язану з висловленням (**як, що за**) і, по-друге, посилюють виразність значень (**все, навіть, же, адже, все-таки**, а також сполучення часток **так ось, де вже**...) і под.

Розглянемо, як же конкретно реалізують частки свій емоційно-експресивний потенціал у семантичній структурі речення.

Складена частка **ще й як** може передавати у реченні різноманітні відтінки значення, наприклад, жалю: Таже за ненею та й дєдем **ще й як** *банно*! (с.264). Частка **ше й як** може вживатися у значенні **"дуже", "добре"**: – Бо то, знаєте, кождий хоче жити... – Знаємо, пане, **ше й як** *знаємо*! (с.221).

Частка **як не** додається до майбутнього простого, коли він уживається в значенні минулого часу, щоб підкреслити раптовість. Частка **не** абсолютно нейтралізує заперечне значення у цій позиції, набуваючи протилежного – стверджувального значення: Ех, **як не** *стрілить* козак вгору і дивися: орла як би рукою зосягнув (с.255). Досить часто у мові творів письменника зустрічається складена частка **єк не**, напр.: А гармати **єк не** *заруют*, **єк не** *загевкают* просто на село, на хати люцкі (с.184). Іду я з картов надолину, а там до мене знов пан з шаблев **єк не** *глипне*, **єк не** *завіритси* (с.93).

Діалектна частка **йкий** вживається для вираження позитивної емоційної оцінки, зокрема захоплення особою чи ознакою: **Йкий** *данцівник годний*! (с.33).

Складені частки **ще й який** (діалектні **ше єкий, ше й єке**) у структурі речень виражають вищу міру вияву предмета чи ознаки, напр.: **Ше єкий** *штроф*! (с.59). **Ше й єке** *більмо*! Погане більмо!.. (с.105).

У гуцульських говорах зафіксовано діалектний варіант цієї частки **йкий-їс**: Ей, госпідку милосердний, **йкий-їс** *добрий та уважний* на оці гори! (с.139).

Складена частка **який же** може вказувати і на вищий ступінь вияву вказаної якості, ознаки: **Який же** ви *бідний*, пане Зельман! (с.206). Здебільшого у творах М.Черемшини зустрічаються діалектні форми **йкий, єкий, єка, йкі**, напр.: Сокіл мій красний! **Йкий** ти *струджений*! **Йкий** *запорошений*! **Йкий** ти *збіджений*! (с.245). Ой, **єкий же** ти *страшний*, Петре! (с.186). – Ей, **єка ж бо** ти, жінко, *дивна*! Раз сеї, а раз тої (с.105), А **йке** ваше личько *тихоньке*, **йкі** ваші ручьки *сухонькі*! (с.66).

У значенні **дуже** з відтінком захоплення вживається складена частка **йкі-сте**: Мой, мой, мой, **йкі-сте** дужі, **йкі-сте** глянцьовані! (с.142).

Діалектна частка **шо за** з займенниковою формою **ми (мені)**, виконуючи у реченні підсилювальну функцію, вживається для вираження позитивної оцінки (захоплення): Ей-га! **Шо ми за** *кнєзь* великий! (с.186).

Діалектна частка **шо**, повторюючись, вживається для підсилення передачі великої кількості речей, предметів тощо: **Шо** *покоїв*, **шо** *одежини*, **шо** *начіня*, а **шо** *їди* кашерної... (с.102).

На велику кількість вказує і діалектна фразеологізована структура **шо аж**, яка знаходиться в кінці речення: Генде наїхало було

того здохлєча так, **шо аж**... (с.44). Дана структура може вносити у речення відтінок захоплення: Кажу вам, така дитина, **що аж**! (с.33).

Повторювана частка **а** відсполучникового походження також може виражати захоплення, як-от: **А** мої *сандалі* перлами цятковані! **А** мій *плащ* велюровий! **А** мої *коралі*, Рузьо золотенька! (с.199). З цим же значенням функціонують і складені частки **але то, але ж бо і : Але то** *хлоп*, май- май! (с.251), с. **Але ж бо і** ті *запаски* за очі ловлють, ті хустки міняться, гей цвіт напротив сонця! (с.265). Підсилює це значення і вигук діалектного походження **гай-гай**: А які там набутки, **гай-гай!** (с.202).

Частка **але-с, але-сми,** характерні для мови творів М. Черемшини, можуть виражати невдоволення з приводу зображуваного в реченні: **Але-с** *нагараздувавси*, **але-с** *набувси*! (с.135), с. **Але-сми** її (Парасочку) *на сміх обернули*, **але-сми** її *догараздили*! (с.249).

Окремо розглянемо випадки, коли речення ускладнюються за допомогою експресивно-підсилювальних часток.

Відчуття захоплення посилює у реченні вказівна частка **от:** Да, да, то Брусілов здорово наступав, **от** *молодец Брусілов!* (с.185).

Частки **такий, така,** можуть надавати оцінки середовищу, характеризувати людину: **Така** *глушя*, **такий** *туск* коло тої хати (с.192), с. **Такий** *старцун*, **такий** *торбей* громадський, **така** *лєнка* драптива мене в куми забагає! (с.192). У структурі стверджувального генітивного речення частка **тільки** може виражати бажання людини: **Тільки** *праці, праці*! (с.62).

Отже, дослідження семантичної структури речення мови творів М.Черемшини засвідчило її надзвичайне багатство на емоційно-експресивні частки, які досить часто у сполучуванні з іншими частками, вигуками, вигуковими словами виражають різноманітні відтінки суб'єктивно-модальних значень, роблячи мову багатою, емоційно насиченою. Не дарма дослідниця творчості М.Черемшини О.Д.Гнідан писала: "Новели художника звучать як пісня, що поєднує в собі любов і ненависть, радість і сум, натхнення і розпач. Пісня ця – поліфонічна, багатобарвна, як природа Гуцульщини, с. вона чарівна, оригінальна, молода і безсмертна, бо зіткана з неперехідної краси поезії народної, високої людської любові" [4, 7].

1. *Аванесов Р.И., Сидоров В.Н.* Очерк грамматики русского литературного языка. – М., 1945.
2. *Валгина Н.С., Розенталь Д.Э. Фомина М.И.* Русский язык. – М., 1968.
3. *Галкина-Федорук Е.М., Горшкова К.В., Шанский Н.М.* Современный русский язык. – М., 1957.

4. *Гнідан О.Д.* Марко Черемшина (Нарис життя і творчості). – К.: Дніпро, 1985.
5. Грамматика русского языка / Под ред. В.В Виноградова. – М. – Т.1. – 1952.
6. *Гужва Ф.К.* Морфология русского языка. – К., 1987.
7. *Дудников А.В.* Современный русский язык. – М., 1990.
8. *Леденьов Ю.І.* Класифікація неповнозначних слів на функціонально-синтаксичній основі // Із зб.: "Неповнозначні слова". – Вип.3. – Ставрополь, 1978.
9. *Мирович А.* Основные функции частиц в современном русском языке // Лексикографический сборник. – Вып.5. – М., 1962.
10. *Мишанич О.В.* Марко Черемшина // Передмова до зб.: Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи. – К., 1987.
11. Современный русский литературный язык / Под ред. П.А.Леканта. – Изд.2, испр. – М., 1988.
12. Сучасна українська літературна мова / За заг. ред. І.К.Білодіда: Морфологія. – К., 1969.
13. Сучасна українська літературна мова / За ред. І.К.Білодіда: Синтаксис. – К., 1972.
14. Сучасна українська мова / За ред. О.Д. Пономарева. – К., 1997.
15. Українська мова / За ред. П.С.Дудика. – Ч.1. – К., 1993.

Марія ГОЛЯНИЧ (Івано-Франківськ)

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР ВНУТРІШНЬОЇ ФОРМИ КЛЮЧОВОГО СЛОВА
(на матеріалі художніх текстів Марка Черемшини)

Текст як смислопороджувальна цілісність, яка характеризується багатьма параметрами (семантичним, темпоральним -- зовнішнім і внутрішнім, – просторовим, культурологічним, філософським, літературознавчим, психологічним), є неоднорідним утворенням з погляду формування й дешифрування кожного його рівня.

Окремо взятий код, засобами якого інтерпретується текст, сприяє розкриттю лише одного його аспекту. Розгляд тексту через призму полікодованості допомагає виявити значення, які не "діалогізували" в межах тексту, не оприявлювались в просторі вибраної кодувальної системи, тобто загальна зашифрована тканина тексту вимагає врахування "інтенцій" кожного значущого рівня тексту як вербалізованої даності.

Однак сталі словесні межі тексту, які формують простір теми й утримують його, переломлюючи через різні кодувальні системи, не дозволяють мовцю максимально оприсутнювати значення, що становлять прихований шар буття тексту.

Внутрішня форма (ВФ) ключового слова (як концептуальна ознака, закріплена в слові) [1] хоч і є в межах певного художнього тексту важливим засобом образотворення і текстотворення, вимагає виходу за межі тексту, який вона формує і водночас формується ним; усталені вербальні межі тексту не дозволяють їй реалізувати свій смислотвірний потенціал.

Лише включення ВФ слова в інтертекстуальні зв'язки допоможе розширити межі тексту, представляти його як дискурс, виявити у ньому приховані значення.

У статусі інтертекстуальної величини ВФ слова трансформує код (коди) тексту, змінює його перспективи, залучаючи нові значеннєві одиниці, вона видозмінює структуру тексту і її смислове наповнення, а це дає можливість по-новому читати "карту" тексту (його сплетіння), виявляти у ньому нові буттєві топоси.

Що сприяє розкриттю у ВФ слова саме такої ознаки – інтертекстуальності?

Насамперед іманентна здатність слова до змінності: слово і текст як дискурс – системи, що розвиваються. Оскільки "в межах слова формуються нові семантичні одиниці, породжувані самим словом як знаком, які спрямовані назовні – до реалій, що вимагають іменування, до інших слів і зв'язків між ними" [2], тобто слово як мовленнєва одиниця відзначається інтертекстуальним характером, то й у ВФ слова як знакові образу, формованого словом, закладається інтертекстуальна орієнтація.

З іншого боку, природа ВФ слова така, що у художньому тексті вона відновлює "загублену естетичність враження" [3], "узаконює" відношення "між тим, що повинно стати зовнішньою формою і значенням" [4], тобто реалізується в межах вибору, не звуженого чіткими значеннєвими рамками. "Внутрішня форма в момент свого народження змінює і звук, і чуттєвий образ" [5], вона спрямовує думку мовця, "не визначаючи меж його розуміння слова" [6], що також вказує на характерологічну даність ВФ слова: значеннєвотвірний і образотворчий потенціали ВФ слова повною мірою реалізуються в інтертекстуальному просторі.

Порівняймо:

Ключове, семантично найбільш навантажене слово в новелі Марка Черемшини "Карби" [7] – лексема *карби*. Карб – це: 1) виїмка, рівчик, вирізьблені або витиснуті спеціальним знаряддям на поверхні чого-небудь; зарубка, рубець... // Знак, позначка, тавро; 2) палиця, на якій зроблені позначки для рахунку, для лічби; (*Ставити (класти* та

ін.) кому *на карб що* – звинувачувати кого-небудь у чомусь); 3) *перен.* Слід, спогад минулого, пережитого [8]

У тексті новели імпліцитно присутнє кожне із названих значень (опосередковано, у смислових трансформаціях), але насамперед перше і те, що є сконденсоване у фразеологізмі.

Значення *карб – позначка*, *карб – зарубка* (у серці, у душі, на "палици у пана Бога" – с.15) – семантичний стрижень тексту, який об'єднує, на перший погляд, відособлені факти, ситуації, формує асоціативну матерію віртуального образу, який різними своїми гранями включений у відмінні художньо-образні й референтні парадигми.

Пряме значення "зарубка" як ВФ слова *карби*, вжитого в переносному значенні, не завершує смисловий зв'язок між словом і тим, що ним позначається, а розкривається у текстуальних площинах, які спочатку не впізнавані для читача як носії "карбності":

У пригорші брав би тото *зелене село*, леліяв би як дрібненьку запашну отаву...

Дивіть, хитається межи горами, гей *дубова колиска у віночку* чічки розкидає.

Хотів би тоті чічки позбирати... Та скілько разів рука за ними посягне, стілько разів *мерця* підіймає.

Сухі, надмогильні квітки на цминтарних, струпіжілих хрестах.. Лиш би їх до серця тулити, лиш би *ними серце кривавити.*

Таке село тихоньке, таке зарошене.

Деревище у мокрій ямі межи німими могилами (с.7).

Слово "карби" у цьому сегменті не вжито, але присутня його ВФ, сказати б, у ремінісцесійному вияві (спогад про ще не відбуле), яка є символічною вказівкою на те, що може відбутися за певних умов, набуде логічної пов'язаності, коли текст буде сприйнято в цілому і ВФ слова "карби" як знак прихованої подієвості і причинності об'єднає усі топологічні точки тексту у закінчене ціле.

Серце кривавити – це і є: робити "позначку", ставити на серці карб, приносити йому біль, страждання.

У сегменті не вказується, *чому* село ліричним суб'єктом сприймається у ракурсі енантіосемічної площини (село як "дубова колиска у віночку" – і "деревище у мокрій ямі межи німими могилами"), *хто* спричинив конфліктність різних буттєвих дарів – маніфестаторів початку і кінця, матеріального предмета (дерево → деревище) – і дії (колиска ← колисати), життя і смерті, однак він підводить читача до усвідомлення правильності екзистенційного вибору: *кервавити*

серце і *карбувати* мають спільні семи, об'єднані навколо ВФ ключового слова. Хтось, хто спричинив страждання селу, перевів його у Неворотній фізичний стан ("хоч їх (квітки. – *М.Г.*) позліткою золотити, не повеселіють", "хоч би їх росою росити, не покрасніють" – с.7), у тексті прямо не названий (*карб, карбувати* присутні у позатекстовому просторі як складові ментальних структур мовця, а в текстах збірки вони наявні всюди, де розв'язується конфлікт між добром і злом), але результат первинного "карбування" спричинює інші *карби* – уже на серці у тих, хто сприймає побачене:

Ану, беріте та голубіте його (село. – *М.Г.*), ану, пестіть та обіймайте!

Лиш варуйте серце, бо воно вам *серце покервавить*, глибоко *покарбує* (с. 7).

Таким чином, читач підведений до того, що ВФ ключового слова *карби* у тексті отримуватиме різне смислове навантаження залежно від включення її в різні суб'єктно-об'єктні відношення, від ступеня її пов'язаності з неоднаковими ситуаційними планами, від дотичності до символічних "міт" текстового і позатекстового просторів.

У самій новелі "Карби" радіусів семантичного розгортання значення ключового слова і його ВФ, які окреслюють вузлові моменти текстуального сплетіння, кілька. Один із них – той, що оприсутнює психологічну реальність дитинства ліричного героя, в якій формується знакова вираженість карбів:

Петрик роздивлювався по хаті і бачив образи, стіл, грядки й полиці тоті самі, що в дьиді. *Лиш комин був інший: кафльований. мальований.* Дід ... показував пальцями *мальованих стрільців* на комині та й розказував, *як вони татарів та багачів різали, смолою обкапували.*

І обіцював, шо *справить йому пушку і топорець зробить* (с.8).

ВФ контрольного слова і тут безпосередньо не пов'язана з текстом, але імпліцитно вона виступає онтологічним аргументом здатності предмета, позначуваного певним словом, виконувати нові предикативні функції – "стверджувати" щось, не властиве йому первинно. Так, *кафля* і *комин* як реальні предмети побуту отримують у тексті ще один вимір, набуваючи здатності представляти духовне. Стосовно них (і через них) ВФ контрольного слова залучає "в обіг" новий культурний контекст. Інтертекстуальна націленість ВФ слова артикулює ше один онтологічний аспект тексту, виявляє приховану у мовній матерії не враховану семантичну мотивованість текстуальних зв'язків.

Мальований комин – той, на якому є певна позначка, знак, карб, зроблені кимсь;

мальовані стрільці – несправжні, "іграшкові" (крім того, на кафлі вони стилізовані), але дія, виконувана ними, і дідом, й онуком сприймається не в буттєво-міфологічному ключі, а як реальна, справжня, яка вписується у витворюваний героєм світ ("тут і зараз"), тому хлопчик "показував сопівку, і постільці дублені, та онучки черлені та й питався нені, чи вже великий, чи не міг би татарівта багачів стріляти, як оті стрільці на комині" (с.8).

Обіцянка діда зробити пушку й "топорець", зрозуміло, призначені для гри, регламентованої певними обмежувальними правилами, однак важливим є те, шо тактичні й стратегічні переваги у тексті мусять бути на стороні героя, як це було і в стрільців. Автор не наголошує на тому, що стрільці *за щось ставили комусь карби*, що в дитячій уяві уже *наперед* задано здатність "карбувати" (самою грою, розповідями діда, графічним зображенням кафель і т.д.), але він, підводячи читача до експлікації віддалених внутрішньоформних ходів, які в кінці тексту виявлять топологічну систему засобів внутрішньоформного вираження, вмотивовує, *чому* "жалібні плачі і тужливий голос трембіти та й сільських дзвонів" (с.15) "викроювали у Петриковім серцю карби, котрі ніколи не загояться і не заростуть панським салом" (с.16).

Гра як "боротьба за що-небудь чи як представлення чого-небудь" [9], мальований комин як вияв іншості – досі не баченого світу (...образи, стіл, грядки й полиці – такі самі, що в дьиді. *Лиш комин був* іншим..." – с.8) самі по собі не є носіями того екзистенційного значення, якого набувають, коли пропущені крізь призму ВФ ключового слова. У ній водночас – інтенція до смислового синтезу тексту й об'єднання відмінних об'єктів за певною класифікаційною ознакою й націленість на вихід за межі тексту.

На цьому відрізку аналізу тексту *карби* – це поки до "позначки, знаки", які приносять чи можуть принести комусь страждання, біль; це оприсутнене чи ще приховане буття того, що може передаватися іншою мовною одиницею (з близьким, віддаленим чи й протилежним значенням).

В аналізованих сегментах *карби* лише "натякають" на причину енантіосемічної інтродукції тексту. В них ше немає зближення *карби* – гріх, карби – Бог. карби – доля.

Наступним радіусом семантичного розгортання внутрішньоформного значення є той, що представляє не предметні якості світу

(*комин, кафля. стрільці*), а психологічні реальності, елімінує входження героя у світ існування близьких (діда, баби) і віддалених (газди, село) осіб.

Порівняймо:

1) ... захмарене дідове лице ясніло під сивим, гей вишневий цвіт, волоссям, а його веселість перелітала і на лиця усіх гостей... Та коли данцівник відтанцював своє, дід заводив такої жалібної, що усі гості надолину голови спускали... Петрик піснів на вид... засумованої старині.., хотів дізнатися, *хто тому винен*...

... стариня нарікала на тяжкі роки, а дід згадував давні, ліпші часи... Руки собі заломлював і казав, шо вся Гуцулія на старців переходить (с.9–10).

І ще:

2) Петрик не раз уже бачив у селі похорони, чув голосні, жалібні плачі, а вкупі з ними й бесіду про *карби*...

У його хлоп'ячій *уяві виступали ті карби темними, неясними, страшними ворогами його старині, вуйків і тіток, і усього великого села.*

– Не бійтеси, дідику та й бабко, *єк купите мені стрільбу, то я тоті карби вистрілєю до лаби!* (с.10).

Спільним для названих уривків є те, що в них взаємодетермінується характер відображення дійсності, у новому ракурсі подається уже відоме, представлене в початковому сегменті (опис села), не змінюючи його ідентичності, а лише виявляючи в ньому не оприявлені грані (село одночасно і там, і тут є втіленням двох протилежних станів: в наведеному уривку дід, "стариня" то веселіли, то зітхали, "кривдувалися" на теперішні часи, тобто витворювали психологічну реальність, подану в двополюсному режимі).

Гносеологічний зміст інтродукції доповнюється інформацією про карби не лише як про знак (= біль, страждання) але і як те, що є ворожим, темним, чужим, здатним загрожувати життю близьких, рідних, спокою усього села, тобто ВФ ключового слова доповнюється семами "темнота", "страх", "ворожість", що є новою вказівкою на внутрішньоформні текстові зв'язки й нові семантичні простори.

Названі фрагменти актуалізують відмінні асоціативні ланцюжки, зорієнтовують читача на різне генерування змісту. Питання "хто винен", поставлене героєм твору, знаходять одну із можливих відповідей: *карби,* що мають широкий радіус дії й іноді несподіваний резерв семантичного обсягу.

Лексема *карби* і її ВФ тут уже збагачені текстуальними відтінками, і в своїх первинних значеннях не є поясненням, чому село схоже на деревище, чому "Гуцулія на старців переходить", тобто відповіддю на поставлене запитання, але це слово містить закладену стратегію інтерпретації, воно експлікує результат пізнавальної діяльності і здатне спрямовувати її в русло "логіки" розвитку художньої дії – задавати тон актуалізації семантичних позицій тексту.

"Зберігаючи свою внутрішню форму, похідне слово... дає можливість зрозуміти "звички свідомості", дізнатися, *про що* і *як* думає той чи інший народ, відсилаючи його до концептуалізації світу" [10], а в художньому тексті воно здатне своїм семантичним наповненням "робити виклик" конвенційному значенню.

В аналізованих уривках *карби* експлікують своєрідність семантичних зв'язків між концептами *знак – гріх – страждання, смерть – Бог – доля,* що закладено в етимоні слова і робить його семантично містким, наповненим потенційними сюжетами; крім уже зазначених значень, *карб* пов'язується з українським *жереб* [11], а також із такими празначеннями, як *писати, видряпувати, відрізати, розтинати, ділити,* а отже, логічною є "відділена частина", "доля", – те, що комусь вділено, тобто ВФ слова сприяє інтерференції різних смислів, стимулює конфліктність між вербалізованим і домисленим, ста більним значенням слова і тим, що є дотичним, далеким, оприсутненим в іншому слові.

Внутрішньоформні відтінки, які знайшли реалізацію в художньому тексті, формують у ньому ще один вимір – архетиповий. *Карб, гріх, доля,* включені у всезагальну концептуальну структуру, становлять у тексті важливу засаду історичного виміру буття, артикулюють через генезу пам'яті, взаємозв'язок поколінь здатність *відплачувати за щось,* наприклад, *за карби* – принесені комусь страждання, здатність відмолювати гріхи за предків, знявши з них знак і тягар карбів.

Очевидно, не випадково у тексті хлопчикові *не батько* розповідає про стрільців, *а дід,* який "ближче" до прачасу, бачив давніші форми його вияву, а вже стрільці як конкретні, оречевлені ідеї наштовхують героя на уявлення того, *що було до них,* цих стрільців, – не лише намальованих, але перед цим і реальних, справжніх, які віддавали комусь за кривду (за нанесені карби). А це в свою чергу передбачає ще давнішу часову позицію – ту, з якої починалось знання добра і зла, що стверджувало себе як дійсне через вияви сутності предметів, семіотику їх повідомлення про життя.

У аналізованому тексті генетичний значеннєвий ланцюг поданий фрагментарно, але через ВФ ключового слова він може бути об'єднаний,"розставлений" у всіх буттєвих точках, і тоді логічно вмотивованим є намір героя – вистріляти до лаби всі карби.

Абстрактна темна гнітюча сила, що моделюється уявою хлопчика й реалізується в карбах, "закриває" топос, який окреслювався від конкретного предмета – мальованого комина; при цьому змінився акцент: *там* зброя необхідна була для гри, для повторення, відтворення того, що є іконічним, *а тут* наміри знищити карби виражають не ігрове, а викликане конкретним співпереживанням. Хоча ситуативна повторюваність наявна і тут (похоронів і бесід про карби було багато), однак сам вибір є ланкою дискурсивної зв'язності. Він не випадковий, він скеровує до завершення трансформаційної каузальності, допомагаючи читачеві розкрити "вітальний" (життєвий, існуючий) характер закладеного в тексті прихованого значення, що виявляється через ВФ ключового слова.

Ще одним фрагментом дискурсивного поля, в якому виявляється значення лексеми *карби* і її ВФ, є той, що його умовно означимо як "резонансність" *карбів* (сцена смерті бабусі й прощання її з онуком):

Смеркало.

Крилаті, *темні тіні* на стінах сідали і, *мов сільські гробарі над гробом,* ждали.

А світло їх у закутки заганяло.

– Буду гинути, Петрику ! (с.14).

Тема смерті як трансцендентальної величини в аналізованому фрагменті виражається у дескрипціях, що відбивають емпіричну семантику. Однак опис природи (*смеркало, темні тіні*), відбиття екзистенційних станів (очікування в природі й у душах тих, хто спостерігав смерть чи кого вона стосується безпосередньо), боротьба тіні й світла як уособлення грішності й праведності ("карбності" й святості) – все це виступає представленням, яке,"не втрачаючи власної тотожності, може пов'язуватись з усе новими й новими образами й виражати зв'язки між образами", нести "в собі сліди з'єднання з іншими" [12], "пробуджувати представлення, шо лежать за порогом свідомості, ніби приспані" [13], тобто розширювати параметри дискурсу, його ціннісні буттєві межі, виявляючи стан тривалості й завершення чогось, пов'язувати слово *карби* зі смертю як "таємницею побаченого світу" (О.Шпенглер), відкритою для вибраних у певний момент їх буття.

Баба по стелині *наляканими очима* водила...

– *Карби, карби!* – простогнала тяжко...

– Тото, небоже, *бабі карби уже привиджуютси.*

– *Петрик мимохіть глянув на стелину, але ... не бачив нічого* (с.14–15).

Розширення екзистенційного простору не подолало відчуження людської сутності у її єдності з вічним (карби уявлялися героїні "падучою згори скалою" – с.15), але воно виявило таємницю оприявленого простору через багатозначність символу, розуміння якого, віра у силу його впливу споконвік приносить заспокоєння. "Первісна людина, в глибокому здивуванні перед смертю, всіма силами свого духу старалася пройняти й закляти цей світ протяжного з його невблаганними й непорушними лімітами каузальності, світ, повний темної всемогутності, постійно погрожуючої йому кінцем" [14]. Для людини XX ст. смерть також є пульсуючим пограниччям "темної всемогутності", подолати яке, пройти крізь його протяжність можна за допомогою ... феномену життя, його "правильності" й праведності. Тому у тексті новели "тягар карбів" як уособлення гріховності життя полегшується рефлексією, скерованою на покаяння, внутрішнє одкровення, яке висвітлює різні модуси буття, локалізовані в індивіді чи пов'язані з ним.

"Тягар карбів" не лише націлений на подолання життєвого простору окремої людини. Він "резонує" в інших соціо-культурних і духовно-релігійних просторах, вимагає "проходження" крізь себе тих, на кого з волі Божої падає, хто молитвою й постом їх може применшити:

Карби! Карби! – стогнала баба й руки випручала.

Не бійтеси, ненько, біг з вами! Ше дітей лишьиєте, ше *за вас молитися будут* та й *пан біг умалит вам карби*... – А може, господь даст, шо мій Петрик на попа вивчитьси, то буде за вас *служби правити, будут вам карби даровані.*

– Будуть вам, бабко, карби даровані! (с.15).

Якщо у сцені дитинства героя внутрішньоформне значення експлікувало події "прачасового", архетипноцентричного характеру, маніфестуючись предметами побуту (комин), розповідями діда, то в наведеному сегменті структурування дискурсивного поля здійснене у протилежному напрямку: від онука, його майбутнього стану до бабусі, тобто з прийдешнього у теперішнє і минуле.

У цьому процесі внутрішньоформне значення відкриває ще один напрямок семантичного руху у тексті: *карби* – не лише знак. позначка. "те, що видряпано, накреслено, відрізано, відокремлено", але й те,

що піддається "зціленню", синтезуванню, "витиранню", "випрямленню", те, що здатне трансформуватися, попадати під вплив іншого імені ("прощення", "благодать"), входити в інші смислові топоси, тобто ВФ ключового слова, її значення й відтінки виступають своєрідними координатами, через які відкриваються імпліцитиі внутрішньотекстові й позатекстові характеристики.

Умовно набуваючи "координатного" значення, тримаючи текст у модусі множинних інтерпретацій, "текстуальне' полісемії" (П.Рікьор), окреслюючи семантичну вісь, яка повинна оприявитись насамперед, ВФ ключового слова оприсутнює аналізований текст семантичними зрізами, жо представляють його в світлі інших ракурсів, ситуацій, інших культурних контекстів, тобто їй властива інтертекстуальна значущість.

Оскільки "художній ефект в цілому виникає із зіставлення тексту із складним комплексом життєвих і ідейно-естетичних уявлень" [15] через його проекцію на інші художньо-естетичні структури, то і функціональне навантаження ВФ ключового слова, "художній ефект", створюваний нею, формуватиметься через семантизацію відношень аналізованого тексту з іншими, тобто через додаткову релятивізацію моделі як певного образу дійсності, відбитого в тексті.

ВФ ключового слова розширює простір тексту новими "мітами", сигналами, факультативними комбінаціями елементів, створюючи систему варіантів того значення, що сприймається як внутрішньоформний інваріант.

Так, центральна опозиція "карб" (= гріх) – прощення", яка відкрилась в аналізованому тексті, пов'язується з антиномія̈ми "батьки – діти", "добро – невдачність", "карб – помста – гріх", що наявні в оповіданні "Дід" (с.16–18).

Однак у першому тексті значення слова "карби" і його ВФ сприяють утвердженню смислової лінії, яка, маючи індивідуальне позатекстове наповнення, сформоване сенсорною "достатністю", досвідом читача, не виходить за межі релігійної моралі й приписів церкви, за межі парадигми знання, що може, як стверджується в тексті, бути конструктивним засобом нової (позитивної) визначеності людини ("Тобі дав бог таку долю, шо *учьишси у школах* та й будеш великий розум мати.., *меш кібзувати, шо гріх, а шо ні, за шо карбуєси карби*" – с.15).

В оповіданні "Дід" ВФ слова "карби" оприсутнена значенням ситуацій, які представляють, з одного боку, маргінальність героя, його "зайвість" у полюсі того, що могло б саморозгорнутися як вдячність

дітей і опіка про батька. З іншого боку, герой, перебуваючи в стані гамлетівської колізії, загострює, "буквалізує" притаманну людині онтологічну рефлексію, яка виявляється в тому, що "суб'єкт є об'єктом власної активності" [16]; передбачаючи результативність своєї дії – вплив на світ (його покарання), він здійснює вибір, що розкриває неприйнятність існуючого стану речей і відношень, духовних еквівалентів прожитого, по-своєму деструктурує наявну картину буття, виділяючи в ній не вітальні, а руйнівні смислоносії:

А бери ж ти, старий Чюрею, курмей на шию, най молода Чюретина наживаєси!..

Най повішеника ховає, най люди це місце обминают.

Такі грешні маєш діти!

Аєк, аєк, грешні, най повішеника відтинают, най радуютси (с.17)

Посягаючи на власне життя, знаходячись у точці дотику двох світів – видимого і прихованого, імплікуючи інший стан і собі і оточенню (дітям, всьому селу, зрештою, майбутнім поколінням), герой артикулює текстову полівалентність "карбності", яка, спрямовуючись на об'єкт, водночас націлена проти носія дії, старого Чюрея: *гріх і покарання* в цьому тексті не включені в опозицію до *прощення.* Знак, позначку "на палици у пана Бога" *не буде кому витерти,* тобто вони не ревіталізуються. А це формує текстову закритість опозиції "гріх – покарання".

У тексті оповідання жодна із можливих моделей проходження через прощення [17] не актуалізована. Домінантним є включення героя у "когнітивну "рецепцію" обра́зи (чи постійної думки про неї)" [18], що, руйнуючи міжособистісні стосунки, створює екзистенційну кризу, в якій психологічним захистом для героя є саме вибрана форма протесту.

Карби як "знак", "гріх", "покарання" в аналізованому тексті з самого початку є амбівалетно-спрямованими: оповідання починається словом "сварка", яке номінує *взаємну* дію, конструює ситуацію, в якій імпліцитно наявні два конструктивні смислоносії (батько і діти), причетні до "карбності", фактично, її імплікатори (хоча сюжетний розвиток пов'язується, в основному, з дідом, у розповідях героя, у використаній ним невласне прямій мові присутня й інша "діалогізуюча" сторона).

Незважаючи на те, що дія розгортається в інших семантичних, казуальних, фабульно-композиційних вимірах, ніж у попередньому тексті, тут, як і там, наявні всі уже визначені внутрішньоформні зна-

чення. Так, семи "відрізати", "тріска", "частина", "доля", що пов'язуються з етимоном слова "карби", не лише актуалізуються у тексті як засіб формування міжтекстових алюзій; вони здійснюють характерологічну функцію: в характеристиці героя імпліцитно закладено кінцевий результат його буття:

...дід скорчився під колешнею на в'язці мерви, аби спати, але очі не зажмурюються...

Дід обертався на другий бік. Його *голова розліталася,* усі *старі кісточки тріщали* і *розскакувалися, як спорохнявілі тріски,* усі *жили рвалися,* уся *стара сукровиця у землю витікала.* Так йому здавалося (с.16).

Інакше кажучи, те, що відбудеться *потім*, у тексті як натяк існує в теперішньому, воно ніби підтверджує читачеві: інакше бути не могло, бо герой *уже* був "відрізаний" від інших (як *тріска*), він *уже,* з самого початку був позначений знаком карбності.

Значення висловлювання "так йому здавалося" не применшує реальності описаного, а ніби повертає сказане у подвійний вимір – дійсного й ірреального, в якому останнє пояснює перше (фізичний і психічний стан героя), є знаком його, семіотичним посередником у мотивуванні вчинку.

Лексеми *спорохнявілий, старий* рефлексуючи сему "відрізаність", наявну в етимоні контрольного слова, посилюють приреченість героя, конституюючи ще одну ланку семантичного ланцюга, в якому початковим елементом є слово *карби* і його ВФ; названі відтінки спричинюють подальший розвиток внутрішньоформного значення, створюють ефект "перегукування" значень, присутнених неоднаковими текстами.

Порівняймо ще: Увесь дід задрожав дознаки так, як *старий підрубаний дуб, що має скотитися стрімголов у пропасть, аби там зігнити* ("Дід", с. 17).

У наведеному сегменті, як і в інтродукції аналізованої новели, також немає слова *карби*, але значення його ВФ імпліцитно "прочитуються". Конвенційні семи ВФ ключового слова доповнюються уже наведеними відтінками (*приреченість, відрізаність*), що означує героя "знаком карбності".

Цей знак маніфестується й іншими мовними одиницями. Наприклад, якщо у новелі "Карби" *дуб* (у лексичній сполучуваності) символізував *міцність, початок життя* (село "гей дубова колиска"), то тут назване слово включене у відбиття дискурсу, зорієнтованого на другий член антиномії (*кінець, смерть*), але спільним є те,

що між обидвома текстами, розгляданими крізь призму ВФ вибраного ключового слова, наявний езотеричний семантичний зв'язок, який виявляє інтертекстуальний характер ВФ слова, показує її здатність генерувати нові значення і, виступаючи "атрибутом стану речей" (Ж.Дельоз), позначених певним словом, включати їх у своє смислове поле – означувати їх семантичною аурою свого буття.

ВФ слова *карби* в аналізованих текстах розгортається у багатьох напрямках, виявляється у неоднакових функціональних площинах, є зорієнтованою на різні опозиції, але вона, сприяючи взаємодії неоднорідних значень, здавалось би, тих, що не повинні стикатися в тексті, виділяючи варіативні смисли, дає текстам нові прочитання.

Інтертекстуальна націленість ВФ слова розширює хронотопні рамки тексту, по-новому прокладає межі між дискурсами, робить умовним розділення в них "зовнішнього" і "внутрішнього".

Проходячи крізь смислове поле іншого тексту, ВФ слова видозмінює свою структуру, що пов'язується з актуалізацією етимону, із становленням нових смислових топосів, що стимулюють семантичні прирощення.

Інтертекстуальність ВФ слова – це її резонансність, здатність бути включеною у фундаментальну стратегію деконструкційного мислення.

1. *Голянич М.* Внутрішня форма слова і художній текст.– Івано-Франківськ, 1997.– С.23–45.
2. *Шведова Н.Ю.* Теоретические результати, полученные в работе над "Русским семантическим словарем".– Вопросы языкознания.– 1999.– №1. – С.7
3. *Потебня А.А.* Мысль и язык.– К., 1993.– С.126.
4. Там само.– С.127.
5. Там само.– С.128.
6. Там само.– С.129.
7. *Черемшина Марко.* Карби // Черемшина М. Карби.– К., 1978.– С.7–18 (далі вказується лише сторінка).
8. Словник української мови: В 11 Т. – К., 1970 – 1980.– Т. IV. – С. 102 (далі СУМ; вказується том і сторінка).
9. *Хейзинга Й.* Homo Ludens. В тени завтрашнего дня.– М., 1992.– С. 24.
10. *Вендина Т.И.* Словообразование как способ дискретизации универсума // Вопросы языкознания.– 1999.– № 2.– С. 27.
11. Етимологічний словник української мови: В 7 Т.– Т.2.–К., 1985.–С.388, 193.
12. *Формігарі Л.* Семантична теорія Гаймана Штайнталя // Збірник Харківського історико-філологічного товариства /Харк. іст.-філолог.тов-во.–Х., 1998.– С.55. (Нова серія).
13. Там само.– С. 54.
14. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт й действительность: Перекл. з нім.–М., 1993.– С.328.

15. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии.– С.-Петербург, 1996.– С.37.
16. *Кизима В.* Тотальність і сизигійна "душа" культурних трансформацій // Філософська думка. – 1998. – № 1.– С.43.
17. *Гассин Э.А.* Психология прощения // Вопросы психологии. – 1999. – № 4. – С.97–98.
18. Там само. – С. 97.

Наталія НЕШПІР (Івано-Франківськ)

ВНУТРІШНЯ ФОРМА СЛОВА ЯК ЗАСІБ РЕАЛІЗАЦІЇ ЛАТЕНТНОЇ ІНФОРМАЦІЇ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ
(на матеріалі оповідань Леся Мартовича)

Сучасні дослідження розглядають художній текст як складну лінгвосеміотичну структуру, декодування якої передбачає використання адресатом не тільки лінгвістичних, але й психологічних і соціальних чинників. Сприйняття текстової семантики здійснюється на глибинному, внутрішньому рівні, оприявлюється не тільки "зовнішня", експліцитна інформація тексту, але й невиражена, імліцитна. Поєднання обох типів інформації надає художньому тексту ознак смислової цілісності, семантичної концентрованості.

Однак якщо експліцитна інформація формує основу смислу тексту, то імпліцитна (латентна) вносить додаткове повідомлення, сприяє розгортанню змістового потенціалу, виступає суб'єктивним "елементом" семантики, оскільки є результатом взаємодії тексту із досвідом, знаннями реципієнта. Латентна інформація вводиться у вже створену автором семантичну модель.

Серед засобів, які при декодуванні сприяють введенню у текст імпліцитної інформації, слід виділити поетоніми (імена у художній літературі, що виконують "у мові твору, крім номінативної, характеризуючу, стилістичну та ідеологічну функції" [6, 108]). На відміну від власних імен поетичні номінації є значимими, "осемантизованими", тобто наділеними певним змістом. Семантика поетоніма вводиться у смислове поле тексту, інформативна база імені сприяє розширенню змісту тексту, вносить додаткове повідомлення про об'єкт, що називається. Вектором, котрий координує формування смислового ядра номінації, є внутрішня форма (ВФ) імені ("ознака, яка лягла в основу номінації при утворенні нового лексичного значення слова" [4, 85]).

ВФ номінації активізує те, що закладено в семантичній структурі лексичної одиниці, і те, що утворюється на асоціативно-образному рівні у процесі сприйняття імені. Таким чином, через реципієнта, який дешифрує ВФ слова, імпліцитна інформація вводиться в текст, сприяє його семантичному збагаченню та конкретизації-оприявленню латентних смислів.

Проаналізуємо сказане на прикладі творів Леся Мартовича, у яких зустрічається значна кількість прізвищ-характеристик [Див.1, 25], котрі є не тільки ідентифікаторами об'єктів, але й їх інформаторрами. Дешифрування поетонімів дозволить розширити семантичну базу художнього твору та реалізувати його імпліцитні смисли, внаслідок чого текст стане промовистішим.

Героя одного з оповідань Лесь Мартович назвав Іван Рило ("Іван Рило"). ВФ антропоніма є центром образу об'єкта: герой "схожий" на свиню (Рило – *"той, що риє"*). ВФ номінації визначила серед інших можливих варіантів напрям інформаційної бази, яку повинен отримати реципієнт у момент сприйняття об'єкта. У нашому випадку мова йде про людину, яка звикла завдавати прикрощів комусь, діяти підступно проти когось (простежується семантична "співзвучність"/"похідність" антропоніма від фразеологізму "підкладати/підсувати свиню"). Надалі у творі автор натякатиме на "свинячу натуру" героя:

"Розштучує людей та й пхається поперед усіх, щоб йому першому дали. Другі люди його спиняють, уговкують.

– Не пхайся, – кажуть, – Іване Рило, зроби й другому місце" [5, 36].

Формування номінативної одиниці здійснюється на основі порівняння, що передбачає зіставлення новоутвореного слова з похідним, яке послужило базою для переносу назви з одного предмета на інший. Лесь Мартович, називаючи так героя, уже охарактеризував його, імпліцитно "розповів" про нього. Ця інформація одночасно є й латентною, "позатекстовою" (оприявлення її можливе при декодуванні та розгортанні ВФ імені), й іманентною тексту, оскільки автор неодноразово натякає на те, ким є персонаж. Так, у тексті йдеться про метаморфози героя, згадується і про те, що він може стати свинею: *"Дивитесь на нього, так він чоловік, які другий; аж нараз так і стане вам або свинею, або псом, або зайцем, або чим"* [5, 36].

Отримана інформація після "прочитання" ВФ поетоніма сприяє розширенню смислу тексту (дізнаємося про те, яким є герой), тому антропонім є не тільки елементом його структури, але й смисл отвір-

ним компонентом, який активізує внутрішній, латентний смисловий потенціал.

Дешифрування закладеної в імені автором семантичної бази носить суб'єктивно-аперцептивний характер, тобто залежить від рівня сприйняття об'єкта репрезентованого номінацією. Адже "будь-яка власна назва у художньому творі є актом і результатом не тільки тим чи іншим чином трансформованої автором дійсності, але і сприйнятої читачем авторської рефлексії" [2, 117]. Осмислення поетичного імені здійснюється на основі попереднього досвіду, фонду знань реципієнта, а згодом проектується у певний комплекс асоціацій, який задається і координується ВФ номінацій. "ВФ слова виступає не тільки як "ідея імені", змістовий за своєю природою прийом структурації НО [номінативної одиниці], але і як гносеологічна сутність, закономірний крок у пізнанні тієї чи іншої реалії" [7, 26]. Вона є засобом прогнозування, інформування про об'єкт, представляє його першообраз.

Антропонім Деришкірський (оповідання "Іван Рило") також належить до "значущих імен". ВФ слова – "*той, що дере шкіри*" – активізує те, на чому акцентував автор: ця людина жорстоко експлуатує, знущається з інших. Етимологія власної назви (дерти+шкіра) вказує на "спорідненість" лексичної одинці із фразеологізмом "дерти шкуру/шкіру", однак зближення проходить і на смисловому рівні. Фразеологізм стає "семантичним еквівалентом" номінації [Див. 8, 233], що імпліцитно засвідчує істинність "внутрішньоформного" повідомлення і сприяє його розгортанню.

Адже інформація, отримана при декодуванні поетоніма, передбачає не тільки дані про героя, але й прогнозування його подальших дій, вчинків. Художній текст згодом "реалізує" зміст номінативної одиниці: "*Іван Рило цілує пана Деришкірського в руку і в коліна, а пан Деришкірський Івана Рила в голову і писок, лиш не цілує, але б'є, аж лоскіт іде*"[5, 37].

Вчинок пана Деришкірського уже не сприймається як непередбачуваний, як несподіванка, а є очікуваним, таким, який прогнозується внутрішньоформною назвою.

Нагромадження різнонаправленої інформації (характеристика персонажа, передбачення його дій) дозволяє стверджувати про формування мікротексту антропоніма. Адже не тільки текст визначає напрям, основні смислові вектори мовного знака, але відбувається породження тексту "шляхом розгортання домінантного смислового ядра" [3, 119]. В основі мікротексту знаходиться як експліцитний

смисл поетоніма, так і імпліцитний, координатором якого виступає ВФ імені, а автором – адресат.

Створений мікротекст вводиться у структуру тексту, накладається на нього. Власне, взаємозв'язок текстів простежується на семантичному рівні, оскільки новостворений текст відзначається суб'єктивним характером, є динамічним явищем, яке не завжди фіксується на письмі. Точкою взаємодії, перетину текстів виступає антропонім, котрий і сприяє формуванню та генеруванню нової інформації у художній текст, введенню мікротексту внутрішньоформної номінації у мегатекст.

Так, поетонім Кабанович (оповідання "Лумера", "Іван Рило") продукує мікротекст, в основі якого знаходяться відомості про героя. ВФ імені – "*той, що схожий на кабана*" – повідомляє про те, яке перше враження справляє персонаж, як бачиться він авторові. Базою для створення номінації стала проекція комплексу асоціацій, котрий є результатом сприйняття об'єкта і фіксується, закріплюється у ВФ імені. У тексті автор, оповідаючи про розжирілого до втрати людської подоби попа Кабановича, нагадуватиме про свої "асоціативні спостереження" над героєм, зазначаючи: "*Таке собі отець Кабанович прибрав місце та й заверещав на все горло так, аби аж до хати його голос дійшов...*" [5, 27].

Оповідаючи про персонажа, Лесь Мартович використовує не нейтральну лексему "говорити", а стилістично-забарвлену "верещати", яка асоціюється із словосполученням "верещить як свиня". У цьому випадку автор латентно натякає, що інформація, отримана під час дешифрування ВФ поетоніма, є суттєвою.

Однак потенціал інформативної бази антропоніма ще не вичерпаний, адже тут не тільки йдеться безпосередньо про об'єкт, але й про сприйняття його номінатором, про особистісне ставлення до нього того, хто називає. Даючи промовисте прізвище герою, Лесь Мартович імпліцитно іронізує над ним, не схвалює його ненаситності, жадоби, не приховує того, що персонаж йому неприємний. Таким чином, називаючи героя, автор імпліцитно формує не тільки ракурс його сприйняття, але й виявляє особистістно-оцінне ставлення до нього, пропонуючи свої "бачення" і "оцінку".

Оцінна (як і характеризуюча – представлення героя, прогнозування його вчинків) інформація вноситься у мікротекст, сприяє творенню дескриптивного компонента значення імені. Контамінація різноспрямованих смислових векторів поетоніма формує мікротекст, який і реалізує латентні смисли художнього тексту.

Як бачимо, антропонім є не тільки структурним елементом художнього тексту, а й набуває ознак інформатора, який вводить у смислову базу тексту нові відомості, оприявлює імпліцитну, латентну семантику, даючи можливість глибше зрозуміти аналізований текст. Засобом реалізації такого повідомлення є ВФ номінації, яка задає напрям формування семантики імені, координує його інформаційну базу.

1. *Григорук О.П.* І.Я.Франко і творчість Леся Мартовича // Іван Франко й історико-літературний процес. Матеріали наукової конференції. – К., 1968. – С.23–26.
2. *Калинкин В.М.*Поэтика онима. – Донецк, 1999. – 408 с.
3. *Колшанский Г.В.* Коммуникативная функция и структура языка. – М, 1984. – 176 с.
4. Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – 685 с.
5. *Мартович Лесь.* Вибране: Оповідання. – Ужгород, 1982. – 224 с.
6. *Подольская Н.В.* Словарь русской ономастической терминологии. – М., 1988. – 192 с.
7. *Снитко Е.С.* Внутренняя форма номинативных единиц. – Львов, 1990. – 118 с.
8. Фразеологічний словник української мови: У 2-х т. – Т.1. – К., 1999. – 528 с.

Сергій МАРИЧ (Київ)

СТРУКТУРНІ РІЗНОВИДИ СКЛАДНОПІДРЯДНИХ РЕЧЕНЬ У НОВЕЛАХ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Синтаксичний малюнок оповідань першої збірки письменника "Карби" грунтується на простих ускладнених реченнях, сукупності складних речень та складних синтаксичних утворень.

Письменник в оповіданнях збірки використовує усі три різновиди складних конструкцій: "Дідові руки дрожали, як Петрика гладили" [1, 32]. Та й дід і баба його хвалили, а неня радувалася (с.33). Сам себе не пізнавав у панському плахтю, і люди його не пізнавали" (с.35). Навкруги ліси глухо шуміли, трави тремтіли, до землі стелились (с.38). "Дехто затиснув кулак і мовби намірявся ударити спільників тої "драчі", дехто сплеснув в долоні і заломлював руки" (с.61).

Складнопідрядні речення в оповіданнях Марка Черемшини діють на трьох функціональних рівнях. Перший – це описи природи, інтер'єрів, зовнішності дійових осіб, їх роздумів і переживань.: "Петрик роздивлювався по хаті і бачив образи, стіл, грядки й полиці тоті самі, що в дьиді" (с.32). "Близенько перед церквою коло громадської канцелярії зупиняються всі та й прилучаються до гурту, що зібрався довкола скованого простоволосого Юсипа" (с.63). "Юсип понуро дивиться на землю і від часу до часу утирає скованими руками кров з лиця, що набризкала сеї ночі межи стінами громадської канцелярії" (с.51). Складнопідрядні речення діють і як слова автора при прямій мові, що малохарактерне для оповідань Марка Черемшини: "заговорив на те Лукин, що досі потакував головою підхлібній бесіді" (с.47) Юсип не дав йому доцідити сю відповідь, бо звернувся до жандарма із своєю бесідою (с.50). Автор використовує складнопідрядні конструкції для подачі прямої мови у формі непрямої: "Петрик ховався дідові під приділок і шепотів синіми губками, що не боїться дьиді, бо піде з дідом" (с.32). "Дьидя гримав кулаком у стіл і погрожував Петрикові, що його утопить, бо пустий, бо хоче багато їсти" (с.32).

Марко Черемшина в оповіданнях представляє конструктивну багатомірність складнопідрядних речень, які відрізняються семантикою та кількістю підрядних частин. Значну групу становлять складнопідрядні конструкцій з однією підрядною частиною. Письменник будує на їх основі описи, вдаючись до різної пропорційності щодо обсягу та синтаксичного наповнення частин. Підрядна та головна частини можуть бути близького обсягу, коли інформаційне навантаження їх однакове. Однакова смислова вага підкреслюється наявністю змістово та граматично автономних підметів чи об'єднання частин навколо спільного підмета, що більш характерне для структур Марка Черемшини. За таких умов створюється складнопідрядна розчленована конструкція з підрядними обставинними частинами: "За часок прийшли два легіні з рискалями і взялися закопувати гуцулову Чічку, аби її багацькі собаки не рознесли і не внаджувалися до маржини" (с.11). "Він пошпотується об камінь на дорозі, викрісує з нього вогню, бо його серце розпалюється, заходить киплячою смолянкою" (с.113).

Обсяг частин складнопідрядного речення може і протистояти, коли головна частина переважає підрядну змістовно, що підкреслюється введенням однорідних членів, частіше присудків. Підрядні частини належать до групи з'ясувальних частин і розкривають зміст одного з членів головної частини, що забезпечує міцний змістовно-граматичний зв'язок, бо для автора важливо показати не тільки провідну смислову ідею, але й ті додаткові змістовні деталі, які супроводжують її. Складнопідрядні речення будуються навколо дійової особи, про що говорить прямий порядок головних членів: "Бадіки приглядаються його капелюхові з коротенькими крисами і чоботям з довгими халявами та й угадують, один навперед другого, що воно

могло би коштувати" (с.87). "Тимофій закрив донці око і чекав, що кум скаже" (с.100). "Він не може підбігати і при кожнім перелазі кричить на сестрички, щоб підождали його" (с.105).

Інформаційна слабкість підрядної частини, коли вона фактично стає приєднувальною, зумовлює появу однорідних присудків і зростання її обсягу. Такі частини відносяться до означальних та причинових частин: "За ним чимчикував придушений Юсипів голос, що зіллявся з ворохканням жаб і не вспів добігти на поконече села" (с.44). "Та ґазди не чують її жалів, бо відійшли геть наперед і крикливо виговорюють на захланного її сина та й клятьбами бесіду переплітають" (с.81). "Чотири підкотини вже закопані і вже двигають на собі підвалини, що їх майстер Никифір обтесав, а на краях поробив їм замки, тільки ще не позакладав одні в другі і не збив кілками" (с.85).

Поява в описі оцінки змальовуваного, вираження до цього ставлення автора чи його бажання викликати реакцію читача на зображуване передбачає зростання кількості підрядних частин. Марко Черемшина використовує для описів складнопідрядні речення з неоднорідною супідрядністю частин, з послідовною підрядністю та змішаним підрядним зв'язком. В процесі цього письменник керується двома закономірностями щодо формування таких складних речень. По-перше, обсяг підрядних частин залежить від типу підрядного зв'язку, кількості їх та змістовної ваги. Часто одна з них, яка інформаційно уточнююча, складається з одного члена, тоді як інші мають їх кількісно більший набір. Це характерно для речень з неоднорідною супідрядністю та змішаним підрядним зв'язком. В складнопідрядних реченнях з послідовною підрядністю обсяг частин однаковий чи близький. Порівняймо, наприклад, "Його худе, поморщене лице, кучма нерозчесаного волосся, сухоребрі груди, що їх не обіймає собою темна, латана сорочка, витерті червонаві холошні і худокості, босі ноги говорили самі за нього, що він є" (с.54). "Підштуркували ліктями один одного і підкліпували на себе та толкували собі, що вона пусто-дурно грейцарі викинула, бо тото у бога не буде приймлене" (с.117).

Необхідність показу емоцій героя, його переживань і роздумів також вимагає кількох підрядних частин. Марко Черемшина в такій ситуації звертається тільки до речень з однорідною супідрядністю частин. Він будує їх з частин однакового обсягу, з однаковим синтаксичним наповненням і однаковою послідовністю головних членів, якщо кожна підрядна частина має автономну дійову особу: "Хоч би

всі хати в селі горіли, хоч би його діти у них пеклися, він не кинув би пальцем" (с.41). "Молилася за синове здоровлє, аби у воську кулі його обминали, аби не умер тамки" (с.116) Об'єднання однорідних супідрядних частин одним героєм зумовлює розбіжності у синтаксичному наповненні та обсязі частин. Підрядна частина з підметом виділяється меншою кількістю членів, тоді як частина з пропущеним першим головним членом розширюється за рахунок однорідних членів. Спільний для частин підмет спричинює однаковий обсяг підрядних частин, їх синтаксичний тип, але різне наповнення: "Він, що все мовчки тулив у собі гнів супротив "панича", що ніколи не поважився би був чим-небудь зобидити якого-небудь "пана", сипле тепер грізьбами та прокляттями на свого наставника, контрольора" (с.49). "Одні пригадують собі, як вони свої хатки ставляли, як матеріал роздобували і як затривкі їх хатки" (с.86). "Чула, як кулі у воздухах гуділи, як по полі качалися і землю рили, людську працю трощили" (с.116).

По-друге, Марко Черемшина дотримується економії при формуванні підрядних частин, тобто не використовує всіх можливих у цій конструктивній ситуації членів, що особливо помітно на рівні передачі прямої мови як непрямої. Марко Черемшина використовує при цьому складнопідрядні речення з однорідною супідрядністю, послідовною підрядністю та змішаним підрядним зв'язком. Звернемо увагу на останній різновид речення, бо в ньому вищеназвана закономірність виявляється досить яскраво.: "Показував сопівку, і постільці дублені, та онучки черлені та й питався нені, чи вже великий, чи не міг би татарів та багачів стріляти, як оті стрільці на комині" (с.33). Підрядна частина "чи вже великий" втратила підмет – він. В останній частині пропущено присудок – стріляли. "Копил бексає на все горло, бо розпусний, не має дьиді, аби сокирою загрозив, зубами заскреготав" (с.84).

Подібна економія має місце і в описах та показі емоцій, але тільки в реченнях зі змішаним підрядним зв'язком.: "Але ніхто їх не порунтає, бо важкі, бо на то їх земля сплодила, аби мир годували" (с.42).

Складнопідрядні речення, що передають пряму мову як непряму, виділяються приналежністю підрядних частин тільки до групи з'ясувальних при однорідній супідрядності, коли вони залежать від дієслова зі значенням мовлення в головній частині.: "Кум узяв його попід пахви і помаленьки запровадив до докторського покою та й пригадував йому, аби пана поцілував у руку і аби говорив укладно"

(с.76). "Дяк по щирості відгалакував, аби відправа була красна, аби святим душа радувалася" (с.115).

Виділяються складнопідрядні речення Марка Черемшини і підрядними сполучниками. Для означальних використовуються сполучні слова -що, котрий, але оминається який; в обставинних – аби (для мети), -що, як, чи (у з'ясувальних) і т.д. Письменник звертається до маловживаних та нетрадиційних сполучників, щоб підкреслити особливості місцевої говірки.

Помітне місце в синтаксичній системі оповідань Марка Черемшини посідають складні синтаксичні утворення. Це поєднання простого і складного чи двох складних речень в межах однієї структури.: "Перед нею виступили її мрії, що стелилися на сонячнім промінню, але їх перервали на хвилину невиразні, хоть голосні крики надходьчої громади" (с.63). Він дивився, як вона їсть, і тут йому пригадався його голод, пригадалося Кречунове теля, що так смачно ссало свою маму, і знов пригадалися усі солодощі, що їх зазнав "за дьиді та нені" (с.72).

Складні синтаксичні утворення сприяють концентрації змісту у ключових місцях смислової площини оповідання. Наприклад, про різкий поворот у житті Петрика з оповідання "Карби" після смерті діда повідомляється за допомогою утворення.: "Як лишень Петрик виходив свої роки до школи, поховали діда, а дьидя забрав сина від баби і передав у чужі руки, у місто до школи" (с.35). Про сварку діда з дітьми в оповіданні "Дід" також розказується за допомогою складного синтаксичного утворення.: "Сварка так закінчилася, що старий Чюрей відокремився від дітей і від сьогоднішнього дня спить надворі, а діти в хаті" (с.40).

Марко Черемшина використовує складні утворення двох типів: утворення в складі простого та складного речення, де опорним інформаційно-граматичним компонентом виступає складнопідрядне речення, і утворення з двох складнопідрядних речень. В утвореннях першого типу смисловим та граматичним лідером буває складнопідрядне речення і концентрує в собі більшу частину змісту та граматичних засобів утворення, а просте стає інформаційним доповненням, і його присутність потрібна тільки для збереження конструкції. "Та коли данцівник відтанцював своє, дід заводив такої жалібної, що усі гості надолину голови спускали, як птахи, дощем зіпрані, а баба глибоко зітхала" (с.34). Для урівноваження граматичної та смислової ролі складного і простого речення в утворенні до складу останнього автор вводить однорідні члени, збільшуючи його змістовну та граматичну вагу.: "Бадіки хотіли її приперти, аби так хлопця не перехвалювала, але баба сіпала Петрика за рукав і кликала додому, а бадікам не давалася переговорити" (с.36). Смислове лідерство простого речення в утворенні можливе і тоді, коли воно стоїть у препозиції: "Штефанове лице роз'яснілося дужче від сміху, а права рука піднеслася вгору, начеб також дожидала вдоволяючої відповіді на завдане питання" (с.60).

Функціонування в утворенні двох складнопідрядних речень знімає питання про інформаційного та граматичного лідера, бо вони одержують від автора однакову змістово-граматичну роль в конструкції, що виділяється єднальними та зіставно-протиставними смисловими відношеннями між ними.: "Але не міг дослухатися свого, бо стариня падькалася та нарікала на тяжкі роки, а дід згадував впрадавні, ліпші часи та кривдувався на теперішні так, як каждого вечора перед бабою кривдується" [с.34]. "Все ж таки почули його куни, що досі свобідно ігрались під церковною банею, почули його сови, що вигукували людям "на смерть" своє зловіще "угу", а тепер замовкли" [с.5].

Марко Черемшина у збірці "Карби" намагався виконати два завдання: дотримуватися місцевих діалектних умов і в той же час якомога ближче підійти до загальноукраїнських літературних норм. Специфічні умови розгортання подій та збереження особливостей місцевої говірки знайшли своє відображення в синтаксичній системі оповідань.

1. *Черемшина Марко.* Твори: В 2-х т. – К., 1974. – Т.1. Далі, покликаючись на це видання, у тексті вказуватимемо лише сторінку.

Уляна СОЛОВІЙ (Івано-Франківськ)

ОЦІННО-ОБРАЗНА НОМІНАЦІЯ У СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ
(на матеріалі новели Марка Черемшини "Більмо")

Будь-який художній текст як сума контекстів, в яких він набуває осмислення і що "начебто іконовані в ньому" [6, 21], є унікальним витвором не стільки самого автора, скільки певної ідеї, яка походить від тексту-можливості і є смислом, що залишається інваріантним при будь-яких текстових трансформаціях [5, 72].

Вербалізуючи таку ідею, компоненти тексту паралельно декодують її, розкриваючи тим самим приховані смисли, виявляючи *конотативні відтінки ключових найменувань,* виступаючи ідентифікаторами вже не стільки абстрактного дотекстового повідомлення, скільки репрезентуючи *індивідуальну авторську манеру письма.*

Важливе значення для розкриття глибинного змісту твору відіграють саме *оцінно-образні номінації* як різновид *вторинних варіативних, синонімічних* (ставлення до суб'єкта*), багатофокусних* (щодо об'єкта номінування),*експресивних* (з точки зору функціонального навантаження) *найменувань* [3, 527].

Тексти зразків "малої прози" М. Черемшини не розглядалися крізь призму значущості *вторинних номінацій аксіологічного характеру* та їх функціонування у структурі художнього тексту. Спробуємо показати важливість названого виду найменувань для розкриття глибинного змісту тексту, виявлення в. ньому прихованих значень на прикладі новели письменника "Більмо"[7, 95–106].

В результаті нещасного випадку донька бідного гуцула Тимофія Анничка "скалічіла" – на оці у дівчини утворилося більмо. Ця незначна, на перший погляд, фізична вада стала невирішеною проблемою і тягарем для всієї родини, порівняймо: "...але дівка, то, знаєте, клопіт! Ніби й сором, і нема чого таки сподіватися, аби голову накрила, кажде обмине хату, а ми на грунтик так не біровиті, а й то тому так гірко" (с.101). Проблемою стає більмо і для самої Аннички. Перетворившись на своєрідну мітку-відлякування, воно сприяє виникненню комплексу неповноцінності, в результаті чого дівчина почувається незручно в колі односельчан, що підсилюється глузуваннями з боку "збитошних легінів, [які] прозивали [її] на вулиці "сліпцунков" (с.100).

Прізвисько закріплюється за Анничкою, і ніяк інакше мешканці села її не називають. Щоб з дівчини була хоча б якась користь, завдяки клопотанням хресного батька, Анничку віддають у найми до лісничого ("До пана йду на цимбрилю, то будете мати шо їсти!" (с.103).

Основний персонаж новели, дівчина з фізичною вадою (більмом), стає завадою не лише для своєї родини, а й для усієї громади. З найстаршої дитини, "вкалічівши", донька гуцула Тимофія перетворюється на створіння неповноцінне. Процес деградації особистості на текстовому рівні репрезентується наступними *ідентифікаційними номінаціями,* що не просто розширюють коло знань реципієнта про героя твору, але й ілюструють ставлення до дівчини інших персонажів – *суб'єктів номінування.*

Найменування, що надалі присутні у тексті, носять *вторинний, багатофокусний,* суб'єктивнооцінний *характер* і виражають ставлення до Аннички – *об'єкта номінації,* що одночасно стає і *об'єктом оцінювання.* Наприклад: "...з хати озвався плаксивий, тонкий голос" (с.98) (інформація про дівчину подається шляхом ілюстрування окремих рис її зовнішності з суто негативним забарвленням – "більмо на оці", "плаксивий, тонкий голос" тощо); для рідних батьків, як і для хресного батька, Анничка з більмом – біда у хаті; ставлення до неї навіть дещо гірше, ніж до маржини [худоби]; її ототожнюють з лихом у господі ("ей,бідко ж моя, бідко ...", "нещеслива наша годиночка!.." (с.101); зневажаючи дівчину з вадою, сільська громада не лише називає її "сліпцункою", але й підсвідомо вважає, що єдиною дорогою для Аннички є моральний занепад, адже влаштувавшись на роботу до пана, через певний час вона стане покриткою, зведеницею. Порівняймо :

– Вже веде свіжу ...

– Аєк, веде сліпцунку ... – Шо-сми мав казати: туда йде вона впорожну, а відти вернеси вповні ... (с.105).

Використання *оцінного найменування* "сліпцунка" та *аксіологічного субстантивованого прикметника* "свіжа" з виразним негативним відтінком підтверджує характер ставлення до героїні інших дійових осіб новели.

Отже, молода, здорова дівчина з єдиною фізичною вадою стає тягарем для батьків (бо ніхто не візьме заміж), центром глузування і зневаги для односельчан. Зображений у творі епізод з життя гуцульської родини (не такий вже і неординарний) репрезентує не просто родинні, а загальнолюдські стосунки, складні конфліктні ситуації як своєрідний тест на гуманність, безкорисливість та порядність у ставленні до ближнього.

Глибинний зміст новели, її приховані смисли виявляються також шляхом декодування *центральної, ключової, номінації* "більмо" з *відтінком оцінності*, яка виконує роль заголовка і є тим *аксіологічним стрижнем*, крізь призму якого інтерпретуються усі інші, згадані вище, *оцінно-образні номінації*. Найменування нейтрального характеру на початку твору (більмо як об'єктивний вияв фізичної вади, недуга) збагачується у подальшому контексті *оцінною конотацією*, знак якої відповідно зміщується на *аксіологічній шкалі* до максимальної позначки зі знаком "-". ауважмо, що саме "завдяки" ваді героїня новели номінується "сліпцункою". Незважаючи на об'єктивний характер номінації, в її структурі теж чітко простежується *суб'єктивний фактор* (зневажливе ставлення односельчан).

Згодом (з точки зору інтерпретатора тексту новели) Анничка стає "більмом" для родини, завадою, непотребом, бо не може принести прибуток, вийшовши заміж. Паралельно, влаштувавшись на роботу до лісничого з нерадісними і всім відомими, хоча старанно замовчуваними, перспективами, вісімнадцятирічна дівчина стає "більмом" на оці сільської громади, своєрідною завадою на її моральному обличчі. Малюючи в уяві подальшу долю Аннички (порівняймо: "Лісничий усміхнувся, глипнув на дівчину і ще раз усміхнувся" (с.104); "...вже веде свіжу ..."; "Буде добра на перехід, – насміхається ще інший" (с.105) тощо), асоціативний ряд найменувань персонажа можемо продовжити *номінаціями* "покритка", "зведениця" *з аксіологічним знаком "-"* (див. новелу М. Черемшини "Зведениця" як логічне продовження аналізованого нами твору (с.83–84)).

Таким чином, саме *аксіологічні найменування*, що ілюструють негативне ставлення до персонажа (*об'єкта номінації* та *оцінювання*), не тільки репрезентують становище дівчини – власне крізь їх призму проектується її подальша доля, реалізується ідея – передтекст-можливість – закодована в них як *ключових компонентах*. Приховані смисли художнього тексту, виявляючись шляхом декодування зазначених номінацій, не тільки сприяють правильній його інтерпретації, а й служать засобом ідентифікації ідіостилю Марка Черемшини, його специфічної манери письма.

1. *Вольф Е.М.* Грамматика и семантика прилагательного (на материале иберороманских языков). – М., 1978. – 200 с.
2. *Вольф Е.М.* Функциональная семантика оценки. – М., 1985. – 228 с.

3. *Гак В.Г.* Повторная номинация // Языковые преобразования. – М., 1999. – С.524–553.
4. *Гак В. Г.* Типология лингвистических номинаций // Языковые преобразования. – М., 1999. – С.310–364.
5. *Карасев Л.В.* Пьесы Чехова // Вопросы философии. – М., 1998. – №9. – С.68–79.
6. *Лотман Ю.М.* Текст как смыслопорождающее устройство // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. – М., 1996. – С.3–84.
7. *Черемшина Марко.* Твори: В 2 томах. – Т.1. – К., 1974. – 335 с. Далі зазначатимемо лише сторінку.

Марія ЛИЧУК (Чернівці)

СТРУКТУРНІ ТИПИ ФРАЗЕОЛОГІЗОВАНИХ РЕЧЕНЬ У ТВОРАХ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Серед видатних митців української літератури важко назвати письменника, під пером якого так виразно, глибоко українська проза "набрала поетичного лету, мелодійності, ніжності, грації та різнородності" [1, 523].

Марко Черемшина як справжній майстер слова мав самобутній талант. Він постав перед читачами як глибокий лірик, твори якого закосичені чарівними квітами гуцульського фольклору, як майстер своєрідного мовного стилю, від якого віє чарами народної пісні.

Особливу увагу привертає використання фразеологізованих речень у творах українського письменника. Незважаючи на численні мовознавчі дослідження, це питання залишилося поза увагою вчених.

Відносно самостійні висловлення, побудовані не за певним граматичним зразком речення, а за особливими фразеологізованими моделями, відомі у мовознавстві під назвою "нечленованих речень", "речень-штампів", "синтаксичних фразеологізмів", "комунікем", "фразеологізованих речень".

Фразеологізовані речення – це специфічні конструкції розмовного мовлення. Їм властива основна ознака речення -- предикативність. Фразеологізовані синтаксичні конструкції з граматичними реченнями мають споріднені ознаки: 1) інтонацію відносно закінченого повідомлення; 2) наявність засобів суб'єктивно-модальних значень; 3) наявність деяких поширюючих членів речення; 4) здатність входити до структури складних речень у ролі окремих предикативних одиниць.

Семантика фразеологізованих речень не зумовлюється лексичним наповненням компонентів, тому що конкретне їхнє значення втрачається, стирається, а якщо і зберігається, то перекривається загальним значенням синтаксичної побудови.

Структурна схема фразеологізованих речень має стійкий характер, який проявляється в тому, що кожен із її компонентів набуває лексичного значення в умовах функціонування у даній структурі. На відміну від граматично оформлених речень, у яких втрата одного із компонентів побудови веде до зменшення на відповідну одиницю інформації, синтаксично зв'язані конструкції при втраті одного із компонентів повністю руйнуються. Пор. неможливість функціонування без займенникових слів таких конструкцій: Що неслава? Ей, де ж би? Що в них ! Куди їй!

У плані структурної характеристики фразеологізовані конструкції є різнотипними. Своєрідними є побудови, організуючим центром яких "є застигла форма, що відірвалася від парадигми певного слова і тією чи іншою мірою втратила своє лексичне значення", наприклад, форма чим у конструкції Чим не жених? Активними серед фразеологізованих речень є такі, що організуються не певним, окремим словом (у тій чи іншій формі), а визначеними граматичними формами, детермінуючими структуру речення, наприклад, Всім молодцям молодець [3, 94].

Особливістю фразеологізованих речень є те, що їх структурна схема складається як мінімум з двох компонентів. Синтаксичні побудови можуть мати в основі своєї структурної організації, наприклад, такі два елементи:

займенниково-модальний компонент, що передає загальне модальне значення конструкції, і предикативний компонент, який виражає значеннння предикативності – часу, особи. Наприклад, Куда ти взєвси? Ей, де жиют!

Загальне типове значення побудови залежить не тільки від типу займенниково-модального компонента, але й від форми предикативного компонента.

Фразеологізовані речення, представляючи діалогічне та монологічне мовлення, мають яскраво виражений антропоцентричний характер. Найчастіше фразеологізовані конструкції як самостійні одиниці синтаксису виступають у ролі репліки-відповіді у діалогічному мовленні. Можуть вживатися ізольовано, в поєднанні з різними за структурою та семантикою реченнями, а також входити до складу інших речень.

У творах Марка Черемшини ми виділили чотири структурні типи фразеологізованих речень з певними різновидами,

До п е р ш о г о типу належать фразеологізовані речення, структурна схема яких організується займенниково-модальним компонентом де та вигуками, частками, предикативним компонентом. Серед речень цього типу ми виділимо такі підтипи:

1) другим компонентом структурної схеми яких є вигук ей, що виконує підсилювальну функцію. Синтаксична конструкція виражає заперечення можливості зробити щось або готовності до якої-небудь дії, наприклад:

– А не мож би лікаря привезти?

– Ей де, небоже! (с.29). Може, досвіта маржинку напоюють? Ей де! (с.64).

2) фразеологізовані речення, що складаються із займенниково-модального слова де, що повністю формалізувалося, і частки (або часток), які можуть бути в препозиції і виконувати підсилювальну функцію. Конструкція містить у собі оцінно-експресивне ставлення мовця до спостережуваних явищ, подій, вчинків інших осіб, реакцій мовця, подиву тощо, напр.:

– Таже, аді, ми в хаті, а цес злодюга нас на пні обкрадає, – відповіла верескливо Фенчучка.

– Ей, де ж би? Та де-с го найшла? (с.56).

3) речення, структурна схема яких організується займенниково-модальними компонентами де або куди та предикативним компонентом.

У ролі другого компонента виступає головний член односкладної чи двоскладної схеми речення. Такі фразеологізовані речення реалізуються у заперечній формі. Значення заперечення може доповнюватися емоційним відтінком (суму, жалю тощо), як-от:

– Отже, діти не жиють?

– Хоть би так наші вороги, проше пане, жили. Ей, де жиют! (с.58). Ей-га, – дивувалася баба, – ти, саняку, не знаєш, що ... церкву і дзвіницю спалили і всю маржину і попадю вбили. Куда ти взєвси! Я тілький мир без попа поховала, що гай... (с.41).

До д р у г о г о типу належать фразеологізовані речення з лексичними повторами.

Форма фразеологізованих речень з лексичними повторами – це організація компонентів її моделі, що включає використання окремих граматичних форм слів і порядок їхнього взаємного розташування.

На прикладі синтаксичних конструкцій даного типу особливо виразно можна прослідкувати таку ознаку фразеологізованих речень, як відтворюваність. Відтворюються граматичні форми разом зі службовими компонентами, якщо такі є в складі моделі, і постійна схема побудови, яка наповнюється в різних ситуаціях мовлення різним лексичним змістом.

Беручи до уваги структурні особливості, виділяються такі різновиди фразеологізованих речень із лексичними повторами:

1) іменник у формі Називного відмінка однини + іменник у формі Орудного відмінка однини. Наприклад:

– Будеш газда, Тодосію, покладу тобі в верхах хату, лиш бери її.

– Хата хатов. А дитина схоче їсти і убрати хорбаку (с.310).

Конструкція передає значення "хата – менш важлива", одночасно підкреслюючи важливість іншого предмета, дії, того, про що мовиться у наступному реченні.

Іменникове закінчення - ов, форма Орудного відмінка однини, один з елементів багатої мовленнєвої канви гуцульського краю.

2) іменник у формі Дазивного відмінка однини + то + іменник у формі Називного відмінка однини.

Синтаксична конструкція передає значення категоричного ствердження.

Що правда, то правда, але воно всяко могло бути (с.303).

3) прислівник + як + прислівник, наприклад:

– А може би, їх, прецінь зараз замкнути?

– Зараз як зараз, але досвіта буде можна (с.180).

Цей різновид функціонує як заперечна репліка-відповідь мовця. Прислівник, взятий з попередньої репліки, виконує роль подвійного повтору.

Основною ознакою т р е т ь о г о типу фразеологізованих речень є залежність їх структури від місця в діалогічному процесі: дані побудови можуть функціонувати тільки як репліка-відповідь. Структурна схема цих речень складається із займенниково-модальних слів (де, чому, чого) і того слова чи словосполучення із попередньої репліки, зміст якої заперечується або підтверджується. Займенниково-модальні слова можуть вільно заміняти одне одного.

Виділяємо різновиди третього типу фразеологізованих речень:

1) фразеологізоване речення складається з 2 компонентів: частки (часток) та слова, що повторюється з попередньої репліки, як-от:

– Тото, любчіку Юсипку, не з добра ти так кашляєш!

– Та де з добра, брачіку Луки? (с.35).

Конструкція реалізується як репліка-відповідь у формі ствердження.

2) структурна схема синтаксичної побудови організується займенниково-модальним словом та словом із попередньої репліки. Конструкції можуть поширюватися частками би, б, що виконують підсилювальну функцію, наприклад:

– Курило Сівчук дома? – грімкіше крикнула фігурка.

– Чіму би не дома. птюше ласки божої та й панцкої, – відозвався з низенької, майже безвіконної хати хрипливий придушений голос (с. 42).

3) фразеологізовані речення, що утворюються частками, часткою би, займенниково-модальним словом та словом із попередньої репліки:

– То буде таке, як молоко, розумієш?

– Та чіму бих не розумів, проше ясного пана... (с.280).

4) фразеологізоване речення може передавати значення "саме того, ане іншого типу", "саме тим, а не з іншим". Структурна схема складається зі слова, що повторюється з попередньої репліки, та порівняльної конструкції, наприклад:

– А з ким же він став на спілку? – питає комендант.

– З ким, як не з кримінальниками, – відповідає побережник (с.180). Порівняльна конструкція підсилює категоричне ствердження.

Фразеологізовані речення ч е т в е р т о г о типу організується займенниково-модальним словом що та предикативним компонентом. Доповнюються частками, прийменниково-займенниковими конструкціями.

Виділяємо різновиди:

1) займенниково-модальний компонент що + предикативний компонент (іменник, загальна чи власна назва, прикметник). Наприклад:

– Що неслава? Я б підпору тепер з тебе мала і з голоду не вмирала б. Ти ж не винувата (с.258).

– Ет! що мені там Іван Дідичів! То не чоловік, а комарина (с.244). "Що молодий, що запашний, що красно убраний!" (с.223).

2) предикативний компонент може бути виражений неозначеною формою / дієслова. Реалізуються конструкції цього різновиду тільки у стверджувальній формі. Наприклад:

– О, коли б він собі так починав, не звався би гуцульськов ріков. Але що про це й говорити? (с.245).

Отже, як бачимо, Марко Черемшина створив досконалі зразки художньої прози, у яких виявляється образність мислення, висока емоційність мовців як представників галицької групи говірок. Саме завдяки вживанню фразеологізованих речень створено яскравий емоційний фон мови та досягнуто глибини передачі тонких душевних переживань людини, особливостей її поведінки.

1. *Франко І.* З останніх десятиліть XIX в. // Франко Іван. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1984. – Т.41.
2. *Черемшина Марко.* Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. – К., 1987. – 448 с. Далі вказуємо лише сторінку.
3. *Шведова Н.Ю.* О некоторых типах фразеологизованных конструкций в строе русской разговорной речи // Вопросы языкознания. – М., 1958. – №2.

ЕСТЕТИЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ

Степан ПУШИК (Івано-Франківськ)

МІФОЛОГІЧНИЙ СВІТ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Батька на Гуцульщині ще й тепер кличуть дєдьом. Дєдьо Марка Черемшини – Юрій Степанович Семанюк (1846 р. н.) у дитинстві та юності їв той же хліб, що й Тарас Григорович Шевченко. Навчався в однокласній школі, а далі пішов служити й вчитися до маляра, що розписував церкви в Галицькій і Буковинській Гуцульщині. Хлопчик Юрко гарно співав, а тому вирішили, що з нього вийде дяк, тому й "Дяківства учились мої дєдя в кожнім селі, у горах, від Путилова – до Жаб'я".

У Сторонці-Путилові жив і працював тоді Юрій Федькович, який полюбив голосистого легіника з підгірських Кобаків, після чого стали вони великими приятелями. Справжній культ Буковинського Соловія панував у хаті Юрія Семанюка, коли він осів у рідному селі Кобаках і одружився з Анною Олексюк, батько якої був надзвичайно романтичним чоловіком: "... був то правовірний гуцул, дуже доброго серця господар ще з первісною простотою, бо не вмів читати й писати, у війську не служив, орав ще деревляним плугом, їздив тільки волами, святкував усі хотьби і найменші свята, вірив у відьми та лісовиків, добре вгадував лиху і добру погоду, нікому не каламутив води і приймав на нічліг всякого, хто тільки того забажав. Газди з газдинями, доньками або синами з Брустур, з Жаб'я, з Ворохти та Гриняви, з Довгополя, Густєрик, Ріжна, з Ясенева, Яворова та Криворівні, їдучи верхи з набором на доли, щоб зміняти скором та посудину на хліб, все повертали до мого діда на ніч і майже щоночи ночувало у дідовій хаті десять, а не раз і двадцять осіб. Дід і баба гостили їх вечерею і сніданком, дуже часто приносили горівки і частували гостей.

Дід дуже любили з гостями набуватися та й хоть розповідати та хоть слухати оповідань про давнину, як Черемошем ішла турецька границя, про якогось лихого ката Гурського, про великого богатиря – вірменина Ромашкана, про татарів, про лісових божків і духів, про рахманський Великдень, Асафатову долину, відьми та Чугайстра, про Каньовського, про чудне зілля і т. ін. Дід уміли красно грати на флоярі і по вечері грали, а гості співали і танцювали, ще і бабу і мене брали в танець і вивчили були мене танцювати гуцулки, аркана і гайдука з присюдами..." [9, 170].

Шість років, за нинішніми мірками "ясельного" і "садкового" віку, майбутній письменник, образно висловлюючись, купався у

народній поезії. Очевидно, що й батько був таким же романтиком, і якби не сварка "дєді з дідом", то малий Івась Семанюк – майбутній літератор Марко Черемшина міг і далі рости в діда. Батько Юрій Семанюк з величезним пієтетом ставився до творчості Юрія Федьковича, яка наскрізь просякнута фольклором. Не реальний, а міфологізований Довбуш постає з його однойменної поеми, Сокільська скала і Черемош наповнені не стільки демонологічними персонажами Гуцульщини, як привнесеннями з німецької народної поезії та літератури. Це не могло не викликати внутрішнього спротиву в Марка Черемшини, якому чужим було фантазування задля фантазії. Він добре знав міфологію рідного краю.

Про Марка Черемшину слід говорити не стільки як про прозаїка, але як про поета, що залишив нам поезії й поеми в прозі. За теперішніми розвідками краєзнавців, етнографів, етнологів, мовознавців, село Кобаки не належить до Гуцульщини. Верховинців називали колись джусами, кобацьких людей – бойками, бадіками, полюхами, сусами, піндюрами, й навіть іронізували: "Борони, Боже, від кобацької напасти" [4]. Але без Гуцульщини Марка Черемшини не було б. Село в далеких горах мало свої полонини, де влітку випасалася маржина (худоба), чоловіче населення йшло в бутини на лісорозробки, працювали на лісосплаві плотогонами. Кочування з худобою, заробітчанство, натуральний обмін і торгівля кожного жителя Кобаків прив'язували до Гуцульських Карпат. А ще Марко Черемшина тривалий час працював у Делятині, через який тече річка Прут, що бере початок у Чорногорі. З-за Чорногори витікають Біла ріка і Чорна ріка, що в Устеріках утворюють Черемош. Безперечно, що назва ця від черемхи, бо ж так само це дерево білим цвітом цвіте (Білий Черемош), а чорні ягоди (Чорний Черемош) родить. Черемха дала назву ріці, а ріка подарувала псевдонім Іванові Семанюкові [6, 116–117].

Щодо імені "Марко", то його теж бачимо серед міфологічних персонажів. У квітні святкували Марків день. Марко Проклятий діє в українській вертепній драмі. Слід давнього міфа про цей персонаж є в прислів'ї: "Товчеться, як Марко по пеклі" та ін. [4]. Семанюк мав ще й інший псевдонім – Марко Легіт. Леготом називають теплий, лагідний, приємний вітерець.

Якщо Михайло Коцюбинський прийшов до наших міфів завдяки Володимирові Гнатюку, який постійно надсилав йому "Етнографічні збірники" Наукового Товариства імені Тараса Шевченка, а згодом майже силоміць примусив письменника приїхати на Гуцуль-

щину, що дало змогу створити повість "Тіні забутих предків" [2, 178–227], то Марко Черемшина виріс у цьому квітнику. Він признається, що в гімназії "дуже велике враження зробили тоді на мене: Шевченко, Франко і думи та народні пісні у збірнику Головацького. Кромі того я захоплювався дуже Гомером, Шекспіром, Словацьким, Шіллєром і Гоголем" (с.171). В "Іліаді" Гомера оспівано обряд ігрищ на могилі героя. Цей дохристиянський звичай зберігся у Карпатах аж до наших днів. На Гуцульщині він називається "Грушка" (від слова "гра"). Марко Черемшина саме так назвав своє оповідання, що в травні-червні 1901 року публікувалося в двох числах чернівецької газети "Буковина", і того ж року вийшло в збірці оповідань "Карби". "Грушка" немовби продовжує той твір, що дав назву книжці. Але якщо в "Карбах" описано, як помирає баба Петрика (прототипом була рідна бабуся автора, а Петрик – то майбутній письменник Марко Черемшина), як їй привиджуються закарбовані на посоху Господа Бога її гріхи, то в "Грушці" змальовано померлу Ілашеву жінку (с.31–40). Оповідання за обсягом таке ж саме, як і останній розділ повісті Михайла Коцюбинського "Тіні забутих предків". Якщо зважити на те, що М.Коцюбинський створив свою повість протягом вересня 1911 року, то ми гадаємо, що Михайло Михайлович, коли писав цей твір, мав перед собою "Грушку" Марка Черемшини. Звичайно, що він користувався матеріалами з "Гуцульщини" В.Шухевича [10, 425] та "Матеріалами до гуцульської демонології" А.Онищука, що друкувалися в НТШ, згадував усе те, що бачили його очі на похоронах в Головах, але й чужа "Грушка" в "Тінях..." залишила свій помітний слід.

В обох творах плачуть трембіти, голосять жінки (в повісті Коцюбинського Палагна голосить за Іваном, а в оповіданні Марка Черемшини мовиться, як будуть доньки голосити за Ілашкою-мамою, якій тешуть труну-деревище). Похоронний обряд "грушку" називають ще "лопаткою", "лубком" – це від назв ігор при тілі небіжки чи небіжчика. Нам вдалося зафіксувати ще такі назви, як "упривіддя" та "привида гнати", які засвідчують, що ігрища ці – не просто забава молоді, але оберіг, щоб нечиста сила не взяла душу, яка ще не вознеслася на небо, щоб не потяла тіло [4]. Можливо, що то був спосіб відлякування упиря чи упириці. Трембітар у Черемшини навчає, як бити "скруцаком". Він, будучи нежонатим, віщує, хто за кого піде заміж, саме в той час, коли родина голосить і плаче, підкреслюючи цим, що життя триває.

Коцюбинський же переповідає, як "Купують зайця", а також змальовує ще дві гри: "Я завис" і "Млин". Звичайно, що ці ігри, як і ряд інших, що публікувалися в одному з "Етнографічних збірників", як і ті, що нам вдалося зафіксувати, були створені до прийняття християнства. Зрештою теперішня наша віра – це дуалізм (двовір'я). Кожен з нас живе в чарівній казці звичаїв, обрядів, повір'їв, пісень, хороводів, танців, що передані нам, як найбільший скарб, предками.

"Грушку" Марко Черемшина зобразив достовірніше, поетичніше, сильніше, ніж Михайло Коцюбинський. Цього запозичення не міг не помітити Марко Черемшина, але, як бачимо, промовчав, бо й сам ставав на плечі своїх геніальних попередників. Особливо відчувається це, коли перечитуєш новелу "Село потерпає" [9, 121–123]. Автор свідомо чи підсвідомо вдається до того ж методу, яким творився шедевр нашої давньої літератури "Слово о полку Ігоревім" [8, 24–55]. У своїх публікаціях ми вже говорили, що магічної дії твору на читача й слухача автор (за нашою версією галицький князь Володимир Ярославич, син Осмомисла) досягав за рахунок міфологічного підтексту й побудови тексту за законами міфологічних чисел.

Автор "Слова" говорить:

"О Руская земле, уже за шеломянемъ еси!"

І вдруге:

*"О Руская земле, уже не (*за – пропущене*) шеломянемъ еси!"*

А в новелі "Село потерпає" читаємо:

"За третьою горою небо позіхає".

Через кілька абзаців:

"За третьою горою небо стогне".

Ще через декілька абзаців:

"За третьою горою вільшина пріє".

І четвертий своєрідний рефрен:

"Аж жовтий лист з дерев падав, так затряслася гора, коли на своїх плечах все село уздріла". У "Слові...": "*...а дерево не бологомъ листвіе срони"* й інше. Там само: "*Земля тутнеть".* А в Черемшини: "*Гейби земля в селі задрижала...".*

У "Слові..." є незрозумілий рядок: "*Жля поскочи по Руской земли, смагу людемъ мычючи...".*

Марко Черемшина в новелі "Чічка" наводить унікальну коломийку, з якої випливає, що Смага може бути міфічним персонажем:

З тої гори два явори, межи ними чічка,

Бодай же мні Смага втєла, шо-с така маціцька [1, 156].

О.В.Мишанич, який був упорядником двотомного видання творів прозаїка та автором приміток, вважає, що "смага – нагла хвороба, удар, біда" (с.330). З таким тлумаченням важко погодитися. Скоріш за все Смага в дохристиянську добу була покровителькою багаття, на якому спалювали покійника. Смага збереглася в прокльонах, що засвідчує про її караючу функцію, бо і в "Слові..." вона стоїть в тому ж реченні, що й такі міфологічні персонажі, як Карна і Жля. (Думаю, що міфічний персонаж називався Жгля (від "жегти", тобто "палити").

Очевидно, що до прийняття християнства, людей не хрестили, а здійснювали якийсь інакший обряд, що називався "ірщенням". Черемшина зауважив, що "ірщений – хрещений". Водохреща на Гуцульщині теж називається Відорщі. Акушерку й бабу-повитуху гуцули називали словом "мошя", що, можливо, утворилося від імені слов'янської Афродіти – Мокоші, яку називали ще й П'ятницею.

Потужний пласт дохристиянських вірувань став основою дня новітніх, християнських свят. Насамперед це: Коляда, Щедрівка, Великдень, Юрія Зеленого, Зелені свята, Івана Купала, Петра і Павла, Успення й Різдво Богородиці або ж Велика й Мала Богородиця, що засвідчує про давній культ двох Рожениць, яким поклонялися далекі предки-язичники. Черемшина для свята Різдва Матері Божої вживає назву Богородичка Мала, що дає піставу Успення називати Богородицею Великою).

Під особливим натхненням були створені письменником оповідання "Коляда" (с.230–233) та "На Купала, на Івана" [9, 224–229]. Цей, другий, твір Черемшина назвав "нарисом з гуцульського життя", хоч це є невелика поема, написана білим віршем. Письмо Черемшини настроєне на лад народно-поетичних творів, народжених співцями, що поклонялися Сварогу, Дажбогу, Перуну, Стибогу, Сімарглу, Хорсу й Мокоші. Кожен з цих міфологічних персонажів мав десятки інших назв, як і в наш час мають багато імен Всевишній, Його Син і Мати Божа. Марко Черемшина підкреслює це, починаючи свій "нарис": "Хоть Купало, хоть Лопушник, але це є справедливий Іван". Додамо від себе, що чорногірський верх Піп Іван чи то Попіван був, мабуть, священною горою цього божества, де є сліди давнього святилища. Гутин-Томнатик, що поруч, досі називається "погане місце", а на Івана Купала на Чорногору гуцули ходять збирати лікарське зілля. Це високогір'я є найвищим хребтом-вододілом Українських Карпат, що переходить у Ґорґани, Бескиди, і так само Купальське свято, що припадало на 25 червня (тепер святкуємо 7

липня), було віхою сонцевороту на зиму аж до 25 грудня (7 січня), коли Дажбог-Сонце знову народиться й поверне землю на літо.

Коляда й Купало – це два взаємопов'язані свята. І Марко Черемшина в оповіданні про різдвяну ніч переробляє дохристиянські гімни-колядки, стилізує їх, підсилює звучання прокльонами, щоб у душі читачів посіяти ненависть до окупантів, які затіяли арешт удівця Гаврила, аби вчинити наругу над його дочкою, яка є "найфайніша" в селі.

Якщо в "Коляді" постерунковий стріляє тільки вгору, то в "нарисі" "На Капула, на Івана" ревізор (тобто польський прикордонник) убиває Івана Шепитарюка, який на буковинському боці Черемоша, що під окупацією Румунії, літує на полонині. Вбивство це стається через те, що "красна квітка" – ґаздиня не пускається на блудну стежку із ревізором Збишком Прушковським.

Купальської ночі царює на світі нечиста сила. Самого Купала Марко Черемшина малює як українського Купідона-Амура: "Місяць везе у срібній чайці голого Купала-Івана над Ґорґанами, а зорі примружились із стиду... любість по землі сіє... А де тота любість упаде, там білий вогонь з землі виростає". Купальська ніч – найвищий розквіт всього живого. Купало "відьми вночі на раду скликає, мушками світить перед русалками, рікою вінки долів пускає, лісами любість підкидає..." (с.226).

На Гуцульщині не знали такої назви жіночого духа як русалка. Це вже привнесено письменником і значною мірою завдяки тому, що перша книжка, яка була створена й видана "Руською трійцею", називалася "Русалка Дністрова", що з'явилося багато публікацій про міфологію слов'ян. У краю Марка Черемшини русалки називаються красні дівки (діви), бісиці, лісні, нявки, а в Ґорґанах – майки; в Бескидах – вітерниці, вітрениці, повітрулі, повітрулиці, повії, перелесниці; на Підгір'ї й Поділлі – мовки й мавки. Зрозуміло, що русалки пов'язані з водою, а бистрі гірські ріки породили інакшу поезію, ніж водойми рівнин. У Білоберезці Верховинського району Івано-Франківської області нами записано демонологічну легенду про бісицю, що живе в Черемоші [4], але такого розмаїття поетичних оповідок як про лісових віл, про водних дів не фіксується. Нявки уявляються вродливими дівчатами з розпущеним волоссям, які танцюють і співають довкола дерев і кущів, вирощують дикі квіти. Спереду вони вродливі, а через спину видно внутрішні органи, нерідко тягають за собою кишки, бо ж Чугайстри, ловлячи їх, вириває зі спини тіло. Зрозуміло, що в наш час змішалися діви водойм з дівами дерев, духами, що є в полонинах і полях.

Марко Черемшина в нарисі про підступне вбивство спровокованого літувальника Шепитарюка, ревізора Збишка Прушковського, окупанта, змальовує страшнішим, ніж сам арідник, що в дохристиянську добу був подібним до сатани-диявола: "Луснув стріл у зворі, погас вогонь у броді, розбігся смертельний гомін лісами...

Купало на небі обіздрівся і золотим пером записав котрусь душу у свої книги...

Як оком кліпнути, нетлінні нявки урвали танець над рікою, а чугайстир шпурнув арідникові плитою у його чорні ребра" (с.227).

Чугайстир абож чугайстрин, чугайстер, ночник, дикун, гай, білак, дикий чоловік (останнім часом журналісти-фантазери назвали його ще й гуком) насправді уявляється своєрідним санітаром у фантастичному світі нечистої сили. Він подобою нагадує "снігову людину" Карпатських гір, оброслий як ведмідь, лиха людям не робить, якщо з ним поводитися по-людськи. Він може тільки запросити до танцю, і якщо людина слаба здоров'ям, то може не витримати шаленого темпу. Приспівує танцюючи:

Люже люжем грають, співають,
А ми собі такой так, такой так...

Є всі підстави його ототожнювати з індійським Пушаном і грецьким Паном. Пушанові Індра (наш Перун) вибив зуби, і Чугайстер теж має ознаки такої ж травми, бо ж співає він шепеляво. Чугайстер – ворог Перуна. Громовержець цілиться в нього під час грози, що зближує його з Волосом. Можливо, що це і є Волос, бо коли його підгодовувати несоленою кулешею, обходитися з ним добре, то бісак (є і така назва чугайстра) повідомить, коли на худобу нападе ведмідь чи вовк [7, 53–64].

Так само, як небесний птах бузьок-гайстер винищує змій, жаб, мишей та іншу нечисть, чугайстр ловить бісиць (лісних, нявок, красних дівок), що утворюються з потерчат (страчених дітей), душі яких літають ночами й просять похрестити їх. За повір'ям, вчувши крик-благання, треба сказати: "Як-їс хлопець, то тобі таке-то ім'я (придумати – *С.П.*), а як ти дівчина, то таке ім'я маєш!" [5, 15]. Услід душі страченої дитини треба кинути хустинку чи щось інше з тканини". Охрещена душа заспокоюється. А якщо за сім років ніхто не почув благання душі потерчати, то ще за сім років з неї робиться зріла нявка, яку ототожнюють нині з лісною, бісицею і т.д [4].

Щодо арідника, то цей міфічний персонаж ми трактуємо як антирода [5].

Родом виступає Дажбог, бо ж у "Слові о полку Ігоревім" маємо свідчення, що русичі – внуки Дажбога-Сонця. На буковинській Гуцульщині, в районі теперішньої Путили, де народився, жив, творив і помер Юрій Федькович-Гординський, нами зафіксована інакша назва князя нечистої сили – арія. В багатьох місцевостях, зокрема на Полтавщині, хлопця-розбишаку називали аріякою. Звідси напрошується висновок, що арідник, арійник, арія – це той же самий Арій (Арес), що в греків був богом підступної, віроломної війни.

У гуцульському фольклорі арідник теж виступає великою руйнівною силою. Стихійні лиха: повені, урагани, хмароломи – це його справа [5]. Ми не можемо з впевненістю сказати, чи Марко Черемшина сам придумав, що чугайстер шпурляє кам'яною плитою в арідника, чи справді тогочасні гуцули вірили в таку силу нічного охоронця. За нашими гіпотезами така боротьба неможлива. Арідник – космічних розмірів сила, а чугайстер – високий, оброслий лісовий дід, що ловить лісних дів, які намагаються заманити в нетрі, скали й хащі молодих хлопців та газдів, які сумують за коханими, що залишилися по селах. Таку спокусницю, що вночі голосом коханої викликає з приміщення легіня чи газду, що зовні робиться схожою до дівчини чи жінки реальної, чугайстер-бісак ловить, роздирає її, пече на ватрі й з'їдає.

Черемшина, очевидно, знав ще й іншу назву арідника: осина, осинавець, синавець, той, що в скалі сидить [3, 21]. Цей злий дух відомий на Делятинщині, де письменник працював помічником адвоката цілих шість літ. Невідомо, в якому населеному пункті зафіксував він таку назву чорта як нетрудний.

У щедрівці, яку виконують під вікнами маланкарі (ті, що ходять з Маланкою) співається про чирчика-васильчика. Виявляється, що чирчиком називають дуже низький смушок (хутро). Щодо назви нечистого, то найбільш поширена – щезник. На справжнє ім'я арідника, домовика-хованця та на інші персонажі існувала заборона, тому й досі їх називають словами "щез би, пропав", "щезун", "щезник" [4].

Марко Черемшина написав небагато, але твори його – то особлива поезія. Осип Турянський, Михайло Яцків, Федір Потушняк, Юрій Яновський, Михайло Івасюк, Іван Чендей, Тарас Мельничук – ці письменники й багато інших, безперечно, мали за вчителя Марка Черемшину. Він впливає і на молодших співців гір і степів.

Але що стосується його світосприйняття через персонажі наших демонологічних легенд, через повір'я, колядки й щедрівки, примови й інші жанри фольклору, то тут йому немає рівних. Правда, сучасні

художники слова, краєзнавці, дослідники давньої віри слов'ян такий персонаж, як Гурський, тлумачать, що це назва чорта. Працюючи свого часу на Гуцульщині, я встановив, що так іменували ката міста Чернівців, що страчував опришків. Отож, Марко Черемшина мав рацію, коли писав, що дід йому оповідав "про якогось лихого ката Гурського". Це необхідно знати не тільки науковцям, але й журналістам, що фактично узаконили Гурського як чорта.

Міфологічний світ Марка Черемшини, язичеські мотиви творів, демонологія потребують глибшого і ширшого дослідження. Ми зупинилися на головному. Думаємо, що такий підхід до вивчення творчості письменника може зацікавити нові покоління науковців і майбутнього автора монографії про Марка Черемшину та його творчість.

1. *Афанасьєв А.* Поэтические воззрения славян на природу. В 3-х т. – М., 1995.
2. *Коцюбинський М.* Твори: В 7-и т. – К., 1974. – Т.3. – 428 с.
3. *Онищук А.* Матеріали до гуцульської демонології, записані у Зеленици Надвірнянського повіту 1907-1908 // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1909. – Т.1. – Ч.2. – С.1–139.
4. *Пушик С.* Власний архів.
5. *Пушик С.* Дохристиянська Гуцульщина, її міфи і святилища // Матеріали Міжнародної наукової конференції "Гуцульщина": перспективи її соціального і духовного розвитку в незалежній Україні. – Івано-Франківськ, 1993. – С.14–16.
6. *Пушик С.* Попіван, Говерла й Джомолунгма // Славетний предок Кобзаря. – Івано-Франківськ, 2001. – С.116–117.
7. *Пушик С.* Чугайстер: міфічний персонаж народної поезії Карпат // Народна творчість та етнографія. – К., 1994. – №2–3. – С.53–64.
8. Слово о полку Ігоревім. – К., 1983 – 220 с.
9. *Черемшина Марко.* Твори: В 2-х т. – К., 1974. Покликаючись на це видання, в тексті вказуємо лише сторінку.
10. *Шухевич В.* Гуцульщина. – Ч.5. – Львів, 2000.

Вікторія ЧОБАНЮК (Івано-Франківськ)

ФОЛЬКЛОРНІ ДЖЕРЕЛА ТВОРЧОСТІ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА

В українській літературі переважна більшість митців своєму художньому розвиткові завдячує впливові усної народної творчості. М.Рильський наголошував, що не взявся б провести різку демаркаційну лінію між фольклором, словесною народною творчістю і літературою [4, 85]. Взаємопроникнення літературного і фольклорного процесів майже завжди неминуче.

Багата на народні сюжети, афоризми, прислів'я, приказки і мова творів Леся Мартовича – результат глибокого черпання зі скарбниці усної народної творчості. І це цілком закономірно, оскільки герої його оповідань – селяни – завжди продукували пісні, казки, народні оповідання, легенди тощо. Лесь Мартович бачив усе, що пов'язане з буттям селян, доносив до читачів його смисл, не відкидаючи духовні джерела, а подаючи їх у контексті свого часу. Чи не найбільше приваблював письменника жанр казки, значення якого у твореннї художньої літератури особливе: цікаві сюжети, дотепність, народний гумор, езопівська манера письма. Форма і поетика казки властива оповіданням "Винайдений рукопис...", "Стрибожий дарунок", "Жирафа і Ладо", "Пророцтво грішника". Однак автор переосмислює народну традицію, трактує казкові образи, характери, певні ситуації відповідно до суспільних умов, у яких вони діють.

Приміром, оповідання "Іван Рило" має важливий елемент художньо-образної структури чарівних казок – явище метаморфози. Іван Рило може перетворюватись у тварин, більше того – має здатність впливати на інших, передаючи їм це вміння. У казках при цьому обов'язково акцентується на магічній силі героя, його надприродних властивостях – вроджених чи набутих. А в образі Івана Рила фокусуються суспільно-психологічні відносини середовища, в якому він живе і які створюють сприятливі умови для такого явища. "Тип Івана Рила, – зазначає Федір Погребенник, – який у фольклорі зустрічався під різними сатиричними назвами (Свиня, Микита Хрунь, Ковбасюк) мав життєву підоснову, він реально існував з того часу, відколи почала діяти в Австро-Угорщині "свинська конституція", що давала змогу польській шляхті, австрійським урядовцям за допомогою підкупу й обдурювання народних мас утримуватись при владі" [3, 70].

Образи оповідання "Стрибожий дарунок", зберігаючи фольклорну основу, також несуть у собі функції соціального навантаження. Смеречівській громаді волею небес випало неймовірне щастя: Стрибог з'явився перед народом, щоб виконати його заповітне бажання. Але, як відомо, громада – то окремі особистості, що мають свої інтереси, мрії, уподобання. І якщо вони не зорганізовані спільною ідеєю загального добробуту і благополуччя, то функції громади зводяться до нуля. Смеречани не живуть у злагоді, навпаки, шкодять один одному. Тож об'єктом гумористично-сатиричного зображення в оповіданні стають риси характеру самих українців. Цьому вдало підпо-

рядковані і казкова форма твору (розмова божка Стрибога із селянами), і побудова діалога у формі запитань та відповідей. Лесь Мартович уміє вихопити із життя виразні людські типи, втілити їх у яскраві художні образи. У даному випадку наголошуємо на тривкій тяглості народних характерів. Перед Стрибогом з'являються герої, вже відомі нам із різноманітних жанрів фольклору: сусіди – бідний і багатий, який не може жити спокійно, коли в бідного заведеться якась копійка, сусідки, постійні сварки яких також є наслідком заздрощів і злості, два брати, що безсилі поділити батькову спадщину, бо один із них нечесний і скупий. Як бачимо, особливості селянської психології підказує автору фольклор.

Крім оповідань-казок, Лесь Мартович використовує елементи чи мотиви казок у звичайних оповіданнях. У творі "Мужицька смерть" зустрічаємо дуже цікавий персонаж – двадцятилітню дівчину Василину, розповідь про життя якої перегукується із казковим сюжетом про дівчину-сироту чи напівсироту. Це – твори типу "Про дідову та бабину дочку", "Казка про гоніння мачухи", "Золота яблунька" та ін. Однак сюжет оповідання конкретизується на грунті життєвих фактів, зокрема соціальних оцінок. У казці всі без винятку (окрім мачухи та її дітей) говорять тільки про найкращі риси вдачі знедоленої дівчини, яка виступає ідеальним персонажем. Односельці Василини, співчуваючи їй, все ж не можуть не зауважити, що вона якась "непевна" і "заносить від неї на кілька кроків округ потом", а то й звинувачують у плітках. Разом із тим, начебто виправдовуючи себе, говорять, що вона дівка робітна й, очевидно, не миється, бо не має часу: "Василина заступала в хаті газдиню та й робила на лані, а мачусі не було в голові...". Глибина та сила почуття Василини до батька, її безкорисливість також нагадують риси казкової героїні. Однак ці чесноти супроти жорстокої реальності не мають особливої ваги: Василина бідна, тож годі сподіватися на казкового лицаря, який звільнить її від нарікань мачухи і щоденної важкої роботи.

Достовірність та життєва конкретика живлять і образ Гриця – батька Василини. Смертельно хворий, він не може спокійно померти, бо тягар обов'язку перед родиною, яку залишає на злиденне існування, стократ важчий за хворобу. На зіткненні казкового і реального виникає символічна картина прощання Гриця зі своїми дітьми та сусідами, осмислена автором філософськи. Мотив прощання батька із рідною дуже поширений в українському фольклорі, зокрема в казках. Але навіть тоді, коли батько не надбав статків, він може, як належиться господареві, виголосити останній заповіт: дати дітям цінні поради, закликати до злагоди і взаємодопомоги. За цими повчаннями стоїть глибока народна мудрість – повага до старшого покоління, переконання у правильності та виваженості батькових слів. Нездійсненність цієї останньої мрії ще більше підсилює внутрішню кризу Гриця, який "щоби сяк-так оправдати себе перед родиною, удавав, що ще не вмирає". Цілком очевидно, що казкова реальність у Мартовича тісно пов'язана із повсякденним буттям, і саме цей синкретизм допомагає йому відтворити життя таким, яким воно було насправді.

Письменник послуговується виробленими в усній народній творчості образами, однак вкладає у них інший зміст. Так, типові елементи казкових творів виявляються в характеристиці Петра Коваленка із оповідання "Війт". Працелюбний, проте від того не менш убогий, принижуваний у житті та повсякденному побуті парубок, мешкає на громадській толоці в солом'яній буді. Розповідь про його будні майже нічим не відрізняється від невимушеної казкової оповіді про життя бідного хлопця-пастуха: "гойкав по лузі на корови й ялівник", "скакав за неслухняними телятами босими ногами через рови", "придержував правою рукою торбину, бо мав у ній півхліба, три головки часнику, п'ятеро яблук...". Супокій цього злиденного існування в казці порушує зустріч із диво-дідусем чи чарівним птахом, які впливають на долю героя, а в оповіданні – із присяжними: "І вибрали Петра Коваленка війтом". Як і в казці, всі події є логічним продовженням попередніх, сюжетні колізії увиразнюють єдину ідею – "бідний, невчений пастух, що обстав сильно за громадою". Не розбагатів Коваленко, не одружився з прекрасною царівною, але прислужився громаді, за що дарувала вона йому свиту та чоботи. Таким чином, взявши фольклорний мотив за основу сюжету, Лесь Мартович видозмінює його за рахунок життєво-побутових матеріалів, а також соціальної мотивації поведінки героїв. У це ж таки оповідання автор уводить розповідь-казку про солов'я і зозулю. Загальновідомо, що представники тваринного і пташиного світу в легендах, казках, переказах несуть різноманітні художні навантаження. В даному випадку суперечка між зозулею і солов'єм стає осердям роздуму про життя героя, про несподівані зміни, що от-от із ним стануться: "...зовсім без причини посперечалися соловей із зозулею: ні він, ні вона не звістили днини, але зробив це інший птах. Цим птахом був Петро Коваленко".

Традиційно в усній народній творчості тварини є носіями певних властивостей людини. Звернення Леся Мартовича до казкового звіриного епосу в деяких оповіданнях становить собою своєрідну

художню концепцію письменницького задуму. Доречними тут видаються слова Івана Франка про те, що казка одною бровою підморгує на людей, адже про них говориться, а не про бідних баранів, вовків та ослів [6, 69]. Так, навколо образу старої кобили ("Лумера") Лесь Мартович розгортає своєрідну філософію життя селянина: доки молодий, чується в силі – так-сяк зводить кінці з кінцями, а постаріє – ледь животіє, бо не те, що чужому, але й дітям до нього діла немає, мовляв, "яйце береться мудріше від курки". Письменник збагнув безмір людського страждання і не міг змиритися з пасивністю тих, чиє життя – безпросвітна робота. Тож не випадково вкладає в уста одного із героїв оповідання "Смертельна справа" казку про коня, вола і віслюка. Осел переймав на себе тягарі з коня й вола, а коли зважився запитати у господаря, доки той насаджуватиме його роботою, почув у відповідь: "До смерті, а по смерті – робитимуть твої ослятка". Принагідно зазначимо, що іноді вдається Мартович до порівняння простого мужика з волом: "... християнин гарує цілісіньке життя. Отак цілий тиждень, як віл у плузі" ("Мужицька смерть"). У сотнях українських пісень, казок ми зустрічаємося із селянином і його волами, чумаком і його волами, наче вони – неподільне ціле. В оповіданні "Винайдений рукопис..." чітко проступають "крізь прозорий казковий серпанок тяжкі і безрадісні труди і дні" [3, 76] ще однієї робочої скотини – муссікуса. Із сказаного вище можна припустити, що образ цей активізований народнопоетичною традицією, себто фольклорна основа стала поштовхом до авторських роздумів і витворів уяви.

У творах Леся Мартовича звертають на себе увагу не лише прямі запозичення казкової образності, а й композиційні елементи народної казки. Приміром, до постійних стилістичних формул казки належать традиційні початки, які використовує в деяких оповіданнях і Лесь Мартович: "Десь там далеко-далеко на півночі, за лісами, за горами й за скалами є країна..." ("Винайдений рукопис"), "Є в горах село Смеречівка. Воно зовсім відбите від світу: дороги туди нема, а дістатись до нього, треба брести двадцять і чотири глибоких річки" ("Стрибожий дарунок"). Розповідь-казку про острівець, на якому мужики живуть під циганським правом, письменник починає так: "...серед дуже далеких і великих морів стоїть малий острівець. Ніхто з нас туди не годен зайти й ніхто не може відтіля до нас дістатись" ("Смертельна справа").

Лесь Мартович вдається і до розповідної інтонації та казкової манери викладу. Ось як описує автор нелегку дорогу старої кобили

Галєни до міста: "Отож вона собі йде, нічого перед собою не видить, лиш темноту і темноту, та й здається їй, що вона десь на кінець світу зайшла..." ("Лумера"). Початок подорожі Панька також подано в казковому ключі: "Жінка дала йому півхліба ще й грінку сиру...", чоловік "вийшов на двір, а там така темрява, хоть око виколи: носа свого не видко" ("Хитрий Панько"). Описуючи ходу отця Кабановича, пропорційну масі його тіла, Мартович вдало вплітає у свою розповідь таку фразу із казки "Мудра дівчина": "неначе та в байці, що одного часу та якось бачу, таку шутку втяла, що ні їхала, ні йшла, ні летіла, ні пливла" ("Лумера"). А пані Антоньова, наче рідна сестра язикатої Хвеськи, запевняє Мицька: "Ото ж бо ви говорите! У мене так: як що вчую, то нікому не скажу, аби мене й на вогні пражили. Хіба ви мене не знаєте?" ("Прощальний вечір").

До казкових засобів належить триразове повторення певних епізодів чи дії персонажів. Адже число 3 відноситься до традиційної символіки, яку в українському фольклорі складають числа 3, 7, 9, 12. Вони є відголоском міфологічних уявлень про число, як про магічну величину, здатну впливати на здоров'я і життя. Не оминає цього засобу і Лесь Мартович. Так, щоб упевнитися в правдивості написаного на картці, а відтак вирішити долю односельця, неграмотні мужики постановили: "Треба дати (картку) до трьох разів прочитати" ("Смертельна справа"). І тільки тоді, коли піп, письменний мужик і школяр прочитали одне і те саме, заспокоїлись і розпочали приятельську гутірку. В оповіданні "Винайдений рукопис..." Лесь Мартович "тричі повторює (як рефрен) слова про те, що муссікуси всі плоди тяжкої праці віддають тим, хто вважає себе істинними людьми, себто паннусам і поппусам" [4, 27]. Прощальний вечір для пана директора в оповіданні "Прощальний вечір" став позорищем, тож коли він дивився на людей, "здавалося йому, що видить перед собою трьох найтяжчих ворогів". Магічне число 3 певною мірою вершить долю казкових героїв, а в реальному житті сила чарів співвідноситься з думками та поведінкою персонажів, і воно фактично втрачає свою магічну суть.

Казкове забарвлення оповідань Леся Мартовича створюється також завдяки звертанням безпосередньо до слухача, авторської оповіді від першої особи, вживанням просторічної лексики. До речі, на останньому слід наголосити, бо йдеться про вираження індивідуального бачення світу, а також емоційної характеристики людей з її позитивними чи негативними рисами. Крім того, просторічна лексика дає можливість вести оповідь пластично, цікаво. "Коли мені про-

понують записати розказаний мною сюжет, – говорив Лесь Мартович, – я повинен, як тільки можу, боротися з обробкою, щоб не зіпсувати живої мови" [5, 97]. Ця залюбленість у живу мову призвела до того, що письменник у своїх творах "раз у раз звертається до прислів'їв і приказок як згустків народної дотепності й гумору" [1, 40]. А ще слово в складі прислів'їв та приказок у Леся Мартовича тісно пов'язане з довкіллям, яке оточує його героїв, дає можливість робити певні висновки про їх світосприймання та світобачення. Наприклад, у "Народній ноші" письменник розповідає про Грицька, який обікрав касу, тому не міг людям у вічі дивитися, і так характеризує його: "Хто вкрав порося, у того раз у раз у вухах квічить". Суддя та адвокати, які думають лише про те, як би швидше залагодити справу мужика та й обчистити його до нитки, "злетіли, як птахи, посиділи, як вогню вхопити, та й щезли, як дим" ("Ось поси моє"). Панько, якого громадяни обрали виборцем на посла до віденської ради, зносить образи урядовців, вдається до неймовірних хитрощів, аби виконати свій обов'язок: "Вже коли-м обібрався грибом, то мушу лізти в борщ" ("Хитрий Панько"). Оскільки прислів'я та приказки невіддільні від життя людини, то увібрали в себе і його трагізм. Мужиків супроводжують такі вислови: "А ти, бідний чоловіче, хоть із моста та в воду", "Уже тобі зозуля не буде кувати" ("Мужицька смерть"), "Біда ніколи одинцем не ходить: завсігди в парі" ("Народна ноша"), "Дурня всюди б'ють" ("Ось поси моє") тощо.

Щоденне життя селян було органічно пов'язане із найрізноманітнішими віруваннями, які часто своїм корінням сягали ще язичницьких часів. Наприклад, поширення у фольклорі таких мовностилістичних формул, як закляття, прокляття і клятви. Подибуємо їх і в оповіданнях Леся Мартовича, однак це не стільки заглиблення у первісність, як шлях до розуміння життя народу, вміння автора подати його різнопланово. Чи можна було б точніше передати наплив неконтрольованих емоцій агресивної жінки, ніж такими словами: "Бодай вони до завтра не діждали, бодай вони не дочекалися з діточок потіхи, бодай їм повінь позабирала, бодай вони з вогнем пішли..." ("Стрибожий дарунок"). З іншого боку, на думку селян, цілковито довести правдивість сказаного можна тоді, коли закляття буде звернене на себе. Клянуться в оповіданнях Леся Мартовича і жінки, і чоловіки, хоча це радше данина традиції, вияв надлишку почуттів, ніж осмислена клятва, що може призвести до небажаних наслідків. Аничка переконує панотця, що її чоловік дійсно заслаб: "Дай господочку милосердний, аби я з оцього місця не рушилася, аби мені руки

покрутило, аби мені ноги відоймило, аби мені очі повилазили, аби мені мову умкло, як брешу"("Лумера"). Гриць, запевняючи війта, правдивість своїх слів скріплює такою клятвою: "... що би-м з цього місця не поступився, щоби ми руки покорчило, щоби ми очі стали білками наверх, як я з Борухом за ґрунт хоть пусте слово заговорив" ("Мужицька смерть").

Оте "грубе мужицьке полотно", на якому виписав Мартович життя і побут простих селян, виткане із любові до тих, хто попри всі біди й негаразди зумів зберегти свою мову і звичаї, схильність до гумору й критичного осмислення дійсності, відчуття смаку в дотепному слові й цікавій розповіді. Тому в сюжетну канву творів Леся Мартовича органічно вкраплюються словесні формули ще й таких уснопоетичних жанрів, як замовляння, голосіння, забобони, бувальщини. Для прикладу: в оповіданні "Відміна" Йван розповідає про Микитку, якого буцімто підміняв дідько, а в "Мужицькій смерті" Грициха по-справжньому голосить ще за живим чоловіком, бо Митро переконаний, що Гриць може допомогти йому розбагатіти, вказавши номер на лотереї, адже чоловік, що помирає, – віщун. Так людські пристрасті, які вросли у світ народних вірувань, допомагають письменнику глибше відтворити соціально-побутовий і національний колорит сучасного буття.

Засвоюючи засоби та образи української народної словесності, Лесь Мартович зумів всебічно осмислити це вічне джерело пізнання народного життя, відчути в ньому постулат внутрішньої свободи простої людини і перенести цю її відкритість у художній світ своїх творів.

1. *Лесин В.* Лесь Мартович. Літературний портрет. – К., 1963.
2. *Мартович Лесь.* Твори. – К., 1954. – 484 с.
3. *Погребенник Ф.* Лесь Мартович. Життя і творчість. – К., 1971. – С.70 – 76.
4. *Рильський М.* Зібр. тв.: У 20-ти т.– Т.16. – К., 1987.
5. *Рудницький М.* Письменники зблизька: Спогади. – Львів, 1958.
6. *Франко І.* Байка про байку // Франко І. Зібр. тв.: У 50-ти т. – Т.20. – К., 1979.

Василь КОСТИК (Чернівці)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ГАЇВКОВОГО ОБРАЗУ ЗЕЛЬМАНА У ЦИКЛАХ НОВЕЛ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ "СЕЛО ЗА ВІЙНИ" ТА "ВЕРХОВИНА"

Упродовж усього життя Марко Черемшина цікавився усною народною творчістю. Він починав як поет, і десь у другому чи третьому класі гімназії писав вірші на зразок народних коломийок. "Цікавою з погляду самостійності міркувань молодого автора, його начитаності, обізнаності з фольклористичною літературою, сміливим зверненням до теоретичних питань народної творчості була рецензія на розвідку Михайла Пачовського "Дещо про руські билини й думи", опублікована під псевдонімом Василь Заренко в журналі "Зоря" (1897, №10)" [3, 276].

За порадою І.Франка він покинув писати поезії в прозі і виступив у "Літературно-Науковому Віснику" з реалістичними новелами.

Під час Першої світової війни Марко Черемшина перебував у рідному селі Кобаках, що на Косівщині, де спостерігав усі страхіття, породжені нею. Тут він працює над "сільськими образками з часів війни", зокрема, пише новелу "Поменник" (1914), веде щоденник, який надалі послужив йому матеріалом для написання цілої низки творів на антивоєнну тематику. З-під пера письменника (після тривалої перерви), виходить чимало новел про життя гуцульського села часів Першої світової війни: "Село потерпає", "Перші стріли", "Поменник", "Бодай їм путь пропала", "Зрадник", "Після бою", "Йордан", "Село вигибає". У цих творах він лаконічно, але показово і виразно демонструє факти жорстокого ставлення австро-угорського ("тісарського") війська до українських селян, запідозрюючи їх у симпатіях і співпраці з "москалями". Але, як видно з малої прози Марка Черемшини, не для всіх, хто жив у селі, війна була важким випробуванням. Тут мешкали й такі, що вміли пристосуватися до зміни влади, як до зміни погоди, – сьогодні видавалися патріотами Австро-Угорщини, а завтра – Російської імперії. Стоячи нібито на захисті інтересів народу, в усьому шукали джерело наживи. До них належить поширений гаївковий образ Дзельмана – персонаж кількох творів Марка Черемшини (твір "Поменник", новели "Бодай їм путь пропала" і "Після бою" із циклу "Село за війни"). Дзельман підступний і дуже хитрий. В очах затурканих селян він їх єдиний захисник.

У новелі "Бодай їм путь пропала" старійшини йдуть до Дзельманового двору, до коменданта, просити, щоб угорське військо захистило церкву. Першим "приступає до них Дзельман і випитує про діло та радіє красними словами, що найдужчі газди зайшли до його двора. Він вказує газдам, що [...] при столі сидить комендант з його доньками [...]. Дзельман здержує їх словами..." [1, 81]. Він підходить до коменданта з капралами і роз'яснює суть справи. Невідомо, що почув комендант, але розсердився, і "бадік пов'язали". Вони звертаються до Дзельмана з проханням переказати їхнім газдиням, аби маржину йому пригнали за те, щоб замовив за них слово. Дзельманові тільки того й треба. Він улесливо підбігає до бадіків і каже: "Я вас, газди, не лишу, єк своїх очей в голові не лишу. Я вже біжу до газдинь ваших (а не до коменданта! – В.К.), най вас ратують з цего припону [...]. Я біжу, не йду, любі мої..." (с.82–83). Дзельман ретельно рахує зв'язаних газдів, щоб когось не пропустити, бо добра людського йому дістанеться менше.

Тим часом усіх бадіків біля церкви розстріляли. Тих, що копали газдам могилу, і дзвонаря теж вбито. "Тісарські бадіки" гинуть не так від ворожих, як від своїх, "тісарських", куль; в ситуаціях, викликаних не лише стріляниною-канонадою, а здебільшого власною наївною безпечністю, з якої диявольськи-фахово користає незмінний Дзельман" [7, 123].

Початок пішов Дзельманові добре. Він "прибирає" телицю Мочернаків і вола Гушпанів до своїх рук. Обіцяє Мочерначці почастувати телицею коменданта, але "що акуратне буде з газдою, того не знає, бо то воєнна справа". А на місце відібраного у Гушпанихи вола дав їй "надію в Бозі..." (с.85).

Сільський лихвар, чуючи, куди вітер повіяв, і щоб уберегти себе та зібране людське майно, тримає у себе на горищі переляканого війта і відпрошеного у чорнобородого капрала священика. Дзельман відправляє з дочками шість возів вивершеного добра і череду худоби під охороною війська до Угорщини, де всім тим заправляє його дружина. Він багатіє не днями, а годинами і говорить своїм донькам, щоб "не мішалися до чужих плачів, [...] бо у війні одні плачуть, другі скачуть" (с.88).

Угорське військо відходить, а хитрий Дзельман скаржиться війтові й священикові, що в нього забрали все майно. А коли на подвір'я влетіли козаки і звинуватили його у шпигунстві, він відповідає охоронною фразою: "Я ваш! [...] Я тримаю з вами, з цілим селом, з козаками. Я оборонив вашого козака від смерті, я оборонив руського духовника від шибениці, я урятував вашого начальника, а оті воли

для вашого війська прилагодив!" (с.93). Звичайно, що війт і священик підтвердили кожне його слово і він вийшов сухим із води.

"Для командування австрійської армії – довірена особа, людина, яка вболіває за перемогу Австро-Угорщини. Для командування російської армії – російський патріот" [3, 290].

У новелі Марка Черемшини "Після бою" (фрагмент) сільський Дзельман "робить гроші" на "вояцькій одежині", яку його наймити і санітари стягають з убитих жовнірів, нібито шукаючи у їх кишенях вкрадених у лихваря грошей.

Важке життя галицького села за часів пансько-польського гноблення західних областей України показує Марко Черемшина в новелах збірки "Верховина", виданої у Києві "Книгоспілкою" вже після смерті письменника (1929).

У першій новелі однойменного циклу "Верховина" перед нами постає вже Зельман (авторська трансформація Марка Черемшини. – *В.К.*). Пані "комендантова і ксєндзова" зустріли по дорозі на "баль" рудобородого Зельмана і червонолицього війта. Зельман зсунувся з брички, "як бочівка, грубенький [...], у білому порохівнику, з-під котрого шкірився до сонця грубий золотий ланцюг" (с.167).

У розмові з жінками війт визнає, що без Зельмана нема життя у "гірській закутині". Не може обійтися без нього й влада.

Їмості "підбивають" Зельмана на "баль", щоб розвіявся, адже у нього багато полонин, лісів, є тартак, шинок. На це він дипломатично відповідає їм: "Полонини не мої, [...] лиш божі, а їсти хочеться щодня [...]. Ліс треба сто років кохати, а де ж я тілько буду жити? [...] Тартак їсть дерево та й мене їсть! [...] шинк бере мені житє [...] а ти, Зельмане, плати, небоже, скарбові патент і податки і лови мух, як який павук!" (с.168–169). Та пані запевнили, що "його голова і з-під землі роздобуде ще не одну тисячку доларів".

Комендант з попом задумали заручити Орфенюкову невістку з "чорнобривим шандарем". А править тим усім Зельман, який обіцяє їм за те одну полонину діда Орфенюка (а собі його "талан"– майно. – *В.К.*). Розв'язка не забарилася. Молода удовиця не перечить заручинам з шандарем, внаслідок чого майно Федора Орфенюка буде розділене між панами. "Весільним батьком – комендант села, гостями – "кашкетники рогаті", а "тим всім кермує"... Зельман [...]. На цьому святі життя споконвічний газда Гуцулії знов зайвий" [7, 127]. Дід Орфенюк йде до міста переписати майно на дітей, аби "увес талан на пусте" не пішов – і паде від нечистої кулі.

І знову переміг Зельман. "У нього сценарій: до війни, за війни, по війні. Та якщо до війни Зельман користав з дерев'яної кволости бадіків, позбавлених будь-якої енергії, за війни душив у своїх кігтях втікачів од руйнівної енергії Танатосу, то тепер, по війні, він присмоктався до Еросу. – Енергії життєствердної ! [...] Так уривається Дійство" [7, 127].

Дзельман (Зельман) Марка Черемшини не схожий на верткого вертепного Мошка. Але як він подібний до гаївкового! Знову Зельман з "Села за війни", з "Верховини", а ще – з отієї гаївки, де він їде-їде, везе Великодню радість гоям – ключ від церкви, що йому належить. Він замкнув її за громадські борги.

У 67 числі газети "Буковина" за 1896 рік вміщено статтю "Жид Зельман", яку переклав Іларіон Федорович із "Leipziger Zeitung" (1892, №226). До речі, тоді в "Буковині" розпочинав друкуватися й сам Марко Черемшина.

Там читаємо історію про Зюса Оппенгаймера, "славного" міністра фінансів герцога Карла Олександра Віртембергського [2, 3]. Пригоди тієї демонічної людини лягли в основу новели Вільгельма Гауфа "Жид Зюс". Вона набула популярності. Та не дізналися читачі, що одночасно із тим, як Оппенгаймер 1738 року повис на шибениці, був ув'язнений один із його одновірців у Галичині. Той чоловік називався Зельман Вольфович.

На Великдень у селах Галичини й Буковини сільська молодь влаштовувала біля церкви ігри, співала пісень-гаївок. Текст однієї з них якраз і стосується славнозвісного Зельмана. Вона має багато цікавих локальних варіантів. У різних місцевостях зустрічаються все інші назви цієї гаївки: "Дзельман", "Зельман", "Жельман" і навіть "Чильман".

У більшості варіантів йде мова про "жида Зельмана", який переховує у своїх руках церковні ключі, й лише інколи їх видає, коли йому платять за те"грубо". Найкраще пояснювали цю гаївку в м.Дрогобичі. Тут навіть показували ту хату, де мешкав колись "жид Зельман".

Він орендував усі доходи міста та околиць, а також тримав в оренді українські церкви, ключі від яких були тільки в нього.

Одного разу Зельман виїхав десь перед Великоднем і не повернувся додому вчасно. Тому люди не могли освятити паски. Мусили миряни з великим жалем обходитися до великодного понеділка без пасок. Як над"їхав нарешті Зельман, зраділи люди і стали співати:

Їде- їде Зельман,
Їде- їде його брат,

Їде- їде Зельманова
І братова
І цілая родина.

Зельман відчинив за добрий гріш церкву і панотець посвятив паски. У пам'ять про таку подію співається ця гаївка на Буковині й Галичині ще й сьогодні. Існують й інші варіанти, скажімо, польські, які свідчать, що це слов'янська пісня, яка набула поширення майже по всій Україні. Так, наприклад, народну слов'янську пісню про Зельмана вчитель-філолог Ярослава Павлюк з м. Любар на Житомирщині почула у Тульчині від збирача і записувача українського фольклору Миколи Тихоновича Сафроняка в польському варіанті:

Dzien dobry, Zelman,
Dzien dobry, jego brat,
Dzien dobry, Zelmanowa,
Cala jego rodzina.

"А він, у свою чергу, почув її від Франки Северинівни Кожемякіної в своєму рідному селі Лозове на Вінниччині, коли вона вже мала 90 років" [6, 11].

Я.Павлюк ділиться спогадами, що вперше вона почула "Зельмана" десь у 1938 році, під час гаївок на Великдень у приміському селі Фільварки Великі на Брідщині (Львівської області). На Житомирщині казали "водити Галі". Водили хороводи старші й молодші дівчата, діти, нерідко спільно (малих брали в коло, отже, коло в колі). І була навіть пісенька: "Коло млитське за чотири ринське" (грошова одиниця). Очевидно, калька з польської. А "Зельмана" виконували так: дві партії дівчат, узявшись під руки, ряд на ряд зближувались ритмічно, співаючи: – Їде, їде Зельман, їде, їде його брат, їде, їде Зельманова і вся його родина. Чого хоче Зельман, чого хоче його брат. Далі згадувалась уся Зельманова родина (це співали разом). А потім наступаючі "Зельмани" повідомляли: Галю (ім'я дівчини називали за попередньою домовленістю) хоче Зельман, Галю хоче його брат... Цікаво, що в українському і польському варіанті звучало одне і те ж питання: "На який хліб, Зельман..?" І коли у відповідь чулось: "на пшеничний...", рідня Галі (другий ряд) відповідала:"Моя дочка не зросла, на вівсяний хліб зійшла, їдь далі, Зельман, їдь далі, його брат, їдь далі, Зельманова і вся його родина". Потім ряди перегруповувались, і далі Зельман ішов вибирати собі наречену.

Цікаво, що в польському варіанті вимовляється на початку слова звук ж: Жельман [6, 11].

Гаївка "Жельман" на Яворівщині має особливе продовження, яке в записах з інших регіонів не зустрічається і переконливо свідчить, що зміст її стосується одруження, а не орендаря Зельмана [4, 10].

Саме такі варіанти записував Я.Головацький у Золочівському та Коломийському повітах під час своїх неодноразових експедицій [5, 193–194].

За народними переказами, Зельман допустився багатьох інших зухвальств, за що його виганяли з міста, ув'язнювали. Нарешті його було засуджено на смерть. Та щоб урятуватися, Зельман вихрестився і навіть збирався вступити до монастиря, де колись сиділи кармеліти, а потім василіяни. Цей переказ не поширений, але всі твердили, що його поховано в монастирській церкві. Є й подальші перекази про те, що його дух не зазнав спокою в домовині і ночами робив збитки в церкві. Зельмана відкопали й відрізали голову (він став упирем і не мав на освяченому місці спокою). Тіло закинули в мочарі, які й нині називаються Зельмановими. Болота тягнулися з Дрогобича у село Тустановичі й псували дорогу, якою їхали люди, згадували Зельмана й кляли його.

Докладніша інформація була вміщена в дотичних документах, що зберігалися в Дрогобицькій міській касі (опубліковано в часописі "Прикарпатская Русь". – Ч.2. – Львів, 1885).

Із публікації відомо, що Зельман Вольфович походив з бідної єврейської родини і займався ("промишляв") у Дрогобичі кушнірством. У 1729 році його було засуджено на вигнання з міста за чарівництво і недозволені зносини з відьмами і ворожбитами. Та хитрощами він того ж року знову повернувся в Дрогобич і почав завідувати у пані Доротеї де Тенчин доходами Дрогобицького округу.

Зельман здобув собі в Дрогобицькім окрузі надзвичайно впливове становище. Урядники, міщани, селяни потрапляли в залежність від нього. Жоден вирок, ухвала не приймались без його згоди. Йому приносили дорогі подарунки. Чи не той це Дзельман з новели Марка Черемшини "Бодай їм путь пропала"?

Без його дозволу ніхто не міг торгувати, а дозвіл він давав лише тоді, як заплатили обидві сторони. Цехмістрами й війтами він призначав найбільших п'яниць для того, щоб ті штрафували своїх підрядних на великі суми грошей, котрі пропивалися потім лише в Зельманових корчмах.

Майже у всіх солярнях Зельман мав свою пайку. Він по-варварськи вирубував ліси "на свій пожиток", а податків не платив. Чи не той це Зельман з новели Марка Черемшини "Верховина"? Майже

третина населення дрогобицьких околиць виїхала, щоб уникнути утисків. Його опікунка Доротея де Тенчин – також. Дрогобицькі міщани просили у короля Августа III захисту від лютого лихваря.

12 квітня 1754 року король був змушений підписати звернення громади. Зельмана було засуджено до шибениці, а його синові присуджено сто різок. Маєток підлягав конфіскації і мав покрити втрати, яких зазнали скривджені. Вирок оголосили в понеділок, 9 червня 1755 року.

Через п'ять днів справа повернулася інакше. Одновірці Зельмана, зважаючи на його вік, і з релігійних поглядів, вирішили його викупити. Вони виставили місту заставний лист, яким зобов'язалися "задля піддержки інтересів міста" сплатити 500 дукатів і віддати маєток на користь скривджених. Мерія зі свого боку мала звільнити Зельмана від шибениці і замкнути до смерті в комірку, що знаходилася під ратушевим годинником.

Сина Зельмана і всю родину теж звільнили від покарання з умовою – до першого злочину. На тих постановах і скінчився процес. Та народні перекази не вдовольнилися прозаїчним завершенням.

Народні оповідання описують, що Зельман став християнином і був похований у церкві. Та обставина дає переказам підстави приписувати Зельманові оренду церков, хоча в жодному акті ніде не натякається на таке його ремесло. Напевно, наприкінці польського панування в Галичині євреї справді забирали в оренду греко-католицькі церкви. Ця оренда встановлювалася польськими римо-католицькими панами і навіть греко-католицькі священики, які отримували мало або ж ніяких встановлених доходів, вдавалися до подібних засобів (виживання. – *В.К.*). Тому немає сумніву, що Зельман орендував церкви. Ці справи не заносилися в акти з тієї причини, щоб не компрометувати світської та духовної влади. Ця звістка розійшлася між галицькими українцями й потрапила на Буковину. Багато деталей призабулося. В народі залишився тільки спогад про те, як колись Зельман замикав і відчиняв церкви.

Дзельман Марка Черемшини був типовим гаївковим персонажем. В розкритті образу лихваря Дзельмана найяскравіше виявляється сатиричний талант Черемшини.

1. *Черемшина М.* Карби: Новели. – К., 1974. Далі в тексті вказуємо лише сторінки.
2. Жид Зельман / Переложив І.Федорович // Буковина. – 1896. – Ч.67. – 24 марта (5 квітня).
3. Історія української літератури: У 8 т. – Т.5. – К., 1968.
4. *Луньо Є.А.* Обрядово-звичаєвий фольклор Яворівщини // Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Львів, 1993.

5. Народні пісні Галицької і Угорської Русі, зібрані Я.Ф.Головацьким. – Ч. П. Обрядові пісні. – М., 1878.
6. *Павлюк Я.* Із праслав'янського кореня: Спільне і відмінне в польських і українських народних піснях // Народознавство. – 1999. – № 53–55. – С.10–12.
7. *Чопик Р.* Диптих про "Покутську трійцю" // Дзвін. – 1997. – №5–6 – С.13–128.

Галина КУЗЬ (Чернівці)

ВИГУКОВА НАРОДНА ФРАЗЕОЛОГІЯ У ТВОРАХ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Марко Черемшина – один із найбільш "фольклорних" українських письменників. Як невіддільна частина його мистецької палітри сприймаються вплетені в авторський текст прислів'я, приказки, голосіння тощо. В "Автобіографії" письменник зазначав: "Я виріс серед співанок, та казок – та сопілок, вдихав їх в себе і віддихав ними" [2, 10]. Саме тому, що художнє світобачення і світосприймання М.Черемшини було глибоко народним, вивчення фразеології в його творах дасть можливість краще зрозуміти цю оригінальну особистість, осягнути, самобутність його мистецької натури.

Об'єктом нашого дослідження є вигукова народна фразеологія. Вибір саме цього шару ідіоматики спричинений його специфікою, яка виявляється у змісті фразеологізмів та в їх формі. Денотатом вигукових фразеологізмів є сфера емоційних реакцій мовців на різні життєві ситуації, що виражаються у формі побажань (у діапазоні від доброзичливих до недоброзичливих), застережень, клятв тощо. Фразеологізми вигукового типу цікаві для дослідження як джерело інформації про давні звичаї, вірування, світосприймання народу, які збереглися у стійких мовних формах, адже існування цього фразеологічного шару пов'язують з язичницькою вірою в те, що сказані в певній ситуації і з відповідним емоційним наснаженням слова мають магічну силу і здатні матеріалізовуватися.

Дібраний з творів М.Черемшини матеріал (більше 100 фразеологічних одиниць) за семантично-функціональними ознаками можна поділити на такі групи:

– вигукові фразеологізми, що виражають позитивні емоції, найчастіше у формі добрих побажань: *аби-сте діждали ще внуків вшувати* (с.212); *най біг даст на пожиток* (с.35); *най ростут великі та дужі* (с.183) (30 одиниць);

– вигукові фразеологізми з негативним емоційним забарвленням, яке виражається у формі недоброзичливих побажань: *аби йому послідна година була* (с.228); *очі би ті вилізли* (с.78); *смага би вас втєла* (с.195) (45 одиниць);

– фразеологізми-застороги: *най не гнівит бога* (с.82); біг з вами (с.98); сохрань боже (с.250) *(24 одиниці);*

– фразеологізми-клятви: *але бо бігме* (с.34); *хоть най мене бола утне* (с.216); *кобих так дужий* (с.32) (8 одиниць).

Фразеологізми-вигуки, що виражають добрі побажання, обслуговують, в основному, сферу регламентованих стосунків мовців, тобто значна їх частина тяжіє до етикетної фразеології. Фразеологізми – формули етикету вирізняються з-поміж інших одиниць аналізовіного типу функціональними ознаками. Вони менше, ніж інші, пов'язані з контекстом, мало помітною є їх експресивність, не таким різноманітним є інтонування цих одиниць в усному мовленні. Очевидно, у фразеологізмах такого типу магічна функція з часом замінилася етикетною. Проте народні фразеологізми – формули етикету демонструють первісну велику віру наших предків у магічну силу слова. Добрі побажання в українців-язичників пов'язувалися з поняттями доброї години, здоров'я; а пізніше з Божою допомогою в кожній справ та з прославлянням Бога. До кожної з типових життєвих ситуацій мовці застосовують відповідні фразеологізми-побажання:

– при зустрічі: – *Славайсу. – Навіки слава;*

– при прощанні: *ідіть собі здорові;*

– до роботи: *боже помагай ті, в добру годину;*

– до гостювання: *гостіт у добру годину; гостіт здорові;*

– на новосіллі: *дай вам боже легкого прожитку в новій хаті;*

– перед сповіддю: – *Просшьий мене. – Най біг простит;*

– на поминках: *най з богом спочиває; царство небесне його душечці.*

У менш регламентованих ситуаціях вживаються фразеологічні одиниці із загальними значеннями добрих побажань, в яких переважно мова йде про **здоров'я** *(*наприклад, *аби-с здоров був; най усі здорові будут, ні довбні, ні барди не знают: най ростут великі та дужі*), **щастя** *(*наприклад, *аби вас госвдь милосердний укрив своєв небеснов ласков; вінчюю вас щістєм, здоровлем на на многа літ*), **достаток** (наприклад, *най біг даст на пожиток;бог би вам дав пановапє*), **щасливе майбутнє нащадків** (наприклад, *аби-сте діждали ще внуків вінувати*) тощо.

Найчисленнішою і найбільш різноманітною за образною палітрою з виділених є група вигукових фразеологізмів-недоброзичливих побажань або прокльонів. Очевидно, це пов'язано з проблематикою творів М.Черемшини. Автор, як і більшість західноукраїнських письменників XIX ст., зосереджує увагу на життєво важливих проблемах народу, прагне виявляти і актуалізувати соціальні причини цих проблем. Саме тому, змальовуючи героїв своїх творів, він вдається до прийому характеристики за допомогою мовлення персонажів – емоційного, експресивно наснаженого. Одним із засобів зробити його таким є вигукові фразеологізми-прокльони.

У групі вигукових фразеологізмів-недоброзичливих побажань для вираження відповідно негативних емоцій прогнозуються такі ситуації:

– **смерть:** а) внаслідок хвороби (наприклад, *аби тебе бола втєла; то най го холера зітн);* б) внаслідок нещасливого випадку (напр., *бодай голову вломив по дорозі; аби його всі громи убили; аби його води утопили; аби його вогні іспалили);* в) **зникнення з лиця землі** (напр., *щезни та пропади від мене; щезли би; аби-с запала в озірє на пресподнє;*

– **нещастя в родині:** а) дітям (наприклад, *аби господь на діточках відплатив; аби-сте си на своїх дітех такого діждали; бодай їм. путь пропала; а бодай бих ті був малов на лавицу поклав; бодай бих ті був не сплодив);* б) батькам (наприклад, *а як його бола возьме, то най бере і тоту, що його на світ породила);*

– **матеріальні нестатки:** *аби-спе си тогди доробили, коли вода горі піде; хоть би так наші вороги жили;*

– **хвороби:** *хоть би наші вороги так виділи; най би вороги їх старілися та й сивіли; аби-сте по тій правді здорові були, по якій говорите; най п 'є кров з-за нігтів;*

– **фаталізм:** *най цвіт у керві бродить; най сонце в керві свій образ видить.*

Аналізована група не є однорідною за інтенсивністю вияву недоброзичливих емоцій. Великої інтенсивності вияву емоцій автор іноді досягає не лише використанням вигукових фразеологізмів, але й фразеологічним оточенням, у якому вони вживаються. Емоції гніву, ненависті виражають фразеологізми в таких контекстах: – Беріт мні, люди, та добивайте, та *най буде прах на цілий світ!* – кричав він несамовито і повилювався ід шкапі (с.84); – *Аби-с запала в озірє на пресподнє,* єка-с прикра! – стогнав тоді Тимофій (с.72); Але сон де той проклін від газдинь переймає та й горами розсіває: "Бодай ті

путь пропала!" (с.127). З такою ж метою автор іноді використовує прийом нагромадження фразеологізмів-прокльонів в одній ситуації: *– Аби йом-у послідна година була! – Аби його шибеничка не минула! – Аби* ***його*** *всі громи убили! – Аби його води утопили! – Аби його вогні іспалили! – А як його бола возьме, то най бере і т.оту, що його на світ породила* (с.228); *– Аби-сте си тогди доробили, коли вода горі піде, аби-сте си на своїх дітех такого діждали!* (с.31).

Іноді контекст фразеологізмів-проклять свідчить про невисокий рівень інтенсивності вияву закладених недоброзичливих побажань: Але відтак міркую собі:

"Най біда щезає в озірє та в шкрепітє (с.35); *– Бодай вас,* бадіко, *неволя втєла,* єкі ви смішні? – пожартував дехто (с.46).

Група фразеологізмів-засторог виявляє віру українців у магічну здатність відповідних словесних формул відвертати нещастя. Ця група вигукових фразеологізмів об'єднана зверненням до божественних сил і пройнята християнською мораллю. Фразеологізм такого типу може бути адресований мовцем вищим силам (наприклад, *– Най біг криє!; – Сохрань боже; – Най бог від такої смерті кожного ратує!)* або співбесідникові із закликом до християнського сприйняття ситуації (напр., *не гнівіт бога!).* Дохристиянського періоду сягають застереження типу *преч би си* казало; *абих так, най не кажу* тощо.

Дохристиянські і християнські вірування відображає група вигукових фразеологізмів-клятв, функції і зміст яких значною мірою мають язичницькі корені (напр., *най мене грім уб'є; най мене бола утне', най мене тут смерть найде; кобих так дужий; кленусь на свої діти* тощо). Християнізовані варіанти заклинань менш різноманітні (напр., *але бо бігме).*

Таким чином, вигукові фразеологізми Марка Черемшини демонструють широку гаму людських емоцій, що виражаються в традиційних усталених формулах. Усі проаналізовані групи об'єднуються навколо таких основних у системі світосприйняття людей понять: **життя – смерть, добро – зло, здоров'я – хвороби, достаток – злидні** тощо. І хоча одні фразеологізми мають на меті позитивний у стосунку до адресата результат, а інші, навпаки, – негативний, це свідчить лише про те, що вони відображають два аспекти одного і того ж явища: амбівалентності світогляду язичника. Дохристиянське мислення – "природне", "не-людське", "космічне". У ньому ще немає спеціалізації сил на злі і добрі: вони різні, мінливі, можуть бути корисними або некорисними [1, 9]. А тому як позитивно зорієнтовані фразеологічні одиниці, так і протилежні їм за

функцією з точки зору наших предків-язичників є абсолютно однаковими – ні моральними, ні аморальними, бо мораль (у християнському розумінні) ще не сформувалася. Саме цим, а не, скажімо, сварливою вдачею українців, можна пояснити, що група прокльонів є найбільшою і найрізноманітнішою з-поміж іншої вигукової фразеології. Намагання заручитися підтримкою вищих сил для досягнення своєї мети для язичника означає гармонійне співіснування зі світом, населеним різного роду божествами.

1. *Новикова М.* Прасвіт українських замовлянь // Українські замовляння. – К., 1993. – С.7–27.
2. *Черемшина М.* Твори. – К., 1987. – 445 с. Далі, покликаючись на видання, вказуємо лише сторінку.

Микола ЛЕСЮК (Івано-Франківськ)

ВЗАЄМОДІЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО ГОВОРУ Й ЛІТЕРАТУРНОЇ МОВИ В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Прикладом і найвищим авторитетом для молодших своїх колег, зокрема, для Василя Стефаника, Марка Черемшини, Леся Мартовича, Ольги Кобилянської, Осипа Маковея та інших галицьких письменників завжди був великий український письменник і літературознавець Іван Франко, який уважно стежив за їх творчістю, зростанням їх письменницького хисту. Про В.Стефаника він писав, що це "абсолютний пан форми... Се правдивий артист із Божої ласки, яким уже нині можемо повеличатися перед світом" [3, 523]. Оцінюючи в загальному розвиток літератури в Галичині та Буковині у кінці XIX ст., творчість західноукраїнських письменників, він відзначав: "Наша проза під пером Кобилянської, Стефаника, Черемшини, Яцківа, набрала поетичного лету, мелодійності, ніжності, грації та різнорідності" [3, 523].

Маркові Черемшині поряд із його побратимами Василем Стефаником та Лесем Мартовичем належить визначна роль у розвитку української літературної мови Галичини, збагаченні її зображальних можливостей, мовностилістичних засобів, лексичного та фраземного складу. Як і В.Стефаник, він уміло використовував літературну мову і рідний діалект, завдяки чому досягав глибокого реалізму, правдивості в зображенні й описі подій, створенні місцевого колориту. Завдяки діалектизмам та діалектним формам він досягав глибокої типізації персонажів, посилення психологізму, ліричності; діалект-

тизми служили у нього важливим естетичним компонентом, засобом створення мовних партій дійових осіб, тобто використовувалися зі стилістичною метою.

Марко Черемшина дуже тонко відчував слово, завжди умів знайти відповідний вираз, підпасувати його до ситуації. Так само майстерно він використовував і вузьковживану лексику та фраземи, які побутували в народних говірках.

Порівнюючи мову художніх творів покутських письменників, слід відзначити, що в окремих творах (особливо, де йдуть авторські описи подій і т.под.), питома вага різноманітних лексичних, фонетичних та граматичних діалектизмів у творчості Марка Черемшини значно менша, ніж у В.Стефаника, причому спостерігається більша послідовність у використанні діалектних форм. Як правило, вони вживаються тільки у мові персонажів зі спеціальною стилістичною метою. У мові ж автора звучить літературна мова західноукраїнського (галицького) зразка, яка не мала принципових розходжень зі східноукраїнським літературним варіантом.

Разом з тим, в уродженця Гуцульщини Марка Черемшини, хоч і був він високоосвіченою людиною з юридичною освітою і добре володів тодішньою літературною мовою, не могла не пробиватися рідна мовна стихія – гуцульська (чи гуцульсько-покутська кобаківська) говірка і в авторській мові, в описах тих чи інших сюжетних сцен. Аналізуючи мову творів побратима Марка Черемшини В.Стефаника, професор Іван Ковалик писав: "У лінгвальній свідомості В.Стефаника співіснували дві посестри української мовної системи, з яких одна являла собою територіально-діалектну систему на всіх мовних рівнях говірки його рідного села Русова, а друга – тодішня літературна мова, яку він засвоїв пізніше з книжок і з тодішнього мовного літературного оточення. У цих двох мовних системах було багато спільного (спільноукраїнського) та відмінного" [1, 98–99].

Ці слова повністю підходять до Марка Черемшини, у лінгвальній свідомості якого, без сумніву, теж співіснували й рідна материнська говірка, й мова, якою послуговувалася на той час українська галицька література.

У більшості випадків Марко Черемшина відчував, що той чи інший вираз, та чи інша лексема можуть бути незрозумілими для читача, незнайомого з гуцульським діалектом. У зв'язку з цим він дає пояснення цих вузьковживаних слів. У тритомному виданні його творів 1937 р. пояснення даються на цій же сторінці внизу, у виданнях радянського періоду – у вигляді словничка у кінці книжки, при-

чому біля слів, які пояснював сам Черемшина, стоїть у дужках літера Ч [див. поз. 4].

Цей факт дуже красномовно свідчить, що у кожному випадку в письменника був літературний еквівалент до діалектного виразу, отже, він ужив цей діалектизм свідомо, запрограмувавши його використанням певну конотацію вислову.

І все ж для підтвердження диференційованого використання діалектних форм у мові автора та в мові персонажів звернемося до прикладів. Автори "Курсу української літературної мови" відзначають, що Марко Черемшина "в порівнянні з своїми сучасниками найбільш точно відтворював рідний діалект" [2, 334]. На нашу думку, його досить добре і точно відтворювали і В.Стефаник, і інші західноукраїнські письменники, але Марко Черемшина дійсно умів передати на письмі найтонші нюанси гуцульської говірки, характерної Кобакам, Рожневу, Косову тощо.

Щодо фонетичних відмінностей Черемшининої рідної говірки, то тут у першу чергу треба відзначити м'яку вимову шиплячої африкати [ч'] та інших шиплячих. Передана вона написаннями після шиплячого літери **і**: *чіму* (чому), *панчіку, любчіку, Васильчіку шінуй* тощо (– Ой ви гори кремінисті, *чіму* не лупаєтеси? Зрадник, 93;* – Таже це твій Андрійко, дитина твоя, наша надія, *Васильчіку*, мій соколе любий. 93); літери **є**: *нещесливий, безчесні, жєль, ричєт, вовчє* і под. (Кидає Василь косу і гоцкає хлопця та радіє... – Хлопець гей *вовчє*, нівроку! 89; Чорна як ніч гадка вдарила Василиху в голову. – Гей світку ти мій *нещесливий*, ви хочете його вбити! Зрадник, 89; літери **ю**: Жовніри били прикладами по голові аж кров *чюріла*. 90; літери **я**: – Гей, брє, шо я за газдиня, йка-сми *дужя*, шо-сми-си діждала! Йордан, 100; літери **ь**: –Гафійко, любко, шінуй сірунку, доки життя твого, а Єленку даш за кого *хочь*... Йордан, 103.

Зберегли гуцульські говірки і м'який [р'] у кінці слова та в кінці складу: – На таку роботу лиш би *нахарькати*! Перші стріли, 24; Пізнав Марійчину *тварь* і заревів ревом. Зрадник, 91; Двох синів *тісарь*... на таліяна пігнав. Йордан, 102.

У діалогах автор послідовно передає [а], що виникло на місці колишнього [ę], та [а] після м'яких приголосних на місці колишнього етимологічного [а] літерою **є**, що характерно не тільки для гуцульських, але й для інших західноукраїнських говірок: *пістолєта* (пістолети), *взєли* (взяли), *жєль* (жаль), *свєтвечір*, *єк* (як), *єкий* тощо,

* Ілюстрації подаємо за виданням: [5]. Біля ілюстрації (речення) подаємо назву новели і сторінку.

наприклад: –А *єк* кашкетники маржинку з хати брали, то Філип зпоза воріння прутчіком нагонив...Йордан, 101; – Гей світку ти мій *нещєсливий* 89; [–] Мой брє, пани, а дівку єї не *лишєйте,* цесу дівку баба від жида має. Йордан, 102; – Тебе змежи дітей *взєли,* таки за пусто убили. Після бою, 98. Можливе в такій позиції й [і]: *з рісна* (рясно), *шінуй* (шануй), *їк* (як) і под.: – Остатна би тобі, Філипку, година, *їк* мені остатна. 102. Після [j] голосний може піддаватися й повній редукції: *йка* (яка), *йкий.* В авторській мові тут виступає закономірне ['а]. Неня тримала його *гарячу* голову в студених руках і холодила сина. Зрадник, 90.

Гуцульському говорові характерне й навпаки ствердіння свистячих [с], [ц] у кінці слів та складів: *шос, дес, панцкий*: – *Шос* ви каєте, а я не чую. 101; – Най-си вам добре сідає, солдатику *панцкий.* 101; ...*цесу* [цю – *М.Л.*] дівку баба від жида має. 102.

В окремих випадках норми літературної мови переважали над діалектною стихією, і тому на місці очікуваного **і** у префіксі **ві-** навіть у мові дійових осіб виступає **и**: *виполокати, виїду, випустили* (– Коби-сте ше килюхи [кишки – *М.Л.*] **з** тої баби *випустили...* 101. Можливо, що це вже були редакторські правки, бо уже на початку XX ст. в Галичині було прийнято префікс **ви-** писати через **и**. У "Коломийці" правда зберігся варіант з **ві-**:

Та не плачте, зазулиці, дайте в місто знати.
Та най війде, пані воєко нас всіх поховати. Після бою, 99.

Відображені в творах Марка Черемшини й інші фонетичні риси гуцульського говору, зокрема, ствердіння [л] – *сопівка*; дисиміляція [чн] – *ґрешний*; асиміляція [тс] – *хорвацький*; відсутність пом'якшення [р] у слові *мрака*, відсутність переходу [о] в [і] у слові *война*, усічення (елізія) голосного [о] в прийменнику **до** – *д'хаті, д'горі, ід своїм дітям* 21; заміна [ч] на [ц] у частці *чи*; заміна [ц] на [т'] у слові *тісарь* (цісар); випадіння [j] і стягнення голосних у займеннику *свеї* та інші. У Черемшини не зустрічаються задньоязикові [г'], [к'] на місці м'яких [д'], [т'], як це можна побачити в Гната Хоткевича, Михайла Коцюбинського, але саме через [г'] він відтворив м'який [д'] у російському слові *деньги*: Хата обертається, солдатський крок чути. Хап бабу за голову, хап бабу за шию, хап за ґерланку бабу. – Давай ґенґі башка. Йордан, 102. До речі, новела "Йордан" спрощує фальшиву, лицемірну тезу радянських ідеологів, що російська армія несла населенню Галичини визволення від цісарського режиму і велике щастя. Вояки російської армії знущалися з галичан, грабували

і за якихось "десять сороківців" (102) могли позбавити людину життя ("Тоді довга сіра шинеля простягнула дві руці й робила бабі авус. 103).

У новелах Марка Черемшини є немало й морфологічних варіантів. Так, у мовних партіях персонажів послідовно вживається гуцульський варіант колишнього займенника *ся – си* (*обертаєси, хрестивси, бійтеси, лупаєтиси, розходитиси* і под.). В авторській мові – *ся*: Гора *металася, підстрясалася*, гуляла... Перші стріли, 23.

Більше того, в авторській мові подибуємо й усічений постфікс *-сь*, що не характерний був не те, що гуцульському говорові, але й усьому південно-західному наріччю: Там під скалою сірі воли під розбитими возами *розчахнулись*. Після бою, 96. Правда, це могло бути редакторське виправлення.

Наведемо деякі інші морфологічні розходження: збереження етимологічного [о] в словах *загоняли, горячий* і под.; ствердіння кінцевого [т'] в дієслівних формах третьої особи однини та множини – *роблят, йдут, ричєт* (в авторській мові *-ть – дарують, дрижить, велить, харчують, набуваються, веселяться* 21) тощо.

З граматичних діалектизмів, які характеризують мову дійових осіб, можна навести закінчення орудного відмінка **-ов** у іменниках I відміни (*банушинов, кулешков* 18), усічені форми кличного відмінка в звертаннях (*хло* – хлопе, *брє* – брате), збереження кінцевого **т** в третій особі однини дієслів II дієвідміни (*ричєт*), збереження форм колишньої двоїни (*дві руці, дві чічці, дві оці* – Двох синів, гей *дві оці*, тісарь на таліяна пігнав та й там їх убили. Йордан, 102); сплутування граматичних родів (*патруля, парада*), сплутування дієвідмін (*лежуть, держуть, дрижуть*), збереження залишків давнього перфекта (Коби-*сте* ше килюхи з тої баби *випустили...* 101), давньої форми умовного способу з дієсловом *бути* в 1 особі однини аориста (– Коби-с був жовнір, не *мала-бих* того желю, не *писнула-бих* ані слова. Після бою, 98).

Відхилення в синтаксичній будові речень з точки зору сучасних граматичних норм були теж характерними не тільки для творів Марка Черемшини, але й для всіх інших галицьких письменників. Так, нерозрізнення граматичної категорії істоти, тобто збіг форми знахідного відмінка з формою називного типу *вивів воли* 86 збереглося в західноукраїнських говорах і донині. Так само можна зустріти в інших галицьких письменників речення типу *Газда свою газдиню солдатові з рук відоймав...* 103; *Мерці... високої смеречини ловляться...* Село вигибає, 105; *Люди не дарують храму* [свята – *М.Л.*] і зійшлися в село на відправу, як давніми роками. Перші стріли, 17.

Марко Черемшина, як уже відзначалося, умів підшукати властиве, влучне слово чи вираз, і часто це слово могло бути вузькорегіональним, невідомим для широкого читацького загалу. Шкода, що багато лексем, уживаних І.Франком, В.Стефаником, О.Кобилянською, Марком Черемшиною та іншими західноукраїнськими письменниками, через велику й необ'єктивну упередженість окремих письменників та вчених Східної України до західного варіанта української літературної мови, до так званих "галицизмів" не змогли увійти в активний лексичний фонд сучасної української літературної мови, а залишилися на його периферії. Якщо ж навіть якомусь "діалектному" слову й судилося потрапити до словника, то обов'язково з помітками чи ремарками "діалектне", "застаріле", "рідковживане", "просторічне" і т.под. Через ці ярлики, через це своєрідне табу окремі слова й донині вважаються другосортними. А між тим серед них є немало таких, що могли б стати цінними й потрібними для мови.

На наш погляд, цілком сміливо, без жодних ремарок могли б увійти до словника української мови слова *багнетник* (має прозору внутрішню форму – той, хто ходить чи озброєний багнетом), *банувати, банно* сумувати, сумно), *бануш (*частіше вимовляється як *банош), барда (*теслярська сокира), *бербениця* (невеличка бочечка, переважно для бриндзі), *бервено* (колода, пор. рос. *бревно), бесаги* (як влучно використав Черемшина цю лексему в порівнянні, змальовуючи пишний бюст Парасочки: – Коби не людська праця, не парубоча охота, май стонкли би її тоті руки точені, тоті *бесаги* на грудіх, тоті росохаті крижі [4, 162]), *бовгар* (пастух), *брага, буката* (шмат, кусень), *вартувати* (стерегти), *ватра, верета, верстак* (одноліток), *віншувати, воловід, вориння* (загорода із горизонтальних жердин), *вуйна, вуйко, ґазда, ґаздиня, гать, ґердан, гійкати, гладунець* (глечик), *глота* (тіснота, велике скупчення людей), *гостинець* (шлях), *грань* (жар), *грінка* (скибка), *ґрунь, гукля* (повія), *гулити* (дурити), *дараба, денцівка, дзоркнути (*частіше вимовляється як *цоркнути), дранка* (стара сорочка), *дривітня, дурилиця* (горілка), *дучка* (діра), *запіворити* (заголосити), *зарінок, зведениця* (покритка), *крисаня* (капелюх, переважно солом'яний, з широкими полями-крисами), *крижма, кріс, кулеша, літепло* (тепла вода), *марга, маржина* (худоба), *надсадитися, пантрувати* (стерегти, вважати на щось), *поміч, помірок* (нива), *посороми* (сороміцькі слова, лихослів'я), *принука, рантух* (біле тонке полотно), *рунтати* (мішати, розрушувати), *скором* (скоромна їжа), *слуп* (стовп), *сокотити* (стерегти), *сторонський* (з іншого села; чужак), *терміття, тилинка* (вид довгої сопілки без

отворів для пальців), *туск* (сум), *файний* (уживається в багатьох європейських мовах), *фана* (прапор), *фіра* (віз), *фурт* (раз у раз), *хавка* (зневажливо – рот), *хороми* (сіни), *храбуст* (зелене листя з капусти чи з іншої рослини – як збірне поняття), *чемериця* (горілка), *чипіти* (стояти непорушно), *чічка* (квітка), *шнирити* (бігцем слідити, шукати), *шпотатися* (спотикатися), *щезник* (евфемізм до слова *чорт*) та багато інших лексем із тих, що внесені в словничок незрозумілих слів у художніх творах Марка Черемшини. Треба, однак, віддати належне сучасним лексикографам – укладачам 11-томного Словника української мови, які значну частину з наведених слів таки впровадили до Словника.

До речі, у словничку, доданому до цього видання, не всі зафіксовані слова витлумачені правильно. Пояснення окремих лексем свідчить, що упорядник виводив значення слова із вузького контексту, який не завжди може дати повну і точну відповідь щодо визначення семантики слова. До цієї праці необхідно було залучити знавців гуцульського говору. Так, лексему *бола* пояснено як "хвороба". Насправді ж це частка, яка означає "добре, що" – "боле, що вийшов з цього", "боле, що видужав" і под. Іменник *гайдук* пояснено як "рід танку". Насправді ж це не танець, а лише "па" в танці, тобто присядка (у "Гуцулці" або в "Аркані" команда: "Гайдук сів! Ще такий! Ще поправ!"). Іменник *ґарчик* – це дерев'яний посуд, але не на молоко, а на густі чи сипучі продукти, наприклад для бриндзі, солі тощо; *глота* – не натовп, юрба, а створення тісноти присутністю людей, їх велике скупчення; *заздріти* (з наголосом на першому складі) – це не *заздрити*, а побачити; *нагилити* – не надіслати, а нарадити, накликати комусь що- чи кого-небудь (*нагилив йому гарну дівчину*); *скором* – це не тільки молоко, але всяка скоромна їжа; *славайсу* – не старовинне звертання в Галичині – так вітаються тут і донині; *сполокати* – це не зчистити, а сполоснути начисто водою випраний одяг. Іменник *цуріки* пояснено "як ті, що відступають, ідуть назад". Це теж не цілком правильно. Називали так гармашів, які запрягали в свої гармати коней чи волів і при цьому давали їм команду "Zurük", тобто "назад". Цей вигук уживають фірмани (їздові) в Галичині й тепер. Можна таких неточностей навести й більше, але це вже інше питання.

Той факт, що наведені вище чи інші слова відсутні в лексиці жителів, наприклад, Полтавської чи Київської областей, ще не дає підстав для їх повного ігнорування. Усі ці (та й не тільки ці) лексеми широко побутують у мовленні кількох мільйонів українців, що про-

живають у західних областях України, отже, мають право на життя, на місце у словнику української мови. Фіксація їх у лексикографічних працях розширить лексичні можливості української мови, дасть змогу письменникові вибирати потрібний йому синонім чи варіант.

Це саме стосується й української фраземіки. Індивідуальні авторські фразеологізми письменників, порівняння, метафори, інші художні засоби, що використані в їх творах, складають золотий фонд виражальних засобів української мови, збагачують функціональні можливості художнього стилю.

Художні новели, образки з життя гуцульського села Марка Черемшини можуть розраховувати на особливу роль у цьому плані, бо вони насичені неповторними авторськими метафорами та порівняннями, які могли народитися тільки в художній уяві такого видатного майстра слова, яким був Марко Черемшина. Фраземіка письменника надзвичайно містка, відзначається глибокою образністю, довершеністю, несе на собі велике емоційне й естетичне навантаження. Велике горе, людська трагедія, викликана безглуздою війною, відбиті у метафорах та фраземах: *Лупаються гори від жіночих плачів, здригається земля під мерцями, шепоче ліс молитву над мерцями.* Після бою, 96; *ходить смуток плаями* 98; або: *Марійчині плачі розлетілися зозулями понад село і сіяли тривогу. Але вояцькі кулі їх доганяли і наскрізь пробивали...* Зрадник, 94; *смерть собі палі вбила, своє поле відгородила, свою землю мерцями вкрила* 95; *лежить обочами Гуцулія й текучими очима мухи годує* 96; *Бджілки квітами ридають, смерть із ліса проганяють* 97; *Плачі стеляться травами, до вбитої Гуцулії добуваються* 98; *рушниці держуть дорогу своїми очима*...21; *довга сіра шинеля.. робила бабі авус* 103 тощо. Страшні картини війни вимальовуються короткими, влучними штрихами-метафорами: *заревіли гармати* 86; *Гармати б'ють – горами хитають* 88; *село німіло* 92; *гора завмерла; гора йойкнула; Гора металася, підстрясалася, гуляла...* Перші стріли, 23; *запалилося небо* 86; *війна корчує ліси, корчує села і озером сльози збирає, життя топить* 87; *село шпоталося* 25; *[Пушкарі] очима на дорозі, а руками смерть тримають* 20; *довга сіра шинеля простягнула дві руці* 103; *раґашами* [овечими стежками – *М.Л.*] *сходило у тузі село на дорогу* 24; *Виходить... недобите село і чупер собі миче* 96; *Ходить смуток плаями* 98 та інші. А ось, дещо ширший опис картини побоїща, яке вчинила російська армія: *"смерть... свою землю мерцями вкрила... Нахиляється до мерців смеречина і холодом на поморщені чола дихає. Піднімається потолочена травиця, підносяться з моху барвінкові ґоґодзи*

і убирають чічками та перлами мертві лиця. Протискається крізь гілля сонце і відганяє муху, аби мерцям очей не спивала. Пливе яром потік, мерцями загачений і хвалиться людською кервою перед коренистою дубиною. Вилазить з дучок чорношийке ґаддя, роздивляється довкруги і завертається назад у землю. Злітається птаха і покривлюється смерти, до сонця крильцями збиваючи. Виходить з потайників та печер недобите село і чупер собі миче. Йде челядь на побоєвище і розпізнає вбиту Гуцулію. Лупаються гори від жіночих плачів"... Після бою, 95–96. Поминаючи той факт, що це був перший, але на жаль, не останній кривавий прихід російської армії в Галичину і вона після того ще не раз убиватиме Гуцулію, зазначимо, що Марко Черемшина завдяки використанню оригінальних метафор дав надзвичайно майстерний і високохудожній опис трагедії, що розігралася біля гуцульського села. Не менш майстерно й оригінально описане село в очікуванні бою. Ніхто не сподівався, що війна така жорстока. Люди святкують храм. *Харчують, набуваються, веселяться. Сопівки* [сопілки – *М.Л.*] *говорять жилами, а співанки б'ються крильми по шибах, аж вікна дрижуть.* 21; *Плазувало село голосами по скалах та дебрах... Флоєри* [сопілки – *М.Л.*] *під серцем скоботали.* Перші стріли, 23.

Художні твори Марка Черемшини надзвичайно багаті на порівняння, які в основній своїй більшості є оригінальними авторськими новотворами: Москаль "займив" свого "неприятеля", як "*ровта* [мисливці – *М.Л.*] *недострілену звірину*"; шанці (окопи) полишалися, "*гей покинені гроби*"; обличчя полеглих порівнюються то з *попелом темним*, то як "*кровця синя*", на чолі у вояка маленька ранка, "*гей ягода на калині*", поранені – як "*іскри недогашені, як свічки недогорені*" 95–96; печі, що полишалися на місці погорілих хат – "*як непоховані велетні з роззявленими ротами*"; "Такий чорний туск б'є з тих челюстей, *як із сирих великих могил*". Село вигибає, 105; ріка така сіра на Йордан, "*гей ґаздині сиві з грижі*" [з гризоти – *М.Л.*]. 100; два сини – "*гей дві оці*" 102, вояк – *як "смерека високий"* 101 та багато інших.

Мова художніх творів Марка Черемшини – це унікальне явище, яке яскраво підтверджує великі зображальні можливості художнього стилю та лексико-фразеологічне багатство української літературної мови, яка функціонувала в XIX–XX ст. у Галичині.

1. *Ковалик І.І.* Наукові основи побудови словника мови художніх творів Василя Стефаника // І.І.Ковалик, І.Й.Ощипко. Художнє слово Василя Стефаника. – Львів, 1972.
2. Курс історії української літературної мови. – Т.1. – К,1958.

3. *Франко Іван.* З останніх десятиліть XIX ст. // Іван Франко. Твори: В 50-ти т. – Т.4. – К., 1984.
4. *Черемшина Марко.* Вибрані твори. – Київ, 1962.
5. *Черемшина Марко.* Твори. Повне видання. – У 3-х т. / За редакцією Євгена Юліана Пеленського. – Т.II. – Львів, 1937.

Наталія РУСНАК, Вікторія БУДЗИНСЬКА (Чернівці)

ЕТНОЛІНГВІСТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ КАТЕГОРІЇ ІМПЕРАТИВНОСТІ У ПРОЗІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Творчість Марка Черемшини становить собою унікальне історичне, етнографічне, літературне, а також лінгвістичне явище. Своєрідність мовостилю його творів проявляється на усіх мовленнєвих рівнях. Об'єктом нашого дослідження є категорія імперативності та способи її реалізації у прозі Марка Черемшини.

Аналіз мовного матеріалу здійснювався у рамках комунікативно-прагматичного напряму лінгвістики, зокрема, опису піддавалися мовні одиниці, які репрезентують волюнтативну функцію, ми свідомо уникали конструкцій зі значенням "прокльонів та погроз", оскільки вони носять яскраво виражене емоційне забарвлення і відповідно реалізують експресивну функцію мови [2].

Імперативність – логіко-граматична категорія, що виражає модально-вольові стосунки між учасниками акту комунікації. Категорія імперативності цікавить нас як об'єкт етнолінгвістичного дослідження. Моделлю опису цієї категорії обрано функціонально-семантичне поле (ФСП). ФСП "імперативності" розглядається нами як одна із складових частин мовної "картини світу". У ФСП "імперативності" відображається специфіка архетипу поведінки певного етносу, відбиваються загальні риси національної душі [3].

При описі ФСП "імперативності" ми враховували загальномовні та діалектні особливості одиниць різних мовних рівнів, використаних автором для типізації та індивідуалізації мови героїв. Аналіз категорії імперативності на зазначеному матеріалі дасть змогу зробити певні висновки щодо мовностилістичної системи письменника.

Під функціонально-семантичним полем "імперативності" ми розуміємо сукупність мовних одиниць різних рівнів, які служать для вираження волевиявлення. До них належать: синтаксичні конструкції, морфологічні форми предикативних членів, частки, вигуки, інтонація та словотворчі засоби.

У загальному інтонаційному окресленні конструкції зі значенням волевиявлення характеризуються різким посиленням голосу на спонукальному члені та стрімким спаданням наприкінці речення.

Більшість конструкцій волевиявлення є простими односкладними означено-особовими реченнями. Напр., ***Ти, бадіку, не псуй собі працю...*** [1, 81];

Йди, небоже, поцулуй вуйну в руку (с.25).

Незначну кількість становлять прості двоскладні речення: ***Най і мужік покушіє панства*** (с.188); ***Але ви зложіт між собою по десяточці оцему низенькому газді до рук*** (с.172).

Серед досліджуваних мовних одиниць синтаксичного рівня наявні також складні речення, зокрема, складні безсполучникові: ***Дай-ко-ста, Марієчко, дитину, най її приголублю*** (с.140); ***Скорнєйси, душко Чічко, скорнєйси, аді терхівочка хребет ті виїла*** (с.83).

Типовими для творів Марка Черемшини є безсполучникові складні речення, у яких перша предикативна одиниця непоширена: ***Облиш, нехай журить замість тебе; Пусти, нехай їсть, вона тобі уночі служить*** (с.197).

Нерідко волевиявлення передається складнопідрядними реченнями, наприклад, *складнопідрядними з підрядними причиновими'.* ***Лишіт, бо зараз інакше поговоримо*** (с.171); ***Ви, любєтка, не пиліт мого серця, бо я вже спилений*** (с.52);

складнопідрядними з підрядними з 'ясувальними: ***То скажіт йому, що сльозами поливаю його сорочку білу*** (с.186); ***Скажи, що покладеш на їх плечі свій гарапничок дротяний*** (с.194);

складнопідрядними з підрядними означальними: Най моліться за всіх Іванів, що за цю землю зі світа пішли (с.171).

Оскільки категорія імперативності виявляється у комунікативному акті, цілком закономірно, що ці конструкції ускладнені звертаннями. У досліджуваному матеріалі ми засвідчили такі види звертань:

звертання до осіб зі значенням "родинних стосунків" ***(кумко, дєдю, донько, дідику, небоже, бадіку): Ей, цитьте, кумки-любки, не гнівіт бога!*** (с.128); ***Йди, небоже, поцулуй вуйну в руку*** (с.25);

звертання до осіб, виражене власною назвою ***(Андрійку, Аничко, Марічко): Андрійку, мій маленький, ану йди на руки дєдєві*** (с.131);

Слухайте-ста, Николаїшко, люба та пишна (с.25).

Чимала кількість звертань подається письменником у пестливій формі. Значення пестливості виражається за допомогою суфіксів *-к, -*

еньк, -ик та прикладки *любка:* ***кумки-любки, Андрійку, донько, дідику.***

Нерідко застосовує автор і *звертання* до персоніфікованих явищ природи: *хмарко, шуме, гори-долини:* ***Полинь, облаками, біла хмарко, мого милого шукати*** (с.186); ***Шепни мені ти, довгий лісовий шуме, за мого Юрійка, хоч одно щонайтихіше слово*** (с.186). Такі риторичні конструкції мають пісенно-фольклорний характер.

Найбільша "питома вага" у вираженні імперативності припадає на морфологічну форму предикативного члена, про це свідчить хоча б той факт, що ця категорія виражається різними синтаксичними конструкціями, але предикативні члени завжди виражаються морфологічною формою ірреальної модальності, найчастіше дієсловами 2-ї ос.одн. і мн.наказового способу: ***йди, ходи, наверни, дай-ко-ста, пережуриси, цвіти, полинь.*** Морфологічними діалектизмами у цьому ряду можна вважати форму ***дай-ко-ста,*** до складу якої входять частки *-ко, -ста* та форми з постфіксом *-си.* Для морфологічних діалектизмів – ***скажіт, лишіт, не гнівіт, зробіт*** – характерна флексія – *іт.*

Аналітичні форми наказового способу 3 ос.одн.: ***най веде, най молиться, най покушіє*** є також морфологічними діалектизмами, оскільки у їх творенні бере участь діалектна формотворна частка *най.* Наряду із зазначеними формами трапляються такі, до складу яких входять частки *хай, нехай:* ***хай стоїт, нехай їсть.*** Таким чином, морфологічні форми 3 ос.одн. наказового способу у мові творів Марка Черемшини існують у дублетних паралельних формах.

Пом'якшенню волевиявлення сприяє вираження головного члена у формі бажального способу: *абисте прожили, аби здарував:* ***Абисте, панічку, прожили*** (с.173); ***Аби тебе біг здарував сином*** (с.154). Це так звані конструкції мовленнєвого етикету, формули ввічливості.

У конструкції зі значенням "застереження": ***Абисте дітям заказували підносити руку на пана вахмістра*** (с.40) морфологічна форма бажального способу складається з діалектної формотворчої частки *абисте* і форми множини минулого часу. До складу форми спонукального способу *абид не шкірила* ***(Абид газдам не шкірила клокічкові зуби)*** (с.70) входять діалектна формотворча частка *абид,* заперечна *не* і форма жіночого роду однини минулого часу.

Як відомо, національномовна "картина світу" створюється одиницями усіх мовних рівнів, але найяскравіше відображається у лексиці. Аналіз семантичних груп предикатів свідчить, що воле виявлення пов'язується з різноманітною семантикою дієслів, найти по-

вішими є предикати зі значенням "пересування:" ***полинь, йди, ходи, не бігайте;*** "залежності від об'єкта":

поможи, скорєйси (лекс. діалект.зі знач. *"слухайся"),* ***лиши, пусти;***

"інформування": ***перекажіт, віговори, абисте заказували;*** "побажання":

най не забагаїси, аби здарував, най ведеси; "виявлення почуття": ***радуйтеся, най приголублю, не журітси, поцулуй, не журиси, не гнівіт бога*** (фразеологізм зі знач. *застереження),* ***не гидуйси, не плач, кайтеси, абид не шкірила зуби*** (фразеологізм зі знач." *не смійся"),* ***забавляйтеси, танцюй;***

"переміщення": ***принеси, най веде, уступиси*** (лекс.діалект, зі знач. *"відійди");* "ставлення до об'єкта": ***перемініси, не пиліт*** (перенос.знач "не *сваріться");* ***не кривдуйся*** (лекс.діалект, зі знач. *"не жалійся"); пилуйтеся* (лекс.діалект, зі знач. *"спішіть"); не* ***псуй, варуйте*** (лекс. діалект. зі *знач. "бережіть");* ***пилуйте*** (лекс. діалект, зі знач. *"стережіть");*

"сприймання": ***най покушіє*** (перенос. знач *"нехай дізнається"); дивиси,* ***най си втємит*** (лекс. діалект, зі знач. *"нехай зрозуміє"),* ***слухайте-ста, пантруйте*** (лекс. діалект, зі знач. *"слідкуй"),* ***най знают;*** "одиничної дії":

роздай, накрий, закрийте, зложіт, озміт, вклєкни (лекс. діалект, зі знач."стань *на коліна"),* ***тручай*** (лекс. діалект, зі знач. *"штовхай"),* ***видовбай.*** Серед предикатів різних семантичних груп чимало є лексичних діалектизмів.

Частки, які беруть участь у вираженні волевиявлення, надають реченню різноманітних модальних та емоційно-експресивних відтінків.

У творенні морфологічних діалектизмів беруть участь діалектні формотворчі частки *най, аби:* ***най приголублю, аби здарував,*** частка *си:* ***не кривдуйси, не скорєйси,*** хоча паралельно вживаються дієслова з постфіксом *-ся,* як у літературній мові. Однак, таких форм загалом вжито небагато. Формотворча частка *си* часто вживається перед дієсловом: ***си розлучили. Та дайте ручку, дєдю, най си ї поцулую*** (с.140); ***Най си дивит на то, що я скажу*** (с.80). Таке розмаїття морфологічних дублетних форм свідчить про неусталеність мовних форм. У мові творів Марка Черемшини поширені конструкції зі значенням імперативності, у яких необхідним структурним компонентом є частка *не,* тобто волевиявлення передається через заперечення: ***Іди-ко, бабко, з нами, не чіпи під слупом*** (с.61); ***А ти, доню, не гидуй си жовнірови сорочку виполокати*** (с.82). Часто

вживаються конструктції, у яких предикат із заперечною часткою функціонує у складному реченні, у такий спосіб створюється ефект протиставлення, хоча протиставний сполучник відсутній: ***Любко-бабко, не бійтеся ніяких карбів, ви ще подужаєте*** (с.30). Частки, що виділяють за змістом один з компонентів речення: *но, ж, ко-ста, шо,* підкреслюють, увиразнюють предикат зі значенням волевиявлення: ***Дай же свій капелюх мені*** (с.41); ***Хоть беріть 'го у пазуху, а хоть у торбину*** (с.25).

Неабияку роль у вираженні категорії імперативності відіграють вигуки:

гей, гов, ей, ну, аєк, які підсилюють волевиявлення: ***Гей, люди, пилуйтеси, на сволоки не дивітси, навкруг хат не крутітси*** (с.82); ***Аєк, аєк, бери чоловіка д'хаті, най си втємит то, що я кажу*** (с.80).

Отже, ФСП "імперативності" формується одиницями різних рівнів. *До ядра* ФСП належать морфологічні форми предикативних членів, синтаксичні конструкції, частки; *до периферії* – словотворчі засоби, семантика предикатів, вигуки, частки. Основу категорії імперативності становлять загальнонаціональні елементи, але неповторний колорит створюють діалектні явища. Загальнонародне і діалектне, переплітаючись, утворюють конгломерат різнорівневих елементів [4].

Психоповедінковий архетип волевиявлення зумовлюється особливостями світосприйняття та співіснування носіїв мови і є виразником поважного, шанобливого ставлення один до одного, гармонійного контактування з навколишнім світом.

1. *Черемшина Марко.* Твори. – К.,1987.
2. *Бондарко А.В.* Функциональная грамматика. – Л., 1984.
3. *Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность. – М., 1987.
4. *Пономарів О.Д.* Стилістика сучасної української мови. – К., 1992.

Оксана ЗАЛЕВСЬКА (Івано-Франківськ)

НОВЕЛІСТИЧНІ ТРАДИЦІЇ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ У МАЛІЙ ПРОЗІ РОСТИСЛАВА ЄНДИКА

Дослідники епічної творчості Марка Черемшини колись і тепер небезпідставно виокремлювали у ній високохудожні зразки класичної новели і справедливо передбачали продовження їх розвитку новими поколіннями українських прозаїків. Не вдаватимемося до виявлення та з'ясування таких зв'язків, таких історико-типологічних зіставлень, примноження таких традицій творцями жанрів малої прози в загальнонаціональному літературному процесі кінця XIX-XX століття загалом. Про це свого часу в ґрунтовних літературознавчих розвідках писали Андрій Музичка (монографія "Марко Черемшина (Іван Семанюк)", 1928), Микола Зеров (нарис "Марко Черемшина й галицька проза", 1928), Леонід Білецький (стаття "Марко Черемшина", 1928), Олекса Засенко (огляд "Марко Черемшина і "Покутська трійця", 1954 та літературно-критичний нарис "Марко Черемшина", 1974), Іван Денисюк (дослідження "Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини", 1975 та синтезована праця "Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.", 1981 і 1999), Олена Гнідан (літературний портрет "Марко Черемшина", 1985), у яких більшою чи меншою мірою порушувалися та вивчалися названі проблеми.

Однак і досі в нашій науці про красне письменство ще нема систематизованої й цілісної монографії, де б глибоко й всесторонньо було здійснено аналіз впливів Марка Черемшини на подальший розвиток малих жанрових утворень в українській прозі, на розгортання закладених письменником традицій новелістичного мислення: чи то на змістовому або естетико-образному рівнях, чи то в структуруванні зовнішніх і внутрішніх моделей художнього твору, чи то у використанні фольклорно-міфологічних, канонічних або ж модерних форм наративу тощо. Як і немає на сьогодні жодної спроби наукового з'ясування питань про впливи творів Марка Черемшини на малу прозу західноукраїнського автора Ростислав Єндика, який у 30-х – 40-х роках жив і працював у Львові, а згодом, вимушено емігрувавши, – у Кракові (Польща), Відні (Австрія) та Мюнхені (Німеччина) аж до 70-х років минулого століття.

Не відшукуватимемо й не робитимемо певних припущень таких причин, що відвело б нас від поставленої у дослідженні мети на літературознавчу обочину, все ж зауважимо, що головним тут тривалий час (надто в період так званого методу соцреалізму та ідеологічних

заборон) виступала художницька і національна (точніше – націоналістична) позиція Ростислава Єндика як письменника та людини. Тому його ім'я й не згадувалося, по суті, в жодних історіях української літератури, виданих у другій половині XX століття, а його новели чи й інші прозові твори, за винятком діаспорних учених та читачів з українського зарубіжжя, доволі довго не були відомими на рідних материкових теренах, навіть у середовищі науковців. Тим часом при першому, бодай побіжному знайомстві з такими його книгами, як "Регіт Арідника", "Жага" чи "В зударі з життям", у вічі одразу ж впадає їх фольклорно-міфологічна основа, систематика образів, гуцульські говірки, що становлять традиційно стійкі естетичні категорії новел та оповідань Марка Черемшини, і, звісно ж, порівняно невеликий обсяг тексту, який, за канонами класичної малої оповідної форми, цілковито виключає будь-яку випадковість на всіх рівнях твору, починаючи від заголовку, посвят, мотивів і лейтмотивів й завершуючи художньою цілістю як системою.

То ж можна припустити, що новелістика Ростислава Єндика, попри її, як писав син Василя Стефаника, відомий літературознавець із діаспори Юрій Клиновий, "власне неповторне обличчя", "власну образність", "власні стилістичні засоби, нераз несподівані й оригінальні, отже своє власне крилате слово" [4, 556] значною мірою виростала із тривких традицій галицьких художників слова, зокрема Марка Черемшини. Ростислав Єндик – молодий, початкуючий літератор та науковець, що активно вивчав антропологію та фольклор українського народу, міг з цілковитими на те підставами повторити такі слова зізнання, щиро виражені в автобіографії Марком Черемшиною про витоки своєї творчості: "Етнографічних матеріалів я не збирав, бо сам був тим матеріалом, пересякнувши наскрізь народними піснями та казками із самого малку. Я виріс серед співанок та казок, та сопілок, вдихав їх у себе і віддихав ними" [5, 349]. Певна річ, така генетична спорідненість художницьких засад новелістичного мислення обох прозаїків уже сама собою несла певну традиційність, однак у процесі народження задумів і їх ідейно-естетичної реалізації в тих чи інших творах одночасно відбивала й чітку конкретику (персонажів, ідей, характерів, ситуацій, сюжетів, композиції) неперебутності таланту кожного з названих західноукраїнських письменників, які жили й творили в різних суспільно-історичних та культурно-духовних обставинах, загалом у різних часових вимірах та епохах.

Аналізуючи й типологічно зіставляючи новели Марка Черемшини та Ростислава Єндика, найперше слід говорити про те, щ о в нових умовах розвивалося не просто як традиційне, а домінуюче, таке, що збагачувало загальноукраїнський літературний процес, щ о перейняв і художньо розгорнув з творчості свого попередника-класика новеліст нової генерації. Мова, отже, йде не стільки про типологічні зв'язки, виявлені у їх творах, та порівняльну характеристику їх різнорівневих вимірів, скільки про продовження Ростиславом Єндиком новелістичних тенденцій, органічно закладених у прозовій творчості Марка Черемшини. Звичайно, ці тенденції, що загалом стали традиційними у спадщині покутського майстра слова, не застиглі, а радше динамічні, адже автор знаменитих "Карбів" протягом усього свого життя настійливо вишукував нові ідейно-естетичні барви в царині проблемно-тематичній та жанрово-стильовій: від поезій у прозі ("Плач цвітів", "Щоб не тії гори") до реалістичного малюнка ("Святий Николай у гарті", "Грушка"), від ліризму до трагізму зображення, від об'єктивізації подій та ситуацій до їх суб'єктивізації через психологічні злами, несподівані повороти долі людини, простого гуцула-селянина.

Ці риси стилю й жанроутворень знаходять свій розвиток у творчості Ростислава Єндика, на яку впливали й, зрештою, вони формували особистий темперамент, перейнятість гуцульським фольклором та міфологією, подібно як і в Марка Черемшини. Та на відміну від нього, молодий автор уже в перших збірках прози ("Проклін крови", "Білі ночі") виявляє завперш пісенно-ліричний струмінь, міфопоетикальну стихію художнього мислення. Хоч традиція, яку започаткував Марко Черемшина у своїх мініатюрах "поезії в прозі" (скажімо, в "Гердані" – пишнобарвність, життєнаповненість, тенденція до прикрашеного стилю), більше розгортається Ростиславом Єндиком у пізнішій книзі новел та оповідок "Регіт Арідника".

В обидвох авторів це йшло, певно, від гуцульського мистецтва, від звеличального стилю голосінь і звертань (доречно зазначити, що поетику цих народно-пісенних виявлень гуцулів письменники кожен по-своєму свідомо переносили у художню тканину своїх творів, лише з тією різницею, що Ростислав Єндик здійснював це у пізніших новелах та оповіданнях, мабуть, і не без впливу ранніх образків та етюдів Марка Черемшини). Як і в обох прозаїків прагнення до орнаментування свого стилю, своєї ідейно-естетичної свідомості "гуцульськими оздобами" фольклору та міфології зрівноважується чи, точ-

ніше б сказати, зорганізовується тонким чуттям композиційного ритму. Стильова своєрідність кожного письменника, проте, мала свій шлях еволюції. Так, Марко Черемшина починає з "поезій у прозі", не позбавлених сентиментальності і навіть деякої манірності. А згодом, уже в збірці "Карби" намагається, чи не під впливом Стефаника, позбутися цієї манірності. "Він творить драматизовану, будовану на діалогах новелу, але подеколи ліричний струмінь вривається у ритми голосінь ("Зведениця", "Чічка") ... У пізніших новелах Черемшина дає волю стримуваному ліричному струменю" [1, 83].

Тим часом ліризація наративних форм оповіді у творах Ростислава Єндика від першої до останньї збірки його малої прози ("Проклін крови" і "Жага"), відповідно до зміни їх ідейно-тематичного спрямування, набуває лірико-драматизованого характеру. Як і кожен справжній майстер слова, він прагнув бути новатором, шукачем, творчим продовжувачем художніх традицій своїх попередників, у тому числі й Марка Черемшини. Амплітуда його пошуків – велика: від ліризованої новели ("Торонке мольфарування") до розлогого оповідання ("Пояс чеснотливости"), від діалогізованої новели ("Пішло за коня, за прекрасного...") до лірико-драматичного оповідання з незвичайною подією ("Тайна гір") та новелістичної повісті ("Чорногорські шуми" і "Камінна душа").

Аналізуючи малі жанрові форми прози Марка Черемшини та Ростислава Єндика крізь призму традицій та новаторства, також неважко запримітити, як близько (та аж ніяк не тотожно) сходяться вони у використанні гуцульських вірувань, ритуалів, звичаїв та обрядів, що відбивають засадничі підвалини людського існування загалом. У новелі "Торонке мольфарування" Ростислав Єндик устами свого героя стверджує-розкриває, здається, головну праоснову такого, зітканого з уявлень та візій, буття гуцулів: "Так, ти сильний і гарний, але є щось більше поза тобою, поза силою одного чоловіка. Це сила всіх гуцулів, що міститься в їхніх старих повір'ях" [3, 74]. Мати повчає дочку, як та має чорногірське зілля варити і газді до вина досипати, "щоби був веселіший та путерніший та й до газдині прудкіший"(...) (Марко Черемшина, "За мачуху молоденьку"); газдині ворожать на поминках, що молода вдова не довго тужитиме за чоловіком, бо, роздаючи гостям книші за його душу, Йвана обминула ("Зарікайся мід-горівку пити!"); замовляє відьма, кличе собі злих духів на допомогу (Ростислав Єндик, "Торонке мольфарування") тощо.

Традиційними для прози Марка Черемшини, а відтак і для Ростислава Єндика є фольклорно-фантастичні персонажі, скажімо, Дух гір, Чортеня, Щезник, Нявки та інші надприродні сили, які існували у свідомості гірських мешканців як реальні створіння, що жили поруч із людьми. Приміром, в оповіданні Марка Черемшини "Основини" Семениха на розпочату будівлю хати запрошує гостей, і ті, за давнім звичаєм, бажають господині легкого прожитку в новій оселі, щоб "мала хліб та й до хліба, та й аби Господь боронив від нечєстої сили". Адже п'ять років жінку мучив щезник, гримаючи на поді (хата, за словами односельця Федора, стояла на нечистому місці). Також традиційними є для обох прозаїків часте використання гуцульських пісень та мелодій. Над шумом верховинських смерек і дзюрчанням гірських потоків у їх новелах владарює тужлива чи грайлива гуцульська співанка, що зливається з настроями і почуттями персонажів. Так, у Марка Черемшини жалібно виспівують легіні, яких із плачем усе село проводжає до війська – "*Ой в тісаря добра служба, та лиха заплата,/ Не в одного жовнірика головочька стята*" ("На боже"); співає старий гуцул молоденькій дружині, яка мала стати його невісткою – "*Заплакала дівчинонька в перший понедівчик,/Як здіймала з головочьки хрещатий барвінчик*" ("За мачуху молоденьку"); летить, як крилатий птах, через село голос молодиці, що не може пізнати щастя материнства з чоловіком-інвалідом – "*Болить мене головонька та межи плечима,/ Треба мені дохторика з чорними очима*" ("Інвалідка). Гірка правда й палка надія на братню згоду пробивається у пісні-мелодії "Коляда":

Йому дай,Боже, всю пімсту Божу,
Газдам дай,Боже, на хліб урожу,
Най зрада гине, най вірність росте,
Най нарід знає, де серце пусте.

Така художня трансформація тривкої традиції не лише творчості Марка Черемшини, а й загалом українського письменства спостерігається у новелах та оповіданнях Ростислава Єндика. Приміром, у його творі "Регіт Арідника", що відкриває однойменну збірку "гуцульських оповідок", через пісенні рядки ніби проектується автором доля простої людини – мешкаця Гуцульщини:

Ой, Господи милосердний,
Ти,Боже, Божечку,
Йикас туга май велика
На моїм сердечку

І далі кожний жив по-своєму: не шукаючи нікого, не признаючи нічого" [3, 89]. Бо такий закон земного буття, що радість і смуток

завше існують побіч "чоловіка, судьба якого записана в книгу далеко вперід". В іншому оповіданні "Чорногорські шуми" Ростислав Єндик зображує свого героя – молодого легіня Іванчіка мальовничо, щедро, буйно на тлі народних вірувань і коломийок. Власне останні наче відбивають трагізм юначого серцеболю, бо зрадивши справжнє реальне кохання до Настуні, йому за це мстить Лісна, – мавка, що прибрала образ дівчини. Портрет-характер хлопця, схоже до персонажа новели Марка Черемшини "Парубоцька справа", структурується прозаїком на принципах своєрідної поліфонії: його створюють старий Гриць-лісоруб, досвідчений ватаг полонинський, подивовані сільські молодиці, кожна з яких "віддала би рік життя" "за одну ніч із учорашнім легінем", тому й розраджують Іванкові молодечі страждання такими коломийковими рядками:

"Бійся Бога, легінику,
Не вдавайся в тугу,
Як ця тобі не вдаласи –
Найди собі другу....

Другу – ніби її, молодицю Дідушкову, як грань гарячу, з високими грудьми, з тесаними стегнами" [3, 129]. Згадаймо, що такий прийом "колективного голосу" свого часу використав Марко Черемшина у тій же "Парубоцькій справі" чи в циклі оповідань "Село за війни". Ростислав Єндик по-своєму продовжив розвиток традиції свого попередника: від індивідуального вираження кохання Іванчіка, його нерозділеної любові до настрою обговорення його почуттів односельцями, передовсім жінками, і врешті-решт, трагедії помсти-ворожіння Лісної, що вивершує долю легіня. Тут легко вчитується романтика і народний гумор, фольклорно-міфологічна стихія і баладність подій, що передаються у тісному зв'язку пісенної та реально-побутової конкретики гуцульського життя.

Загалом у прозі Ростислава Єндика можна помітити особливий інтерес до незвичайних особистостей, захоплення сильними, романтичними гуцулами. Проте наскрізним образом його творів усе ж є постать мольфара – людини, наділеної демонічними властивостями і здатної впливати надприродним чином на долю інших людей. За Єндиком, призначення мольфара – це насамперед збереження традицій "Вічної Ватри", що асоціюється із духовним стрижнем гуцулів. Кредо справжнього мольфара проголошується автором у новелі "Звідки беруться мольфарі": "Кожна добра справа потребує цілого чоловіка, наше мольфарське знаття цілої душі через ціле життя. Бути мольфаром – значить горіти у мольфарських тайнах до останнього

віддиху" [3, 98]. Крок за кроком герої Єндикових творів відвойовують доступ до "великої дороги", до свого земного покликання, долаючи безліч перешкод на цьому шляху. Майстерно вплітаючи в сюжет оповідання "Регіт Арідника" народне повір'я про цвіт папороті в ніч на Івана Купала, автор розкриває свій творчий задум, адже саме в цей час головний герой сподівається розгадати незбагненну силу, що переповнює його. Юра вірить, що "хто цвіт зірве – перед тим усі таємниці отвираються: про що пташки співають, як трава росте, в котрих місцях скарби горять" [3, 8]. Чорти і щезники чинять на шляху парубка складні перепони, заважають йому знайти "потайну дорогу" до свого покликання – служити вірою і правдою рідному народові.

Про втаємничену сакральність ночі на Івана Купала пише і Марко Черемшина в оповіданні "На Купала, на Івана", поєднуючи мотив життя і смерті: "А з того неба Купало любість по землі сіє... А де тота любість упаде, там білий вогонь з землі виростає... А за тим білим вогнем темна хмарка тінь розстелює. Бо любість одне крило біле, а друге темне має. А як той вогонь забрів у Черемош, тоді чорна тінь із берега йому межи очі з дубельтівки плюнула" [5, 175]. Чесний газда Іван Шепитарюк гине через те, що його молода господиня сподобалась присадкуватому ревізорові. Однак розв'язка твору видається доволі несподіваною: арештовують не ревізора, а священика. Автор розвиває думку про те, що чорні сили намагаються знищити звичаї й обряди, національну самобутність українців, які повинні шанувати свою вітцівщину, тож устами панотця промовляє: "Най хлоп хлопа тримається, най свою віру держить. Най молиться за всіх Іванів, що за цю землю зі світа пішли!" [5, 177].

Герой твору Ростислава Єндика "Звідки беруться мольфарі" також уперто шукає відповіді на численні запитання, залишає рідну домівку і на заповітній дорозі зустрічає старезного діда (автор використовує поширений мотив українських народних казок), який радить Василеві віддати душу справі, за яку той береться, спонукає юнака до дії, а в підтекстовому прочитанні – до служіння національній ідеї. Саме мольфарі (прообрази Мудрих Старців) є оберегами духовності, носіями національних традицій. Вони вчать бути господарями власного життя на землі своїх прадідів, пропагують самозречення заради провідної мети – "шукати глибоких правд" і допомагати братам їх засвоїти. Знайшов і усвідомив цю правду для себе й головний герой оповідання Ростислава Єндика "В зударі з життям" з однойменної збірки, який в останні хвилини життя намагається пояс-

нити народу, хто то є народ: "Голото! Я – дух, я з тих, що прагнуть з тебе викувати людину; я з тих твоїх синів, що люблять до загину тебе на те, щоб ти росла, великою ставала, цвіла, та врешті, щоб ти звелась на весь свій могутній ріст, пустилася в танець, в рух".

Оплотом віри у Ростислава Єндика виступає Вічна Ватра як втілення незнищенності та нескореності людського духу, гідності, бо, переконаний автор, "як довго Вічна Ватра горіти буде, а гуцули будуть писати писанки, так довго ніяка сила їх не зможе ані перемогти, ані зломити" [3, 31]. Про писанку – символ віри, світла і надії – пише Марко Черемшина в оповіданні "Писанки". Обидва письменники розуміють, що писанка – то вічний колообіг життя рідного народу, то живильні струмені тепла людських рук, що пробиваються до світла крізь навислі над Україною хмари зневіри і страждання. Паладюкова донька роздає односельцям розписані власноруч писаночки, щоб запалили у ліщинах над Прутцем вогонь за батькову душу. Голос Паладюка, який зважився виступити на вічі супроти панів, не був почутий односельцями, тому з уст гуцула зривається їдка характеристика пасивності українців, байдужості до власної долі: "Таким цапам треба України? Смоли їм у горло, шей обухом у голову! Ти сироти за него жінку та й діти, а він з тебе кров хоче пити. То нарід? То гадє сорокате!" [5, 167]. Дитина, даруючи писанки, присоромила гуцулів, розвіяла їхні темні думки, які "пропадали десь межи мурами та коминами, а на їх місці мерехтіли усміхнені писаночки із кошелика доньки Паладюкової і на кримінальному мурі зоряними пальчиками виписували Паладюкову Україну..."[5, 168].

Молоденька вчителька з оповідання Марка Черемшини "Хіба даруймо воду!" також мала мету невтомно працювати для добра народу, але "вона знала свій народ і не попадала в розпуку, коли зустрінулася з його темнотою" [5, 48]. Інтелігентна вчителька з повагою і розумінням ставиться до гуцулів, бо серцем відчуває турботи і біль кожного з них, шанує як працьовитих господарів, береже традиції, бажає їхнім дітям щасливішого життя, малює його "золотими красками надії".

Нарешті ще одна новелістична традиція Марка Черемшини спостерігається у малій прозі Ростислава Єндика: згущеність подій, конденсація часопростору, максимальність у вираженні почуттів та настроїв героїв. Можливо, це йде від баладності у зображенні обставин та ситуацій, серед яких знаходяться народно-поетичні образи. Однак переплетена з новелістикою Марка Черемшини вона надавала їй особливого вражаючого тону оповіді. Згадаймо його "Село вигибає",

де, по суті, все що відбувається у творі, всі персонажі знаходяться на подвір'ї трупарні в один і той же час, поетично-символічно проектуючи образну систему й систематику психологічних ситуацій. Як справедливо зазначає Іван Денисюк, у такій авторській "постановці проблем життя, кохання і смерті, здирства і гуманізму, жаху війни і життєупругості роду людського помічається певна філософічна заглибленість. Немає ані тіні сентиментальності, є високий трагізм" [1, 86]. Причому трагізм, що суттєво ускладнює внутрішній світ головної героїні, далекої від ідеалу жіночності: з одного боку – вона як сестра-жалібниця, з іншого – як користолюбива, владолюбна особа, яка, здійснивши добрий вчинок – вирятувала, виходила "зіллєчком різним" від пошесті сільську красуню Анничку, водночас змушує її виходити оголеною на мороз, аби звабити подорожніх чоловіків з метою заробити на хліб для конаючих у трупарні людей. Що це – інстинкт наживи, самозбереження чи акт гуманності (якою ціною!) у часи воєнного лихоліття? Письменник так і не дає відповіді на це, радше художньо екстраполюючи таку роздвоєність, розполовинчатість людської душі в нові життєві обставини та ситуації.

На іншому, сімейно-побутовому та інтимно-родинному зрізі подій вибудовує свою новелу "Пояс чеснотливости" Ростислав Єндик. Всю увагу прозаїк зосереджує на, здавалося б, комічно-анекдотичній ситуації, коли сп'янілі чоловіки ніби на жарт виявляють бажання обмінятися бодай на кілька днів своїми дружинами. Після цього письменник конденсує місце і час суто на взаєминах однієї подружньої пари – Семена й Аннички, прагнучи до максимальності виявлення їх характерів у далеко непростих життєвих обставинах, що ускладнюються не просто "забавою і зрадою" обох, а передовсім своєрідними психологічними і фізіологічними ініціаціями на це кожного. Що переможе – морально-духовний чи сексуально-інстинктивний потяг чоловіка й жінки? На перший погляд, друге. Однак чи здійснилося б воно, якби тривкими були душевні й сердечні взаємини подружжя з самого початку їх спільного життя? Зрештою, чи необхідні такі випробування з метою виявлення його підвалин? Як і Марко Черемшина, Ростислав Єндик також не дає готової відповіді, а поетично-символічно проектує все це в атмосферу щоденного людського буття.

Як переконуємося навіть на цих кількох зрізах організації зовнішньої та внутрішньої структури малих жанрових форм прози Марка Черемшини і Ростислава Єндика, їх єднають тривкі традиції новелістичної оповіді, новелістичного художнього мислення. У нових

умовах – історично-суспільних, культурно-духовних, літературно-контекстуальних – нові покоління українських прозаїків творчо розвивали високомистецькі зразки української класичної новели.

1. *Денисюк І.* Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини // Живий у пам'яті народній. Відзначення сторіччя з дня народження Марка Черемшини: Збірник документів і матеріалів. – К., 1975. – С.79–88.
2. *Денисюк І.О.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999. – 280 с.
3. *Єндик Р.* Регіт Арідника. Збірка оповідань. – Львів, 1937. – 263 с.
4. *Клиновий Ю.* Моїм синам, моїм приятелям. Статті. Есеї. – Едмонтон–Торонто, 1981. – 487 с.
5. *Черемшина Марко.* Новели. Переклади. – К., 1987. – 448 с.

ТИПОЛОГІЧНІ ЗІСТАВЛЕННЯ

Володимир МАТВІЙШИН (Івано-Франківськ)

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА МАЛА ПРОЗА У ТВОРЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

"Покутська трійця" – Василь Стефаник, Лесь Мартович та Марко Черемшина (Іван Семанюк) – явище непересічне в українській літературі. Водночас кожен з них є оригінальним, самобутнім письменником, що виробляв свою манеру письма без епігонського наслідування. Не є винятком і Марко Черемшина, який, творчо сприйнявши набуток своїх попередників-традиціоналістів й сучасників-модерністів, збагатив українське красне письменство високомистецькими творами малої форми, що не поступаються своїх художнім рівнем найкращим європейським зразкам.

В.Стефаник – лікар за фахом, Лесь Мартович та Марко Черемшина – адвокати-правники, які ніколи не слухали курсів лекцій з історії вітчизняної і зарубіжної літератур, проте своєю оригінальною та перекладацькою діяльністю засвідчили глибокі знання західноєвропейської літератури в усіх її проявах, новаторських пошуках й знахідках, що чітко позначилося на виробленні й утвердженні їх неповторного стилю. Вони різні за тональністю своїх творів, але разом з тим дуже близькі за стилістикою слова, яка спиралася в значній мірі на покутський діалект з усіма його барвами, експресією та своєрідністю.

Генеза становлення Марка Черемшини як митця слова вимагає ґрунтовного вивчення передовсім його перших кроків у літературі. Для цього необхідно з'ясувати причини його зацікавлення західноєвропейською духовністю в широкому розумінні цього слова.

Деякі дослідники схильні беззастережно вважати, що творчість "співця Гуцульщини" органічно пов'язана лише з реалістичними традиціями у розвитку української літератури. Однак подібне трактування має надто однобічний, тенденційний, категоричний характер і аж ніяк не розкриває усієї складності, самобутності творчого методу новеліста, який зростав й утверджувався на ґрунті тогочасного західноєвропейського мистецтва, що постійно перебувало у пошуках нових естетичних форм, художніх засобів для відтворення настроїв, психологічної напруги суперечливої історичної епохи початку XX ст.

Навчання у Віденському університеті, участь Івана Семанюка у громадсько-політичному житті столиці австрійської імперії, його активне зацікавлення слов'янськими, а також німецькою, французькою, угорською літературами позитивно впливало на формування майбутнього новеліста. Молодий юрист згодом зізнавався, що "майже нерадо заглядав до римського та німецького права" ("Автобіографія"), а "зачитувався в красному письменстві" [2; II, 174], захоплено вивчав іноземні мови (знав їх дев'ять – німецьку, французьку, англійську, угорську та п'ять слов'янських). Тим-то й пояснюється його зацікавлення літературами інших народів, а також та постійна увага, яку він надавав ознайомленню українського читача з кращими творчими здобутками іншомовних авторів.

Дослідники творчості Марка Черемшини зазначають, що ним було здійснено близько 40 перекладів (надруковано 26) з болгарської, польської, російської, чеської, німецької, угорської, французької, австрійської, голландської, бельгійської і норвезької літератур.

Не викликає жодних сумнівів той факт, що на формування Марка Черемшини як письменника особливий вплив мав І.Франко, який справив на нього "враження великого астрального тіла, що гріє всю Україну, а світить далеко ще дальше" [2; II, 168]. Тут же читаємо: "Я дивився зблизька на Франка, як на сонце, від якого меркнуть очі". Це було щире враження студента-юриста, що засмакував художнє слово й мав намір випробувати своє перо.

Виступи І.Франка у Відні німецькою мовою перед "парламентарними послами", тобто депутатами, редакторами поважних газет і журналів, викладачами університету, письменниками, остаточно приголомшили студента-першокурсника, який згодом у всьому прагнув бути на нього схожим, передовсім щодо служіння своїм талантом рідному народові. Промовистою є й згадка Івана Семанюка про своєрідний іспит, який йому влаштував І.Франко, довідавшись, що той цікавиться літературою: "Франко взяв мене іспитувати з Байрона і Шекспіра і зауважив, що від сих двох велетнів зачинається взагалі література так, як право від римського права, а наука про національну економію від Адама Сміта" [там само, 167]. Можна припустити, що студент гідно витримав іспит, бо, як зазначено в іншому варіанті автобіографії (1901 р.), "найбільше враження" робили на нього твори Шекспіра [там само, 260]. Запам'яталися літератору-початківцеві й такі слова І.Франка: "Так як Міцкевич був поетом зради, так Шекспір був безсмертним поетом сумніву, якого не зумів досягнути навіть Ґете у своїм "Фаусті" [там само, 167]. Глибокі знання І.Франка зі світової літератури зачарували юнака, який з того часу незвичайно активно став вивчати як мови, так і літератури. Щодо українського письменства, то Марку Черемшині допомагав орієнтуватися

професор коломийської гімназії Михайло Пачовський, а в німецькій філології – Петро Хрістоф.

"Дуже велике враження робили тоді на мене Шевченко, Франко і думи та народні пісні у збірнику Головацького. Крім того, я захоплювався дуже Гомером, Шекспіром, Словацьким, Шіллером і Гоголем" [там само, 173]. З творів І.Франка молодий літератор особливо вирізняв збірку "Зів'яле листя" та драму "Украдене щастя", тобто вірші й п'єса, де найбільше проглядаються модерністські тенденції імпресіонізму та натуралізму, до яких не був байдужим й Марко Черемшина.

У власній бібліотеці письменника знаходилися твори зарубіжних класиків – Бальзака, Гюго, Дюма, Золя, Ромен Роллана, Шекспіра, Голсуорсі, Оскара Уайльда, Шоу, Рабіндраната Тагора, Ібсена, Гамсуна, Шіллера, Ґете, Гайне, Міцкевича, Словацького, Жеромського, Каспровича, Вазова, Каралейчева, Христо Ботева та багатьох інших, що свідчить про широке коло інтересів та літературний смак Марка Черемшини [5, 38]. До "світових поваг" він відносив Мопассана, Мюссе, Прево, які сміливо стали на захист жінки від фальшивої моралі [2; II, 147]. Німецьку та австрійську літератури Марко Черемшина засвоював переважно у першотворі, а також у перекладах з газет "Буковина", "Діло", журналів "Зоря", "Літературно-науковий вісник" та ін.

Шанобливо ставлячись до інших національних культур, Марко Черемшина різко виступав проти виявів шовінізму з боку імперських націй, які часто духовно збагачуються за рахунок поневолених ними народів. Так, у "Відчиті в 49-і роковини смерті Тараса Шевченка" (1910 р.) Марко Черемшина писав, що "шовінізм – це народне "самовозвищення", бажання відняти національність другого народу "топлячи його у своїй національності". Тому письменник і громадський діяч з усією рішучістю засуджував германізацію, обрусіння, мадяризацію, ополячення, а протиставляв шовінізмові свободу кожного народу розвиватися вільно, без насильної заборони мови та інших етнографічних традицій і звичаїв [2; II, 156].

Перші літературні проби Марка Черемшини були написані у ключі тогочасних фрагментарних новел-ескізів, якими захоплювався також В.Стефаник. Сергій Єфремов у своїй "Історії українського письменства" зауважив: "Дужий талант Стефаника витворив, особливо між закордонними письменниками, цілу школу, що взяла від нього манеру писати мініатюри тими самими короткими штрихами й темними фарбами, переважно з життя галицького селянства" [8, 562].

Проте сам В.Стефаник у спогаді "Іван Семанюк (Марко Черемшина)" писав зовсім протилежне: "В часі дев'ятдесятих років методи літературної форми були в Європі майже однаковісінькі, і коли Семанюк виховувався у Відні, а я в Кракові, самостійно один без одного, то правда є така, що ніякої "школи" Стефаника не може бути" (Літературна Україна від 11 травня 1971 р.). С.Єфремов називає Марка Черемшину письменником-мініатюристом, не наслідувачем, копіїстом, а "справді талановитим знавцем життя, що вміє порізнені факти зв'язати якоюсь синтетичною ідеєю". У цьому український критик мав цілковиту слушність.

Отже, йдеться про творчість двох молодих новелістів, які, творчо сприйнявши все цінне й вагоме з новаторського доробку західноєвропейського письменства, виробляли свій самобутній естетичний стиль й розробляли новий для української літератури жанр – коротку, скомпресовану, глибокосимволістську, а отже й високомистецьку новелу з незвичайною психологічною напругою, метафоричністю, алюзіями на конкретні життєві ситуації.

Ранні "поезії в прозі", опубліковані в газеті "Буковина", хоч і були піддані критиці з боку Івана Франка та Осипа Маковея за "ледові цвіти" та "заморожені фіалки" (назви поетичних ескізів), все ж заслуговують на увагу й позитивну оцінку, оскільки вони є символістськими мініатюрами-замальовками, своєрідними натюрмортами з глибоким філософським підтекстом, що розкривається у пуанті твору. У першій "поезії" лід як символ "парубоцької зради", що заморозив надто ранні квіти кохання молодого дівочого серця, призвів до гіркого розчарування й недовіри до щирих почуттів ("Їх не розтопить уже ніякий огонь..."). У другій "поезії в прозі" мороз, навпаки, мережить взимку на шибках чудові візерунки, які зачаровують й відволікають від думки про холод й буденну сірість. Та під впливом сонячних променів уся ця краса перетворюється у "мрачні смуги". Письменник проводить своєрідну паралель з вічною романтичною дилемою – несумісністю мрії й дійсності ("Та от засвітить світло дійсності, і маєва краса меркне, щезає, тільки сльози з очей кануть та кануть...").

Своїм змістом й двоплановістю замальовки Марка Черемшини типологічно перегукуються з поезією французького поета-символіста Стефана Малларме (1842–1898), надто з його поетичними збірками "Вікна" (1863), "Квіти" (1864), а також з відомим сонетом "Лебідь", в якому йдеться про величавого білого птаха, що вмерзає у покритому льодом і снігом озері. Лебідь з останніх сил прагне вирва-

тися з льодового полону, намагаючись крилом розбити окови, що його стискають. Та марно. Поступово білизна крила і снігу стає однотонною – смерть перемогла життя.

До поетичного образу "Лебедя" Марко Черемшина звертається знову у 1898 р. вже у своїй перекладацькій праці. Так, особливо промовистим є лірико-медитаційний, філософсько-символічний малюнок "Лебідь" – одна з 84 мініатюр збірки "Природничі історії" французького письменника Жюля Ренара (1864–1910) – тонкого психолога і лірика, що у своїх пастелях майстерно перекодував реальний план у символічний, де за зовнішньою фотографічністю прихована глибока експресивно-смислова насиченість, алегоричність та метафоричне багатство. "Лебідь" – сповнена поетичною чарівністю мініатюра, що милозвучністю перегукується з музичним твором Сен-Санса "Вмираючий лебідь" – цілком відповідала канонам модного на той час жанру "поезії в прозі". У ній мова йде про пристрасне прагнення у суєтній життєвій метушні заспокоїти свої амбітні сподівання: лебідь намагається упіймати, віддзеркалену у водяному плесі, хмаринку, проте щойно його сніжно-біла шия занурюється й доторкається дзьобом води хмаринка зникає у хвилях зворушеного дзеркала. А тому замість здійснення сподіваної мрії лебідь змушений задовольнятися маленьким – водяним черв'ячком і товстіти, мов гуска...

Переважна більшість "поезій в прозі" Марка Черемшини побудовані на явищах природи, її флорі та фауні, що засвідчують самі назви: "Весна", "Осінь", "Плач цвітів", "Море", "Обнова", "Верба", "Щоб не тії гори". Суголосні з ними є й твори письменника для дітей – "Незабудька", "Рожі", "Муха", різдвяна казка "Сльоза". Композиційно вони побудовані за принципом казки з відповідною кінцівкою-розв'язкою, у якій автор розкриває закодований символ, перекладаючи його на реальну життєву основу.

У ранніх "Листках" чітко проглядаються віяння імпресіоністичної естетики, яку полюбляли тогочасні західноєвропейські письменники та живописці. Однак черемшинівські "поезії в прозі" не побудовані лише на символістському сприйнятті довкілля з людиною у центрі. Якщо у "Заморожених фіалках" проведено чітку алегоричну паралель між змерзлими від весняного морозу квітами, які живими уособлюють "вогненну пісню вірної любові", а мертвими парубоцьку зраду, то у "Плачі цвітів" весняну росу автор асоціює зі слізьми квітів, надаючи їм ширшого соціального узагальнення: "Й ніжні цвіти України поминають сльозами насильну смерть своєї неньки..."

Подібну паралель Марко Черемшина проводить й в ескізі "Обнова", що символізує весну, яка говорить "добридень" сонній природі, в якій все прагне "нового, вольного життя". У цій мініатюрі автор тричі вживає слово-ключ "вольний", а також "воля": "Ой весно-весно! Коли просвітаєш ти безталанну Русь-Україну своїм благодатним привітом "добридень"? Коли розкуєш її кайдани, обновиш волю?"... Як бачимо, "декадентські" захоплення Марка Черемшини аж ніяк не шкодили йому в скомпресованих романтично-символічних замальовках наголошувати на суспільно важливих проблемах без зайвої публіцистичної патетики й надмірної багатослівності.

Таке ж закінчення містить й поетична акварель "Верба", над якою всі "знущаються", але вона "нікому не супротивиться – нишком заплаче та й тільки".

І.Франко доволі різко засуджував модерно-штучні віяння в тогочасній літературі, зокрема іронічно висміяв у праці "Із секретів поетичної творчості" вірш Поля Верлена "Осіння пісня", що побудований на алітераціях: "Перекладені на яку-небудь іншу мову, то значить позбавлені чисто механічної, язикової мелодії, ті слова не говорять нашій фантазії, ані нашому чуттю нічогісінько; та й у французькім треба бути втаємниченим у спеціальну декадентську містику, щоб знати, що те "lo", повторюване в трьох перших рядках, значить не булькіт горілки крізь вузьку шийку пляшки, а осінню тугу..." [10; 31; 96].

Водночас у статті "Старе й нове в сучасній українській літературі" І.Франко підкреслював, що оцінювати твір потрібно "не з погляду простої суспільної утилітарності, а з погляду вищої культури душі, розширення й утончення нашого чуття і нашої вразливості" [10; 35, 111]. Тут же І.Франко зазначав, що "нове", яке вносять у літературу наші молоді письменники [....], лежить не в темах, а в способі трактування тих тем, у літературній манері або докладніше – в способі, як бачать і відчувають ті письменники життєві факти" [там само, 107]. У своїх споминах Марко Черемшина згадує, що І.Франко радив також йому прочитати працю італійського психіатра і антрополога Цесаря Ломброзо (1835–1909) "Карний злочинець". Це був час, коли І.Франко широко пропагував через власні переклади та критичні статті творчість Е.Золя, який, покликаючись на доробок згаданого лікаря та кримінолога, вважав, що злочинець – радше хвора, аніж лиходійна людина. Порада І.Франка, без сумніву, була корисною для письменника-початківця, твори якого мають яскраво психо-

логічне насвітлення з прагненням збагнути, розкрити мотивацію тих чи інших вчинків героя ("Злодія зловили", "Парубоцька справа" та ін.).

Обравши психологічну новелу-ескіз своїм улюбленим жанром, Марко Черемшина, В.Стефаник та М.Коцюбинський використовували поетику романтиків, імпресіоністів, символістів, натуралістів, виробляючи свій мистецький стиль, що синкретизував усе найкраще з тогочасних творчих надбань у різних національних літературах. Тим самим молоді новелісти утримували українську літературу на відповідному західноєвропейському рівні, вносячи й свої нові елементи в еволюцію жанру малої форми.

Проте мав цілковиту рацію художник Іван Труш, який писав, що "новели В.Стефаника настільки оригінальні, що читач мусив би переконатися, що творча сила літератури українського народу, як і його душа, є наскрізь індивідуальні і відрізняються від усього того, що нам дає Європа" [9, 64]. Ці слова однаковою мірою стосуються й інших українських новелістів, зокрема Марка Черемшини.

Згадані вище "поезії в прозі" Марка Черемшини не були даниною тогочасній новелістичній моді – це був стан поетової душі, закоханого митця у рідну природу, що допомагала йому ліризувати, психологізувати життєві ситуації.

Новелістика Марка Черемшини критиками 20-х рр. XX ст. була названа "ліричною мережкою" чи "поетичним квітуванням". І вони мали рацію, бо митець-літератор у своїх ескізах – акварелях немов вишивав, інкрустував, різьбив, щедро розмальовував яскравими барвами свої філософські мініатюри, яким притаманний своєрідний ритм, стиль, пафос, вишуканий ліризм й психологічна напруга. "Нахил до особливої квітчастості й барвистості, – слушно зазначає Денисюк І.О., – яскравої образності й вишуканості тропів, їх густоти, нагадує стиль українського килимарства, зразком для якого була квітчастість степу й інтенсивність барв гірських краєвидів" [1, 264].

Згодом Марко Черемшина зізнавався в "Автобіографії" у тому, що І.Франко порадив йому "закинути писати поезію в прозі та вернути до "Параски", тобто до реалістичного змалювання "мужиків". Невдовзі, коли було засновано "Літературно-науковий вісник" (1898 р.), І.Франко запросив молодого новеліста виступити на його сторінках із "неореалістичними" новелами з "мужицького життя". З того часу до жанру "поезій в прозі" митець більше не повертається, проте, без сумніву, вони сприяли на початковому етапі виробити свій власний, а не епігонський, стиль, глибше пізнати західноєвропейську літературу, яку творчо сприймав, популяризуючи її своїми перекладами,

виконаними переважно з першотворів. Зрештою, переклад як мистецтво художнього слова Марка Черемшину постійно захоплював і до нього він звертався впродовж усієї своєї творчості. Цікавив його й перекладацький доробок інших митців. Так, 13 березня 1926 р. в листі до Миколи Зерова, з яким листувався у 1925–1926 рр. з приводу видання його творів у видавництві "Книгоспілка", Марко Черемшина захоплено висловився про високу перекладацьку майстерність адресата: "Ваш "Мазепа" (Ю.Словацького. – *В.М.*) кращий, ніж оригінал, а Ваша "Антологія" (переклади з латинської мови творів Катуллян, Вергілія, Горація, Проперція, Овідія, Марціала. – *В.М.*) відкрила переді мною стільки краси і справжньої поезії, що я замовив собі оригінал, щоб могти перевести порівняння" [2; II, 234]. Звичайно, краще перекладати, ніж написаний оригінал – недопустимо, оскільки це суперечить вимогам адекватного перекладу. Інтерпретатор не повинен ні поліпшувати, ні погіршувати першотвір, а йому належить відтворити відібраний для перекладу твір на всіх рівнях: змістовому, мовно-стилістичному, ритмомелодійному, евфонічному. Зрештою, твір класика польської поезії та драматурга Ю.Словацького не вимагав "поліпшення". Очевидно, Марко Черемшина був передовсім захоплений мовою М.Зерова, який залишив вагомий доробок. "Перекладацька спадщина Зерова, – писав Максим Рильський, – ... становить поважне явище в нашій культурі, значення якого навряд чи хто став би заперечувати" [4; I, 7]. Зауважимо, що саме М.Зеров першим познайомив читачів Великої України з творчістю Марка Черемшини. У листах до Миколи Зерова як редактора його творів Марко Черемшина наголошував на доцільності публікації й перекладних творів: "Також були у "Літ[ературно] – наук[овому] віснику" мої переклади Карла Шенгера "Хрестини" і Людвіка Томи "Клієнт", і не знаю, чому вони не сміли б стояти поруч з Міксатом [...]. Коли вже збірка, то хай буде повна" [2; II, 227–228]. Проте побажання Марка Черемшини були лише частково враховані у наступних виданнях.

Суголосною з оригінальними оповідками-образками та пізнішими новелами Марка Черемшини є його 40 перекладів (надруковано 26) із російської, болгарської, польської, чеської, німецької, угорської, французької, австрійської, голландської, бельгійської і норвезької літератур. Так, протягом 1898 р. в чернівецькій газеті "Буковина" були опубліковані у перекладі Марка Черемшини такі поезії в прозі: "Лебідь" Жюля Ренара; "Cyclamen europaeum" Оттона Канови, "Похід жене" Йоганна Боєра; "Молодість", "Наперекір долі", "Добрий

ранок" Роберта Шайя; "Дві путерні" (тобто "дві сили". – *В.М.*) Петера Егге; "Дідусь" Богдана Елінека. А через рік у тій же газеті були опубліковані "Авторитет Мольтатулі (Едварда Даусса Деккера), "Шоліон" Йоганна Зейме; "Дикі гуси" і "Пан регістратор" Йоганна Шляфа.

Олекса Засенко, автор монографії "Марко Черемшина. Життя і творчість" (1974), говорячи про перекладацьку діяльність художника слова, зазначає, що перекладені ним "поезії в прозі" дуже споріднені між собою" вишуканістю поетики, претензійною символічністю, сумовито-меланхолійним настроєм, абстрактністю медитацій". З цією частиною оцінки можна цілком погодитися. Що ж стосується другої частини, то вона упереджено трактує творчість ряду літераторів. Дослідник пише: "А своїм химерно-фантастичним змістом вони страшенно далекі від реальних питань і явищ дійсності. Твори ці не мають конкретних прикмет свого часу і ніяк не відбивають життя тих народів, з середовища яких вийшли їх автори" [6, 226]. Мініатюри, про які йдеться, написані французькими, німецькими, данськими, угорськими та іншими письменниками і, напевно, їх позитивною рисою є саме те, що вони порушують загальнолюдські проблеми, характерні для будь-якої країни чи народу. Найчастіше у цих новелках проводиться паралель між різними природними явищами та людськими взаєминами. Вони неодмінно завершуються глибокою та філософсько-дидактичною кінцівкою за зразком байки чи казки.

Таким чином, рання новелістична творчість Марка Черемшини, як і його перекладацька діяльність, були тісно взаємопов'язані з тогочасною західноєвропейською літературою. Типологічні зіставлення оригінальних творів українського мініатюриста з його перекладами дають змогу зробити висновок про те, що митець шукав і знаходив у художньому доробку зарубіжних авторів різних літературних прямувань такі твори, які могли б доповнити його власну творчу спадщину. Перекладацькою діяльністю Марко Черемшина збагачував рідну літературу чужоземними творами, що найбільш відповідали його філософсько-естетичним переконанням, відзначалися високим мистецьким рівнем і торкалися конкретних соціально-етичних та естетичних проблем.

1. *Денисюк І.О.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів,1999.
2. *Черемшина Марко.* Твори: У 2-х т. – Т. 2. – К., 1974.
3. *Матвіїшин В.Г.* Переклади Марка Черемшини з французької // Українське літературознавство. – 1990. – Вип.55.
4. *Зеров М.* Твори: У 2-х т. – К., 1990.

5. *Семанюк Н.* Співець Гуцульщини. Спогади про Марка Черемшину. – Ужгород, 1974.
6. *Засенко О.* Марко Черемшина. Життя і творчість. – К., 1974.
7. *Засенко О.* Деякі питання подальшого дослідження життя і творчості Марка Черемшини // Живий у пам'яті народній. Відзначення сторіччя з дня народження Марка Черемшини. – К., 1975.
8. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – К., 1995.
9. *Труш І.* Про мистецтво і літературу. Зб. статей. – К., 1958.
10. *Франко І.Я.* Зібрання творів: У 50-ти т.– К., 1976 –1986.

Роман ГОЛОД (Львів)

ЛІТЕРАТУРНІ ВЗАЄМИНИ ІВАНА ФРАНКА ТА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Упродовж тривалого часу дві полярні літературознавчі системи (традиційна або "стара" критика, що асоціюється, як правило, з радянським літературознавством, і критика модерністська або "нова") робили діаметрально протилежні висновки стосовно еволюції естетичної свідомості Івана Франка та Василя Стефаника у проекції на розвиток українського літературного процесу кінця XIX – початку XX століття. За однією версією, письменники розвивалися відповідно до реалій тогочасного літературного процесу в напрямі поглиблення реалізму від соціально-психологічної до психологічної прози, заперечуючи ідеалізм, сентименталізм, декаданс і модернізм. За іншою, – вони в такій самій гармонії з тенденціями у загальному розвитку літератури еволюціонували шляхом заперечення позитивізму, реалізму та народництва до ідеалізму, модернізму, суб'єктивізму й індивідуалізму в мистецтві. Обидві точки зору достатньо аргументовані й мають право на існування як "теза" й "антитеза". Їхня обмеженість проявляється лише в ігноруванні третього складника класичної гегелівської тріади – "синтезу".

О.Черненко в загалом блискучій монографії "Експресіонізм у творчості Василя Стефаника" слушно критикує деяких радянських літературознавців, які не можуть відмовитися від позицій реалізму чи прогресивного романтизму й часто "намагаються втиснути мистецьку індивідуальність письменника у Прокрустове ложе власних естетичних уподобань, а передовсім – політичних переконань, нехтуючи не раз оригінальним світом його своєрідної творчої уяви" [13, 8]. Шкода тільки, що подібних спокус не змогла уникнути й сама до-

слідниця. Інакше чим пояснити її сарказм щодо цілком, на нашу думку, слушних наукових висновків Луки Луціва про те, що Стефаник зумів синтезувати у власній творчості і реалізм, і символізм, й імпресіонізм і що цю рису його стилю можна означити як "стефаникізм", а не "гемінгвеїзм", бо Стефаник на десятки років випередив американського письменника?! О.Черненко вважає, що Лука Луців переплутав усі літературні напрямки в "чудернацьку саламаху" і що він "за всяку ціну хоче нас переконати, що цей геніальний "стефаникізм" – "нічого іншого, як звичайний еклектизм, що в дійсності не приносить слави жадному письменникові" [13, 245].

Справді, ні Стефаник, ні Франко не були еклектиками, хоча на їхню адресу неодноразово лунали звинувачення у безпринципному поєднанні суперечливих, несумісних поглядів та стилів. І лунали вони, як правило, з боку тих критиків, котрі не розуміли або не хотіли розуміти різниці між контекстуальними в даному випадку антонімами: "еклектика" і "синтез". І у Стефаника, і у Франка різнорідні елементи поєднуються у творчості не безпринципно, не механічно і не сумарно, а створюючи якісно вищий рівень художнього узагальнення (за Франком, – "новий, безсмертний животвір").

Діалектика літературних взаємин Франка й Стефаника значною мірою визначається діалектичною єдністю їхніх світоглядних переконань. Протиставлення, яке, здається, закам'яніло в стереотипах, стосується проблеми "каменярства" Франка й скульпторської витонченості, естетичної рафінованості Стефаника.

Упродовж тривалого часу все радянське франкознавство працювало на універсалізацію Франкового "каменярства", ігноруючи часом Франка як автора "майстерверків". Нині, за принципом заперечення заперечення, спостерігаємо протилежну тенденцію – до "декаменяризації" Франка (досить згадати хоча б монографію Т.Гундорової "Франко – не Каменяр" [2]). Стефаник, який сам себе називав учнем Франка, його "наслідником", за версією радянських літературознавців, продовжував "каменярські" традиції вчителя; за версією ідеологічних супротивників – однозначно заперечував їх, обирав не грубу роботу каменяра, а витончену працю скульптора. Парадигма цього протиставлення включає в себе цілий ряд бінарних опозицій: громадянин – поет, позитивіст – інтуїтивіст, науковець – художник, соціолог – естет, прагматик – ідеаліст, ремісник – артист, реаліст – модерніст тощо. Але ж невже, скажімо, поняття "поет" і "громадянин" лише взаємозаперечують і в жодному разі не взаємодоповнюють одне одного? Адже ще А.Давид-Соважо, з працями якого, до

речі, був добре знайомий І.Франко, цілком слушно зазначав: "Між думкою Малерба, котрий стверджує, що добрий поет так само корисний для держави, як добрий гравець у кеглі і думкою Прудона, який нав'язує мистецтву соціальну місію, є проміжна доктрина, що відзначається поміркованістю і розважливістю" [3, 339].

Безперечно, якщо мати на увазі світоглядні домінанти Франка та Стефаника, то відповідно стереотипи "каменярства" і "артизму" виступають тут чи не найоб'ємнішими та найточнішими характеристиками. Але доречно зауважити, що самі письменники неоднозначно ставилися до тих ідейно-естетичних місій, які їм приписували. Стефаник, наприклад, згадує один із своїх візитів до Франка: "...Тоді він просто напав на свою декламаторську – так він казав – і без таланту написану поему "Каменярі". Я тоді, як сидів поруч Франка, був противної думки, як він, так само і тепер" [11, т.2, 33].

Нам видається символічним той факт, що "рафінований естет" Стефаник захищає "Каменярів" від Каменяра. Звичайно, немає жодних вагомих підстав робити висновок, що Франко – не Каменяр, та "каменярство" – це, нехай і вагома, але тільки частина його цілісного світобачення. Потенціал і значущість світоглядних засад письменника у тому, що навіть у період тотального "каменярства" у мистецтві (панування позитивізму, раціоналізму, соціальної заангажованості, захоплення наукою, аналітичним дослідженням дійсності) він залишався ще й великим Митцем, здатним до створення таких "майстерверків", як "Сойчине крило", "Зів'яле листя", "Неначе сон", "Син Остапа" та інших.

З іншого боку, важко втиснути в контекст концепції мистецтва для мистецтва та чистої краси деякі публіцистичні виступи В.Стефаника. Наприклад, думки, висловлені у статті з промовистою назвою "Жолудки наших робітних людей і читальні", зокрема про те, що деякі галицькі патріоти "ледве чи були коли в життю голодні і не знають, що як чоловік голоден, то тогди не тільки що не хоче "Русі", але навіть і сонечка божого не хоче бачити" [11, т.2, 51], читаються цілком у руслі Франкового позитивізму. Подібно до Франкового "Прологу", "каменярський" оптимізм, віра у велике майбутнє свого народу, висловлені в рядках одного з листів Стефаника до К. Гаморака. "Цілий наш народ, – пише він, – лежить тепер в муках, як жінка, що дитину плодить. Треба ті страждання і судороги при рожденю нових форм життя і нових ідеалів витесати на камінних хрестах, бо ся наша теперішня доба є великою добою народин" [11, т.3, 186]. Таким чином, Стефаник, який сам називав себе Франковим "наслідником",

успадкував від свого великого вчителя серед іншого і той дух "каменярства", який у добу знесилення й занепаду людського духу допомагав письменникові позбутися пут світової скорботи і рятував його від зневіри й апатії. Той дух надавав йому моральної значущості у стосунках із представниками краківської богеми. У листі до О.Гаморак Стефаник пише: "Був-єм у Пшибишевського на єго запросини. Говорили п'ять годин без перерви. Чоловік він сердечний, але до решти запитий. Я єго все боявся, аби він на мене не мав якогось впливу. По тій битві він питався мене, чи може мене в коліно поцюлювати, бо здавало би ся єму, що землю цілює. Неприємно було. У него пізнав-єм дуже багато всяких світових пройдох літературних" [11, т.3, 185].

Стефаник, на відміну від багатьох своїх і наших сучасників, вбачав велич Франка – "цілого чоловіка" не у прихильності винятково до "старих" чи "нових" ідей, а в його універсалізмі. У листі до М.Рудницького письменник пише, що коли Франко був "в міцних літах", то його варто було любити "за його універсалізм, за його божеську працьовитість і за його велику, скляну гідність людську, якої він мусів боронити перед своїми тодішніми земляками" [11, т.3, 250–251].

За стереотипними канонами, Франко як адепт "старої" народовської свідомості мав би відстоювати ідеологію націоналізму, тоді як модерному світогляду Стефаника більше пасував би космополітизм. Але й тут не все так однозначно. Франко у статті "Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах" виступає за гармонійне поєднання цих двох категорій. На його думку, "кождий чільний сучасний писатель – чи він слов'янин, чи німець, чи француз, чи скандінавець, – являється неначе дерево, що своїм корінням впивається якмога глибше і міцніше в свій рідний національний грунт, намагається ввіссати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань" [12, т.31, 34].

Стефаник, зі свого боку, зовсім не в традиціях модерного мислення, викриває облудність космополітичних побрехеньок польських соціалістів: "Ото до чого дійшли сі панове, котрих манить історична Польща! А як русини протестують проти такої неправди, перекидаються патріоти польські в інтернаціоналістів і докоряють радикалам, що в них напрям класовий ослаблюється національним…

Отже тутка бачиться дволичність політики польських соціалістів. Від інших народів… жадають вони, аби покинули аспірації національні в ім'я інтернаціонального соціалізму, а самі того інтернаціонального соціалізму не держаться" [11, т.2, 68].

Щодо суто поетикальних аспектів у творчості обидвох письменників, то тут, на фоні стереотипного сприйняття Франка як реаліста й Стефаника як модерніста, деякі нюанси теж не вписуються в загальноприйняту схему і своєю очевидною невмотивованістю загрожують усій архітектоніці протиставлення "старого" і "нового", "вчителя" і "учня", реаліста й модерніста, Франка і Стефаника.

Для прикладу – спробуймо визначити авторство двох наступних уривків:

1) От сунеся такий присілчанський похорон. Коні по черева в болоті, дяк ледви биньчить під носом, гудзувата, мало що обстругана трунва лежить на плечах чотирьох мужиків, і здається, що туй, туй і впаде в болото і забулькотить за нею, обдерті кревні і знайомі йдуть боками, дощик січе в очи, зісхле бадилє мокре, пожовкле тягнеся за ногами…

А сам присілок виглядає, якби в болото понакидав великих якихось птахів і вони там поздихали і на них пір'є облазить. А як сонце загріє, то ті трупи ховаються в буйну, мочаровату зелень і пропадають з ока поважному сільському господареви [11, т.2, 127–128];

2) Нічого сумнішого в світі, як товпа ріпників, спішачих на роботу до ям. Улиці вузенькі, на котрих болото ніколи не всихає, талабоване тисячами ніг. Край улиць ями та горбки глини, – немов глибоченні гроби, отверті для тисячів живих жертов. Сіре небо над тими сірими могилами, – чорні ріпники, – стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дривами, – ось усе, що зустріне твоє око, крім брудних, обшарпаних магазинів та ще брудніших помешкань жидівських [12, т.14, 280–281].

Окрім грунтовної обізнаності з творчістю обидвох видатних письменників, мабуть, тільки словосполучення "присілчанський похорон" і "товпа ріпників" можуть підказати нам, що автор першого уривку – Василь Стефаник, а другого – Іван Франко. Але звернімо увагу на те, що якби ці словосполучення переставити, то це майже не змінило би прочитання уривків ні в тематичному, ні в стилістичному аспектах. В обидвох випадках маємо справу навіть не з реалістичною, а з натуралістичною манерою письма; уривки нагадують описи сіро-чорних шахтарських околиць у романі Е.Золя "Жерміналь". Звичайно, можна припустити, що і Франко, і Стефаник прий-

шли до натуралізму (творчості того-таки Е.Золя, Г.Успенського) паралельними курсами, та враховуючи значущість постаті Франка в тодішньому літературному процесі, його здобутки в теорії та практиці "наукового реалізму", який деякі науковці розглядають як "український варіант натуралізму" [9, 118–119], а також захоплення, з яким Стефаник читав Франкові твори натуралістичного спрямування, як-от "На дні", наберемося сміливості стверджувати, що не без впливу Каменяра Стефаник звернувся до ідейно-естетичної доктрини натуралізму. Більше того, навіть спосіб використання елементів цього літературного напряму в обидвох письменників багато в чому подібний. Наприклад, контрастне поєднання натуралізму з ідеалізацією окремих образів задля підвищення експресивності твору.

З метою передачі читачеві всієї глибини трагізму дитячої смерті Франко в "Odi profanum vulgus" шокує нас контрастним протиставленням двох зустрічей з Петрусем Гарасимівим. Спочатку – ідеалізований образ одинадцятилітнього хлопчика, розумного, вразливого, допитливого ("його очі світилися як дві іскорки", "в них горіла цікавість" [12, т.21, 78]); вродливого ("кучерява головка", "рожеві уста", "великі ясні, дитинячі оченята" [12, т.21, 87]). І як протиставлення – опис страшної загибелі Петруся під час пожежі у скирті сіна:

Пан Вікентій стояв, як труп, і не смів глянути на те маленьке, до половини перепалене тіло, на те пожовкле і посиніле личко, на ті широко розняті уста, на витріщені в передсмертній тривозі очі, на ті рученята, що судорожно зацілплені, держали ще по жмутові сіна [12, т.21, 97].

У новелі Стефаника "Похорон" теж із ніжністю і навіть сентиментальністю змальовано образ здорової ще дитини:

– Як був здоровий, то грався цілий день коло моєї будки... Курятко без квочки, ну, кажу вам, як курятко... Як він красно їв! Ручки такі маленькі, а він ними щипав мацінькі крішки та в ротик, у ротик. Най бог запише мені лише ті булки, що я йому надавала... [10, 134].

А далі – жахливий контраст:

– Осінь, осінь його доконала, сирий люфт і студінь... А я приходила до него і свіженькі булки приносила, але він вже не їв. Водиці йому треба було раз по раз. Лежав, як рибка, і все ротик роззявляв. Потім посинів геть, а пашіло від него вогнем! Як би хто під ним вогонь розіклав, а його кісточки, як полінця, накидав, аби горіли... [10, 135].

Ще один важливий момент, який поєднує творчу манеру Франка і Стефаника – це мова їхніх творів. Свого часу новаторством Франка в українській літературі було протоколярне фіксування мовних особ-

ливостей персонажів. У реалістів, а особливо в натуралістів, мова стала важливим фактором характеристики персонажів. Франко майстерно використовував і мову львівського передмістя, пересипану жаргонізмами, і грубу розмовну мову галицьких селян, і витончену літературну мову інтелігенції, і арго кримінальних злочинців. Мова його селян, як і селян Еміля Золя, "як небо від землі, відрізнялася від заяложених правил стилістики, і відзначалася надзвичайно нерідко дитячою простотою, аж до кострубатості" [12, т.26, 97].

Василь Стефаник на мовному рівні теж розвиває Франкові традиції, а що тематика у Стефаника переважно селописна, то й не диво, що переважає в нього улюблений покутський діалект. Але новаторством Стефаника є те, що домінанта у нього зміщується: від мови як важливого ідентифікуючого фактора, до мови як засобу вираження експресії. І тут проявляється дуже важлива ("нова") риса творчості Василя Стефаника – її близькість до поетики експресіонізму.

Експресіоністи, як і натуралісти, відстоювали ідею необхідної корисності будь-якої, в тому числі й творчої, діяльності. Як і натуралісти, вони вважали епатаж найдієвішим ліком проти соціальних, політичних, економічних та моральних болячок суспільства. Тому й не дивно, що експресіоніст Стефаник віщує оновлене майбутнє для натуралізму: "Таж ми нині читаєм Lenau'a, Musset'a – і Золю, і Goncourt'ів. Чи вернеся такий сам натуралізм, як віщує Золя, тяжко осудити, хіба на даних можем per analogiam сказати, що як романтизм Байрона є інший від романтизму Якобсена, так натуралізм будучий буде інший від золівського" [11, т.3, 57].

Водночас окремі елементи експресіоністичного мистецтва присутні у творчості реаліста Франка. Відчуваючи спорідненість творчих методів двох видатних письменників на основі підвищеної концентрації експресії у їхніх новелах, І.Денисюк зазначає: "Стефаник глибинно і творчо розробив концепцію того, що Франко вважав найістотнішою прикметою новели, – "концентрації чуття" [4, 153]. Звичайно, Іван Франко не міг бути добре обізнаним з ідейно-естетичною доктриною експресіонізму, яка за його життя тільки починала формуватися, але геніальність українського письменника полягає в тому, що він тонко відчував ті об'єктивні обставини, які впливали на загальний розвиток світової літератури, і це йому давало можливість правильно передбачати, а інколи навіть випереджати поступ літературного процесу. Галина Корбич у статті "Іван Франко і нові літературні напрями: послідовність і суперечливість поглядів" слушно робить висновок про те, що творчість молодої генерації була для

Франка "своєрідним дороговказом того шляху, яким може піти розвій рідного письменства", і що, "якщо зважити, що "стару школу" критик не заперечував, а навпаки, визнавав право на життя її творчого методу (навіть показував, в чому її перевага), то хоча Франко і не говорить прямо, проте його дослідження ведуть до думки про синкретизм різних течій як перспективу розвитку української літератури в XX ст." [6, 409–410]. Геніально просто Франко формулює, по суті, принцип майбутнього експресіоністичного мистецтва. На його думку, те, що Золя, Гонкури, інші письменники-натуралісти називали "людськими документами", повинно пропускатися крізь призму індивідуальності й поетичної фантазії автора; "призма ця – скоріше слабо опукле дзеркало, що відображає речі і людей незвичайно точно в усіх деталях, хоч і порушує якоюсь мірою природні пропорції між цими деталями" [12, т.28, 153].

Загальновідомо, що експресіоністи часто вдавалися до прийому викривлення, деформації дійсності. Теоретики літератури навіть вважають, що "деформація заради загостреної передачі найсильніших людських почуттів стає основою стилю експресіоністів". Фізіологічне напруження, що є характерним для їхньої творчості, "виявляється в стилізації та ламаності художньої форми, в підкреслених контрастах..., різких зміщеннях планів" [7, 38]. Творчість Стефаника є багатою на такого роду прийоми, і це нормально як для представника "нової" літератури. Більш несподіваними вони виглядають у творах старшої генерації письменників, зокрема у Франка. Для прикладу – фантасмагоричне видіння Регіни у "Перехресних стежках":

Блискучий камінець на сонячній вершині – Євгенієве лице, молоде, свіже, як було тоді, коли обоє йшли вулицею зі школи фортеп'янової гри... туркіт фіакрів... лице тітки... воно більшає, наближається, робиться страшенною гнилою машкарою, розхиляє гнилі уста, показує чорні щербаті зуби і сточений червами язик і бубонить прокляті слова:

" – Най вас Бог благословить! Най вас Бог благословить!" [12, т.20, 433].

Аналізуючи творчість В.Стефаника, О.Черненко зазначає: "Зневага до тіла, яке є, за словами Стефаника, "скелею" – в'язницею духа – спричинила те, що він, як, зрештою, і всі експресіоністи, зображував смерть людини в її найжорстокішому вигляді, без жадної ідеалізації. Виразно підкреслений образ огидної смерти, часто з детальним описом розкладу напухлого тіла та іншими, навіть іноді макабричними зображеннями його тління, мав на меті підкреслити марноту й несуттєвість нетривалої мертвої матерії" [13, 154].

Справді, у Стефаниковій "Самій-саміській" натуралістично описано, як "мухи з розкошею лизали кров", як "позакервавлювали собі крильця" і "сідали на чорні горшки під печею та на миски на миснику" [10, 57].

У подібній шокуючій манері описує Стефаник епізод у трупарні в новелі "Стратився":

У трупарні на великій білій плиті лежав Миколай. Гарне волосся плавало у крові. Вершок голови відпав, як лупина. На животі був хрест, бо навхрест пороли та позшивали [10, 36].

Така манера цілком у дусі "нового" експресіоністичного мистецтва, адже епатаж значно підвищує рівень експресії у творі. Однак і у "старого" позитивіста й емпірика Франка творча манера в описуванні смерті майже ідентична із Стефаниковою. Наприклад, у новелі "Вугляр" батько, сповнений розпуки через втрату сина, згадує найдрібніші деталі його страшної загибелі:

Лежав мій Іванчик на землі передо мною, чорний увесь, як головня. Тіло в огні збіглося, шкіра перегоріла, потріскала... Не пізнати, де були очі, де уста, де лице, нічого!.. [12, т.14, 251].

Художник-експресіоніст Жорж Руо писав: "Живопис для мене – засіб для того, щоби забути про життя, крик у ночі, стримуване схлипування, прихована посмішка. Я мовчазний друг тих, хто страждає мовчки" [1, 53]. Образ крику в нічній пітьмі, крику, якого ніхто не чує – типовий для творчості експресіоністів. Згадаймо хоча б класичну в цьому аспекті картину Е.Мунка – "Крик". О.Черненко зауважує про фразу із Стефаникового оповідання "Скін", де йдеться про те, що у вмираючого "повіки впали з громом": "Для побільшення експресивної гіперболі Стефаник віталізує її навіть могутнім звуком грому. Ясно, що страждання перетворилося на звільнення душі від провини, а смерть – на нове життя. Це звільнення енергії зображене сильним звуковим гуком – природним явищем грому" [13, 157]. Спроби літературними засобами "намалювати" крик зустрічаємо й на сторінках насичених звуковими образами творів Франка. У Василя Півторака в "Наверненому грішнику" "шум в голові заглушував усі гадки, переливався у всілякі найвідразливіші, найстрашніші голоси, які коли-небудь чув на своїм віці. Тут був і скрип корби, котров витягав послідній раз сина з ями, і глухий звук падучого тіла, і тяжке бовтнення у глибоку пропасть, і роздираючий душу вереск мліючої матері, і все, все, що мов тараном, розвалило його щастя, мов гро-

мом, роздрухотало його життя…" [12, т.14, 359]. Очищення через крик приходить до Василя в момент найвищого емоційного напруження, коли з усіх боків насуваються на нього жертви бориславської нафтової лихоманки:

Із усіх кутів вони тиснуться до нього, стогнуть, плачуть, пищать, регочуться і тісніше його обступають, наступають на його ноги, на груди, давлять, тлумлять, їх дотик холодний, мов крига, проймає його до костей, ваготить на нім, мов навалені гори. Дух йому запирає, смертельний піт заливає очі, і нараз з глибини зболілої душі виривається страшний крик: "Змилуйтеся надо мнов. Що я вам винен? Хіба я хотів лиха для вас? Хіба я щасливіший від вас? [12, т.14, 359–360].

Привабливою для концепції нашого дослідження виглядає теза про те, що між "учителем" і "учнем" не було чіткої субординації і що, коли Франко спрямовував Стефаника до позитивізму, реалізму та натуралізму, то Стефаник, зі свого боку, вплинув на Франкове зацікавлення інтуїтивізмом, ірраціоналізмом, модернізмом та експресіонізмом. Однак важливо усвідомлювати, що головною, об'єктивною детермінантою спорідненості творчих манер І.Франка та В.Стефаника була та духовна атмосфера, в якій кристалізувалися світоглядно-філософські та ідейно-естетичні переконання письменників. Міжособистісні ж літературні взаємини мали лише додатковий, хоч теж важливий вплив на формування індивідуального авторського стилю кожного з них. Адже не взаємозаперечення, а взаємодоповнення і взаємозбагачення насамперед визначали характер творчої співпраці Франка і Стефаника. Діалектична єдність "старого" й "нового" забезпечувала життєдайний баланс традицій і новаторства у їхніх творах, сприяла, хоч це й парадоксально, не уніфікації, а індивідуалізації, порівняно із загальним літературним середовищем, творчих манер письменників, стала запорукою духовної єдності різних поколінь українських літераторів, спричинила пожвавлення літературного процесу в Україні.

Важливо, щоби порівняння творчості Франка і Стефаника не переростало у протиставлення або, щонайгірше, у протистояння. Каменяр і Митець різною мірою були складовими іпостасями особистостей обидвох авторів. Такого роду симбіоз символізує єдність і монолітність всієї української літератури, а відтак її повноту і значущість у світовому культурному процесі.

1. *Байер И.* Художники и социализм. – М., 1966. – 162 с.

2. *Гундорова Т.* Франко – не Каменяр. – Мельбурн, 1996. – 151 с.
3. *Давидъ-Соважо А.* Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. – Москва, 1891. – 350 с.
4. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999. – 280 с.
5. *Зеров М.* Твори: У 2т. – К., 1990.
6. *Корбач Г.* Іван Франко і нові літературні напрями: послідовність і суперечливість поглядів // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів. – К., 1996. – С.406–411.
7. *Малахов Н.* Модернизм: Критический очерк / Под ред. В.Ванслова. – М., 1986. – 152 с.
8. *Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365 с.
9. *Наливайко Д.* Проблема натуралізму в українській літературі //Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів. – К., 1996. – С.118–130.
10. *Стефаник В.* Вибране. – Ужгород, 1979. – 392 с.
11. *Стефаник В.* Повне зібрання творів: В трьох томах. – К., 1954.
12. *Франко І.* Зібр. Творів: У 50-ти т. – К., 1978.
13. *Черненко О.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Едмонтон: "Сучасність", 1989. – 280 с.

Ольга СЛОНЬОВСЬКА (Івано-Франківськ)

ЕРОТИКА ЯК ОСОБЛИВІСТЬ МІФІЧНОГО САМОВИЯВУ ГЕРОЇВ У ПРОЗІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ І ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ

Серед українських письменників початку XX століття нема інших, крім Марка Черемшини і Тодося Осьмачки, чия творчість характеризувалася б настільки яскравим, навіть парчево-сонячним зображенням картин рідного краю, тяжіючи до необароковості, чия творча сміливість відзначалася б повною розкутістю думки, нехтуванням будь-якими табу при змалюванні повнокровного і багатогранного життя героїв, надто інтимнішого його вияву.

Зауважимо, що до Марка Черемшини справжньої еротики в нашій літературі здебільшого не існувало. Митці переважно подавали або стан закоханості персонажів до переступу ними моралі, або уже післяпереступний період, причому обов'язково трагічний і з неодмінними парадигмами зведеної та покинутої дівчини й народженням нешлюбної дитини. Навіть такі титани в красному письменстві, як Іван Франко, Панас Мирний, Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський, фрагментарно порушуючи проблему плотської любові в окремих своїх творах, виявилися досить несміливими у зображенні

власне еротичних сцен. У "Тінях забутих предків" – творі набагато розкутішому в сексуальному плані у порівнянні з "Повією" Панаса Мирного чи "Сойчиним крилом" Івана Франка – простежується важлива закономірність: Коцюбинський черпає еротичний матеріал не з особистих уявлень чи свого життєвого досвіду, врешті, навіть не з власних художніх домислів, а винятково з розповідей гуцулів, цим самим звужуючи спектр зображуваного від типового до одиничного, хоча й колоритного й неповторного. У творах Т.Осьмачки еротичні картини несуть вагоме навантаження. На відміну від таких своїх сучасників, як Володимир Винниченко, Микола Хвильовий, Валер'ян Підмогильний, які в центр стосунків між чоловіком і жінкою поставили проблему вседозволеності, своєрідне експериментування сексуальних партнерів над своїм почуттям і відчуттями, навіть якесь збоченсько-садо-мазохістське питання рівності в сексі, при якому вже йдеться не про моральний виграш чи компенсацію, а винятково про холоднокровне й розраховане на самопревалювання фальшиве почуття гідності, Тодось Осьмачка подає якраз к р а с у й г р у статевих стосунків, тобто ловить мить життя, а не препарує її скальпелем.

Еротика у прозі Марка Черемшини й Тодося Осьмачки – домінуюча, але при цьому зовсім не нав'язлива ідея типу Винниченкової, що людина просто не може існувати без плотських утіх. У Черемшини й Осьмачки сексуальна сторона реалізації героїв є усього лише однією площиною їхнього багатовимірного життя, причому площиною з міфічним колоритом [12, 182]. Без неї персонажі не помруть і не стануть гіршими чи кращими. Інша річ, що без розкриття себе в коханні герої просто перестануть нас хвилювати як яскраві емоційні й життєспраглі особистості, які не можуть жити за чернечими законами в далеко не монашому світі.

І якщо на початку своєї творчості Марко Черемшина вслід за своїми літературними попередниками сльозоточиво зображує покриток ("Зведениця") або неодмінних претенденток на жіноче безталання через хтивість пана ("Більмо"), то в оповіданнях "Парасочка" й "Інвалідка" Черемшинині героїні вже не потребують оплакування їхньої долі ні автором, ні читачем: вони свідомі того, що натворили, й неодмінно осмислено-прагнучі тієї лінії поведінки, яку надалі сповідуватимуть. Навіть у "Парасочці" автор не особливо зосереджується на прибутковості ремесла сільської жриці кохання, хоч і не заперечує цього мало не міфічним варіантом збагачення ("Бо копиля їй хату поклало, її годує панськими грішми. Щомісяця нові сороківці

падуть з панської кишені, гей вода з перевода"), а концентрує увагу на зовнішньому вигляді Параски Саїнки. Найвдаліша в цьому випадку є візуально-еротична характеристика героїні, дана її суперницями й ревними сповідувачками моралі: "Коби не людська праця, не парубоча охота, май стонкли би єї тоті руки точені, тоті бесаги на грудіх, тоті росохаті крижі". Яскраво виражені вторинні статеві ознаки розпусниці переконують читачів, що перед нами жінка ідеального здоров'я, молодиця, котра постійно прагне плотської насолоди.

Зображуючи Саїнку, Черемшина вже з перших сторінок свого твору ризикував вивести вульгарну ненаситну самку, якби окремі деталі не пом'якшували загалом досить грубо тесаного образу й не вносили ліричного струменя і в оповідання взагалі, і в розкриття характеру самої далеко не однозначної героїні. Тому, хоча Парасочка веде себе зухвало ("Регочеться на все село, в долоні плеще, по литках б'ється"), дисонансом до її загонистої поведінки стає прихована зажура, туга в очах та ще й "під ніздрем васильок" – пахуче зілля, яке надалі і для читачів, і для самої Саїнки асоціюється з конкретним Василем, котрого "смучя багачка" відібрала, від котрого у Парасочки байстря-копиля і якому зневажена красуня насамперед мстить і за зраду, і за ганьбу, і за свою любов, якої не може позбутися навіть після всього, що довелося пережити. Розправа жінок над суперницею і її витончена помста кривдницям – подія виключно в дусі гуцульської етики. Усвідомлення гуцулками, що Парасинка швидше від них відвідала їхніх же чоловіків, заставляє молодиць негайно припинити масні похваляння про фізичну близькість зі своїми законними мужами. До речі, при відтворенні розмови про це Черемшина послуговується зовсім не жіночими враженнями від сексу. Любовна насолода тут трактується суто за чоловічим відчуванням і шкалою пристрасті. Й навіть якщо врахувати, що жительки Карпат справді бувають досить сміливими в оприлюдненні своїх вражень від інтиму, навряд чи жінка взагалі здатна на таку репліку, як-от: "Бо нічку не спали, бо ґазди їх пригостили" (про гостювання в чоловіків, яких забрали в армію, але ще не відправили на фронт) або "Дість наробила нам шкоди, дість напакостила" (про Парасочку). І перша, і друга у відповідній корекції природніше прозвучала б в устах розпаленого ледве втоленою пристрастю чи, навпаки, зрадженого або сексуально стурбованого чоловіка. Інша річ, що міфічне гуцульське трактування жіночої пристрасті – результат чоловічої точки зору на любовну жагу, засноване на спостереженнях за тваринним світом.

Скотарство зумовлювало відповідні асоціації. За аналогією до тваринного світу, самка вважалася активно діючою, вірніше, спровоковуючу на близькість самця власне своїм фізіологічним короткочасним процесом гону при паруванні. Тож не дивно, що в багатьох гуцульських селах навіть повідомлення про одруження, наприклад, сестри, дочки чи внучки мало специфічний відтінок інформації про сексуальне нестримне бажання нареченої: "Запросимо вас скоро на весіллє. Наша Василинка гонитси" [13, 62]. Секс вважався, в такому випадку, не просто життєвою необхідністю, а нестримним природним потягом, який, як і тваринам, подолати фактично неможливо, через що ніякої ганьби, зніяковіння, незручності при згадці чи розмові про його існування присутні не відчували. Згадаймо відповідний світогляд Івана Палійчука та Марічки Гутенюкової з "Тіней забутих предків" М.Коцюбинського: "Вона давно вже була Іванкова, ще з тринадцяти літ. Що ж в тому дивного було? Пасучи вівці, бачила часто, як цап перчить козу або баран валує вівці – все було так просто, природно, відколи світ світом" [13, 21].

Якщо взяти до уваги дослідження жіночої сексуальної психології світовими та українськими науковцями й письменниками, то виходить, що почуття задоволеності собою за здійснений статевий акт не є для жінки обов'язковим, набагато ймовірніші самокартання і самоосуд за сексуальний зв'язок, особливо якщо йдеться про явище випадкове, спонтанне або таке, що може привести до небажаних наслідків. Чоловік сприймає посягання іншого на його жінку насамперед як посягання на законну приватну власність. Сам він для себе самого вільний і чиєюсь власністю (навіть законної дружини) не почувається. Жінка сприймає сексуальне домагання як посягання на свою суверенність, і це майже однаковою мірою стосується як законного нелюба, так і гвалтівника. Для чоловіка любов і секс – часто різні речі, причому кожна з них бажана навіть зокрема. Жінка більш перебірлива, а тому сексуальні стосунки без любові для неї найчастіше огидні, такі, що викликають самоосуд чи зневагу у ставленні до інших представниць слабшої статі, котрі на таке здатні.

У Марка Черемшини й Тодося Осьмачки героїні наділені якраз чоловічою сексуальною психікою. Вони відчувають, мислять і роблять висновки неадекватно до своєї статі, що можна вважати художнім прорахунком з причини недостатньої обізнаності в цій сфері самих авторів, незнання сфери жіночої психології. У той же час спостерігається міфічний відтінок у характеротворенні героїнь і міфічне трактування власне жіночого падіння через сексуальну вседоступність. Таким чином Парасочка, осипана грішми поклонників з усього села, в тому числі й пана(!), який не жаліє для неї сороківців(!), прямо асоціюється з Данаєю, на яку Зевс вилився золотим дощем монет, цим самим і зробивши можливим володіння замкнутою в темниці дочкою Акрисія й Аганипи, й зачав з нею міфічного Персея [1, 172].

Уже давно не є секретом, що тільки особисто пережите спонукає митців свідомо чи підсвідомо оголювати ті підводні рифи сімейних стосунків, які невтаємниченому читачеві спочатку видаються виключно надуманими або наскрізь фальшивими. Письменник не стільки черпає своїх героїв з реального життя, скільки зі своєї власної підсвідомості. М.Бахтін справедливо зауважував, що всі Гоголеві персонажі "Мертвих душ" рідні письменникові тією мірою, що ним же з нього ж самого ліплені. Автобіографічна драма деяких творів Марка Черемшини не може бути прихована навіть відстороненням і зумисним притіненням його авторської позиції та своєрідним переведенням стрілки у творі з чоловічого сексуального світу на жіночий й зумисним перемиканням уваги на особу власне героїні, яка мала б відігравати лише роль тла стосовно найбільш страждущого через свою сексуальну неповноцінність героя.

В оповіданні "Інвалідка" покутського автора такою є Петриха, яка спочатку втаємничує у свої сімейно-фізіологічні негаразди сусідів ("кождого вечора було чути голосну сварку"), потім – суд, а згодом і все "велике" село. Молодичка, яка за кілька років у шлюбі так і не позбулася дівоцтва, не особливо підбирає слова, звернені до чоловіка: "Таж я не з глини, та й не з креміня. А ніби й глина не родит, а кремінь не поростає зеленим мохом? Але як ти вернув з війни каліков та й ніг у тебе даст Біг, то не посилай людей до дівки. А як ти прем забаг оженитися, то признайся хоть через людей, хоть перед попом, що як тобі ноги рубали, то тебе, вибачте, так шкрабнули, що ти вже дєдем не будеш, хоть би-с тріс!.. Мой, таже, аді, сказав бих: ти сякатака дівко чи гукле, аби-с знала.., то я тобі це нарозумне кажу!" Як бачимо з монолога, героїнею верховодить не пристрасть і не жага, хоч автор як чоловік акцентує увагу саме на емоційності статевого потягу жінки, а якраз бажання материнства, письменником вловлене виключно мимовільно й очевидно почерпнуте суто з реальних і до нього прямо дотичних дорікань. На перший погляд, дивно, що Петриха у творі Черемшини подана одноаспектно й вузько. Таке змалювання головних персонажів загалом не є характерним у літературних творах, хоча цілком допускається при зображенні другорядних чи епізодичних. Ми не маємо уявлення про Петриху-господиню, Петриху-су-

сідку, Петриху-дочку, навіть Петриху-дружину. Стосовно Петрихи-особистості, то Черемшина подає тільки стержневий аспект: моральний рівень дружини інваліда настільки високий, що вона сама не наважується зрадити каліку й народити давно бажане дитя, аж поки таке вирішення проблеми не підказує війт під час суду, до якого звернулася нещасна: "Петрашко-любко, село велике!" Суд у цьому оповіданні теж мало не міфічний.

По-перше, за тогочасними законами, ця установа не могла дати жінці розлучення. По-друге, навряд чи в реальному житті хтось із реальних сучасників Черемшини (тим більше, сучасниць) звернувся би до суду з подібним позовом, що на той час стало б викликом багатьом моральним догмам і обернулося би для самого позивача важкими випробуваннями та огудою з боку громади. По-третє, винести подібного до поданого в "Інвалідці" рішення суд взагалі не мав права, бо мусив захищати святість церковного шлюбу, а не проповідувати розпусту й вседозволеність. Але міфічне вирішення питання продовження роду через призму єхидно-цинічної підказки війта сприймається героїнею не просто як дозвіл, а як спонука до більшої рішучості в єдино правильному вирішенні проблеми.

Втім, зупинимося власне на вчинках і проступках Черемшининої героїні. Письменник акцентує увагу на двох векторах Петришиної поведінки. Сексуальне, на думку автора, бере верх навіть на суді, коли жінка зважується оприлюднити чоловікову ганьбу: "...Ніжки під білою сорочкою дрижали, а широкі бедра з-під запасок кидалися, гей живі сарнята". Сказати про наболіле їй дуже нелегко, але вона йде на відвертість виключно з тієї причини, що прагне узаконити свій майбутній гріх, до якого вже внутрішньо готова і на який уже давно зважилася, тільки потребує, щоб громада зняла табу і її особисто не осудила: "Дес верствачьки мої колишут вже по третій дитині, а я водно коло того каліки дівую!" Отже, вроджена чесність і чистота жінки протестують проти її ж викличної і афішованої прилюдно вседоступності: на зраду Петриха зважується аж після відвідин шинку.

Ненормальність, а не винятковість(!) поведінки героїні асоціюється з подібним амбівалентним почуванням до нареченої вбитого на війні сина в новелі "За мачуху молоденьку" головного героя, підстаркуватого Івана Мотрюка. Його підглядання за оголеною молодесенькою красунею, яка годиться за внучку, теж виписано еротично. Взявши за дружину, щоб рід не перевівся і щоб багатство до багатства доточилося, Єленку, старий батько Штефана якийсь час не сміє торкнутися своєї законної жінки. Йому не чужий ледве втамований

жаль за трагічну долю свого сина, що загинув у вирі Першої світової, й за ним, старим, в перспективі покалічену долю цієї дівчини-дитини, яку за нього видали заміж майже силою, а вона його боїться, шлюбну ніч проводить у стайні біля худоби, називає Штефановим дєдиком. Правда, в цьому випадку автор значно об'єктивніший у зображенні чоловічого сексуального потягу і навіть жаги. Мотрюк не може втриматися від спокуси хоч побачити свою дружину голою, тому пропонує їй перевдягтися, а сам через потайне віконце милується її нерозквітлою красою з неприхованим жалем: "Таке молоденьке, як то гусятко, що мохом поростає. Ще груди наверх добре не повибігали, ще клуби на боки не розкололися. Ще біляві косиці запліток не замагають. Ще стік і пахи без моху!" Еротична картина пробуджує в Мотрюкові відчуття провини, що занапащає Єленку своїм сексуальним домаганням: "Мой, старєку порохнавий, як же ж тобі до такої ярочки дотулитися? У неї ще лишень цвіт зав'єзуєси, а в тобі старість хрупає!" Саме з цієї причини пошлюбленому дідові, як і Петрисі з оповідання "Інвалідка", вкрай необхідно підбадьорити себе горілкою, щоб зважитися на статевий акт, який, за внутрішніми переконаннями героїв, не має права чинитися з точки зору народної моралі, але мусить відбутися з огляду на вищі, певною мірою теж міфічні, спонукання.

Важливо, що Черемшина порушує еротичну проблему не тільки на рівні "зацікавленої" особи. В новелі "За мачуху молоденьку" виразно подано погляди на новостворену сім'ю і сексуальні стосунки в ній з точки зору багатьох персонажів. Мочернак і Мотрюк як тесть і зять подані антагоністами і взаємно бажають один одному найшвидшої смерті. Але якщо для Мотрюка йдеться насамперед про матеріальну вигоду й успадкування багатства батьків дружини, то Мочернак прагне компенсації іншого плану: його суто чоловічий погляд на нерівний шлюб дочки ґрунтується винятково на власних підсвідомих ревнощах (комплекс "Електри навпаки") і неможливості такого ж сексуального узаконеного шлюбом зв'язку з подібною до Єленки юною дружиною, хоча навіть собі він у цьому боїться зізнатися, через що свої еротичні міражі приглушує думкою про те, що після смерті Мотрюка неодмінно варто одружити Сленку з вродливим і юним Мокренчуком і саме від нього бавити внука. Така уявна розв'язка свідчить про потребу Мочернака встановити віковий ценз різниці між подружжям і цим самим повернути, урівноважити "справедливість", звичайно, за його особистою суб'єктивною і через це й сумнівною шкалою цінностей та вимог.

Жіночий погляд на проблему нерівного шлюбу різко протилежний до чоловічого. Мочерначка не припускає ніяких неймовірностей: вона умовляє дочку наварити дідові помічного зілля і зачати від нього спадкоємця для обох багатих родів – батьківського і чоловікового. Еротичний настрій слуг Мотрюка передано за законами карнавального дійства. Їхні репліки вражають мало не п'яною відвертістю при повній тверезості, причому в словах не відчувається ні докору дідові, ні осуду, а лише певне підбадьорювання чи спонукання: "Аді, який старий, а зараз розідре на ній ту рантухову сорочку...". Розв'язка новели трагічна тільки з погляду реалістичного підходу. Якщо взяти до уваги естетичну формулу воскресійної смерті у М.Бахтіна, яка стає можливою з переносом смислу Ероса на смисл Танатоса, то в новелі Марка Черемшини спочатку маємо протилежне: перед лицем закономірної (від старості) і фатальної (від рук сина) своєї загибелі Мотрюк таки зачинає дитя, про що в новелі сказано по-філософськи глибоко. Проте через якийсь час за еротичну насолоду з колишньою нареченою сина старому таки доводиться платити своїм життям. Правда, Черемшина в цьому випадку не йде за міфологічною парадигмою до кінця. "Поцілунок смерті" взагалі якось ніби випадає з контексту, відчуття старого в останню мить пропущені автором, очевидно зумисно, причому через одну з двох причин: або письменник справді сповідував точку зору свого героя Мочернака і взявся проповідувати його "справедливість", що дуже малоймовірно, або ж злякався того моменту, який підказував сам розвиток характерів і подій у новелі, оскільки для українського (!) митця початку XX століття (!) друге було дійсно надто сміливим і шокуючим його ж самого, якщо б на це зважився.

Світова література, а також дещо пізніше українська, не стала відхрещуватися від взаємопереплетення життя і смерті на рівні сексуального відчуття. Дж. Джойс у "Цирцеї" подав еякуляцію щойно повішеного, а ритуальне жертвоприношення вродливої Ласкавиці, яку ножем мають зарізати у жертовному шатрі для бога Хорса, у романі Д.Міщенка "Синьоока Тивер" з точки зору присутніх зображено як солодкий поцілунок і відповідний жіночий біль з причини дефлорації, а сексуальне переживання насолоди такої сили, що призводить до непритомності божої коханої: "Там, у наметі, й має статися перше Ласкавчине побачення з богом. Об'явиться перед нею до осліпу ясний і доброликий, усміхнеться потішено-вдоволеною усмішкою та й скаже: "Ти до вподоби мені, дівчино, беру тебе". Поцілунок його буде болісним, та лише на мить. Потому настане солодке забуття, а

поки і воно триватиме, покладуть божу обраницю в лодію і віддадуть вогню" [9, 360].

"Цнотливість" нашої літератури впродовж її становлення від Котляревського до майже двадцятих років минулого століття не може вважатися ні її суттєвим мінусом, ні її суттєвим плюсом. Відповідна ментальність і домінування духовного над матеріальним, а значить, якоюсь мірою – і над плотським, спонукала митців розглядати сексуальну сферу лише під кутом високих почувань нетілесного плану. В реальному житті культури взагалі цей крен все-таки компенсувався достатньою кількістю фольклорних сороміцьких пісень, масних анекдотів, прислів'їв та загадок з відповідним сексуальним підтекстом. Еротична тема як така в українській літературі з'явилася аж у час і після Першої світової війни. Це теж виявилося закономірним явищем уже з тієї причини, що всесвітня бойня відкрила багатьом очі на скороминущість земних утіх, на те, що людське життя надто крихке й коротке, щоб нехтувати його радощами. Навіть у новелах другого етапу творчості "безнадійного песиміста" Василя Стефаника, де Танатос займав досі домінуюче місце, бог смерті поступився Еросу, а жінка-покритка, яку спонукали до самогубства ("Мати") чи жінка-дітовбивця, яка спокутувала таким страшним злочином свій гріх перед законним чоловіком ("Пістунка"), несподівано піднялася на ступінь свідомої свого материнства сильної особистості, якій не потрібні смерть чи прощення, бо вона і її дитина є самодостатніми цінностями й поєднані нерозривним зв'язком того ж таки міфічного плану ("Гріх" ("Думає собі Касіяниха")).

Марко Черемшина у творах про Першу світову війну значно сміливіше, ніж Стефаник, заявив про торжество життя над тлінністю. Хоч як тужила за померлим мужем Калина (оповідання "Зарікайся мід-горівку пити!"), як бажала сама собі смерті і клялася, що довіку буде вдовою, вже під час похорону спостережливі сусідки вгадали, хто буде її другим чоловіком: "Калина топилася з жалю і роздавала гостям поливані гладуни та й книші за Петрову душу – а Йвана обминула. Ґаздині ворожили, що то добрий знак, а ґазди їм притакували і додавали, що Йван своє простибі сам собі возьме".

Еротичний аспект Черемшининої прози цікавий насамперед тим, що саме цей письменник одним з перших у художньому тексті наважився вивести свою героїню оголеною. Це простежується в уже проаналізованій новелі "За мачуху молоденьку" та кількох інших. Міфічний аспект оголення як втрати цінності особи для громади, набування оголеним чи оголеною позиції людини поза законом чи й

навіть ототожнення оголення зі смертю того, хто дозволив себе у такому вигляді побачити [1, 253], найчіткіше проявляється в оповіданні "Парубоцька справа" Марка Черемшини, де перед мало не єдиним парубком на все село Федусем (усіх інших війна викосила) голісінькою постає циганочка Ція, котра ловила рибу: "Зойкнула і саком накрила тесані бедра... З мармурової шиї вибігають срібні таляри і коралі та й накривають на грудіх оті рожеві пупінки винограду. Тоті пупінки ввесь рай у цю долину кличуть. Задрожала, спаленіла і, гей сполошена русалка, ріку перебрела, у зіллю пропала".

Мотив зведення сімнадцяти відданиць одним хлопцем викликає у читачів певну іронію й закономірне переконання, що дівчата якось фальшиво довірливі й чи не зумисно необачні. Та якщо врахувати, що в селі явний дефіцит женихів, а кожна хоче заміж будь-якою ціною, добре відаючи, що батьки або, в крайньому випадку, священик змусять парубка одружитися з тією, яку позбавив вінка, то поведінка Федусевих "жертв" і майже падишахське становище парубка в сільському добровільному гаремі суттєво прояснюється. Авторська позиція письменника знову ж таки характеризується певною відстороненістю, абстрагуванням від зображеного. Черемшина своєї думки про змальоване явище не висловлює, навіть натяком не видає, кому симпатизує, а до кого ставиться з осудом чи кепкуванням. Інша річ, що його героїні переконані, що все якось перемелеться й обов'язково закінчиться для них добре.

Йдучи на суд у супроводі батьків, зведені дівчата не дуже переживають тим, що Федусь їх, як вважає вся родина, "скабзував", "покалічив", "збавив": "Дівчата подалися наперед і, вдоволені з того, що їх дєді перебрали їх журу на себе, перекидалися жартами або співали дівочі співанки". Розв'язка твору виписана в дусі міфічного уявлення про гріх і кару: судді вважають, що після війни особливо потрібні такі донжуани як Федусь, щоб "держава росла і множилася", але в той же час зведені Федусем дівчата й ним поганьблені родини не можуть не вимагати бодай матеріальної компенсації, а тому кожній покритці багацький парубок мусить подарувати морг поля. Цікаво, що всі залишаються вдоволеними: матеріальна винагорода повністю окупила моральну шкоду. Та Федусь несподівано відмовляється розраховуватися з Цією, мовляв, стосовно неї не вважає себе винним, адже "запопав" її голою, тож має право твердити, що спровокувала, спокусила, звабила його сама. Іншими словами, Федусь трактує циганку винятково у міфічному ключі як особу, яка втратила

вагомість у громаді, а значить, і право на захист законом через те, що добровільно виставила напоказ себе голою. У той же час прилюдне Федусеве висміяння Ції свідчить і про самовпевненість та переконаність у власній правоті й непокарності та про жорстокість перелюбника якраз до найбіднішої в селі, а до того ж травмованої психологічно ще в дитинстві циганочки, коли на її очах батько убив матір. Фраза Федуся підкреслює не тільки голизну, а насамперед убогість дівчини. Не дивно, що епітет "гола", вжитий у цих двох значеннях, трансформується ще й у третє, спонукаючи Цію до помсти: "На, маєш голий ніж у серце за мою любу голу, за твою наругу безчесну!" – і словосполучення "наруга безчесна" трактується вже не як сексуальне насильство, а власне щойно скоєна наруга словесна, яка передбачає негайне змиття ганьби тільки кров'ю кривдника.

Війна як час осквернення окупованої нації ворогами через потоптання насамперед жіночої честі й засівання генофонду насінням чужинців на міфічних параметрах проступає у творах В.Стефаника ("Марія") і Марка Черемшини ("Козак"). Правда, ні перший, ні другий митець до такого висновку не доходить настільки потужно, як це робить Тодось Осьмачка в "Ротонді душогубців". Згвалтування червоноармійцями-туляками вчительки в цьому творі подано не як окремий акт вандалізму, а міфічна картина збезчещення російською солдатнею персоніфікованої України. Національний одяг дівчини, її висока духовність типові тому, на перший погляд, буденна, не яскрава на тлі інших сільських красунь, врода протиставлені зухвалій примітивній хтивій пісні, в якій акцентовано на грубих і вульгарно-порнографічних, навіть кінських, а не людських естетично-еротичних бажаннях:

В сєлє малий Ванька жил,
Ванька Таньку палюбіл...
Тпру, ну, га-го!
Тпру, ну, га-го!

Зовнішньо багатий і цілісний опис Осьмаччиної героїні (до наруги над нею) і фрагментарний, винятково через одну промовисту художню деталь (після згвалтування) створює ефект міфічного зримого переходу героїні зі світу сонця у світ тіней, а також підпорядкування тогобіччям сьогобіччя, оскільки похмура картина страшної ночі й акцент на людях-невидимках підкреслюють вторгнення царства Аїда в реальний світ, вихід аду за свої віковічні межі й заполонення нечистю земного простору, на який ще вчора пекло не мало ніякого права: "Коса самотньо злягалася від потилиці на спину. Тільки ру-

кава сорочки пишно майоріли мережками з-під чорної корсетки. Обличчя було простесеньке, ніби дитяче, і дивилося перед собою так, неначе впізнавало між натовпом у вечірній темряві свою ласкаву долю…" Пісня заглушила дівочий крик, спаралізувала натовп селян. Навіть природа не посміла гнівно зреагувати на злочин: "А там, де було "коло" московської солдатні, лежала пожмакана корсетка, та хазяйки її з-за тину не видно було. І тихо темніли на Костянченковому березі верби і високі явори. У їх коріння лежав чорний туман, ніби для того, щоб хтось подумав, що мертву українську дівчину, якби шукати, то й там можна було б знайти. І не рипали хати нігде тієї ночі, і люди були, ніби невидимки тієї ночі".

Як і Марко Черемшина, Тодось Осьмачка з певних особистих причин виявляється надто заангажованим, навіть одержимим ідеєю зображення сексуальних стосунків. Інша річ, що в Осьмачки міфічний аспект Еросу більш зримий і набагато потужніший, а до того ж у східноукраїнського митця вистачає сили духу та відповідної сміливості зважуватися на "остаточний штрих" у картинах еротичного плану. Якщо на стороні Черемшининого пристарілого Мотрюка закон і церковний шлюб, то Осьмаччині прелюбодійники-комуністи вже не потребують навіть таких, на їхню думку, умовностей. У "Ротонді душогубців" малолітня Гапуся Шелестіян потрапляє у значно складніше й трагічніше становище, ніж Черемшинина Єленка. Віддана в найми завідуючому школою голові парткому Мадзигонові, залякана шантажем зі сторони цього виродка, що погрожує заарештувати її батька, чотирнадцятилітня дівчинка, прекрасно розуміючи, про що йдеться, не може супротивитися гвалтівникові достатньо серйозно й тільки пропонує компроміс, явно натякаючи на петингові – любовних іграх оголених коханців без власне сексуального акту. До речі, подібну забаву наймача і наймички не заперечує і навіть вважає за ймовірну в ситуації, що склалася, старий Шелестіян, для якого коні в господарстві більше потрібні, ніж безпека власної дитини. Монолог батька дівчинки вражає дійсно сільською наївною логікою, що за все треба платити, але відповідною ціною і в межах дозволеного: "…Дівчата і хлопці наші гуляють і жартують по два і три роки. Але хлопець не дозволяє собі дівчину кривдити, аж доки вона з ним не побереться… А тут що вийшло? І ще двох тижнів нема, а воно он що. Ви прийдіть подивіться. Вона ще й геть дитина, а він швидко буде кольором чуба такий, як я, а змалився. Поліз до дитини".

Як бачимо, ні інтуїція, ні звичайнісінька обачність, ні навіть доля попередньої служниці Мадзигона не зупинили Шелестіяна від досить ризикованого наймання дочки раніше й не викликали якихось емоційно-бурхливих сплесків після трагедії, що розігралася: покірне констатування факту, делікатно-лякливий словесний осуд, відсутність навіть думки про помсту лише засвідчують вроджену селянську покору перед бідою, що несподівано звалилася на голову.

В еротичній сцені падіння Гапусі велику – і при цьому власне українську – міфічну роль відіграє коса як символ дівоцтва. Коли Мадзигон вхопив наймичку на руки й ногою відчинив двері у свою кімнату, "куценька і груба Гапусина коса, погойднувшись, ударилася об одвірок, неначе хотіла вхопитися за стіну й не пустити свою маленьку господиню на стежку глуму та неслави". В українському фольклорі дівочій косі відведено досить багато місця. Звичай обрізати косу покриткам вважався одним з найганебніших покарань, бо на рівні міфічної парадигми жінка в такому випадку втрачала зв'язок з усіма своїми живими та мертвими предками й ставала відторгнутою і самотньою як у цьому світі, так і в потусторонньому після своєї смерті. Покриткам відрізували косу особи чоловічої статі, найчастіше парубки. Інша річ, що в окремих місцевостях під час весільного перевдягання молодої з дівоцького одягу в жіночий косу своїй дружині відрізував чоловік, але цим ритуалом він відбивав її від батьківсько-материнського роду й приєднував до своєї родини.

Винятково з міфічної причини ще одна Осьмаччина героїня – Мархва з "Плану до двору" – при перевдяганні в чоловічий одяг не дозволяє Нерадькові торкатися її волосся ножицями, а доручає обрізати коси маленькій Ніні: "Я ще не покритка, щоб це робив парубок". Відтяте волосся Мархва не нищить, а забирає з собою як доказ невтраченого дівоцтва. Деякі дослідники етнографії нашої нації наводять припущення, що коса як символ і неодмінний атрибут невтраченого дівоцтва мала настільки велике значення, що могла врятувати дівчину від покарання смертю. Віра в таку захисну силу коси зберігалася в Україні до тридцятих років XX століття, про що знаходимо незаперечні докази. Коли 10 березня 1921 року молодь міста Браїлова поставила на сцені "Назара Стодолю" Шевченка, ніхто й уявити не міг, що аматорам доведеться за цю постановку заплатити життям. У чекістській катівні дівчата виношували наївну думку, що їх пощадять, адже збережена цнота споконвіків свідчила про моральну чистоту й могла стати речовим доказом для неосудності (це брала до уваги навіть інквізиція): "Галю у п'єсі грала красуня на все село,

донька начальника пошти на прізвище Рекало, звали її також Галиною. Вона мала прекрасний голос і довгу товсту косу... Коли розстрілювали красуню Галю, вона просила, щоб пожаліли її красу, її дівочу косу. Та не знала Галя, скільки дівочих незайманих кіс погубила ота ЧК" [5, 2].

Якщо уважно проаналізувати вчинки міфічно-зловісного Осьмаччиного персонажа з повісті "Старший боярин" Маркури Пупаня, то теж можна помітити, що цей звідник і перелесник претендує тільки на жінок. Дівчата Пупаню недоступні саме через цноту, що стає, за народними міфічними уявленнями, неперехідним бар'єром для вихідців із тогобіччя і захищає невинну краще від усіх інших оберег.

Розтління представниками радянської влади українських дівчат відображено Т.Осьмачкою практично в усіх його прозових творах. Але у повісті "План до двору" художник слова надає цьому явищу певної гротескності. Така гіперболізація сексуального насильства підкреслює трагічну ситуацію народу й спробу довести українську націю до становища нації-наложниці. Більшовицький комісар планує відкрити у всіх селах будинки розпусти, куди насильно треба помістити вродливих куркулівен для обслуговування працівників "гепеви", для яких відвідування подібних закладів стане обов'язковою "державною повинністю". Коли ж Тюрін намагається особисто згвалтувати Мархву, його не стримує навіть присутність дівчинки Ніни, бо він вважає, що українські малолітки повинні привикати до свого майбутнього ремесла.

Сексуальна атака Тюріна на Мархву виписана Осьмачкою дуже докладно, але більше міфічно, ніж життєво вірогідно. Грубий, вульгарний і зухвалий комісар спочатку зривається на лірику, що навряд чи властиве таким натурам: "Надивлюся на ті груди з гостренькими кінчиками, що піднімають мережану підтичку сорочки над прекрасним твоїм дівочим животом". Деякою мірою ця сцена нагадує епізод підглядання за Єленкою старого Мотрюка, але коли в першому випадку читач сприймає подібну реакцію діда як належну, то в даному випадку просто сумнівається, що комісар став би виспівувати дифірамби своїй жертві, не бажаючи нею заволодіти негайно. Черемшина у новелі "За мачуху молоденьку" відсторонюється від коментарів і не подає авторської оцінки зображеного безпосередньо. Тодось Осьмачка бачить свою героїню очима закоханого в Мархву Івана Нерадька, а тому старається передати й внутрішній стан свого героя, і своє власне, причому суто чоловіче, розуміння жіночої сексуальності. З цієї причини еротична сцена несподівано переповнюється

хвилюванням самого автора, його все більш зростаючою сексуальною заангажованістю. Та виписані Осьмачкою у стані пристрасті сцени попри всі естетичні здобутки мають одну суттєву хибу: письменникові здається, що жінка повинна вести себе подібно до чоловіка, а тим часом згвалтування не тільки не приносить жінці ніяких насолод, а може навіть на все життя вбити здатність отримувати приємність від сексу, оскільки у підсвідомості надовго, якщо не назавжди, зафіксовуються страх, огида й образа. Тодосева ж героїня не тільки через надмірне сексуальне збудження втрачає здатність боронитися (хоча це могло б статися через паралізуючий страх, але ж автор так поведінку не трактує), а й навіть певними рухами виказує свою згоду на статеву близькість: "...Та ще гірше зніяковіла і, не випускаючи качалки з рук, почала здригати коліньми, аж сорочка на животі заметлялася, неначе від подиху вітру. І комісар звівся і помаленьку взяв з Мархвиних рук качалку і поклав тут же на лежанці під стіною печі. Мархва була непорушна. Тоді він лівою рукою дістав передню частину підтички і дуже потяг до себе. Дівчина впала йому на груди, і він, правою підхопивши її спину, поніс нерухому на піл... Права рука його була у дівчини під головою, а ліва, простягшись через її живіт, тримала в кулаці на її нозі, вище коліна, підтичку сорочки. На вхід Нерадьків вони не зреагували, думаючи, що ввійшла Ніна. І коли комісар, одірвавшись поцілунком, розкошуючи, подивився в очі Мархви та й знов припав губами до її вуст, Мархвина ліва рука поволі обвила стан комісарів".

Уже не реагує на сторонню особу не тільки цинічний комісар, який готовий прилюдно займатися сексом, але й цнотлива Мархва, для якої присутність Ніни при її моральному падінні однозначно лише поглиблює ганьбу. До того ж, виявляється, Мархва вже й не опускає очей, що може бути характерним навіть не для коханої жінки чи законної дружини, а хіба що для досвідченої повії, і пробує обняти нелюба-насильника, заохочуючи відповідним жестом до зближення. На жаль, художність зображеного Тодосем Осьмачкою цього еротичного моменту суперечлива, й весь епізод звучить як фальшива нота. Втім, плотські власне жіночі бажання героїнь Черемшини й Осьмачки хибують не тільки незнанням авторами жіночої психології і нерозумінням відмінностей у відчуттях, порівняно з чоловічими. На певних етапах, що теж суттєво, відчувається типове бажання авторів принизити слабшу стать у порівнянні з сильною, зімстити на героїнях власне безсилля.

У Марка Черемшини огидними жіночими типами наповнені оповідання "Село вигибає" та "Верховина". І річ не в тому, що в житті неможливі такі характери чи ситуації. Справа в іншому: автор надто форсує події, відверто смакує ганьбою опущених і здеградованих та ще й мало не зловтішно підкреслює, що в коловорот розпусти після війни буде втягнуто немало чистих жіночих душ, які в нормальних умовах заслуговували кращого поводження і ставлення. Це тим більше ненормальна точка відліку жіночої неслави, якщо взяти до уваги, що Черемшина та його батьки переховували від російської офіцерні Наталю Семанюк, отже, знали, що вороже військо не цікавилося ставленням своїх жертв до їхнього насильства: якщо жінка не погоджувалася на сексуальний зв'язок добровільно, її змушували до нього силою.

Дружина письменника залишила промовисті спогади про свої власні переживання й переховування: "Батьки Черемшини дали мені звичайну селянську одіж, і я в ній сміливо вийшла на подвір'я. Та коли на горі показався козачий роз'їзд, я мусила заховатись у коморі, в ямі від картоплі. Мене покрили кожухами й наказали сидіти тихо, бо козаки "на челідь ласі"... Вийшла я зі схованки аж після того, як козаки залишили наше подвір'я" [10, 29–30]. Черемшинин герой – старий Орфенюк в оповіданні "Верховина" – розуміє, що природа бере своє, що живий живої гадає, але його лякає, що порядні газдині, як-от його невістка-вдова, готові вийти заміж за ледарів, п'яниць або нікчем, щоб тільки не бути самотніми: "...Тепер по смучій війні удовиці посходили з розуму та й віддаютси за таких барабів, що не варт їм за наймитів бути". Жіноча воєнна та повоєнна самотність – і як її наслідок – неадекватне поводження теж мають міфічне обґрунтування і звучання у віруваннях, фольклорі та художній літературі.

Згадаймо думку Хмельницького про Божу благодать над тим, хто одружиться з удовою, з роману "Я, Богдан" Павла Загребельного, фатум доступності представникам влади безправних героїнь-колгоспниць з роману "Правда і кривда" Михайла Стельмаха, долю дівчаток-переростків з "Вогника далеко в степу" Григора Тютюнника, ганебну поведінку матері головного героя з повісті "Мовчун" Віктора Близнеця і т.д. Життя не має права припинитися, а тому в часи катаклізмів і нещасть дух "доби, жорстокої, як вовчиця", спонукає вцілілих чоловіків до більшої розкутості у поводженні, а жінок змушує спокутувати свідомі й несвідомі свої проступки. Проте, зображуючи подібне явище, інші письменники, на відміну від

Черемшини, більше співчувають, ніж осуджують, більше розуміють, ніж зневажають.

До того ж, коли у Черемшини жіноча самотність не виставлена напоказ, а чоловічий наступальний фронт показаний слабо й блідо, у Тодося Осьмачки жіноча самотність рівна космічній, у його художньому світі домінує активне і мстиве чоловіче начало, через що Тодосеві герої переважно зовні могутні, егоцентричні, пануючі над героїнями, але насправді непевні навіть власних сил, а не тільки своєї питомої ваги у світі, де, крім себе, чоловіка, треба як мінімум захищати ще й жінку, сім'ю, а як максимум – державу. На регістрах міфічного звучить ця проблема насамперед в оповіданні Черемшини "Верховина" та у повісті Тодося Осьмачки "Старший боярин". У першому дружини коменданта й священика в порочне коло втягують ще й лісникову і вчителеву сім'ї, і розпуста стає своєрідним укусом упиря, після якого залишається чинити подібне з усіма, ще не покусаними. У другому випадку проти зловісного діда Маркури наважуються виступити одинадцятеро найбільш сміливих чоловіків, щоб нарешті припинити його злодіяння, але їх дід зневажливо називає "цмоктунами", тобто у порівнянні з ним грудними дітьми, адже при наближенні страшного Пупаня ці герої, як і всі попередні, сидячи в засаді, проявлять себе, як вважає перевертень, винятково цмоканням – умовним знаком, що дід їде, а на більше не спроможуться.

Жіноча беззахисність і самотність у "Старшому боярині" найбільш зримо постає після звабления старим. Виявляється, сексуальний акт з ініціативи зовні огидного й фізично гіпертрофовано могутнього Пупаня робить молодиць настільки безвольними й уже непридатними ні для праці в господарстві, ні для сім'ї, що вони занедбують усе й починають тільки мріяти про нову зустріч зі страшним дідом, але цього разу вона закінчується для нещасних смертю у воді, куди Маркура безжалісно кидає екс-коханок з кручі. Міфологічне пояснення поведінки Пупаня зрозуміле: жінки потрібні були йому не для власної насолоди чи їхнього ощасливлення, а лише для осквернення, і саме вода, причому протічна, це осквернення здатна змити бодай з мертвих. У той же час звабленні Маркурою селянки зовсім не зважають на страшний досвід своїх попередниць, бо майже божеволіють від сексуальної жаги, називають Пупаня своїм нареченим і настільки нетерпляче очікують зустрічі з ним, що ніяка сила не може перешкодити їм шукати й знаходити свого потенційного вбивцю. Це особливо підкреслено образом попаді, яка теж не уникла фатальної долі. Знову ж, як у Черемшиниій розв'язці опо-

відання "За мачуху молоденьку", маємо зримий перехід Ероса в Танатос, хоч цього разу вже майже усвідомлено-бажаний відповідною героїнею.

Події у "Старшому боярині" відбуваються напередодні Першої світової, хоча твір завершувався у вирі війни з фашистами. Реальні воєнні лихоліття наклали сатанинський відбиток на Осьмаччин твір. Своєрідне відродження Маркури в образі Харлампія Проня – це всього лише часова трансформація представника пекла, оновленого за час короткого неіснування й через те набагато сильнішого, ніж напередодні. Якщо Пупань міг претендувати лише на жінок, Харлампій зазіхає навіть на дівчину. І – що цікаво – розумна, освічена, вродлива дочка священика дає згоду на шлюб з чоловіком, якого все село вважає демонічною істотою. Пояснення такого вибору Варки можливе тільки з точки зору міфічної парадигми рабської жіночої природи і власницької чоловічої. Серед односельців попівна не бачить того, хто міг би її підпорядкувати, над нею домінувати, опікуватися її життям чи смертю, як це здатний зробити тяжкий за натурою і холоднокровний у рішеннях, аж ніяк не сентиментальний, на противагу навіть Гордію Лундику, Пронь. Пропозиція дівчини, щоб небіж тітки став старшим боярином на її весіллі, має теж еротичний підтекст.

Етнографи, зокрема Хведір Вовк, залишили твердження про підміну у деяких випадках молодого старшим боярином на шлюбному ложі і саме його виконання подружнього обов'язку замість нареченого, якщо жених з певних причин не здатний на перше зближення [2, 286]. Для Харлампія Проня як представника нечистої сили Варка може стати доступною лише після втрати дівоцтва, а тому Харлампій, з однієї сторони, не перечить такому вибору старшого боярина Варкою, а з іншої, люто, смертельно ненавидить його як суперника, а тому в пориві сатанинського гніву розправляється з Лундиковою тіткою, довершуючи колись розпочату Маркурою справу стосовно неї, єдино униклої його любові, а значить, і смерті, й пробує свій злочин звалити на Гордія, якого обов'язково запідозрять у вбивстві як зацікавлену у спадщині особу.

Міфічний ракурс сексуальної парадигми Т.Осьмачка уриває напівдороги: авторові несподівано набридає гратися в якісь таємничі або напівтаємничі іносказання й він переходить до опису реалій, що з міфом уже мають опосередкований зв'язок чи й узагалі цей зв'язок втрачають. Варка, яка ще зовсім недавно була підсвідомо дуже зацікавлена і в найскорішому шлюбові з Пронем, і в обов'язковій

присутності на весіллі Гордія, починає вести себе більш природно, що проявляється в дилетантському намаганні розвідати в наймички про таємниці плотських утіх. Дуньку такий поворот справи просватаної панночки не дивує, хоч вона до останньої хвилини грає роль неспокушеної в інтимі сільської дівки, яка нібито ніяк не може второпати ні приводу до такої розмови, ні того, про що саме йдеться попівні: "Але останній раз плигнули до мене в ліжко під ковдру і давай мене штовхати у бік кулаками та питатися, чи я знаю, як то воно замужем, і чи може дівчина враз умерти від отієї несподіванки, що кождий хлопець преться з нею туди, куди й не треба, наче дурний".

Пізніше сексуальні фантазії Варки досягають апогею і значно перевищують природні й закономірні для кожного зрілого юнака фантазії Гордія Лундика. Осьмачка навіть не припускає, що цнотлива дівчина при найбільш розпаленій уяві не здатна довести себе до крайньої фізіологічної потреби, про яку прямо каже його героїня: "А я аж тремчу його вхопити устами, руками, і ногами стиснути хлоп'ячі коліна, і втягти його в своє лоно під саме серце". Як і Марко Черемшина Петриху з "Інвалідки", автор "Старшого боярина" наділяє свою героїню чоловічим способом думок стосовно коїтуса і чоловічими переживаннями любовної пристрасті. Закономірно виникає запитання: чи варто було за такі тонкі й належно не пізнані матерії братися сексуально немічному Черемшині і патологічному самітникові Тодосю Осьмачці? Відповідь на це питання все-таки ствердна, оскільки еротика в прозі цих митців стала проривом української психологічної літератури на новий виток. Картини любовної жаги, гімн жіночому тілу, посилена увага до проблеми плоті підсвідомо спонукали й наступну когорту митців розробляти раніше табуйовані теми глибше і правдивіше. Десь саме від зображених Черемшиною стегон-сарнят, грудей-голубів бере початок опоетизований образ жіночих персів у Михайла Стельмаха, десь від жіночої нерозтраченої сексуальної щедрості й невтоленної жаги Саїнки з "Парасочки" брунькується характер хтивої і звабливої жінки Демида Купи-Стародупського в романі О.Ільченка "Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і чужа молодиця". Десь від барвистого світу природи, в якій панує Ерос і на тлі якої людина без пристрасних почувань неможлива, на чому акцентує проза Тодося Осьмачки, джереляться романи Павла Загребельного "Диво", "Я, Богдан", "Юлія, або Запрошення до самогубства". З Черемшиною ніби все зрозуміло. Хай не особливо популярний, але ж відомий і публікований достатнім накладом. Якщо припустити, що Стельмах, Ільченко чи Загребельний

бодай раз у житті мали в руках томик Черемшининої прози, їхня підсвідомість "зафотографувала" еротику на рівні яскравого явища і в пам'яті зберегла з, фігурально кажучи, поміткою "до запитання". А як же з Осьмачкою, невідомим десятиліттями, викресленим з української літератури ще сталінськими сатрапами? М.Слабошпицький наводить незаперечний факт, що ще в часи застою, коли про літературу української діаспори ніхто не смів заїкатися, а не те що нею цікавитися, Павло Загребельний якось прохопився у розмові, що знайомий з Тодосевою "химерною" повістю: "От якби ви прочитали "Старшого боярина" Тодося Осьмачки, то зрозуміли б, якою повинна бути справжня проза". Цей висновок про неабияку цінність українського твору закордонного письменника вступав у конфлікт з переконаннями тодішньої літературної "еліти", тому співрозмовник Загребельного пережив неабике потрясіння: "Ситуація була ірреальна. Ірпінський будинок творчості письменників Радянської України. Червоні прапори де треба й де не треба, червоні слова (а поінколи навіть і червоні думки), "керівна й спрямовуюча" – на кожному кроці та ще й відчуття: начеб і сон твій ретельно цензорується... І раптом "людина системи" – керівник Спілки партійних письменників називає ім'я того, кого система назавжди перекреслила, чиє ім'я викинула в небуття. І каже при тому, що вся тутешня проза не варта "Старшого боярина" Осьмачки, про якого заборонено навіть згадувати" [11, 4].

Звичайно, в радянські часи еротика в художніх текстах вважалася замахом на моральність "будівників комунізму", трактувалася розбещуючим прийомом, але ж саме життя не обходилоя без неї. Зараз в літературі вже не існує табу, та через прорвану загату ринула не тільки бунтуюча вода правди, а бруд лихослів'я, відвертої брутальної порнографії. У багатьох творах, особливо молодих письменників, делікатну еротику підмінено грубою похабщиною, психологічно-ліричне начало плотської любові витіснено утилітарно-фізичним комплексом, а тому герої таких "шедеврів" як у літературі, так і в кіно, більше нагадують біороботів, запрограмованих на мистецтво саранчі – жерти і злягатися, ніж пристрасних, але чуйних і вразливих коханців.

У світовій літературі справжня еротика вважається не просто ознакою хорошого тону, а й обов'язковим аспектом високої художності. За асоціацією до японського прийому в образотворчому мистецтві, яке полягає в нанесенні малюнка пером тонесенькими лініями на шовкову тканину, еротика суттєво виграє у порівнянні з аляпистим мазюканням примітивістів – тобто зображувачів натуралістично-порнографічних картин у красному письменстві.

1. Большой энциклопедический словарь: Мифология. – М., 1998. –736 с.
2. *Вовк Хв.* Студії з української етнографії та антропології. – К., 1995. – 335 с.
3. *Элиаде М.* Аспекты мифа. – М., 2000. – 223 с.
4. *Элиаде М.* Священные тексты народов мира. – М., 1998. – 621 с.
5. *Загрійчук А.* "Браїлівська доля "Назара Стодолі", або Як 75 років тому знищили самодіяльних акторів // Літературна Україна. – 1996. – 11 квітня. – С.2.
6. *Зборовська Н.* "Танцююча зірка" Тодося Осьмачки. – К., 1996. – 63 с.
7. *Калинина Н., Тимощук И.* Основы юнгианского анализа сновидений. – М.,1996. – 299 с.
8. *Коцюбинський М.* Тіні забутих предків. – К., 1967. – 86 с.
9. *Міщенко Д.* Вибрані твори: У 2-х т. – К., 1991. – Т.1. – 443 с.
10. *Семанюк Н.* Співець Гуцульщини. – Ужгород, 1970. – 99 с.
11. *Слабошпицький М.* Тодось Осьмачка // Слабошпицький М. Тодось Осьмачка. Никифор Дровняк із Криниці. – К., 1995 . – 142 с.
12. *Шерех Ю.* Мені аж страшно, як згадаю: "План до двору" Т.Осьмачки // Шерех Ю. Друга черга. – Мюнхен, 1978. – С.180–190.
13. *Шухевич В.* Гуцульщина. – Верховина, 1999. – 301 с.
14. *Юнг К.* Аналитическая психология. – М., 1997. – 309 с.
15. *Юнг К.* Избранное. – Минск, 1998. – 443 с.

Лідія ГОЛОМБ (Ужгород)

НОВЕЛА "ТУГА" МАРКА ЧЕРЕМШИНИ В КОНТЕКСТІ ТВОРІВ СТРІЛЕЦЬКОЇ ТЕМАТИКИ

Глибинний ліризм і поетичність світовідчування Марка Черемшини з великою художньою силою виявилися в творах митця про кохання, родинне життя, перипетії жіночої долі. В новелі "Туга" (1925) цей настроєво-тематичний комплекс ускладнюється трагізмом теми війни й розлуки закоханих. "Туга" – це мистецьки довершена лірико-імпресіоністична поезія в прозі, що відтворює тужбу дівчини за коханим, який не повернувся з війни за "тоту Україну". Зміст новели дає підстави розглядати її в контексті творів стрілецької тематики поряд з "Марією" та "Синами" В.Стефаника, творами М.Матіїва-Мельника, Б.Лепкого, Ю.Шкрумеляка, В.Лімниченка, пісенною лірикою поетів-січовиків.

За спостереженнями Т.Салиги, на тлі нових імен і шкіл у західноукраїнській та емігрантській поезії 20–30-х років стрілецька тема не втрачає своєї ваги, а, навпаки, "мовби знаходить друге дихання". Виділяючи течію "постстрілецької поезії з новою художньою сти-

лістикою та новим осягненнямеми", дослідник зазначає: "Тепер, уже з певної часової відстані, подвиги лчовиків дістають іншу художню інтерпретацію – переважно інтерпретацію щіночну. Стрілецтво уже осягається як пам'ять, як непроминальна минулість, як велична історія з трагічними сюжетами" [8, 18].

Мабуть, саме до цієї постстрілецької творчості з акцентуванням на факторах оцінки та спомину правомірно буде віднести й "Тугу" Черемшини. Фольклоризм і "дар ліричного квітування" [3, 427] дозволили якнайкраще організувати матеріал твору навколо переживань вірної в коханні дівчини, до найвищих регістрів довівши рівень імпресіоністичної суб'єктивізації та ліризації викладу. "Туга" посвоєму доповнює Стефаникові новели стрілецької тематики, пом'якшуючи й водночас увиразнюючи сильним ліричним струменем їх суворість і драматичну напругу. Вона сприймається як ніжна пісня, що супроводжує на нелегких воєнних дорогах синів Марії та старого Максима.

На відміну від "стрілецьких" новел Стефаника, які не вилучалися з радянських видань, "Туга" не ввійшла до двотомника Черемшини 1974 р., хоча в монографії О.Засенка "Марко Черемшина", що з'явилася того ж року, розгляду її приділено чимало уваги.

Сучасні дослідники пояснюють можливість публікації згаданих творів Стефаника в радянські часи специфічністю стрілецької тематики письменника, "а саме опосередкованістю її вираження через образи представників старшого покоління, яке в боротьбі за Україну не брало участі, тільки офірувало синів і внуків", та тим, що "психологізм цих творів наче притінював ядро закладеної ідеї" [1, 95]. Стихійний ліризм "Туги" виключав можливість будь-якої опосередкованості у вияві чуття героїні, оскільки саме через нього здійснюється поетизація образу українського січового стрільця. Звісно, в літературознавстві радянського часу вимушено зміщувалися акценти в інтерпретації всіх творів стрілецької тематики – і друкованих, і не друкованих у тодішніх виданнях. О.Засенко твердив про "абстрактно-романтичний образ майбутнього рідної землі" в "Тузі" [2, 202], О.Мишанич, який уже вмістив новелу в упорядкованому ним однотомнику М.Черемшини 1987 р., – про "розпливчасте" поняття України в героя новели, уточнюючи, що для автора реально існувала "тільки одна. Радянська Україна" [6, 16]. І все ж у тих умовах жорсткої самоцензури дослідники зуміли виділити з-поміж інших творів української літератури національно-патріотичного звучання цю "перлину творчості Марка Черемшини", що стала апофеозом почуттів

Ярославни XX століття [6, 16, 17], цей "натхненний високопоетичний гімн вірному коханню, вірності дівчини юнакові, який пішов у бій за рідну землю" [2, 203].

У новелі, що будується на художньо трансформованих народнопоетичних образах і прийомах, можна помітити музично-симфонічний принцип композиції, згідно з яким через увесь твір проходять, взаємно переплітаючись, два контрастні мотиви, дві мелодії: світла мелодія життя, незгасаючої надії, сподівання на можливе повернення коханого – і трагічна мелодія смерті, що відлякуюче й настійно супроводжує настроєве тло ліричного сюжету новели.

У першому фрагменті твору, – його своєрідному заспіві, – обидві музичні теми, з'явившись одночасно, перебувають у стані відносної рівноваги: мотив життя навіює дівчині "солодкий погляд" милого, його "усміх парубоцький", мотив смерті – сльозу, видіння далекої могили та "синьої цвітки" (символ пам'яті) на ній.

Другий фрагмент новели відтворює хвилю прощання закоханих перед відходом стрілецького загону з села. Тут і з'являється те "абстрактне", "розпливчасте", а насправді вдало конкретизоване в системі піднесено-поетичного, метафоризованого мовлення твору видиво майбутньої України, яка стане єдиною державою на своїх власних безмежних просторах: "Всі гори-долини та й полонини, як земля вширшки, як небо ввишки" [11, 186].

Не обмежуючись інтимно-ліричним розгортанням теми, Черемшина розсуває межі зображення і малює у цьому фрагменті узагальнений образ молодих героїв-січовиків. Разом із закоханим поглядом очей дівчини-нареченої, прикованим до красеня-"напередовця", юнаків проводжають очі всіх односельців, через захоплене сприйняття яких ми й "бачимо" колоритний епізод стрілецького походу: "... та й битим гостинцем конем заграв. А за ним хлопці сама охота, самі молодці, легіні грешні, як ліс молоденький. А село каже: то наша сила, наша надія, то наші стрільці, а напередовець – як божа днинка, як сонце в жнивка.

І відлетіли, як орли сиві, як вітер з гаю, як піна бистрої ріки" [11, 186].

Подібними романтично-піднесеними картинами рясніє поезія "стрілецької Голгофи", що звеличила жертовну готовність галицьких юнаків піти "у кривавий танець", аби розвеселити "нашу славну Україну" ("Ой у лузі червона калина..."). Так, Олесь Бабій у поезії "В преславнім місті Коломиї..." в унісон Черемшині романтичними

барвами зображує збір гуцульських загонів, які вирушають у похід з піснею "Вже воскресла Україна!".

А нарід, як лан той у божеє жниво:
"Ідіть! Повертайте щасливо!" [9, 170].

На поклик України збирається в похід "славне військо" і в пісні Левка Лепкого "Ой поїдем, товариші":

Вийшов батько, вийшов рідний, вийшла стара мати,
Вийшла рідна дівчинонька коня напувати [9, 156].

Звернені до дівчини слова героя пісні за змістом ті ж самі, що й у нареченого Марічки в "Тузі": "Не можу ся, дівчинонько, при тобі лишати".

Картини стрілецьких походів, трагізм загибелі юних героїв, сумні й веселі епізоди військового життя оживають у ліриці одного з кращих творців стрілецької пісні Романа Купчинського ("Заквітчали дівчатонька", "Накрила нічка", "Як з Бережан до кадри"). А в поезії "Останні" постає ще один малюнок, від якого стискається серце:

Вже останні ідуть через наше село.
Боже, Боже, як тяжко!.. Останні!!. [9, 143].

Відтворюючи характерну для тих часів життєву ситуацію, поет посилює мотив стрілецької слави, але й не приховує болю, відчуття всенародної трагедії, адже йдеться про переживання батьків, сестер, наречених, які, можливо, востаннє бачать своїх найрідніших людей:

Переїхали вже.
Гей, постійте на мить!
Хто ж нам смуток у радість оберне?
Не говорять... Ідуть... Тільки зброя дзвенить:
"Як не ми, то хоч слава поверне!!" [9, 143].

Третій фрагмент новели Черемшини "Туга" є кульмінаційним у ліричному розгортанні теми. За принципом наростаючої градації чуття вся природа, все оточення Марічки переймається її пристрасним і вже майже безнадійним чеканням. Дівчина хотіла б сподіватися милого "кожної години", впевняє себе в можливості "весіллячка", та паралельно наростає і започаткований у заспіві й захований у підтексті, в тривожних інтонаціях оповіді, у звертаннях до сил природи, до "сонечка – Божого очка" мотив смерті. Страшним акордом розпачу вривається він у світлу мелодію життя: "Чорний дуб перебиває: проси майстра, най йому хрест втешуть!" [11, 187].

У заключному, четвертому фрагменті "Туги" цей мотив продовжується в безнадійно-журливих умовляннях матері ("Не вся птаха, Марічко-чічко, з вирею повертає! Не всіх стрільців Україна додому повідсилає! Не всі перстінці поміняються!") та в символічному сні

дівчини, коли милий летить до неї "на білім коні, як кремінь білий" і прощається словами коломийки: "... Бувай, любко, здоровенька, вжем си розлучили!".

Розлука закоханих – одна з центральних тем стрілецької поезії. Михайло Гайворонський у пісні "Ой казала мати..." моделює ту ж саму типову життєву колізію, в яку потрапила героїня "Туги":

Ой казала мати та не банувати
За стрільником молоденьким,
Бо стрільчик покине, а самий полине
На конику вороненькім.
Дівча не зважало і з туги зів 'яло
За стрільником молоденьким,
Бо стрілець покинув, а самий полинув
На конику вороненькім [9, 226].

Марічка в "Тузі" Черемшини – справді як та "стеблинка, що в'яне, усихає" [11, 186]. Однак протистояння життя і смерті в розгортанні внутрішнього конфлікту новели завершується вибухом усіх життєвих сил героїні, що сконцентрувалися в її реакції на благання матері скинути "геть перстінець" і облишити тугу: "Нічо не скину та й не покину. Хоть най зів'яну, згорю у тузі, не розлучуся з наперед овцем, стрільцем відважним..." [11, 188]. Відчуваються в цих словах інтонації клятви, присяги, по-новому звучить тема пам'яті. Митець виходить за рамки історії дівочого серця, стає на шлях символізації зображеного. Не випадковим є в новелі ім'я "Юрійка золотого", що асоціюється з образом Юрія-переможця, не випадкове й те, що в мареннях дівчини наприкінці новели знову з'являється узагальнений образ січових стрільців, які, мов те сонце, розженуть хмари над рідною землею: "Яснії мечі в стрілецьких руках, золоті дуги в стрілецьких бровах, ярії рожі в стрілецьких ніжках, яснії зорі над головами, а присні душі аби пощезали пріч за ріками, за горами, за синім морем..." [11, 188]. Це вже вислів сподівань усієї нації на продовження визвольних змагань. Конкретна доля Марічки неначе розчиняється в могутньому симфонізмі "Туги", що є водночас і реквієм полеглим, і піснею нездоланної надії, в якій туга й чекання української дівчини набирають значення вершинних піднесень національного духу.

Художня семантика слова "стрілець" у ході історії наших визвольних змагань поступово розширюється, набуває нових відтінків і значень. Безпосереднім продовженням галицької стрілецької Голгофи став художній літопис боротьби за Карпатську Україну.

Дослідники відзначають поширення в 20–30-х роках на Закарпатті галицьких стрілецьких пісень, які пробуджували національну самосвідомість українців-русинів, і творення за їх зразками нових пісень, що стали відгуком на події тих буремних часів у краю [10, 75–76]. Однією з таких пісень, і сьогодні поширених на Закарпатті, є пісня-балада "Ци чули-сте, милі браття...", що відображає загибель юного героя-січовика в бою з угорськими нападниками під столицею проголошеної в березні 1939 року Карпатоукраїнської держави Хустом. Як і в більшості творів стрілецької тематики, трагедія осмислюється в ній через сприйняття найближчих людей – матері та нареченої:

Там, над Хустом, ворон кряче,
На чужині мати плаче.
Мати плаче на чужині,
А дівчина на могилі [10, 77].

Державницькі зусилля закарпатців і трагедія Карпатської України знайшли широке відображення в творчості того покоління поетів краю, яке прийшло в літературу на хвилі національного відродження 20–30-х років, – В.Гренджі-Донського, Ю.Боршоша-Кум'ятського, Зореслава, І.Ірлявського [7]. Події на Закарпатті сколихнули й інших поетів: О.Олесь побачив у них "воскресіння" всеукраїнської "волі", вияв державотворчих змагань усієї нації (збірка "Цвіте трояндами", 1938), Святослав Гординський опоетизував постаті героїв Карпатської Січі (цикл "Легенди гір", 1939), пам'яті загиблих січовиків присвятили свої вірші Б. Кравців, Яр Славутич, А.Гарасевич.

Чи не останнім відгомоном епопеї українського січового стрілецтва, що скінчилася в Карпатах, стала поезія Зореслава "Спомин" (1962). Поет-священик, капелан Карпатської Січі, якому доля судила сповідати на смерть поранених у боях закарпатських юнаків, через усе життя проніс незгасну пам'ять про "замаєний, розспіваний і гордий" Хуст, про рев гармат над горами, червону від крові Тису й лютість "диких орд", що рвалися до столиці молодої держави. "Спомин" з'явився вже на еміграції, коли поет, за словами Б.Кравціва, "мусив відійти "шляхами червоними" в широкий світ, в чужину, зберігаючи в серці і в пам'яті тільки те, із чим він колись, ще вдома, починав свій поетичний шлях, те, що сонцем і блакиттю сяло над його поетичним світом, – любов до рідного Закарпаття" [5, II].

Для Зореслава героїзм захисників Хуста – це прагнення втілити в життя ідеал соборності, мрію про "тоту Україну", якою жили й герої М.Черемшини, В. Стефаника, всіх співців української стрілецької слави:

Минулося, та не забулось! Хуст
Остався спомином живим понині:
Розстріляний стрілець, а з його уст
Останній покрик: "Слава Україні!" [4, 113].

Твори стрілецької тематики в українській літературі багатопланово й широко втілюють національно-патріотичну соборницьку ідею. Художнє вираження її різне і в сутності єдине. У В.Стефаника на першому плані – образ рідної землі, яку необхідно кров'ю захищати від ворога, аби він її "не віторгав у свій бік", у Марка Черемшини – романтизований образ України ("...всі гори-долини та й полонини..."), в галицьких піснях – червона калина, стрілецькі чети, Київ, у поетів-закарпатців – Хуст, Красне Поле, ці нові українські Крути, де в нерівному бою поліг цвіт патріотичної молоді краю, і тих, хто прийшов йому на допомогу.

Тож типологія "Туги" Черемшини дуже широка. В ній голосним відгомоном лунає туга всієї України над своїми героями-захисниками, які в розквіті молодих сил, не вагаючись, віддавали життя за її волю. Естетичне чуття митця звеліло йому вкласти цю пісню-плач, це сумовите голосіння, просвітлене гордістю і надією, в уста дівчини, яка тяжко переживає розлуку з милим.

"Туга" постала на магістральному шляху розвитку національного письменства. Це майстерна, високопоетична чотиричастинна лірична симфонія в прозі з виразно музичним розгортанням теми, яка виросла з багатої народнопісенної традиції й органічно поєднала в собі актуальність національно-патріотичної теми з модерними пошуками в сфері подальшого вдосконалення засобів мелодійності та вишуканості українського художнього слова.

1. Василь Стефаник – художник слова. – Івано-Франківськ, 1996.
2. *Засенко О.* Марко Черемшина. Життя і творчість. – К., 1974.
3. *Зеров М.* Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: В 2-х т. – К., 1990. – Т.2.
4. *Зореслав.* З ранніх весен (Вибране). – Нью-Йорк, 1963.
5. *Кравців Б.* Поетичний світ Зореслава // Зореслав. З ранніх весен (Вибране). – Нью-Йорк, 1963.
6. *Мишанич О.* Марко Черемшина // Черемшина Марко. Новели. Посвяти... – К., 1987.
7. Моя Карпатська Україно. Поетична антологія. – Ужгород, 1992.
8. *Салига Т.* І зорі на небі вмивались сльозами // Стрілецька Голгофа. – Львів, 1992.
9. Стрілецька Голгофа. Спроба антології. – Львів, 1992.
10. *Хланта Ю.І.* Народна пісенність часів Карпатської України // Календар "Просвіти". – Ужгород, 1999.
11. *Черемшина М.* Новели. Посвяти... – К., 1987.

Світлана ЛУЦАК (Івано-Франківськ)

НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ МАЛОЇ ПРОЗИ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА ТА ІВАНА ФРАНКА

Внутрішнє життя текстової структури безпосередньо зумовлюється художнім суб'єктом. Проблема присутності авторської свідомості в текстовій канві зазвичай визнається аксіоматичною, правда, з суттєвим уточненням: суб'єкт-наратор (експліцитний чи імпліцитний) ні сам, ні у тандемі з суб'єктом-актантом ніколи не дорівнює письменникові.

Ступінь ізоморфізму художньої світоглядної концепції реальній залежить від естетичного канону. Він визначає міру вживання митця у предмет зображення, а також характер зв'язку між об'єктивним і суб'єктивним. Тому й зумовлює наративну стратегію – ту внутрішню необхідність оповіді, яка виражається в різноманітних способах організації матеріалу.

Одним із найважливіших принципів творення наративної семантики слід, очевидно, визнати характер стосунків між подією і персонажем. Адже будь-який текст – це складна система суб'єкт-об'єктних відношень, сформована на підставі трансформацій міметичного ґатунку (їх особливість зумовлена, звичайно, культурологічною базою). Якщо наратор використовується письменником для безпосередньої репрезентації власного світогляду, то такий художній суб'єкт є експліцитною надбудовою. Він представляє на суд реципієнта низку подій, яка ілюструє характер персонажа. Для такого дієгетичного наратора весь часопростір – це "він-об'єкт", дедуктивне дослідження якого відкриває художню істину. Функціональне призначення подібного суб'єкта можна позначити терміном "розповідач". Якщо ж наратор – це внутрішній, невидимий "голос" автора, то його позиція – "внутрішньознаходження". Це не просто "розчинення автора в погляді героя", а своєрідна "концепція наращії": "Оповідати про героя – це замінити себе героєм, змусити його погляд організовувати весь сюжет, для того щоб пізнати героя, не завершуючи його образу швидкою оцінкою". Це манера визнання "суб'єктивної правди" [23, 210] персонажа на підставі ідеї іманентізації езотеричної істини. Отже, така наративна стратегія подає подію як виражальний засіб характеру персонажа, причому рухається до художньої істини дедуктивно-індуктивним шляхом – відображення загального через одиничне.

Як не парадоксально це звучить, але ідея принципового розрізнення описово-споглядального та зображально-виражального типів художнього мислення була інтуїтивно накреслена ще Іваном Франком. Аналізуючи галицьку новелістику межі XIX–XX століть (творчість Леся Мартовича, Марка Черемшини та Василя Стефаника), він завжди прагнув співставити риси "нової" літератури і традиційної. Ось помічена Франком відмінність щодо об'єкту зображення: старші письменники змальовують "громадські чи економічні порядки, ілюструючи їх такими чи іншими типами [характеру]", а для молодих "головна річ – людська душа, її рухи в таких чи інших обставинах" [19, 104]. Існує також принципова різниця у методах конструювання художньої ідеї. На відміну від "давніх" авторів, які "заводили читача в лабораторію свого духу, показували нам розрізнені частки, з яких потім складали свою цілість", письменники нової генерації "виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого натхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв або сугестіонують нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, чуття та настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть" [там само, 110]. Який же механізм нарації зумовлює потенційну дієздатність нового дедуктивно-індуктивного методу? Що допомагає митцеві створити атмосферу сугестії? Й у цій проблемі Франко не залишається без аналітично прозорого пояснення: голос автора, який виявляв себе в традиційній прозі "чи то довгими описами від свого лиця, чи рефлексіями", в новій літературі має іншу спрямованість: оповідачі "за своїми героями щезають зовсім, а властиво переносять себе у їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима" [там само, 108]. Отже, на думку Франка, художнім суб'єктом у таких текстах виступає якесь інше "я" автора, яке має здатність долати звичні мисленнєві аналогії, засідати "в душу", тобто позасвідому сферу людини.

У випадку подібного екзегетичного "зростання" з персонажем, стверджує Олена Падучева, наратор перетворюється у всезнаючого оповідача, який може описувати недоступний зовнішньому спостереженню внутрішній стан героя, змінювати просторово-часові орієнтації – задля кращого показу суб'єктивної сфери індивіда [12, 205]. Ще одним своєрідним проявом імпліцитного статусу наратора є т.зв. "вільний непрямий дискурс", заснований на явищі вторинного дейксису, коли роль спостерігача виконує не мовець, а персонаж – правда, тільки референційно. Тоді оповідач є "вторинним суб'єктом

свідомості" [там само, 269], він створює ілюзію саморозгортання тексту (ефект елімінації авторського голосу) або оповідає від свого імені, але у статусі героя.

Зародження наративної стратегії імпліцитного характеру в українській прозі відбувалось на межі XIX-XX століття. Чималу роль у цьому процесі відіграла галицька новелістика. Три найбільші майстри малих жанрових форм – Лесь Мартович, Василь Стефаник, Марко Черемшина – по-своєму прокладали шлях у новій "поетичній техніці", наносячи власною творчістю окремі штрихи на загальну тенденцію "психологічного аналізу чоловіка" [19, 104].

Лесеві Мартовичу, який вступив у літературу на десять років раніше за Стефаника, довелося взяти на себе роль бурлескно-сміхового руйнача попередньої описової споглядальності. Ще навчаючись у Коломиї, він збирав бібліотеку для таємного гімназійного гуртка. І, як згадують його друзі, там були і анекдоти, "масний" фольклор, і політична поезія Тараса Шевченка та Івана Франка [2, 20]. Але, напевне, найбільш точну характеристику цьому талантові дав розбитий паралічем Василь Стефаник – незадовго до своєї смерті: "Лесь Мартович – мій хлоп'ячий сміх і смак генія" [там само, 170]. З більшою мірою аналітичності висловлювався про свого молодшого колегу Іван Франко: "Як ніхто інший, уміє він підмітити в житті нашого народу ту іронію фактів, яка змушує людину цілу свою поведінку виявляти в зовсім іншому світлі, ніж вона є насправді. До того ж його стиль наскрізь оригінальний, легкий і далекий від будь-якого шаблону" [21, 143], – називаючи внутрішню гумористичну стихію Мартовичевих текстів тим формотворчим засобом, який допомагає письменникові опосередковувати подію характером персонажа.

Присвоюючи оповідачеві роль гумориста-інтерпретатора життя галицького села, Лесь Мартович накладає на текст виразні ознаки авторської свідомості. А тому в його малій прозі домінує суб'єктивований дієгетичний виклад. Одночасно "він-об'єктний" спосіб зображення (завдяки дистанційності розповідача) утворює "лінгвостилістичну кореляцію для актуалізації оповідача всередині зображеного" [4, 15]. Найкраще ілюструє цю манеру психологізації розповіді оповідання "Іван Рило", в якому традиційний фольклорний "байкар" крок за кроком проникає у внутрішній світ героя. У цьому допомагає йому насамперед казковий момент перевтілення об'єкта: "Ви лиш послухайте, що за штукар той Іван Рило: він умів в усяку твар перекидатися. Дивитеся на нього, так він чоловік, як і другий; аж нараз

гоп! І стане вам або свинею, або псом, або зайцем, або чим" [8, 46]. У ході плетення сюжетної канви раптом виявляється, що здатність перевертня допомагає Іванові керувати іншими людьми, залазячи у їхні душі. Так що "лишається тільки сам чоловік, а Івана Рила вже коло нього нема, бо, бачите, вскочив у нього. Поверхи по тім чоловікові не пізнати: який був, такий і є, але говоріть до нього слово, так і пізнаєте, що Іван Рило у нім сидить, бо зараз зробить із нього або свиню, або зайця, або іншу якусь скотину. Та вскакує Іван Рило у людей тоді, коли ніхто не видить" [там само, 48]. Отже, переносячи фокус розповіді з безпосереднього персонажа на всіх людей, наратор перетворюється у всезнаючого: виявляється, що моральне "свинство" охоплює індивіда за умови його внутрішньої слабості, пасивності та нестійкості. Так авторська позиція виходить на поверхню – як внутрішній голос самосвідомості народу, як критика типових ментальних вад.

Ще більшу міру суб'єктивізації художнього світу засвідчують Мартовичеві оповідання "Пророцтво грішника" та новела "Грішниця". Обидва тексти характеризуються першоособовою нарацією внутрішнього типу ("я-об'єкт"). Але у першому випадку твір має форму візії про подорож у потойбічний світ, а в другому – сповіді героїні, яка уявно мандрує у таємні закутки власної душі. Незважаючи на пресуппозитивну серйозність (можливо, до певної міри – трагічність) таких подорожей, у текстах діють іронічні оповідачі-герої.

Ламаючи релігійні канони про жах пекельного вогню, грішник із сарказмом описує не лише чортових "підданців", а й "береговиків" – жителів раю. Наприклад, там насолоджується прохолодою убивця, який устиг висповідатися перед смертю і цим "віднамірив свій намір", позбувшись свого гріха, бо "за голісінький учинок... гріх не буде писаний". Та парадокс, зауважений грішником-наратором, полягає у тому, що забитий чоловік мучиться у пеклі, адже "вмер без попа", а розбійник і далі не залишає своїх давніх учинків – "кидає камінь у спину" героя, бо той попросив у нього ковток холодної води [9, 258–259]. Ще влучніше вістря оповідачевої сатири спрямоване на молоду береговичку, яка не може витримати райської самотини і сму. За своїм земним звичаєм, грішник зваблює дівчину іти за ним до пекла. Але вона "страх цікава побачити чорта". А коли виявляється, що вченому-фізикові ніде записувати свої "наукові добутки" (у пеклі папір згорає), юнка відразу знаходить вихід: він нотуватиме їх "на її спині або понижче спини, на найширшій частині тіла". Іронічний оповідач і тут зберігає своє право на коментар: "Вона радо наставить

нам обом цю частину, щоби чим-тим причинитися до збагнення тайн пекельних" [там само, 264]. Лесь Мартович із надмірною дотошністю нанизує у тексті приклади людської пристрасті до гріха (до речі, ця риса окремих оповідань письменника – "зайві епізоди…, що утворюють карикатури" [22, 15] – була помічена ще Франком), щоби ще більше увиразнити моральне покруцтво збайдужілих, пасивних істот.

Зародки вдалішої наративної стратегії "вільного непрямого дискурсу" засвідчує новела "Грішниця". Перед читачем розгортається сувій тексту, в якому головну оповідну функцію виконує сама героїня, але її сповідь одночасно втягує у діалог і чоловіка – причому так, що на її прямі слова він відповідає завуальовано ("– Але як умру, Андрійку, то [вкрадений] півміток треба вернути Варварі", "– Ти мені не говори про смерть, Аничко"), а на приховані натяки – прямо ("– Уліті я заставляла тебе спати в хаті, а сама йшла до стодоли…", "– Що тобі таке, Аничко? Ти мене за дитину маєш? Ставало й мені того добра; коби так що інше. Ти жінка година: у тобі кров грала. А мені що за кривда?"). Такий спосіб оповіді чітко ілюструє присутність двох суб'єктів у одній особі, до того ж іншу інстанцію наратор представляє як голос зобов'язуючого сумління: "Ти мені радше вперед у очі наплюй (бо так мені належиться), а потім слухай. Я тебе ніколи не любила та й тепер не люблю" [6, 225–226]. Отже, текст конструює думку про згадуваний вище "вторинний суб'єкт свідомості", конфронтація з яким вносить дисгармонію у внутрішнє життя індивіда. Це, звичайно, "голос автора", його невидима "диригентська паличка", тобто імпліцитний художній суб'єкт.

Потенційні психологічні можливості першоособової нарації "я-об'єктного" типу з дивовижною майстерністю довів Іван Франко оповіданням "Свиня". Насамперед слід зауважити, що ступінь суб'єктивізації та вживлення оповідача у свідомість "героя" доведено тут до максимального рівня. Текст має форму розмови свині з собою, а вкінці цей внутрішній "монолог" і потік "свідомості" доповнюється "молитвою" "героїні" – з метою отримання караючого "пристрою" ("дай мені роги") для своїх кривдників, адже всі повинні дізнатися, що "свинство також сила і безкарно чіпати себе не дасть!" [18, 230]. Увесь процес болісного "самоусвідомлення" свині творить ся завдяки уявному діалогові: це цікава форма внутрішнього мовлення-переконання з вкрапленням голосів інших героїв (невласне-авторська мова) – нібито кривдників, а може, доброчинців, які хочуть змінити пристосуванську натуру свині. Моралізаторська тактика собак ("Дармоїдка! – кажуть. – Живіт на сало пасе, а хто те сало

буде їсти, пощо й защо – сама не знає!") раптом змінюється своєрідним спектаклем. Головну роль у ньому грає свиня, на адресу якої майже щоденно приходять листи з дивовижним портретом. Усі ці карточки (а особливо остання – з підписом "Де те фабуля нарратур") мають функцію притчевого засновку, який повинна витлумачити собі свиня. Вона й справді врешті розуміє задум противників: "І, настромлюючи мені його [шматок ковбаси – "мій власний, свинячий витвір"] на рило, вони хотіли сказати, що я, голосуючи отак по-свинськи і живучи по-свинськи, сама себе з'їдаю!" Але реагує на таку критику аналогічним (до їхнього!) способом. Обурившись на собак за зневагу свинського світогляду, вона висловлює їм парадоксально істинну думку: "Кождий знає, що чи круть, чи верть, а без свинства чоловік на світі не проживе", бо всі вони, добиваючись кар'єри, теж будуть "чотирьом тузам молитися" [там само, 229-230]. Ось чому весь внутрішній діалог свині набуває характеру алегорії, а остання фраза ("свинство також сила") – логічної, вмотивованої моралі, висловленої всезнаючим і всепоглинаючим наратором. Спосіб конструювання художнім суб'єктом ідеї в даному випадку слід тлумачити як "заперечення-заперечення", іншими словами – як модерний принцип "мінус-прийому", "внутрішньознаходження", який втілюється у тексті завдяки невласне-прямій мові, коли вона "стає конструктивним прийомом усієї сюжетної побудови" [24, 209]. Отже, в аналізованому творі Іван Франко – через невласне-пряму мову, діалогічність внутрішніх позицій "героїв" – редукує традиційну іронічно-авторську двоакцентність, майстерно "розчиняє" наратора у погляді героя. Звичайно, у цьому й полягає чимала відмінність і величезне новаторство його наративної стратегії. Слід, очевидно, зауважити, що такою імпліцитною манерою Франко утверджував модерні принципи архітектоніки, про які в плані логічного дискурсу тільки інтуїтивно здогадувався.

Можливо, якщо б він реалізував своє бажання "присвятити детальну студію" напрямкові, що орієнтується на "новочасні дослідження психології і так званої психофізики" [16, 525], то прийшов би до відкриття складних психологічних механізмів творчості – емпатії та осцілляції. Адже для цього була необхідною йому лише аксіома неусвідомлюваної психічної активності індивіда. Тому нам, людям межі XX–XXI століть, залишається тільки подивуватись незвичайній інтуїтивній проникливості Франка. Адже він все ж зумів реалізувати

"сучасні" наукові теорії художньо – передусім через колізію двійництва, яка пронизує внутрішню структуру майже всіх його текстів.

Чому ж ми надаємо такого великого значення процесові дисоціації особистості? Річ у тому, що внаслідок вживання митця в об'єкт зображення (емпатія у термінології Євгена Басіна) образний світ художнього твору стає Alter-Ego письменника [1, 7]. А "через усю новітню філософію червоною ниткою проходить думка, – зазначає Карл дю Прель, – що без роздвоєння неможлива самосвідомість", бо в ній "я" дисоційоване на "я-знаюче" і "я-існуюче" [15, 98]. Процеси біологічного розвитку індивіда, творчості грунтуються саме на запозиченні реальною особою "свідомості у свого трансцендентного "суб'єкта", який до того ж є внутрішнім "організуючим принципом", що "забезпечує інтуїтивне знання людиною законів власного життя" [там само, 346, 353]. Більше того – ця двоєдиність не говорить про антагонізм і несумісність двох людських суб'єктів. Просторова та часова дисоціація є тільки "оптичною підробкою", яка свідчить про часову паралельність чуттєвого і трансцендентного буття. Визнаючи аксіомою інтуїтивну природу художньої творчості, можна зробити висновок, що імпліцитне існування наратора – це та паралельна невидима реальність, яка усвідомлюється реципієнтом завдяки парадигмі, а не синтагмі художнього тексту. Цікавими з цього приводу є міркування Вольфа Шміда щодо осцілляції автора в процесі творення. Парадоксальний факт: витісняючи одну стихію свого суперечливого мислення заради актуалізації іншого аспекта, "автор як інтендуюче "я", як панівна і контролююча інстанція, як господар, який вільно розпоряджується своїм текстом", виявляється "позбавленим безпосередньої влади". Але цей "підводний риф" експліцитно заявляє про себе "на рівні психо-етичних структур" [24, 192]. Ось де знаходиться ключ для відкриття художнього суб'єкта, тобто для зрозуміння наративних стратегій, передбачених авторським світоглядом. Іншими словами його можна назвати "архетипною шкатулкою", знаком-символом письменницького хронотопу, який, за твердженням Марини Кашуби, має трикомпонентну будову – "суб'єкт+час+ простір". "Врахування категорії суб'єкта необхідне, бо різниця між реальним часопростором і перцептивним (художнім) полягає в тому, що перший – абсолютний, існує незалежно від індивіда, а другий обов'язково передбачає існування суб'єктивної перцепції" [4, 6]. На основі визнання цих двох, паралельно існуючих стихій художнього світу, приходимо до висновку, що без роздвоєння не може вивільнитися творча енергія, бо підставовою базою нашого мислення є

неусвідомлювані факти, а у свідомість надходить лише готовий результат. Власне, з цієї причини письменникові необхідний наратор, який є своєрідним "замінником" автора, тим "оптичним приладом", що дозволяє час від часу відкриватись позадзеркаллю. В цьому, очевидно, і полягає глибинний принцип імліцитної нарації, властивий модерним текстам.

За твердженням психологів, особи, які переживають переміщення психофізичного порогу (межова лінія між свідомим та неусвідомлюваним мисленням), говорять про своє чуттєве "я" тільки від імені третьої особи [15, 105]. Такий факт наштовхує на думку, що третьоособова (об'єктивована) оповідь, яка з'являється у текстах модерного ґатунку, є прямим наслідком занурення письменника у сферу власної неусвідомлюваної активності.

Серед Мартовичевих текстів із третьоособовою нарацією варто виділити оповідання "Стрибожий дарунок" та "Хитрий Панько". Перший текст має характер іронічної казки, яка показом вад українського національного характеру (незгода смеречівчан, бажання кожного нашкодити ближньому) немов бажає подолати ментальний занепад. Завдяки екзегетичному нараторові автор поступово поглиблює характеристику внутрішнього світу героїв, адже сюжет твору будується за принципом висхідної градації: розмовляючи з кожним наступним членом громади, Стрибог, який зійшов у це село, щоби хоч у одній місцевості утвердити добро (за наказом Перуна, – бо інакше люди зневіряться й шукатимуть іншого божка), все більше переконується, що це народ тупий, лінивий, бездіяльний і невірний (він не має жодної ініціативи, чекає тільки "манни небесної" і чийогось "міцного правління"). Так, навіть війт запевняє Стрибога: "Нашому селові треба, аби до нас прийшли пани та й крамарі, а всі люди аби на жебраків посходили. Та й іще нашому селові треба, аби було вольно киями їх бити" [10, 197]. Єдине, у чому сходяться всі смеречівчани, що добрим дарунком для них будуть шість відер горілки, бо "нарід бідний, нещасливий, та от при могоричу забуде своє горе". "Отже, Стрибог, таке почувши, відай, зажурився (так потім розповідала Параска при могоричу удові Варварі)" [там само, 200–201], – констатує оповідач, а компонент невласне-прямої мови, введений у його мовленнєву партію, ще більше засвідчує всюдиприсутність авторської свідомості.

Оповідання "Хитрий Панько", крім уже згадуваної нами фікції всезнаючого наратора, цікаве наскрізним внутрішнім монологом героя. Він спочатку має форму уявної розмови з селянами, які обрали

Панька депутатом, і тими представниками влади, яких панічно боїться персонаж. Але врешті цей виснажливий монолог сумніву і страху переростає у елемент внутрішнього роздвоєння. Панько злиться на себе за свою боязнь, а оповідач зауважує: "Тоді розлютиться [бо і після самокартання "не чув у собі відваги"]. Не на себе, але на того старого Панька, що не хоче й через браму перелізти задля громади" [11, 127]. Це, власне, ще одна внутрішня ментальна проблема (страху, надмірної чуттєвості), на яку спрямований двоакцентний іронічний дискурс Мартовича.

В аналогічній наративній структурі оповідання "Жирафа і Ладо", показуючи безсилля Лада у справі власної парафії – любовних інтриг, Мартович устами оповідача, який спостерігає втечу божка від нещасної жирафи, відкриває істину-проблему, що її усвідомлює навіть світ богів: "Ото не мала, небога, кого найти до чудів та мене. Не знала, бідна, що який нарід, такий його божок: не має щастя й за макове зерно!" [7, 274]. Так і здається тут, що з надр тексту лунає таємний голос всезнаючого наратора: "Проблема наша (виключно ментальна) – у постійному очікуванні сторонньої допомоги".

Як можна було помітити, найголовнішим способом подолання описової споглядальності художнього мислення став прийом невласне-прямої мови, тобто змішування двох висловлювань, смислових і ціннісних кругозорів. Причину структуротворчої дієздатності невласне-прямої мови Вольф Шмід вбачає у тому, що цей хід завжди був центральним у смисловій побудові прози, адже забезпечував поєднання двох предметних сфер – "текстів" наратора і персонажа. Вони ж, у свою чергу, охоплювали не лише зримі явища, а й "глибинні суб'єктивні плани" [24, 195]. Отже, на цій підставі й виникла спроба редукції однієї мовленнєвої партії, перенесення суб'єкта-наратора у таємні закутки художньої структури.

Найвищий рівень імпліцитності оповідача в Мартовичевій прозі засвідчило оповідання "Винайдений рукопис про руський край". Форма твору – це фікція наукової записки, викладеної через традиційну для такого жанру наративну стратегію першоособової маєстатної множини. Ця оповідна манера, звичайно, сприяє створенню ілюзії достовірності. Натомість векторною силою зворотного напрямку постає номінативна семантика стилізованих під латину загальних назв різних верств населення ("муссікуси" – "робоча скотина", схожа на людей; "паннус" і "поппус" – жителі країни, яких можна "уважати хіба за скажених вовків"). Мовленнєві партії цих двох семантичних стратегій у процесі конструювання сюжету (градація оповіді про те,

якими способами паннуси знущаються з муссікусів, щоби якомога більше знищити останні залишки їхньої гідності – завдяки систематичному вкрапленню невласне-прямої мови на зразок: "Невже ж може бути, щоб людина людину ж, себто брат брата (бо всі ми браття), зважилася так оскорбляти й понижати" [5, 55]), – поступово знаходять спільні мітки і взаємоперехрещуються. Бо, очевидно, що та "велика культура", якою "дихала в давні часи наша рідна сторона" (слово з передмови "науковця"), занепала докраю. "Як же ж інакше тоді можна тлумачити цей факт духовного виродження, коли людина "дала над собою так знущатися" і зовсім не бажає "скинути з себе ганьблячого ярма"?!" – немовби водночас запитує себе і собі ж таки відповідає всезнаючий наратор. Як бачимо, у цій стилістичній фігурі риторичного запитання Мартович уперше застосовує власне модерний принцип наращії – т.зв. "мінус-прийом", редукцію двоплановості до одноакцентності. Очевидно, саме в тенденції до таких способів оповідної сугестії Василь Стефаник і вбачав отой згадуваний нами "смак генія", який в аспекті історико-літературному мав статус лише "хлоп'ячого сміху", або ж дискурсу бурлескно-сміхового руйнування традиційності наративних стратегій.

Щоб увиразнити велике значення цього проміжного етапу в становленні модерних принципів архітектоніки в українській малій прозі межі XIX–XX століть, звернемось до аналізу тексту, принципово схожого на "Винайдений рукопис..." Леся Мартовича – і в змістовому, і у формальному аспектах, – оповідання "Із галицької "Книги битія" Івана Франка. Це теж фіктивно-ілюзорна наративна форма, – правда, не наукова, а журналістська: оповідач її охрещує "придибашкою з уст народу", яку він має намір надрукувати "на сторінках часописі". Структурно даний текст нагадує біблійне оповідання про створення світу. Як і у згадуваному міфологічному прототипі, в "Галицькій "Книзі Битія" весь розвиток події членується на частини дещо видозміненим рефреном типу: "Се був другий день і називався він пропінація". Виявляється, що статус творчої сили на нашій землі мав не якийсь абстрактний божок, а горілка. В залежності від ставлення до *aqua vitae* люди поділились на стани, а тепер борються між собою, бо "в горілці, випиваній хлопами", спасителі "вітчини" бачать "головне джерело свого добробуту" [17, 147]. З метою пошуку найкращого способу збереження своєї влади зібрався "совіт фарисейський". У результаті обговорення, певної конфронтації з опозиційним голосом недовіри, сумніву і страху ("– Ба, але як се зробити?") рада старійшин дійшла висновку, що тепер пропінацію

треба назвати "не приватною власністю, а крайовою". Тобто необхідно створити тільки враження зміни... На цьому оповідь закінчується, головну мовленнєву партію перебирає на себе всезнаючий наратор. Він і далі продовжує промовляти вище згадуваними рефренами, тільки непомітно змінює форму і стратегію оповіді: "А на четвертий день у Галичині ще й досі не світає" [там само, 149]. Цей "підводний риф", фінальний акорд чітко конструює думку: нація у Галичині ще не створилась, бо ті аморфні "муссікуси" і не помітять фактичного обману, адже їм усі політичні, соціальні процеси байдужі (у них нема ще й найменшого рівня суспільної свідомості). Як бачимо, всюдиприсутній наратор використовує стратегію "вторинного дейксису", імпліцитно заховуючись поміж складками текстової тканини.

Ми вже згадували про те, що найважливішим способом імпліцитного сюжетотворення в текстах Івана Франка була колізія двійництва. Докладно не зупиняючись на аналізі оповідання "Терен у нозі" (воно має ускладнену наративну стратегію – у порівнянні з тими текстами, які були об'єктом нашого дослідження), лише принагідно зауважимо, що той трансцендентний людський суб'єкт, який є найголовнішим джерелом мислення (і творчого теж), у цьому художньому творі діє як окрема реальність. Правда, як влучно зазначає Роман Піхманець, це не фізична особа, а "елемент феноменологічної структури неусвідомлюваної психіки, реальність свідомості" [13, 316]. І вона, до речі, цілком запрограмовує життя Миколи Кучеранюка, стає його внутрішнім організовуючим принципом, "підводним рифом" – подібним за функцією до екзегетичного наратора у структурі художнього тексту.

Роблячи підсумки, скажемо: іронічний піддискурс Мартовичевих творів сприяв руйнуванню оповідної споглядальної стратегії, чим створював умови для поступового формування модерної архітектоніки підкреслено імпліцитного типу, яка у галицькій новелістиці межі XIX–XX століть, напевно, найкраще виявилась у художній спадщині Івана Франка. Останній, якщо навіть і безпосередньо не зачислював себе до "нової школи" в українському літературознавстві, все ж у художньому дискурсі наблизився до модерної іконічності та імітаційності.

1. *Басин Е.* "Двуликий Янус": О природе творческой личности. – М., 1996.
2. *Горак Р.* Лесь Мартович: Роман-есе. – К., 1990.

3. *Григорук О.* І.Я.Франко і творчість Леся Мартовича // Іван Франко й історико-літературний процес: Матеріали наук. конференції. – К., 1968. – С.23–26.
4. *Кашуба М.* Нарративный и фабульный хронотопы англоязычного художественного текста: На материале произведений с повествованием от первого лица: Диссерт.... канд. филол. наук. – Одесса, 1996.
5. *Мартович Лесь.* Винайдений рукопис про руський край // Мартович Лесь. Твори. – К., 1963. – С.50–55.
6. *Мартович Лесь.* Грішниця // Мартович Л. Твори. – К., 1963. – С.224–228.
7. *Мартович Лесь.* Жирафа і Ладо // Мартович Л. Твори. – К., 1963. – С.269–274.
8. *Мартович Лесь.* Іван Рило // Мартович Л. Твори. – К., 1963. – С.46–49.
9. *Мартович Лесь.* Пророцтво грішника // Мартович Л. Твори. – К., 1963. – С.250–268.
10. *Мартович Лесь.* Стрибожий дарунок // Мартович Л. Твори. – К., 1963. – С.188–201.
11. *Мартович Лесь.* Хитрий Панько // Мартович Л. Твори. – К., 1963. – С.120–128.
12. *Падучева Е.* Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. – М., 1996.
13. *Піхманець Р.* Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів // Іван Франко: Письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. наук. конференції. – Львів, 1998. – С.313–319.
14. *Погребенник Ф.* Лесь Мартович: Життя і творчість. – К., 1971.
15. *Дю Прель К.* Философия мистики, или двойственность человеческого существа. – М., 1995.
16. *Франко І.* З останніх десятиліть XIX віку // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т.41. – К., 1984. – С.471–530.
17. *Франко І.* Із галицької "Книги битія" // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т.21. – К., 1979. – С.146–149.
18. *Франко І.* Свиня // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т.18. – К., 1978. – С. 227–230.
19. *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т.35. – К., 1982. – С.91–111.
20. *Франко І.* Терен у нозі // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т.21. – К., 1979. – С.375–390.
21. *Франко І.* Українська література // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т.33. – К., 1982. – С.142–143.
22. *Франко І.* Українська література за 1899 рік // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т.33. – К., 1982. – С.10–17.
23. *Чернухина И.* Элементы организации художественного прозаического текста. – Воронеж, 1984.
24. *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. – Санкт-Петербург, 1998.

Світлана ДЯЧЕНКО (Київ)

ДІАЛОГИ Й МОНОЛОГИ ЯК ЗАСОБИ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ У ПРОЗІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА І СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА

Ще у 1898 році Осип Маковей у листі до В.Стефаника радив писати так, "щоб річ була добра і варта, хоч на кільканадцять літ" [3, 34]. Проте все, що написане рукою В.Стефаника, уже не десятки, а більше сотні літ становить наукову цінність. А тому хоч і вивчена стефаникознавцями літературна спадщина покутського художника слова, однак і сьогодні дослідники знаходять чимало цікавого і корисного. Зупинимось на використанні автором художньої деталі у новелі, на його вмінні використовувати образні засоби мови, певну систему тропів у творенні образів.

Водночас, бодай побіжно, спробуємо звернути увагу ще на одного майстра слова, який подібно до Василя Стефаника йшов до своїх образів не від надуманих ідей, а від правдивого зображення людей, душу яких відчував всім серцем, письменника, який жив і творив приблизно в той же час, що й В.Стефаник, – С.Черкасенка. Звичайно, згаданий письменник не новеліст, і може здатись, що спільного у їхній творчості годі й шукати. Однак, саме реалізм і глибокий психологізм творів С.Черкасенка, особливо його малої прози, і новел В.Стефаника – це, власне, те спільне, що знаходимо у творчості обох письменників.

Звертаючи увагу на засоби характеристики героїв у творах В.Стефаника, помічаємо, що образне слово в художньому мисленні новеліста має свою специфіку і відображає багатий на почуття і враження внутрішній світ людини. Психологія героя, стан його душі в тих чи інших моментах життя відбиті автором без докладних описів, натомість драматизація розповіді передана майстерними діалогами і монологами, гіперболічна метафора, поєднана із вдало підібраними порівняннями, метафоричні епітети – з символічними відтінками тощо. І все це введено у твір лаконічно з дотриманням художнього такту.

У новелі "Діти" тонко переданий монолог старого діда, який все життя тяжко працював, а на старості літ до його фізичної немічності додався ще й душевний біль: ні хвилини спокою не дає старому молода невістка, не поважає ні батька, ні неньку бездушний син. Зберігаючи повідомлення про поведінку сина і невістки у батьковій хаті, автор будує специфічний монолог-скаргу старого. Душевний стан

бідного чоловіка переданий з невимовним болем. Одна мить перепочинку, а яка трагедія душі! У цю коротку хвилину сповіді старий батько переповнений розпачем і жалем не тільки до свого сина, а й до всього молодшого покоління. Його голос "мандрував" полем і байдуже було дідові, що чують його люди. Безправний на своєму власному обійсті, нещасний батько уже не може мовчати і на повний голос посеред поля виливає душевний біль. Оте болісне "Ой, сегодні такі діти" [1, 77] дає право думати про моральне і духовне падіння молодого покоління.

Своєрідний монолог-сповідь Івана Дідуха з новели-студії "Камінний хрест" лише зрідка переривається кількома репліками інших персонажів та короткими авторськими описами. Як і для старого діда з новели "Діти", для Івана головне – виговоритися, щоб позбутися жалю, який ятрить його душу. Своєрідний Стефаниковий словесний животвір допоміг йому поставити персонажів у такі обставини, за яких їхні типові риси виявляються найбільш чітко й повно, а мовлення характеризується спонтанністю висловлювань, стилістичною виразністю. Певні розважливість і спокій Івана, які передані автором розгорнутими синтаксичними конструкціями, поступово змінюються станом афекту головного героя. У мові Івана прохально-наказові форми, якими він звертається до газдів переходять у коротки питальні речення, які вже адресовані дружині за її нестримні сльози. З його уст зриваються образливі, брутальні слова, а наповнене люттю запитання: "... а я туда з віскоком іду?!" [1, 55] вогняним потоком виривається із закам'янілої душі. Іван доведений до відчаю. В нестямі він просить людей зарубати його, бо несила йому покинути рідну землю. Кількома штрихами новеліст яскраво зобразив драму цілого людського життя. Автор не засуджує героя за його нестримність, навпаки, в цьому як і в кожному іншому образі відчутне його глибоке співчуття людським стражданням.

На прикладі новели "Кленові листки" В.Стефаник продемонстрував ще один тип діалогу – діалог-переконання. На хрестинах Іван виповідає кумам наболіле, бідкається, що "невчасне" народження ще однієї дитини додало горя його родині. Господар дому різкими висловлюваннями намагається переконати присутніх у своїй правоті. Репліки чи заперечення кумів Іван не відкидає, а, повторюючи окремі слова-фрази, відразу погоджується чи ні з їхніми думками. В його мову письменник вклав усю гіркоту існування, весь гнів й обурення, на яке здатний тільки простий хлібороб.

Він зовні вдає з себе байдужого до долі дітей, дружини і своєї власної, із злістю та іронією вибухає запитальною фразою з окликом: "... але ви гадаєте, що я за нев дбаю, або за дітьми дбаю, або за собов я дбаю!?" [2, 146]. Автор за зовнішньо вдаваною сердитістю Івана майстерно показує здавлену злиднями, пошматовану негараздами і важкою працею батьківську душу. Іван знає і розуміє, в чому соціальне зло: "А коби коло мої дитини і мамка, і нянька, і добродзейка ходила... то і я би ... знав, як дітей вчити!" [2, 147]. Отож він усім серцем бажає добра своїм дітям, бо ж хіба він їм ворог? Він "лишень прігорнув з-перед очей сьогодні, і завтра, і рік, і другий..." [2, 150], і подивився на своїх дітей у майбутньому. Іван лише в думках побував на їхньому господарстві і кров його захолола від побаченого... Він вжахнувся сам і довів кумам, що жебраку не треба нащадків. І враз "очі його запалилися, і в них появилася страшна любов до дітей" [2, 150]. Введений оксюморон не суперечить діалогу, а стисло завершує те, що насправді відчував герой у різних психологічних станах: страшну любов.

Як бачимо, для складних психологічних явищ В.Стефаник знаходив найвідповіднішу художню форму, яка ясно і зримо розкривала зміст людських переживань.

Зовнішня показна жорстокість і внутрішня доброта та сердечність поєднані Стефаником-психологом в образі батька з новели "Катруся". Творення художнього образу засобами висловлення думок героя вголос, як і майстерно викарбованих діалогів, виразно продемонстровані у цій новелі. Своєрідно модифіковані запитання-речення батька до хворої доньки в більшості залишаються без відповіді. Силою драматичного напруження визначаються гнівні репліки і розпачливі роздуми бідного батька про безвихідь життя. "Яке негодні легке житє, то ліпше вмерти та не капарити цілий вік по чужім полі" [1, 32], – розмірковує вголос батько. Проте він і в жалюгідних умовах існування зберіг щире батьківське почуття. Щоб заспокоїти хвору доньку, "тато витягнув з пазухи яблуко та й якось несміливо подав донці. Ніколи він ще не давав єї ніяких лакітків" [1, 32]. Видима мова душі батька красномовно засвідчує, що у бідних людей справді почуття були глибокі. І лише нелюдське життя зробило Катрусиного батька і подібних йому бідняків жорстокими у ставленні до рідних.

Мова Стефаникових героїв не звучить розрізнено: автор органічно поєднує їх слова зі словами інших персонажів, формуючи таким чином, образи у їхній індивідуальній неповторності. Думки і почуття

героїв В. Стефаника розвиваються натурально, природно, складно і суперечливо, – саме так, як це і буває в житті.

У новелі "З міста йдучи" митець використав так званий діалог-взаємодоповнення, в якому у спільній розмові трьох заробітчан поступово творяться образи-характери батька-небіжчика і сина-самодура. У спільній для розмови темі виявляються різні точки зору, але вони не призводять до суперечок. Відчувається розмірена розповідь у такт неспішної ходи потомлених заробітчан.

Оригінальністю і колоритністю позначені діалоги і в творчому доробку С.Черкасенка. Психологічне навантаження діалогів досить відчутне – в них яскраво домальовується кожен образ. Діалоги між героями складаються з відносно коротких уривків і подаються без попередньої підготовки. Приклад візьмемо з роману "Пригоди молодого лицаря".

– Така мені честь, пане писарю, що....
– Та облиш ці забобони! Кажи: згода?
– Та як би ні?
– Маєш хреста?
– Ото, чи я невіра, що не мав би!
– От і гаразд... Поміняємося ж хрестами на безвічне побратимство! [4, 11, 569].

Як бачимо на цьому прикладі, співрозмовники, висловлюючись, одночасно сприймають сказане, бо вони пов'язані спільним життєвим досвідом. Автор використовує прості синтаксичні одиниці, пропущені компоненти яких домислюються в ситуації. Обов'язковими складниками таких діалогів виступають міміка й жести, розмаїття інтонаційних відтінків, що так легко сприймається читачем.

І В.Стефаник, і С.Черкасенко оригінально й точно добирають слова для діалогів. Цей добір залежить від індивідуальних особливостей того чи іншого зображуваного персонажа.

Підсумовуючи варто зазначити, що мова творів обох авторів позначена ретельним добором і впорядкованістю діалогів і монологів. Майстри слова не зловживають прикрасами лексичних одиниць, натомість виявляють неабияке вміння в побудові різноманітних синтаксичних конструкцій. Художнє полотно творів С.Стефаника і С.Черкасенка визначається розміреною, чіткою побудовою речень – як простих, так і складних, які гармонійно поєднуються в тексті. Отож за допомогою різних типів діалогів та монологів авторами передані різні душевні стани їхніх героїв, думки, бажання, всі нюанси настроїв кожного персонажа.

1. *Стефаник В.* Вибрані твори. – К., 1985. – 242 с.
2. *Стефаник В.* Кленові листки: Оповідання. – К., 1987. – 237 с.
3. *Маковей О.* Знаменита обсервація // Василь Стефаник у критиці та спогадах: Статті, висловлювання, мемуари. – К., 1970. – 482 с.
4. *Черкасенко С.* Твори: В 2-х т. – К., 1991. – Т.2: Оповідання; У шахтарів: як живуть і працюють на шахтах; Пригоди молодого лицаря: Роман з козацьких часів. – 671 с.

Ярослава МЕЛЬНИЧУК (Чернівці)

ЛЕСЬ МАРТОВИЧ І ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА У СВІТЛІ НОВИХ СОЦІОНІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Час, як правило, вносить свої корективи у розуміння великих постатей літератури. Вступивши у XXI століття, ми неминуче віддаляємось від покутянина Леся Мартовича, чиє 130-ліття вшановуємо, і від буковинки Ольги Кобилянської, 137 років від народження якої святкувалось минулоріч. Думається, все велике на відстані бачиться краще.

Адже наука, зокрема літературознавча, йде вперед, беручи на озброєння нові методи, новий інструментарій для досліджень. Одним із перспективних, як виявилось, напрямків стало застосування у літературознавстві досягнень нової науки – соціоніки, що наприкінці 1970-х років знайшла обґрунтування у працях групи дослідників на чолі з Аушрою Аугустинавічюте. Принципово нові кроки у дослідженні людини роблять соціоністи, синтезуючи дані психології, соціології, інформатики.

На сьогодні київська школа соціоніки (О.Букалов, В.Гуленко, В.Мегедь, І.Онуфрієнко, А.Прохорова та ін.) посідає провідні позиції, сконцентрувавши дослідження у Міжнародному інституті соціоніки та публікуючи їх результати в журналі "Соционика, ментология и психология личности".

Назвавши соціоніку "інструментом для гуманітарних досліджень", Володимир Єрмак у журналі "Слово і час" (1993, №7) зазначив: "соціоніка займається психікою людини як певною цілісністю [...]. Для соціоніки [...] визначальною є інформаційна взаємодія людини з навколишнім середовищем" [4, 79].

Базою нової науки служить типологія, розроблена Карлом-Густавом Юнгом, котрий визначив, що "відмінності у типах індивідуальності (так званих соціонічних, або соціотипах. – *Я.М.*) зумовлені різними способами сприймання світу" [3, 7].

У своїй праці "Психологічні типи" К.-Г.Юнг класифікував людей за такими визначальними ознаками, як екстраверсія (психічна діяльність, орієнтована на відносини, об'єкти) та інтраверсія (орієнтація на суб'єктивний чинник).

Письменники Лесь Мартович та Ольга Кобилянська були, на нашу думку, яскравими представниками цих двох протилежних орієнтацій діяльності. Контактний, комунікабельний, легкий у спілкуванні (згадаймо спогади В.Стефаника, В.Будзиновського, М.Рудницького) Лесь Мартович – типовий екстраверт. Любитель активного життя, він одразу став душею письменницького товариства, що збиралося у львівській кав'ярні наприкінці 1890-х – на початку 1900-х років. Екстравертована особистість Л.Мартовича викликала захоплення оточуючих, адже він, за Р.Гораком, "вмів дотепно і жваво оповідати, часто супроводжуючи своє оповідання живою мімікою, приказками, а то й співом" [2, 7].

Спираючись на фундаментальну працю засновника соціоніки А.Аугустинавічюте "Про дуальну природу людини", зазначимо, що кожен екстраверт відрізняється певним неспокоєм почуттів, активністю, чимось, що його змушує діяти в ситуаціях, коли інтраверт тільки спостерігає [1, 4]. Ось чим можна пояснити Мартовичеву любов до переміни місця роботи, замешкання у різних західноукраїнських містах і містечках.

І навпаки, для замкненої в родинній атмосфері, орієнтованої на самозаглиблення і самоаналіз Ольги Кобилянської, яка, маючи високу норму самотності, спілкувалася з обмеженим колом людей, характерне означення інтраверт. Самохарактеристика письменниці у листі до В.Стефаника від 15 червня 1898 року засвідчує це: "(...) Я лиш буковинський мужик, і то дуже вразливий, а і такий, що не любить звертати на себе уваги і робити знакомства" [5, т.5, 348].

Будучи довгий час "річчю в собі", не маючи таланту оратора, О.Кобилянська і не прагнула "на сцену", реалізуючи себе за письмовим столом, розуміла свою неконтактність: "Хто мене з писем не знає – не дав би за мене ані три крейцари" [5, т.5, 317].

За типом поведінки, за способом життя, а особливо – творчим процесом відрізняються інтраверти (О.Кобилянська щодня прагнула кілька годин викроїти на літературну працю) та екстраверти (Л.Мартович писав принагідно, поквапом, нерідко в кав'ярнях).

Автобіографічна, епістолярна, а найбільше – художня спадщина обох письменників є підтвердженням слушності гіпотези М.Ласло-Куцюк щодо визначення їхніх типів інформативного метаболізму (ТІМ, або соціотип).

Сучасна дослідниця з Румунії оперує не лише функцією екстравертності-інтравертності, а й іншими, прийнятими в соціоніці:

- логіка – етика;
- сенсорика – інтуїція;
- раціональність – ірраціональність;
- статика – динаміка.

У підсумку серед відомих 16 типів, що об'єднані у 4 квадри (групи найкращого контактування) можемо ідентифікувати Леся Мартовича як логіко-інтуїтивного екстраверта (за прийнятою в соціоніці термінологією – ЛІЕ), а Ольгу Кобилянську – як сенсорно-логічний інтраверт (СЛІ).

Для верифікації здогаду про переважаючу логічність залучимо характеристику логіків, котрі "свою потрібність іншим доводять своїми справами: дивіться на зроблене мною, оцінюйте і приймайте по заслугах" [1, 7]. Як не згадати у цьому зв'язку Мартовичеве гасло: "Не для себе, але для людей", та слова О.Кобилянської: "Моя літературна програма ще не скінчена. Доки? Я думаю, до останнього віддиху мого" [5, т.5, 224]. Як люди з логічним мисленням, Кобилянська, і Мартович не вміли говорити про свої почуття, будучи взагалі у почуттях дуже стійкими, вірними.

Безумовно, логічність характеру зумовила і драматизм стосунків О.Кобилянської з О.Маковеєм, і самотність "вічного парубка" Леся Мартовича, чиє самолюбство не раз ображали відмовою жінки. Навіть у спілкуванні з редакторами, видавцями виявлялась ця риса у Л.Мартовича і О.Кобилянської, обіцянкам яких щодо подачі замовленого можна було довіряти. Чи не тому В.Будзиновський міг запропонувати гроші Мартовичу за ненаписане оповідання, а О.Кобилянська наперед говорила, зможе виконати обіцяне чи ні, щоб не обманювати замовця.

Антагоністичні відмінності у типах двох літераторів спостерігаємо за функцією: інтуїція – сенсорика.

Невміння дбати про себе, про свій побут, комфорт, про здоров'я (задавнена виразка шлунку) видає в Лесеві Мартовичу недостатність сенсорного відчуття, що характерне для людини інтуїтивного типу. "Кожен інтуїтивний більше дбає про інших, ніж про себе. Сенсорний розуміє свої матеріальні інтереси і вміє їх відстоювати" [1, 11]. О.Кобилянська як сенсорик завжди дбала про затишок для себе і близьких, не забувала поцікавитись долею належного їй гонорару, успішно вела домашнє господарство. Навіть у ставленні до власних хвороб виявлялось її сенсорне чуття.

Різні смерті судились їм: Кобилянська померла на руках прийомної дочки, похована у родинному склепі, Мартович – серед чужих людей, у самотній могилі, яку довго не могли розшукати…

Загалом соціонічний тип Леся Мартовича – логічно-інтуїтивного екстраверта, який має вроджений нахил до критики, іронії, висміювання недоліків, визначив спрямування його творчості. Зараховуючи до цього соціотипу В.Винниченка і Ч.Діккенса, М.Ласло-Куцюк назвала Л.Мартовича "справжнім Діккенсом української літератури" [6, 204].

Треба віддати належне цій дослідниці, яка, вперше використовуючи соціоніку для дослідження української літератури, наголосила на непересічній ролі Мартовичевої спадщини. Сприймемо як, безперечно, слушне її твердження, що історики української літератури, які "звикли застосовувати до письменників позалітературні мірила цінностей, ще далекі від того, щоб визнати за Мартовичем те місце, яке йому належить в історії української прози" [6, 207].

Віриться, що отриманий літературознавством на "ярмарку наук" XX століття новий інструмент – соціоніка – дасть змогу по-новому, незаангажовано і вільно оцінити доробок українських майстрів пера, у тім числі – Леся Мартовича та Ольги Кобилянської.

1. *Аугустинавичюте А.* О дуальной природе человека // Соционика, ментология и психология личности. – 1996. – № 2. – С.2–13.
2. *Горак Р.* Лесь Мартович: Роман-есе.– К., 1990. – 176 с.
3. *Гуленко В.В., Молодцов А.В.* Соционика для руководителя. – Кн.1. Введение в соционику: Метод. рекомендации. – 2-е изд. – К., 1993. – 128 с.
4. *Єрмак В.* Соціоніка – інструмент для гуманітарних досліджень // Слово і час. – 1993. – № 7. – С.78–83.
5. *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. – К., 1962–1963.
6. *Ласло-Куцюк М.* Ключ до белетристики. – Бухарест, 2000. – 292 с.

Володимир ПОЛЄК (Івано-Франківськ)

ТВОРИ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ В ПОЛЯКІВ

Наша проза під пером Кобилянської, Стефаника, Черемшини, Яцкова набрала поетичного лету, мелодійності, ніжності, грації та різнорідності... Це гарні здобутки нашого розвою...

І. Франко

З автобіографії Марка Черемшини (псевдонім Івана Семанюка), (13.VI.1874–25.IV.1927), відомо, що він ще під час навчання в Коломийській гімназії захоплювався творчістю Ю.Словацького. В особистій бібліотеці українського письменника можна побачити поему польського поета "Мазепа" в перекладі М.Зерова. Підтверджуючи одержання нового українського видання твору Ю.Словацького, Марко Черемшина писав у листі від 13 березня 1926 р. до перекладача, що "Ваш (тобто М.Зерова. – *В.П.*) "Мазепа" кращий чим оригінал".

Ці слова ще раз підтверджують факт, що Марко Черемшина був добре обізнаний з творами Ю.Словацького, а тому міг прекрасно оцінити блискучий переклад М.Зерова. До речі, він передрукований у другому томі "Вибраних творів" Ю.Словацького, що вийшов у 1959 р. в Києві. Марко Черемшина носився з думкою познайомити своїх земляків з оповіданням маловідомого польського письменника Ю.Гіжовського, присвяченого життю буковинців. Як здається, співець Гуцульщини не здійснив перекладу цього твору.

Восени 1925 р. Марко Черемшина познайомився з польським громадсько-культурним діячем, автором декількох праць з історії України та українсько-польських взаємин Леоном Василевським (батьком письменниці Ванди Василевської). В розмові обговорювалися проблеми розвитку української літератури, зокрема літературного процесу на Радянській Україні. Л.Василевський дав Черемшині твори російського радянського письменника І.Оренбурга.

До речі, польський публіцист одним з перших звернув увагу своїх земляків на оригінальний талант Марка Черемшини. Його статтю передрукував чеський "Час" (1912).

Вперше польські читачі познайомилися з творчістю Марка Черемшини з антології "Молода Україна", що її видав у Варшаві в 1908 р, польський письменник Вл. Оркан. Тут були перекладені три його оповідання – "Дід", "Хіба даруймо воду", "Карби". В основному перекладач упорався зі своєю роботою, хоч у новелі "Карби" дещо пом'якшив соціальну кінцівку твору.

В оригіналі читаємо: "Верталися назад голими ножами і викроювали у Петриковім серці карби, які ніколи не загояться і не зарастуть панським салом". А у польському перекладі написано: "Пішов у широкій світ. В його серце щораз глибше врізувалися карби".

Антологія "Молода Україна" була прихильно прийнята польською та українською критикою. І.Іванський у журналі "Сфінкс" та І.Дем'янчук у журналі "Свят словяньскі" позитивно оцінили появу перекладів з української літератури.

Шкільна рада своїм розпорядженням від 20 вересня 1908 р. рекомендувала навіть учителям давати учням-полякам "для заохочення твори української літератури у польських перекладах", щоб вони згодом перейшли до читання українських авторів мовою оригіналу. І тільки один з членів шкільної ради, якийсь Ф.Майхрович виступив проти цього рішення, вважаючи, що "недоцільно закуповувати книжку Оркана для шкільних бібліотек".

1909 року Т.Міхальський видав дослідження "Молода Україна", в якому розглянув сторічний розвиток нової української літератури. Польський критик так оцінив творчість Марка Черемшини: "Особливо полюбив батьківщину Буковину і своїх гуцулів – Іван Семанюк. Цей етнографічне відмінний закуток українського життя; із своїми особливостями і відтінками у мові, звичаях, пересудах і легендах живо і барвисто відтворений у Семанюка". Як бачимо, Т.Міхальський відзначає лише етнографічну колоритність творів співця Гуцульщини, не згадуючи нічого про їх соціальний зміст. Помилково він назвав Буковину батьківщиною письменника. Це, очевидно, пояснюється тим, що перша його збірка "Карби" появилася в Чернівцях.

У наступному році А.Крушельницький надрукував у "Звіті" польської гімназії в Коломиї "Нариси сучасної української літератури", в яких дав розгорнуту характеристику творчості Марка Черемшини. Він змальовує не красу Гуцульщини, а картини "Кривавих ран гуцульського села". Критик підкреслив також художню майстерність українського новеліста.

У міжвоєнний період про Марка Черемшину писалося в "Нарисі української літератури" (1930) Б.Лепкого, в IV томі "Великої літератури повшехної" (1933), а крім цього згадано у книжці С.Вінценза "На високій полонині" (1936).

У Народній Польщі окремі згадки про Марка Черемшину знаходимо в праці польського мовознавця С.Грабця "Географічні назви

Гуцульщини" (Краків, 1950) і в хрестоматії "Українська література" (Варшава, 1962). У книзі "Україна – теразьнєйшосьць і пшешлосьць" (1970) Р.Лужний зараховує його до цих майстрів українського художнього слова, які "внесли нові цінні вартості до розвитку прози", "збагачуючи її суттєвими для її дальшого розвитку ідейно-сюжетними і художніми цінностями".

У книзі записів Снятинського літературно-меморіального музею ми знайшли такі слова: "Вклоняємось пам'яті співця Гуцульщини, співця краси Карпатських гір. М.Мольнар (Братіслава), М.Смаль (Краків), Андрейчик (Софія), члени делегації для відзначення 100-річчя з дня народження Івана Франка".

Не менш цікаві взаємини Марка Черемшини з іншими народами. Він переклав рідною мовою твори чеського (М.Тільшова), болгарського (А.Каралічев), угорського (Міксат Кальман), німецького (Людвик Тома, М.Юнгнікель), французького (Е.Золя, Ж. Ренар), голландського (Мультапум) та інших авторів, знав про "великого словенського поета" Прешерна. Разом з іншими українськими письменниками Черемшина підписав телеграму з приводу смерті Е.Золя, "поборника світла й правди в літературі й житті..., титана пера".

З іншого боку, творчістю автора "Карбів" цікавилися найкращі представники різних народів, знайомлячи своїх співвітчизників з творами Марка Черемшини. Як здається, першими про нього дізналися чеські читачі. В 1899 р., тобто через три роки після появи першого його оповідання "Керманич", празький журнал "Слованскі пшеглєд" помістив першу згадку про співця Гуцульщини. 1902 року цей же журнал привітав і вихід першої збірки українського автора "Карби". Про неї писали також чеські критики Ф.Штінгл і А.Коуделка, особливо виділяючи оповідання "Більмо", де змальована страшна картина життя селянина. Перший з них називає Черемшину представником "української модерни, який пише в реалістичній манері і використовує для цієї мети власний досвід і свої спостереження над життям гуцулів". А в 1914 р. в збірці оповідані, "Українске класи" (колосся. – *В.П.*) вміщено чеський переклад одного з оповідань письменника.

Треба відзначити, що саме чехам належить досі найповніше (крім російського) видання перекладів оповідань Марка Черемшини, що їх здійснив відомий чеський перекладач Рудольф Гулька. 1946 року він видав ці переклади під назвою "З гуцульських гір", що були підсумком багаторічної праці над творами одного з його улюблених письменників. У листі до дружини Н.Семанюк він писав, що ще в

1920 р. одержав від українського фольклориста та етнографа В.Гнатюка твори В.Стефаника, М.Черемшини і Л.Мартовича. "Були це автори, – продовжує свою думку Р. Гулька, – щодо розуміння життя краю так різні і рівночасно так споріднені змістом, що мене зразу ж захопили..." А в "Примітках перекладача" до згаданого видання він підкреслив, що "вся його літературна спадщина... свідчить про Марка Черемшину як прекрасного знавця мужицької душі".

Вже після Великої Вітчизняної війни з творами Марка Черемшини познайомилися болгарські, німецькі та угорські читачі. Це й не дивно. Після встановлення народної влади були створені відповідні умови для міжлітературних взаємин, для обміну культурними цінностями.

1956 р. в газеті "Молодь України" дружина письменника Н.Семанюк надрукувала свої спогади під назвою "В дорозі", в яких, зокрема, розповіла про зв'язки Марка Черемшини з Болгарією та болгарською літературою. Ця стаття зацікавила відомого болгарського літературознавця та перекладача Петка Атанасова, який познайомив своїх земляків з низкою оповідань українського автора (деякі переклади опубліковані в антології "Пол хот Украина". 1965), надрукував ряд статей про його творчість. У статті "Серед болгарських читачів" він писав: "У скарбниці національної та світової літератури залишаються лише справді самобутні таланти, які зуміли своєрідно передати минуле й сучасне свого народу, його мрії та сподівання. Таким, безперечно, оригінальним майстром українського слова, тонким художником прекрасної Гуцульщини, з її незрівнянною гірською красою був і Марко Черемшина. Він був також і великим гуманістом, який щиро любив своїх знедолених земляків, людей з великим серцем, які вміли по-справжньому любити своїх друзів і ненавидіти ворогів. За це шанують Марка Черемшину не лише в Україні. Перед ним з пошаною схиляються зарубіжні читачі".

Активним популяризатором і дослідником української літератури в Німецькій Демократичній країні є доцент Грайсвальдського університету Карл Рунге, який у 1963 р. видав німецьку антологію українського оповідання під назвою "Українські новелісти". Тут поданий його німецький переклад новели Марка Черемшини "Святий Николай у гарті". У післямові до цього видання Карл Рунге написав змістовий нарис про історію українського оповідання, відзначивши названий твір. Ще один німецький переклад оповідання Марка Черемшини "За мачуху молоденьку" знаходимо у західнонімецькому виданні "Криниця для спраглих" (1970). Як пише сучасний критик

В.Лук'янова, перекладачка "А.Г.Горбач лише переказала зміст, в її (...) буквалістичному перекладі зникає поетичність й пісенність оригіналу".

1968 року в Будапешті вийшла угорська антологія під назвою "Українські оповідання", в якій поміщено також переклади творів Марка Черемшини.

Врешті, слід згадати про англійське видання праці Є.Шабліовського "Українська література крізь віки" (1970), в якій дана цікава характеристика літературної спадщини Марка Черемшини. Описуючи злидні трудового народу, письменник мріяв про ті часи, коли "трударя будуть вітати, прибутком добрим та віком довгим... миром між людьми, між народами, гараздом і волею..., і світлі всієї рідної землі".

Закінчуючи свої нотатки про зарубіжні переклади та відгуки на творчість Марка Черемшини, хочемо нагадати слова грузинського поета Шота Руставелі: "Що втаїв ти, те пропало, що роздав – твоє навіки". А Марко Черемшина щедро роздавав свої "чічки" народові, який шанує його літературну діяльність. Його талановите слово знайшло свого читача й за межами України.

МАРКО ЧЕРЕМШИНА ЧЕСЬКОЮ МОВОЮ

Досі залишаються майже невивченими два аспекти творчості співця Гуцульщини: "Марко Черемшина – перекладач" і "Марко Черемшина у зарубіжній критиці і перекладах". Правда, перші спроби зібрати й оцінити перекладацьку діяльність письменника знаходимо у монографії О.Засенка "Марко Черемшина" (К., 1974) та у статті Е.Джумурат "Марко Черемшина – перекладач творів Кальмана Міксата" [1, 134–136]. З'явилися й розвідки, в яких розглянуто зарубіжні праці, присвячені життю і літературній діяльності письменника, іншомовним перекладам його творів [2].

Ми розглянемо тему "Марко Черемшина чеською мовою". Це будуть скоріше перші нотатки і спостереження.

Як відомо, у 1896 р. в чернівецькій газеті "Буковина" надруковано перше оповідання Марка Черемшини "Керманич", вже через чотири роки у празькому журналі "Slovansky´ přehled" знаходимо першу в чеській критиці згадку про співця Гуцульщини. Її автор І.Франко стверджує, що письменник раніше за В. Стефаника почав писати, проте "щойно під впливом оповідань Стефаника знайшов свою власну дорогу" [3, 465]. Цю думку згодом підхопили буржуазно-націоналістичні критики, розгорнувши її в тезу про так звану "школу" Стефаника. Сам Стефаник назвав її "непорозумінням". У спогаді "Іван Семанюк (Марко Черемшина)" він писав: "В часі дев'ятьдесятих років методи літературної форми були в Європі майже однаковісінькі, і коли Семанюк виховувався у Відні, а я в Кракові, самостійно один без другого, то правда є така, що ніякої "школи" Стефаника не може бути" [4]. Дослідження українських радянських літературознавців підтверджують цю думку видатного українського новеліста.

У журналі "Slovansky´ přehled" з'явився і відгук на першу збірку оповідань Марка Черемшини "Карби". У ньому відзначено оригінальність таланту письменника, художню майстерність новеліста, хоч майже нічого не сказано про соціальну спрямованість його творів [5, 293].

Більш цікавою є коротка рецензія словацького критика Франтішка Штінгля, поки що чи не єдина замітка про Марка Черемшину у Словаччині. Він писав: "Автор збірки виріс у селянському гуцульському оточенні, тому образи з того оточення він уміє малювати повнокровними фарбами. В його нарисах стикаємося з народним і демократичним реалізмом. І.Семанюк найсильніший там, де у свої нариси вкладає найменше суб'єктивізму, де є сповна об'єктивним, цілком реалістичним". Критик окремо виділяє оповідання "Більмо". На його думку, це – "найкращий твір у новітній українській літературі. Письменник скупими словами, яскравими виразами, без жодних рефлексій подає тут образ глибокого занепаду бідної родини" [6, 179]. Рецензент розповідає про початок літературної діяльності Марка Черемшини, характеризуючи його як члена "української модерни", який пише у реалістичній манері. Під цим терміном, як видно з рецензії, Фр. Штінгль розуміє не занепадницьку течію в українській літературі, а новий, точніше, новітній, вищий етап у її розвитку.

Варто також зупинитися на великій оглядовій статті Алоїза Коудельки "Українська письменність", де подані короткі літературні портрети 24 українських письменників другої половини XIX – початку XX ст. У ній Марка Черемшину охарактеризовано так: "Іван Семанюк є прекрасним знавцем гуцулів. Гуцульщина, як її малює Семанюк, це не яскрава картина, вихоплена з вікна вагона, ні, це важкі дні матеріальної біди, важка щоденна праця і духовна темнота". "Як зразок літературної манери" українського автора він аналізує оповідання "Більмо". Свої спостереження А.Коуделька закінчує

так: "Родина радіє, проте автор – ні, бо він передбачає, що чекає Анничку... у пана лісничого" [7, 743–744]

Першим звернув увагу на цю статтю сучасний чеський дослідник Мечислав Кргоун [8, 130], який, на жаль, чомусь нічого не говорить про джерела розвідки А.Коудельки. Адже її автор не був оригінальним у своїх судженнях про українських письменників. Він просто уважно опрацював матеріали з "Літературно-наукового вісника". Незважаючи на це, стаття А.Коудельки відіграла значну роль у знайомстві чехів з літературним процесом в Україні. До речі, він був одним із перших перекладачів творів І.Франка чеською мовою, що залишилося поза увагою і чеських, і радянських дослідників творчості українського Каменяра.

На смерть Марка Черемшини відгукнувся уже згадуваний нами "Slovansky´ přehled", надрукувавши некролог, в якому подані основні факти з життя і творчості письменника. "Черемшина є зовсім новою оригінальною постаттю у ряді письменників, – читаємо, – які зображували поетичне, а одночасно трагічне життя гуцулів. З іншого боку, за своєю тематикою та її опрацюванням він наближається до творчості Л.Мартовича і В.Стефаника. Хоча сатира Мартовича і живописна трагічність у змалюванні внутрішнього світу людини у Стефаника відрізняються від чистого ліризму Черемшини. Проте ця внутрішня відмінність не порушує тих видатних суспільних рис, що об'єднують [цю] групу галицько-українських письменників. Черемшина знайшов свою власну дорогу в українській літературі..." [9, 474]

Як бачимо, у некролозі вдало відмічено характерні риси творчості трьох письменників-побратимів, те, що їх об'єднує, і те, що притаманне кожному з них. Хотілося б, звичайно, більше почути про соціальний зміст творів Марка Черемшини.

Відомості про Марка Черемшину знаходимо також у чехословацьких енциклопедіях [10, 371]. На жаль, вони не завжди подають об'єктивну інформацію про українського новеліста. Так, відомий "Ottův slovnik naučný" надрукував таку курйозну довідку: "Семанюк Іван (псевд. Марко Черемшина), 1874, український письменник, відзначився оповіданнями з гуцульського життя. Після реалістичного початку за прикладом В.Стефаника він переходить до символічної манери у збірці "Карби" (1901), з якої найбільш виділяється оповідання "Більмо". Однак дальший розвиток Семанюка не виправдав первісних надій" [11, 1105].

Автор довідки у 1939 році не знає навіть про смерть Марка Черемшини, про радянські видання його творів. Він також помилково інформує про творчий розвиток письменника, який саме на початку свого літературного шляху віддав данину модернізмові, перейшовши за порадою Ів.Франка від поезій у прозі до реалістичного зображення мужицького життя. Не ясно, що треба розуміти під думкою, що, мовляв, "Семанюк не виправдав первісних надій". Навпаки, у пізніших збірках "Село вигибає" і "Верховина" він, як згодом писав чеський перекладач Р.Гулька, "дав українській літературі основну частину своєї творчості".

Довідка, підписана криптонімом Ф. Т., належить Франтішку Тіхому, відомому дослідникові української літератури і перекладачеві творів багатьох українських авторів. Тому, звичайно, дивує такий необдуманий і нічим необгрунтований його виступ у популярній чеській енциклопедії, тим більше, що Тіхий некритично повторює застарілі і тенденційні оцінки попередньої критики.

Паралельно з вивченням творчості Марка Черемшини у Чехії йшло й освоєння його творів чеською мовою. 1904 року одночасно дві чеські газети опублікували переклад його оповідання "Святий Николай у гарті" [12, 2–3], виконаний невідомим перекладачем. А напередодні першої світової війни К.Гандзель і надрукував у власній інтерпретації ще два оповідання – "Дід" [13, 674–675] і "Хіба даруймо воду!". Про місце публікації останнього твору поки що немає єдиної думки навіть серед чеських славістів. Так, М.Мольнар вважає, що переклад з'явився 1914 р. у збірці оповідань кількох авторів "Ukrajinské klasy" [14, 300]. Інший опис зустрічаємо в бібліографічному покажчику "Сто п'ятдесят років чесько-українських літературних зв'язків", де вказується, що переклад оповідання "Хіба даруймо воду!" опубліковано на рік раніше в збірці "Ukrajinské povidky" [15, 129].

На жаль, ми не маємо змоги розв'язати це питання, оскільки до цього часу нам не вдалося розшукати названі вище видання.

Найціннішим надбанням чехословацької україніки є видання перекладів оповідань Марка Черемшини, що їх здійснив відомий чеський перекладач і популяризатор української літератури Рудольф Гулька (1887–1961). 1946 р. він видав ці переклади у чеському видавництві "Свобода" під назвою "З гуцульських гір" [16]. Ця книжка була підсумком багаторічної праці Р.Гульки над творами одного з своїх улюблених письменників. З його листів до В.Гнатюка довідуємося, що вже у 1923 р. він працював над перекладами оповідань Марка Черемшини [17]. Пізніше чеський перекладач підтвердив це ще раз у листі до Н.В.Семанюк: "Коли я в 1920 році зачав цікавитися

українською літературою, мені... був головним провідником... Володимир Гнатюк. Його ласкавістю я дістав зі Львова українські книжки, серед яких були насамперед твори покутських класиків – новели Стефаника, Мартовича і Черемшини. Були це автори щодо розуміння життя краю так різні і одночасно так споріднені змістом, що мене одразу захопили..." [18].

Для своїх перекладів Р.Гулька взяв двотомне видання творів Марка Черемшини "Село вигибає" і "Верховина" (1929), доповнивши його окремими оповіданнями із збірки "Карби" (1901) і публікаціями у періодиці. Таким чином, чеські читачі познайомилися із циклами оповідань "Карби", "Село за війни", "Парасочка" і "Верховина", тобто фактично з найбільш цінною частиною літературної спадщини письменника. У післямові перекладач згадав і високо оцінив "Посвяти Василеві Стефанику", а також подав уривки з "Автобіографії" Марка Черемшини.

До кожного циклу оповідань Марка Черемшини Р.Гулька додає короткий вступ, що знайомить чеського читача з його проблематикою і тенденціями. Так, у коментарі до циклу оповідань "Село за війни" перекладач розповів не тільки про страждання верховинців під час Першої імперіалістичної війни, а й про те горе, яке принесла їм Друга світова війна.

Загальне враження від перекладів Р.Гульки хороше. Йому вдалося перебороти чимало труднощів, пов'язаних з міжмовними омонімами, передачею етнографічно-побутових реалій Гуцульщини, знайти вдалі чеські відповідники для гуцульських діалектизмів і народних виразів. Р.Гулька зумів зберегти також ідейний та емоційний пафос оповідань Марка Черемшини, творчу манеру автора.

Звичайно, важко перекласти всі народні терміни, які вживає Марко Черемшина. В окремих випадках Р.Гулька зберігає гуцульські діалектизми і реалії, даючи до них примітки, і таким чином передає національну своєрідність оповідань Марка Черемшини, хоч інколи робить це без належної причини. Він залишає, наприклад, у тексті zápasku ("Карби"), пояснюючи в "Примітках", що це частина гуцульського жіночого одягу. Тут, очевидно, було б краще знайти якийсь чеський відповідник. Це тим дивніше, що Р.Гулька зумів знайти точні заміни для українських атрибутів гуцульського побуту: čakan (бартка), krpce (постоли), žinčice (жентиця), stáje (стая – вівчарське житло), gruň (грунь).

В інших випадках перекладач гуцульські реалії і діалектні терміни передає літературною мовою, як-от: денцівка – pištála, дроб'єта – ovce, маржинка – dobytek, плай – horská stezka тощо. Інколи Р.Гулька просто залишає українські слова, подаючи їх тільки у чеській транскрипції. Так з'явилися у перекладі verchovina, polonina, kuleša, trembita, хоч вони, мабуть, зовсім незрозумілі для чеського читача.

Можна б багато говорити про творчі здобутки і втрати Р.Гульки, який все зробив для того, щоб якнайповніше і якнайкраще донести до своїх земляків твори співця Гуцульщини. Для цього він спеціально їздив на Закарпаття, вивчав життя і побут гуцулів, листувався з В.Стефаником [19, 75–76] і земляком Марка Черемшини поетом Дмитром Осічним.

Звичайно, не все вдалося перекладачеві. Для прикладу розглянемо переклад оповідання "Святий Николай у гарті", а водночас звернемо увагу на недоречності, як нам здається, у коментуванні деяких місць цього твору в наших виданнях. В українському оригіналі читаємо: "То якісь кавал балвана, – пробуркотів сам до себе екзекутор. – Ні, проше пана, то не Палагна, то сьвітий Николай". У примітках слова екзекутора перекладено так: "То якийсь шмат ідола (польське)" [20, 55]. У польській мові балван має три значення: снігова баба, кумир (ідол) і бовдур. У даному випадку цю репліку слід було б перекласти: "То якийсь кусок бовдура", – так зневажливо відізвався пан про бідного мужика, який, не розуміючи панської мови, невпопад відповідав на його запитання.

Р.Гулька теж не зрозумів цієї репліки екзекутора – "To je nějaký kus balvanu". Як бачимо, він просто переніс її до чеського тексту, хоч у чеській мові balvan має тільки одне значення – "снігова баба". Не допомагає і його примітка, що балван і Палагна – гра слів, бо втрачено соціальний підтекст розмови між мужиком і паном.

Незважаючи на окремі неточності і недоречності у чеських критичних виступах і перекладах, твори Марка Черемшини знайшли дорогу до чеського читача, стали його надбанням.

1. Тези доповідей VI Української славістичної конференції. – Чернівці, 1964. – С.134–136.
2. Див.: Всесвіт. – 1974. – №6. – С.176–180; Прикарпатська правда. – 1974. – 11 червня; Комсомольський прапор. – 1969. – 17 червня.
3. Цит. у перекладі за книгою: Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. – [Братіслава], 1957. – С.465.
4. Літературна Україна. – 1971. – 11 травня.
5. "Slovansky´ přehled", 1902. – № 4. – С.293.
6. "Vlast", 1901. – С.368–369. Цит. за журн. Всесвіт. – 1974. – №6. – С.179.
7. "Hlidka" (Brno), 1908. – № 10. – С.743–744.

8. Sborník práci filosofské fakulty Brněnské university. Ročník 16. Rada literarněvědná (D), č 14. Brno, 1967. – С.130.
9. "Slovansky´ přehled", 1927. – № 6. – С.474 (Slovanske´ rovy).
10. "Přiručny´ slovnik naučný". – Praha, 1962. – С.371.
11. Ottův slovnik naučný nové doby. Dodatky... Dílu V, sv. 2. – Praha, 1939. – С.1105.
12. "Právo lidu", 1904, 5.IX, č. 244, příl Dělnická besídka, с.1–2; "Rovnosť", 1904, 10X1, č. 136, с.2–3.
13. "Národní obzor", 1912. – № 46. Besedy Národního obzoru. – С.674–675.
14. Див.: Міжслов'янські літературні взаємини (Збірник статей). – К., Вид-во АН УРСР, 1958. – С.300.
15. Див.: Sto padesát let česko- ukrajinských literárních styků. – Praha, 1968. – С.129.
16. *Marko Čeremšyna*. Z huculckých hor. Přel. Rudolf Hůlka. – Praha: Svoboda, 1946. – 269 + 4 с. (Knihovna Svobody, sv. 20)
17. ЦДІА УРСР у Львові, ф. 408, оп. 1, спр. 5Н, арк. 44; 10 листів Р.Гульки до В.Гнатюка зберігаються у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника АН УРСР (№ 170/п. 2).
18. Прикарпатська правда. – 1958. – 14 грудня.
19. Див.: Радянське літературознавство. – 1970. – №2. – С.75–76.
20. *Черемшина Марко*. Твори: У 2-х т. – Т.І. – К., 1974. – С.55.

Статті з архіву покійного професора Володимира Полєка, що свого часу публікувалися у польській та чеській періодиці (1969 і 1974 рр.). – Упорядн.

МОВНА СТРАТЕГІЯ ОБРАЗОТВОРЕННЯ

Ніна ГУЙВАНЮК (Чернівці)

МОВНІ ЗАСОБИ ІРОНІЇ У ТВОРАХ ПИСЬМЕННИКІВ "ПОКУТСЬКОЇ ТРІЙЦІ"

Порівнюючи творчість письменників так званої "Покутської трійці" – В.Стефаника, Л.Мартовича і М.Черемшини, вчені звертають увагу на спільний для співців Покуття ідейно-тематичний напрям художньої творчості при своєрідності індивідуального стилю кожного з них. Природжений критичний розум, манера бачити й оцінювати все то з тонкою іронією, то з м'яким гумором, то з гарячим вибухом дошкульної сатири і сарказму надавали їхнім творам неповторного забарвлення, оригінальності, мистецької самобутності.

Вироблений літературознавством підхід до іронії як техніки комічного вплинув на загальне розуміння іронії в системі зображувальних засобів мови.

За словником літературознавчих термінів, **іронія** (гр. eironeja – удавання, глузування) – прихована насмішка, коли про якесь явище чи особу говориться в позитивному чи навіть у захопленому тоні, а мається на увазі зовсім протилежне [5, 172].

Іронія займає проміжне місце між гумором і сатирою. Основною рисою, що зближує її з різними типами комічного, вважається наявність протиріччя між формою і змістом. Про наближеність іронії до сатири свідчать такі аргументи:

1) як іронія, так і сатира, на відміну від гумору, виражають і непогодження;

2) обидві категорії мають яскраво виражений емоційний характер [2, 12]. Обидві категорії комічного є художньою формою критично-оцінного сприймання дійсності, у цьому їхня соціальна значущість. Більше того, іронія може бути результативнішою як засіб впливу через те, що вона в змозі виразити ширшу гаму почуттів, емоцій; іронія менш прямолінійна, більш гнучка, ніж сатира. Основною відмінністю є й те, що іронія виявляє суб'єктивно-оцінну модальність приховано, а сатира – у більш відкритій формі. Іронія надто інтелектуальна, аналітична за своїм характером.

Якщо іронія за позитивною оцінкою ховає осуд у формі похвали, то **астеїзм** (гр. азіезіоз – дотеп, жарт) – це зворот, коли захоплення чимось висловлюється словами, які звично несуть негативний зміст. У стилістиці іронія та астеїзм утвердились як стилістичний прийом, що базується на V протиставленні прямих і переносних значень слова [6, 38].

О.Потебня писав про природу іронії як про привід ухилитися від чогось, це "лукаве удавання, коли людина лише прикидається простаком", – писав він. Учений виокремлює три типи іронії:

– **інакомовлення** – іронію формальної протилежності (тобто заперечення того, що стверджується, чи заміну такого, що видається істотною протилежністю);

– **метафоричну іронію,** "де уявлення береться з кола думок, що не мають видимого зв'язку з означуваним";

– **стилістичну іронію,** яка виникає при усвідомленні самим мовцем або лише слухачем протилежності між високим складом словесної оболонки і вульгарності або приземленості думки [7, 177].

Досить влучно висловилася про лексичні засоби творення іронії Ю.І.Білодід: "Добираючи лексику, що належить до різних і часто непоєднуваних лексико-тематичних груп, і, створюючи з її допомогою яскраві стилістичні прийоми, автор досягає і збільшує експресивність тексту (її наростання підвищується залежно від ступеня віддаленості предметно-смислових сфер), задає загальний іронічний тон усьому творові" [1, 71].

Мовні засоби іронії як окрему проблему мовознавства досліджувала С.Походня. Зокрема, у праці "Языковые виды и средства реализации иронии" вона відзначила, що іронія – це один із видів техніки комічного, яка використовується як сатирою, так і гумористикою. При всій різноманітності вираження іронічне висловлювання залишається замаскованою насмішкою, де прихований зміст є запереченням буквального [7, 25].

Мають рацію мовознавці, пропонуючи розглядати іронію не тільки на одному певному рівні (найчастіше – лексичному). У більш складних формах іронії словам приписуються не прямо протилежні значення, а ціла гама іронічно-оказіональних смислів, які виникають у свідомості читача внаслідок кореляції семантики слів з текстовою ситуацією. Зокрема, Ю.Лотман, а також С.І.Походня, вказують на наявність "лейтмотивної іронії" [7, 8], яка виявляє себе не тільки в окремому реченні, але й на рівні цілого тексту.

Л.Болдіна зазначає, що комічний іронічний ефект постає з невідповідності звичного уявлення про предмет та способу висвітлення сутності цього предмета [2].

А.О.Щербина вважає, що іронічний ефект залежить не від особливостей словесного вираження, а від двопланової побудови контексту, від структури цілої думки, і при цьому розрізняє:

1) власне іронію;

2) дотепну іронію;

3) змішані форми іронії та іронічної насмішки [10]. Отже, при дослідженні іронії як мовного явища не слід забувати, що вона знаходиться в центрі процесу номінації, яка охоплює не лише лексичні одиниці, але й інші елементи мовної системи, які служать для позначення об'єктів, зв'язків, якостей тощо. В українському мовознавстві склалася традиція виділення трьох видів номінації: лексичної (через слово і словосполучення), препозитивної (через речення) і дискурсивної (через текст). Щодо іронії, то вона може бути присутня в усіх трьох видах як вияв вторинної номінації. Розглядаючи іронію як явище вторинної номінації не тільки лексичного, але й пре позитивного і дискурсивного типу, можна визначити роль іронії як форми оцінного, критичного, емоційного усвідомлення дійсності. Саме як форма оцінно-емоційного сприйняття дійсності іронії виявляє найтісніший зв'язок з синтаксичною категорією суб'єктивно-оцінної модальності.

Вивчаючи синтаксично оформлені комічні висловлювання, які найчастіше виражають іронію, ми ставили перед собою мету з'ясувати, чому саме ті, а не інші конструкції є пріоритетними у вираженні іронії, чим ця закономірність зумовлена.

У результаті проведеного дослідження нам вдалося виділити ряд синтаксичних моделей, які сприяють реалізації іронії у художніх текстах письменників "Покутської трійці".

Іронічні висловлювання, безперечно, належать до так званого афективного чи емоційного синтаксису. Твердження С.І.Походні стосовно емоційного синтаксису, а саме про те, що "синтаксичні конструкції, які виражають емоцію, байдужі до характеру цієї емоції; одні й ті ж конструкції вживаються для вираження і схвалення, і осуду, і гніву, і радості, і страху, і здивування" [7, 33], на нашу думку, вимагає певного уточнення. Спробуємо на матеріалі мови письменників "Покутської трійці" систематизувати синтаксичні конструкції, що виражають іронію, хоч, безперечно, їх варто розглядати не інакше, як у взаємозв'язку з лексичним складом, з інтонацією та з ситуацією контексту.

До синтаксичних засобів вираження комічного у творах В.Стефаника, М.Черемшини, Л.Мартовича можемо зарахувати численну групу ***окличних речень.*** Емоційно-експресивна оцінка, властива окличним реченням, має суб'єктивний характер і нашаровується на власне предметний зміст речення, що формується відповідним лексичним складом і граматичними засобами його організації в межах

тієї або іншої синтаксичної структури за допомогою специфічної (окличної) інтонації.

Окличними реченнями передаються різнопланові емоційні оцінки, безпосередньо пов'язані з ситуацією спілкування, з психологічним станом мовця, що мотивує, зокрема, й іронічні експресивно-оцінні модифікації.

Окрім інтонації, важливу роль в оформленні окличних речень і створенні іронічного ефекту відіграють додаткові засоби увиразнення експресивно-оцінного плану. До них належать:

1) експресивно-оцінні частки та інші ізофункціональні з ними компоненти:

– *Аді, дєдя зросли на службі, та й нічо їм не бракує!* (В.Ст., 130);

2) вигуки:

– *Ой, тота не даст себе возити, тота скрізь верхом їде!* (М.Чер., 154).

– *Мой-ня, хлопці, та же ви пірветеси коло дєді!* (В.Ст., 39);

Окличним реченням властива значеннєва і позиційна спеціалізація окремих форм повнозначних лексичних компонентів. З цього погляду заслуговують на увагу такі деталі, як:

1) вживання так званого давального відмінка емоційної оцінки (давального етичного), напр.:

– *От і на тобі, радість велика!* (В.Ст., 265);

2) модифікація вихідної структури речення, напр.:

– *Еи-га, шо ми за кнєзь великий!* (М.Чер., 137);

3) винесення у препозицію комунікативне навантажених компонентів речення, напр.:

– *Ану-ко скронєйси, куме, та покушай цеї чемириці! Подєкуй не мені, а цему газді за таке псєче піло!* (М.Чер., 139).

Окличні речення – один з найпродуктивніших засобів реалізації іронічного ефекту на синтаксичному рівні, що ним послуговуються письменники "Покутської трійці" для створення неповторного індивідуального стилю.

Найпоширенішим способом передачі іронії у творах письменників "Покутської трійці" є **транспозиція синтаксичних структур.** Транспозиція (від лат. transpositio – перестановка) – використання однієї мовної форми у функції іншої [8, 638] – займає значне місце в теорії синтаксичної номінації. Процес транспозиційної номінації забезпечується насамперед переведенням знака однієї синтаксичної категорії в іншу і супроводжується набуттям нових характеристик. "В основі синтаксичної транспозиції лежать семантична і функціо-

нальна опозиція мовних одиниць. Це також одна з форм прояву явища асиметрії в мові. Внаслідок синтаксичної транспозиції розширюються номінативні потенції віртуальних знаків мови. Для створення комічного ефекту транспозиційна структура – найпрозоріша форма іронії, побудована на антифразисі, який передбачає заперечення чого-небудь шляхом ствердження, тобто коли стверджувальне за формою речення є заперечним за змістом, напр.:

– *Ну він і таздa.. .*(В.Ст., 185).

– *Або говори з нев по добру?* (В.Ст., 37).

У творах письменників "Покутської трійці" фіксуємо також і такі варіанти, в яких заперечне за формою речення є за змістом стверджувальним, напр.:

– *О, немала би я роботи, – відповіла апатично* (Л.Март., 162). Транспозиційні співвідношення досить виразно засвідчують зв'язок синтаксису з лексикою і морфологією, адже будь-яка синтаксична структура, щоб стати реалізованим у мовленні реченням, повинна одержати відповідне лексико-морфологічне оформлення. Лексичним значенням зумовлюється здатність слова вживатися в тій чи іншій синтаксичній функції, займати ту чи іншу позицію в реченні. При використанні словоформи у певній синтаксичній функції вона набуває синтаксично зумовлених значень.

Різновидом транспозиції синтаксичних структур, яка сприяє творенню іронічного ефекту, є **транспозиція окличних речень,** а саме:

1) речення, окличні за формою, бувають принизливо-заперечні за змістом, напр.:

– *Тото-м вам постелила сегодни на увесь вік !* (В.Ст., 40).

– *Зійтлиси таздині у братство!* (В.Ст., 47).

– *Ади, яка мені до ради!* (Л.Март., 144);

2) речення, окличні за формою (обов'язково із вживанням форми майбутнього часу), погрозливо-стверджувальні за змістом, що супроводжуються утворенням авторських оказіоналізмів шляхом конверсії, напр.:

– *Аді, які мені побожні станут, лиш фоста на заді хибує!* (В.Ст., 48);

3) речення удавано-вихваляльні, окличні за формою, але осудливо-заперечні за змістом, напр.:

– *Книжки читають, образки купують, таки живі до раю!* (В.Ст.,48).

– *Ой, сегодни діти, такі діти, що аж у п'єтах постиває!* (В.Ст., 54).

– *Ей-га! Шо ми за кнєзь великий!* (М.Чер., 137). Цю групу можна поділити ще на дві підгрупи:

а) синтаксичні конструкції з обмеженою синонімічною заміною ключових слів, характерною особливістю яких є фіксований порядок слів:

– *А ти лиш горівку пазь!* (М.Чер., 67).

– *Ой, сегодни такі діти!* (В.Ст., 89);

б) окличні речення з ширшими можливостями лексико-синтаксичного варіювання, напр.:

– *Ото таке, наука страшна, то не ціпом махати!* (В.Ст., 106).

– *Який данцівник годний!* (М.Чер., 27).

Усі види транспозицій як окличних, так і неокличних речень, характерні переважно для діалогічного мовлення.

Іронічні висловлювання гостро експресивні, іронія в них очевидна, але не наводить на поверхню модальність, яка залишається у підтексті. Отже, транспозиція окличних речень реалізує притаманний іронії механізм її творення: протиріччя між прямим і переносним значенням слова створює підтекстову суб'єктивно-оцінну модальність (протиріччя виникає через співвідношення форми синтаксичної конструкції та її змісту).

Тонке знання рідної мови, як літературної, так і мови покутської говірки, розкриває перед майстрами творення комічного великі можливості щодо різноманітних способів його передачі. І одним з основних вважаємо **порівняльні речення** та **порівняльні звороти.**

Порівняння є свідченням індивідуальної природи світосприймання письменників. Зміст порівнянь, їх семантична наповненість цілком залежить від уміння по-особливому сприймати навколишній світ, створювати відповідний фон для художнього висловлення думки. У мові творів В.Стефаника, М.Черемшини., Л.Мартовича семантична спрямованість порівняння поширюється від предмета мислення до реалії, яка чимось цей предмет нагадує, найчастіше в плані емоційно-експресивному, що складає виразний іронічний контекст. Експресія порівняння додається до експресії основного (актуалізмваного, логічно виділеного) слова. Амплітуда жартівливого потенціалу коливається від створення одного образу до підкреслення лише якоїсь риси, особливості, часто асоціативне сприйнятої.

Стилістична функція порівняння полягає у створенні додаткового навантаження, тобто іронічного ефекту, який через свою поширеність стає естетично цілеспрямованою смисловою лінією оповіді.

Об'єктом порівняння у письменників "Покутської трійці" виступають переважно назви тварин, які викликають певні асоціації, що стійко закріпилися як народнорозмовні варіанти слововживання з відповідним емоційним забарвленням зі значенням згрубілості, потворності тощо, створюючи цим колорит комізму описуваного, а суб'єктом є люди, їхні дії, зовнішні риси, манери поведінки та ін. Окрім того, характерною особливістю комічних порівнянь є те, що як об'єкт, так і суб'єкт порівняння виявляють у них ознаку іронічного. Напр.:

– *...Та це покаяніє на увесь світ, аби жінка лупила чоловіка, як коня!* (В.Ст., 36).

– *Гавкаєш, як пес. та ти би вмер без горівки!* (В.Ст., 111). Порівняння підсилюють емоційний заряд тексту. У творенні іронічного ефекту вони допомагають виявити сутність типу чи характеру, надають особливого комічного колориту описам, напр.:

– *Мой, ти, паршєку, не телепайси над книжков, як щибеник на грабку, але давай, брє, горівки!* (В.Ст.,37).

Особливу групу порівнянь становлять антифразисні висловлювання як засіб іронії. Наприклад:

– *Ну а ти мо файна, чорнобрива, єкруде телє!* (М.Ч., 285).

– *Я вижу, єкий ти дужий, шо аж кістками світиш!* (В.Ст., 56).

– *Така з тебе газдиня, єк з пєсчого фоста сито!* (В.Ст., 74).

– *Так легко тепер жити, ніби камінне гризти* (В.Ст.,)

– *Ой, люблю я иу роботу! Люблю, наче гнилі грушки* (Л.Март., 43).

– *Твоя внука така добра до роботи, шо коли робит, то шо мокре горит* (Л.Март., 127).

Антифразисне порівняння будується на семантичній несумісності актуалізованого слова, що називає предмет порівняння і об'єкта порівняння, вираженого порівняльним зворотом. Пряма поняттєва співвіднесеність слова затемнюється, натомість з'являється значення, породжене контекстом [див.: з, 4].

Порівняльні конструкції, якими щедро пересипані твори письменників "Покутської трійці", сприяють кращому розумінню твору. Використання їх у текстах творів разом з іншими засобами створення іронічного ефекту (фразеологізмами, антифразисними висловлюваннями) служить ще одним доказом того, що експресивне мовлення проявляє тенденцію до комплексного висловлювання, використовуючи ефект подвоєння експресії.

У розмовному мовленні, відображеному творами письменників "Покутської трійці", фіксуємо також конструкції з називним відмінком, різними непрямими відмінками, інфінітивами, частками, вигуками тощо, які позначені оцінною (у тому числі й іронічною) семантикою. Конструкції такого типу прийнято називати **оцінними комунікатами.**

Оцінні комунікати – це мовні утворення, які супроводжуються вигуками (одно-, двоскладовими та ін.) і, здебільшого, бувають окличними. Вони виражають емоційну оцінку висловленого або дій, ситуацій тощо, є цілісними висловами, часто граматично не зв'язані з реченнями, що їх вони супроводжують.

В.Стефаник, М.Черемшина, Л.Мартович застосовують оцінні комунікати у контексті своїх творів для комізації певних ситуацій. Найбільше оцінних конструкцій такого типу ми зафіксували у творах Леся Мартовича, напр.:

– *От москаль! Повстання робить на заграницю...* (Л.Март., 25).

– *Аді, жебрачія: збридилоси* (Л.Март., 37). Найчастіше оцінні комунікати виражаються іменниками у називному відмінку. Від номінативних речень вони відрізняються тим, що не мають значення буття, а виражають ставлення мовця до спостережуваних дій, явищ, ситуацій, причому це випливає з лексичного значення самих комунікатів, напр.:

– *Давно були парубки, а тепер що? Саме дрантя!* (Л.Март., 57).

Оцінні комунікати можуть виражати різну емоційну оцінку, яка залежить від контексту і від тлумачення автора.

Аналіз функціонування слова у живому мовленні показує, наскільки мінливими і рухливими є смислові відтінки окремих слів і словосполучень. Коли слово здатне розвивати в собі протилежне значення, можемо констатувати явище "внутрішньої автономії" або так званої енантіосемії.

"Енантіосемія (з гр.- протилежний знак) – розвиток у мовної одиниці протилежних значень, поляризація її значень" [9, 158]. Необхідною умовою енантіосемії є наявність суперечності між прямим значенням слова та семантикою інтонації. У творах письменників "Покутської трійці" знаходимо такі приклади:

– *Ей, робітнику мій! – аж заспівала Гриціха. – Іди, іди, старцуне, ще колись горівка в тобі займеться* (Л.Март., 59).

– *Ото добра: і сама не здихає та й йому не дає жити. Боже, прости мені!* (Л.Март., 60).

Слова "робітнику" і "добра" поза контекстом вживаються для висловлення похвали за якусь позитивну якість людини. У наведених реченнях ці слова, вжиті не в буквальному значенні, набувають відтінку антонімії.

Оцінні компоненти у структурі репліки (в діалозі) можуть знаходитися у різних позиціях: у препозиції (напр.: *Зате ж вона статтю височенька, під саму стелю: не з будь-якого роду* (Л.Март., 41). *А пін не в тім'я битий! Його не обдуриш!* (Л.Март., 37); у постпозиції (напр.: *Вона зо мнов до ради стала! Зась! Порадниця моя!* (Л.Март., 144). *Не кричали-сте, що мене заріжете?! Добродій такий* (Л.Март.,115). *А ти жиєш з ким хочеш! Оце порєдна!* (В.Ст., 123).

Отже, як позитивна, так і негативна оцінність, емоційно-експресивне забарвлення синтаксичних одиниць є характерною особливістю живого мовлення, що служать широким полем для створення іронічного ефекту в тексті.

Особливо важливим для створення іронії на синтаксичному рівні є передача суб'єктивного відношення автора до зображуваного явища, внесення оцінного моменту у формально об'єктивне повідомлення. Ступінь вираження іронії знаходиться у прямій залежності від маркованості використаних для створення комічного лексичних і синтаксичних засобів: чим їх більше, чим яскравіші вони, тим природнішою виходить іронія.

Кожен письменник "Покутської трійці" має свій індивідуальний стиль, кожен з них володіє багатим арсеналом мовних засобів створення комічно-іронічного ефекту, що досягається використанням піднесено-величавого тону для нісенітниці, цілком спокійного, урівноваженого тону – для ренегатства чи невігластва. Сила іронії їх залежить від співвідношення семантичної сили мовних засобів і характеру зображуваного, від співвідношення та ступеня відповідності чи невідповідності між ними.

1. *Білодід Ю.І.* Засоби іронії у сучасному політичному романі // Мовознавство. – 1981. – №4. – С.71–73.
2. *Болдина Л.* Ирония как вид комического. – М., 1982.
3. *Гуйванюк Н.В.* Антифразисні висловлювання як засіб гумору та іронії в усній народній творчості // Українська мова і література: історія, сучасний стан, перспективи розвитку: Науковий щорічник. – Тернопіль, 1999. – С.182–186.
4. *Гуйванюк Н.В.* Синтаксичні засоби комічного у творах Євгена Дударя // Сатира і гумор в укр. літ. традиції: Матеріали Всеукр. конф. (11–12 травня 1994 р.) – Чернівці, 1994. – С.268–269.
5. *Лесин В.М., Пулинець О.С.* Словник літературознавчих термінів. – К., 1971.
6. *Потебня А.А.* Мысль и язык. – К., 1993. – 192 с.

7. *Походня С.И.* Языковые виды и средства реализации иронии. – К., 1989. – 247 с.
8. Українська мова. Енциклопедія. – К., 2000. – 750 с.
9. *Щербина А.О.* Про іронічний ефект і методи його вивчення // Питання граматики і лексикології української мови. – К., 1963. – С.60–69.
10. *Мартович Л.* Твори. – К., 1976. – 424 с.
11. *Стефаник В.* Твори. – Ужгород, 1979. – 298 с.
12. *Черемшина М.* Новели, посвяти, ранні твори, переклади. – К., 1987. – 443 с.

Василь ҐРЕЩУК (Івано-Франківськ)

ПІВДЕННО-ЗАХІДНІ ГОВОРИ І МОВА ХУДОЖНІХ ТВОРІВ "ПОКУТСЬКОЇ ТРІЙЦІ"

Якою мірою, наскільки і з якою метою місцеві говори використовуються в мові художньої літератури – таку проблему чітко окреслив ще І. Франко у статті "Літературна мова і діалекти" [1]. З того часу й дотепер не вщухають дискусії про співвідношення літературної мови й територіальних діалектів, передовсім південно-західних, у мові української белетристики. З цього погляду на особливу увагу заслуговує мова художніх творів письменників, яких літературна критика об'єднала словосполученням із прозорою внутрішньою формою "Покутська трійця". Мова новел Василя Стефаника, оповідань Марка Черемшини, як і прози Леся Мартовича, не раз була предметом мовознавчих студій, однак і сьогодні на питання про взаємозв'язки і взаємодію місцевих діалектів і літературної мови думки вчених розходяться, особливо, якщо йдеться про мову прози В.Стефаника і Марка Черемшини. Одні з них переконані, що В.Стефаник писав свої твори покутським діалектом, а Марко Черемшина – гуцульським. Найбільш аргументовано такий погляд обстоював Б.В.Кобилянський [2]. До такої думки схилялися й інші дослідники, зокрема А. Крушельницькій [3], З. Бичко [4]. Головним опонентом поглядів Б. В. Кобилянського був В. М. Лесин, який переконливо довів, що "мова персонажів-селян у творах Стефаника є переважно діалектною з більшою чи меншою кількістю внесених у неї літературних елементів (саме її мав на увазі автор, коли просив "приспособити" свої твори для літературної мови). Мова авторська є органічним синтезом тогочасної української літературної мови, якою видавалася українська періодика в Галичині, з деякими елементами покутського говору" [5].

Цей висновок відомого стефаникознавця фактично повторив результати дослідження І.Коваликом мови новел В.Стефаника ще в міжвоєнний період минулого століття. Вже тоді молодий лінгвіст писав: "Коли переглядати новели нашого автора, то стрічаємо в них досить стисле і послідовне відмежування в уживанні мови літературної й говіркової. Діалектизмів уживає автор виключно тоді, коли говорить до нас устами своїх постатей, героїв: селян, селянок та їх дітей. Сам автор зате в своїх описах та в своїх автобіографічних новелах, як також його герої не-селяни все говорять і думають мовою літературною" [6].

Отже, і одні, і другі мовознавці вважають, що В.Стефаник у мові героїв своїх новел користувався говірками Русова і навколишніх сіл, однак Б.В.Кобилянський і його прихильники наполягають на тому, що і в авторській мові маємо покутський діалект, тоді як інші це заперечують.

Звичайно, авторська мова прози В.Стефаника, мовлення персонажів не-селян з погляду норм сучасної української літературної мови теж містить певну кількість різнотипних покутських діалектних рис, однак це ще не є підставою вважати її діалектною, бо така її особливість є наслідком складної історії розвитку української літературної мови в кінці XIX – на поч. XX ст. У цей період у Галичині сформувався західноукраїнський варіант літературної мови на основі південно-західних говорів української мови, який обслуговував найрізноманітніші сфери суспільного буття – усне спілкування в інтелігентному середовищі, науку, освіту, красне письменство, публіцистику, листування тощо. Його норми, що ґрунтувалися на синтезі південно-західних говорів, не виключали й деяких фонетичних, граматичних й лексичних рис, які з погляду норм наддніпрянського варіанта і сучасної літературної мови були діалектними. Це яскраво унаочнила відома мовна дискусія щодо мови галицької белетристики кінця XIX ст., започаткована Б.Грінченком. До того ж нормалізація й кодифікація літературної мови в Галичині, зрештою, як і на Наддніпрянщині, в умовах української бездержавності не були жорстко регламентовані, у зв'язку з чим кожний із тодішніх західноукраїнських письменників у мові виявляв неоднаковий ступінь опанування літературної мови, якою писали Т.Шевченко, Панас Мирний, І.Нечуй-Левицький, Леся Українка, М.Коцюбинський та інші, та галицького варіанта літературної мови. Із урахуванням сказаного стає очевидним, що авторська мова В.Стефаника, як і Марка Черемшини, – це тодішня літературна мова в її

західноукраїнському варіанті. Мова ж персонажів стефаниківських новел ґрунтується на покутському, а черемшинівських – на гуцульському діалектах.

Дослідники мови новел В.Стефаника [7] відзначають такі основні риси покутського говору, які знайшли послідовне відображення в мові художніх творів письменника:

– на місці голосного **а** після м'яких приголосних та шиплячих уживається **і, е, и**: *світий, десіть, горєча, рєд, тельитко, тьижко, змовчьити, зачьив, покушійте;*

– м'які приголосні **д, т** переходять у м'які **ґ, к**: *у Вітни, кьілько (*у значенні *скільки), підкьопані* (у значенні *підтьопані* "змучені"), *кікай* (у значенні *тікай*);

– приголосні **с, ц** зазнали диспалаталізації: *дес, шос, якос, цес, суда, працу, ца, пшениця, пєтницу, лица, шевца, хлопец,*

– палаталізовані шиплячі: *шьинувати, розчьинило, зачьив, утрачьити, богачь, пічь, з жьилю*;

– давні звукосполучення **ъ, ь** з сонорним **р** між приголосними перейшли в **ер, ир**: *кервавих, закервавлена, кьернички, кирниці;*

– асиміляція **й** носовим приголосним **м**: *тімнє, памнєть, мнєсо, мнєкий*;

– дисиміляція **чн** у **шн**: *безконешний, велишний, безпешно, ґрешно, скушно;* **чм** у **шм**: *коршма;* **чт** у **шт**: *пошті*;

– зміна **л** на **в** за аналогією до закономірно змінених у звукосполученні **ъл** між приголосними: *стів, сновавка, ґвавтують, горівку, на сопівці*;

– на місці щілинного **з** спорадично вживається африкативний **дз:** *дзелене, мадзур.*

Досить послідовно відбиті й морфологічні особливості покутських говірок. У словозміні іменників це:

– закінчення **е** у формі називного відмінка однини іменників середнього роду колишніх **-jŏ-** основ: *весілє, волосє, чесанє, пір'є, корінє, житє, здоров'є, катранє, дрантє, оранє, сумлінє, щастє, камінє*;

– флексії **-ов, -ев** у формах орудного відмінка однини іменників жіночого роду колишніх **-ă/-jă** основ: *мамов, головов, книжков, дорогов, дівков, землев, водицев, вишнев, жінков, пшеницев, горівков, кулев*;

– збереження архаїчних форм у родовому, давальному, зрідка місцевому відмінках множини окремими субстантивами pluralia

tantum: *гроший, людий, дітий, гостий, очий, грудий, саний, дітем, людім, при людих*;

– переважання закінчення **и** в місцевому відмінку однини іменників І-ї відміни м'якої групи та в родовому, давальному, місцевому відмінках множини іменників ІІІ-ї відміни: *в земли, на шибеници, в неволи, у стайни, на граници, печи, ночи, від студени, одної мисли, у постели, в крови, на печи, в ночи*;

– збереження форм двоїни, які уживаються при числівниках **два, три, чотири** в називному, знахідному відмінках іменників жіночого й рідко середнього родів: *три години, дві мисчині, три ділі, штири дощі, дві невістці*;

– вживання у знахідному відмінку множини форм називного відмінка: *між діти, воли напій, межи люди, межи ґазди.*

Покутські діалектні риси виразно проступають у прикметниковій та займенниковій парадигмах, зокрема:

– закінчення **-ов, -ев** в орудному відмінку однини прикметників і займенників жіночого роду: *з старов, сьвіченов, під панцков, мнов, собов, цев, нев, моєв, своєв*;

– редуковане закінчення **-і, -ї** без кінцевого **й** у давальному і місцевому відмінках однини прикметників, означальних, вказівних та присвійних займенників жіночого роду: *порьидні рибі, у завалені хаті, на свинцкі торговици, на биті горі, на чужі стороні, в студені хаті, в кожді жилці, свої доньці, мої хаті, на ваші земли, на твої шиї, на твої долоні, в свої душі, по свої дорозі, по всєкі вірі, на такі шафі*;

– енклітичні форми особових займенників **я, ти, він, вона** у непрямих відмінках однини: *вітер ні з ніг ізгонит, снив ми си, вже го не застану, аби ї взєти, говорить му, будем ті бити, якос ми лекше, так му з рук паде, кинув за ню оком, душа би ти си зрадувала*;

– редуплікована форми вказівних займенників: *тот, тота, тото, сес, сесе, сесі.*

Покутські говіркові особливості відбиті й у дієслівній словозміні. З них найбільш поширені такі:

– суфікс **-чи** в неозначеній формі дієслів з основою на **г, к**: *спечи, втечи, бічи, печи, запобічи*;

– вирівнювання основ дієслів ІІ-ї дієвідміни у 1-й особі однини теперішнього часу внаслідок граматичної аналогії до основ інших особових форм, при цьому приголосний перед закінченням палатализується: *мусю, просю, косю, порадю, вірідю, платю, позолотю, простю, заплатю*;

– у 3-й особі множини дієслів ІІ-ї дієвідміни в закінченні, в якому згідно з відзначеною фонетичною закономірністю **а** переходить у **е, и, і**, втрачається кінцевий **т**: *вони їдє, люди видє, вони мусі дбати, сини не хотє, костє вилазє, груди болє, богачі рип'є, баби роб'є, комісії привозє, пани не люб'є*;

– аналітичні форми майбутнього часу утворені за допомогою особових форм допоміжного дієслова *мати* й інфінітива: *меш тепер сиру землю гризти, шо меш робити, ме бідити, мемо робити, мут гризти, мете видіти, мете пити*;

– збереження архаїчних залишків у зміненій формі колишнього перфекта: *поцілував-сми, пропив-єм, обтер-єм, скаправся-єс, бодай же-сте голови поломили, був-єм, чули-м, бо-м був, як-єм видів, шо-с мав, аби-с ішов, убив-єс, слюб-сми брали*;

– архаїчні форми умовного способу, які складаються з колишніх дієприкметників на **–л, -ла, -ло** і граматичного показника умовного способу частки **би** аористного походження, а також часток **би-м, би-с** тощо, які постали внаслідок поєднання **би** з давніми особовими афіксами минулого часу: *воліла бих, бих відрубав, пішов бих, би-м сказав, би-с їла, були би-сте мали, перелетів бих*;

– форми наказового способу з часткою **най**: *най я спочину, най си молит*;

Покутська лексика становить основу лексикону передовсім персонажів новел, пор.: *аді* "дивись", *бадьо* "дядько, батько", *барабуля* "картопля", *бевка* "юшка", *белендіти* "базікати", *беньокарт* "позашлюбна дитина", *бинда* "стрічка", *борзо* "швидко", *буката* "шмат, кусень", *бульбона* "пропасть, глибоке місце в річці чи ставі", *бунда* "верхній одяг з вовни", *валєти си* "тинятися", *вереня* "грубе рядно", *відай* "мабуть", *віполичкувати* "набити по лиці", *віхов* "порятунок", *вуйко* "дядько з боку матері", *ганциґа* "шкапа", *гарувати* "тяжко працювати", *гезди* "тут", *генди* "там", *глемедати* "жадібно їсти", *горівчиний* "напідпитку", *ґрєдка* "жердка для одежі", *ґамба* "рот, паща", *ґвер* "рушниця", *дєдьо* "батько", *дзиґарок* "годинник", *дзумбелати* "гнуздати", *драганистий* "високий", *дучка* "ямка", *дюґнути* "штрикнути", *жвиндіти* "говорити небилиці", *збуй* "розбійник", *зіцірувати* "муштрувати", *злісний* "лісник", *зріхтувати* "полагодити, зготувати", *камазелька* "жилетка", *катран* "ганчірка", *кертиці* "кріт", *кицка* "грудка землі", *клевец* "молоток", *кожівка* "куделя", *колійовець* "залізничник", *колія* "залізниця",

комірне "наймане житло", *контетний* "задоволений", *кошниця* "плетений сарай для зберігання кукурудзи", *крак* "гак, скоба", *креперувати* "гинути, пропадати", *кримінал* "в'язниця", *кулеша* "страва з кукурудзяного борошна", *кучі* "хлів для свиней", *ландати* "тинятись", *лумер* "номер", *луфко* "олівець", *люфт* "повітря", *мельдуватися* "зголоситися, повідомити про щось", *мерза* "погань", *нендза* "нужа, воші", *нехтолиця* "ледащо, повія", *ніц* "ніщо", *обцас* "закаблук", *око* "міра рідини", *орнарія* "збіжжя, плата за роботу натурою", *пазити* "берегти, глядіти", *пайташ* "недотепа", *пацити* "терпіти", *писок* "рот", *пістунка* "нянька", *позмилювати* "припускати помилку", *політок* "урожай", *порекло* "прізвище", *прєтати* "ховати", *путерія* "сила, міць", *рейвах* "галас", *рихт* "право", *речинец* "строк, термін", *ріхтувати* "ладити, лагодити", *розфурєти* "розкидати", *рунтати* "чіпати, руйнувати", *сарака* "бідолаха", *склеп* "крамниця", *спуза* "попіл", *стрих* "горище", *тайстра* "торба", *тано* "дешево", *твар* "обличчя, лице", *трафіка* "тютюнова крамничка", *турма* "зграя", *увихатися* "поспішати з роботою", *угурний* "упертий, настирливий", *файно* "гарно, добре", *фалатє* "дрантя", *фамілія* "сім'я, родина", *мандибурка* "картопля", *фасувати* "одержувати", *фист* "дуже", *хабаль* "розпусник, гульвіса", *хороми* "сіни", *цізорик* "складаний ножик", *чиколонки* "кісточки пальців", *шіфа* "корабель", *шмаркач* "підліток", *шустка* "дрібна монета, шість (згодом десять) крейцерів австрійської валюти" та ін.

Основою мови героїв літературних творів Марка Черемшини стали гуцульські говірки. Відомий український діалектолог Ф.Т.Жилко свого часу справедливо відзначав, що Марко Черемшина вустами своїх персонажів прагнув відтворити не окремі риси гуцульських говірок, а особливості цих говірок у їх сукупності і вказав на найхарактерніші з них [8]. У ділянці фонетики це:

– перехід звука **а** після м'яких приголосних в **е, и**: *єк, єма, флоєра, йик, горечка, чєс*;

– звукосполуки **ре, рі, ір, ер, ир, ле** як рефлекси давніх звукосполучень **ъ, ь** з сонорними **р, л** між приголосними: *керниця, кервою, трівога, ірщені, єрстив* (хрестив);

– перехід звука **л** в **ў** (правописне **в**) за аналогією до закономірно змінених у звукосполученні **ол** між приголосними і в кінці слів: *горівку, сопівка, мівкі, соків, стів*;

– диспалаталізація звуків **с', ц'** у кінці слів, а також при словозміні перед голосними: *дес, увес, когос, конец, синец, хлопец, травица, марнотрацу*;

– диспалаталізація звука **р'**: *зора, мраці, ратуйте*;

– збереження давньої м'якості шиплячих: *любчік, хочь, шінує, душю, небожєта, жьиль*;

– перехід **о, е** в **і** в новоутворених закритих складах та за аналогією у відкритих у словоформах, у яких у літературній мові такого переходу немає: *воріг, гід, мозіль, мозілі, солімку, мід, неприятіль, непріятіля*, хоча в мові письменника – *неприятель*;

– перехід пом'якшених приголосних **д, к** у **ґ, т**: *гліґ, тіски*.

Із морфологічних гуцульських діалектних рис дуже часто передаються такі:

– закінчення **–ов** в орудному відмінку іменників жіночого роду, прикметників і присвійних займенників в однині: "Ти, ґаздине, не лінкуйся його *банушинов* та *кулешков* почастувати", "А бодай бих ті *малов* на лавицу поклав";

– відсутність прикметників і порядкових числівників із м'якою основою: *синий, сина, сине, третий, трета, трете;*

– короткі форми прикметників у називному відмінку однини чоловічого роду: "Віді ти *голоден*, Гнатку, на-ко тобі теплої кулешки", "Бере побратим мірку зерна та дві курці і йде до ворожки, а *голоден* кінь у вікно поглядає";

– ступені порівняння прикметників із часткою **май**: "Гафія це у мена друга жона *май* примолода, для козака не дуже безпечна"; "Тут *май* видно";

– редуплікові форми вказівних займенників: *тот, тота, тото, цес, цеся, цесе;*

– енклітичні форми займенників: *ми* (мені), *ті* (тобі), *ню* (її) та ін.;

– збереження давніх форм інфінітива на **-чи**: "*Обстричи* злодія, *обстричи*, – кричали сусіди";

– відсутність чергування **з – ж, с – ш** перед закінченнями у першій особі однини: "... най собі рот *зграсю*", "Я *пазю* служби";

– твердий приголосний звук **т** у закінченнях у третій особі однини дієслів другої дієвідміни та в третій особі множини обох дієвідмін: "То баба *хочут*, синку", "Тото, синку, перед смертев кождому карби *показуют* си, на душу *чіпают*";

– фонетично змінені форми колишнього перфекта: "Що *нажив єс-си*, що *набув єс-си*", "Де *сте* богів та свідків *діли*";

– сполучники **гей** (як), **най** (нехай), **коби**, **аби** (в значенні щоб), **хоть** (хоч) та ін.

Відзначені діалектні риси відбивають фонетико-морфологічні ознаки гуцульського діалекту, однак і вони не вичерпують усіх

особливостей гуцульського розмовного мовлення в тих його компонентах, в яких воно протиставляється літературній мові та іншим говіркам у ділянці фонетики й морфології. Показові в цьому плані специфічні форми гуцульських кількісних числівників на зразок *п'ять без одного,* яких вживають персонажі новел Марка Черемшини, пор.: "Рахую пальці, а пальців на руці *п'єть без одного*", *"Сім неділь без одної* ходить уже малий Юра Приймаків "льонтом".

Гуцульський діалект виразно позначився на художньому лексиконі Марка Черемшини, він значною мірою гуцульськоавтентичний. Це засвідчує далеко не повний перелік слів, ужитих в новелах Марка Черемшини, для яких сам письменник вважав за потрібне дати свої пояснення або це робили видавці першодруків, що за традицією вважаються також авторськими: *арідник* "злий дух", *аркан* "рід танцю", *арнарія* "пожива й прибори", *бадіка* "голова сім'ї", *байбарак* "короткий сіряк", *банувати* "жалувати, тужити", *батько* "хрещений батько", *бесаги* "вовняні дві торби злучені", *бірівливий* "могучий", *бірувати* "могти", *не бірує* "не може", *блавучити* "дармувати", *бутин* "вируб лісу", *бовтиці* "китиці", *буката* "часть у більшій мірі", *вакатися* "насмілюватися", *варівний* "небезпечний, непевний", *варінник* "горщик", *варувати* "берегти", *вбезсебитиси* "розлютитися, взлоститися", *верегчи* "кинути", *верем'я* "погода", *вистравний* "вибагливий у стравах", *віді, відай* "мабуть, може", *відтановлєтиси* "відгодовуватись, товстіти", *габа* "скоки хвиль", *гаждюта* "молода смерічка", *ґелетка* "чверть корця", *гилити* "раїти", *гляба* "годі", *ґоґолі* "коліна", *горґани* "довгасті хребти гір", *граничар* "гранична сторожа", *грегітний* "кремінний", *ґрунь* "гірський шпиль", *ґугля* "плащ", *дараба* "сплав", *денцівка* "мала сопілка з денцем", *дє* "скорочене замість дядю - тату", *дєдя* "тато", *джерґа* "вовняна верета на прядивній основі", *дзєма* "юшка", *дранка* "сорочка", *ерстити* "хрестити", *законитися* "причащатися", *затичка* "окраса на голові", *зеленюк* "сторож граничний", *загоді* "завчасу", *зимарка* "хата на полонинах або сіножатях", *зуміватися* "дивуватися", *ірщений* "хрещений", *камар* "цісарський ліс", *карнувати* "мучити", *кварівливий* "недужий", *кептар* "кожух без рукавів", *кичера* "гостра гора", *кібзувати* "міркувати, знати", *кліть* "комора", *копил* "байстрюк", *корняти* "порушувати", *крепір* "смерть", *кресло* "майно, господарство", *крижма* "полотно до хресту дитини", *курмей* "воловід", *загоїти* "заспокоювати", *лєнка* "сурдутовець, урядовець", *лодва* "груба тертиця", *лудіннє* "одяг", *любаска* "коханка", *магура* "мала гора",

май-май "багато", *малява* "стіжковата гора", *марґа, маржинка* "худоба, худібка", *марфа* "товар, крам", *мершя* "стерво", *мигла* "купа", *мовня* "блискавка", *мочуло* "ставок для мочення конопель", *мошя* "акушерка, баба", *набоїк* "дашок", *нявка* "лісова русалка", *обмаїти* "обчистити", *опівок* "наполовину порізані ковбки", *осік* "лісок на окремій неприступній горі, воринням обведений прориджений невеликий ліс", *отік* "як-от, неначе, ніби", *передрєгнути* "перестудитись", *перекоти* "з кількох ручок нагромаджене в один ряд сіно", *перестріл* "гони", *підпетик* "суконна верхня одіж", *плитник* "нечистий", *плова* "злива", *плюта* "злива", *побоїк* "дашок", *полібічок* "бочка", *поліг* "скошена трава", *полотнянка* "виношена сорочка", *попацити* "потерпіти", *попісніти* "збліднути", *посороми* "соромітські слова", *потужити* "більше тугим учинити, зміцнити", *потята* "пташеня", *придибашка* "пригода", *проклєтюк* "проклятий", *прокуратний* "розпусний", *псєнка* "багна, сіно, зібране на багні", *путеря* "сила", *рагаш* "доріжка, витовчена ковбками (зрубаним деревом, спусканим по вирубанню згори вділ)", *раква* "посудина на масло", *ризи* "жоліб до спускання дерева з гори", *роківщина* "плата за рік, громадою установлена", *саманати* "подобати, скидатися", *саняка* "син", *скруцак* "сплетенець із хусток, скрутінь", *сокотитися* "стерегтися", *спасувати* "жартувати", *стокмити* "(з)годитися", *сцурікатися* "відступати", *талан* "маєток", *термінє* "тріски", *терх, терхівка* "ладунок на коня; усі покупки, що на осідланого коня кладуться; набір, в'юк", *тєгло* "в'ючна худоба, коні, воли", *токма* "згода", *торбей* "той, що ходить з торбами, жебрак", *турлаш* "безладна купа ковбків", *фартушанка* "міщанка", *фін, фіна* "похресник, похресниця", *фірлідунок* "повістка, запізванє до суду", *флетєв* "парубок", *фолоситися* "щаститися", *фурт* "раз у раз", *футраш* "пожива", *челядина, чілідина* "молодиця", *чиколонки* "кістки на руках", *чирчиковий* "червоний", *чіпіти* "стати неповорушно", *чоргало* "малий потік з дощу", *чугайстер* "веселий дух", *ширинка* "хусточка", *шниріти* "бігцем слідити", *шнирька* "залізниця", *шпурєти* "кидати", *штуркати* "штовхати" та ін.

У питанні використання місцевих діалектів у мові художніх творів із "Покутської трійці" особливе місце належить Лесю Мартовичу. На відміну від В.Стефаника й Марка Черемшини він писав літературною мовою, максимально наближеною до наддніпрянського різновиду літературної мови. Це однаковою мірою властиво як авторській мові, так і мові героїв твору. Місцеві, покутські діалектні риси, зазвичай на рівні лексики й фраземіки, відбиті у мові персо-

нажів лише окремими вкрапленнями і з певною стилістичною настановою – відтворити місцевий колорит, підкреслити певну рису героя, індивідуалізувати його мовлення тощо. У листі до В.Гнатюка Лесь Мартович писав: "Я старався писати літературною мовою. Відступав від неї лиш для характеристики місця, осіб і ситуацій. Отже, таки признаюся, що кілька провінціалізмів я свідомо впровадив, щоб надати їм право горожанства в літературі. Подаю їх: "Зіправди", "справди", намісць "справді". Форма "зіправди" покутська, "справді" ж українська. "Повторачити" – повторювати. "Вигулити" – видурити, витуманити. "Гаралиця" – вивірка. "Позаяк" – оскільки. Слово "гиря" (чуприна), може, рідше вживане, але є в Куліша. Опріч цього, я не є певний, чи слово "збавити" (попсувати) не провінціоналізм. Так само "патик" (бучок) [9, 344–345]. Крім вказаних, можна відзначити ще окремі слова, територія поширення яких обмежена Покуттям або ширше – Галичиною, наприклад: *відумерщина* "родинна спадщина", *гарбата* "чай", *глотитися* "товпитися", *гостинець* "битий шлях", *двірець* "вокзал", *загирити* "занапастити, втратити, загубити", *заглаїти* "залагодити", *збиточна* "пустотлива", *злісний* "лісничий", *іритуватися* "сердитися, гніватися", *крижі* "спина, поперек", *нарік* "наступного року", *під* "горище", *пуцувати* "чистити", *прятати* "робити порядки", *ріще* "хмиз", *розчінканий* "розхристаний", *спацер* "прогулянка", *спіжарка* "комірчина", *тета* "тітка", *трепета* "осика", *урльоп* "відпустка", *фамілія* "родина", *фіра* "підвода, віз", *чічки* "квіти". Більшість із цих слів лише з погляду норм сучасної української літературної мови можна вважати діалектизмами. У кінці XIX – на початку XX ст. вони були органічними в лексиконі західноукраїнського варіанта української літературної мови, їх вживали у своїй художній творчості й інші галицькі письменники. Тому Лесь Мартович не відзначає їх як діалектизми, бо на той час вони вже здобули собі "право горожанства в літературі".

Фонетичні й граматичні діалектні риси не відбиті в мові художніх творів Леся Мартовича, ні в авторській мові, ні в мові персонажів. Правда, засвідчені окремі форми дієслівної словозміни, що є рештками колишніх часових форм (*були-сте хорі, причепив-єсь ся, аби-сте знали*), особливі прийменниково-іменникові форми, сполучники (*розгадав собі за гроші, гроші твої будуть до трьох день, лишив по собі нащадків, усе нагадувало на те, мушу поговорити зо Славком за батька, він міряв у склепі одіж проти своїх рук, і для того вона виходила для нього завелика, Славко полюбив-таки*

Броню. Раз для того, що вона визволила його з тої тяжкої неволі...). Однак це не стилізація мовлення персонажів, не цілеспрямоване використання діалектних рис, а наслідок специфіки формування й розвитку літературної мови на західноукраїнських землях.

Таким чином, з мовного боку твори представників "Покутської трійці" виявляють як певні спільні ознаки, так і відмінні. Усі три прозаїки писали свої твори західноукраїнським, чи галицьким варіантом української літературної мови з більшим чи меншим намаганням наблизити його до наддніпрянського варіанта. Найкраще це вдалося Лесеві Мартовичу, авторська мова якого, як і мовні партії персонажів, мало чим відрізняються від сучасної української літературної мови. Окремі лексичні діалектизми, зазвичай покутські, – це слова, які свого часу функціонували у галицькому варіанті літературної мови, однак не абсорбовані лексиконом єдиної української літературної мови, яка сформувалася як синтез обох варіантів. В.Стефаник і Марко Черемшина теж писали свої твори тодішньою літературною мовою Галичини, однак це стосується лише авторської мови. У мові літературних героїв першого з них якнайповніше відтворений покутський діалект, а другого – гуцульський. Чимало однакових фонетичних, граматичних і лексичних діалектних рис відбито в мові персонажів обох письменників, що зумовлено близькістю обох діалектів, належністю їх до південно-західного наріччя.

1. *Франко І.Я.* Зібрання творів: У 50-ти томах. – Т.37. – С.205–210.
2. *Кобилянський Б.В.* Діалект і літературна мова. – К., 1960.
3. *Крушельницькій А.* "... Бо наші тебе не приймуть" (Замість привіту на шістьдесятиріччя В.Стефаникові) // Василь Стефаник у критиці та спогадах. – К., 1970. – С.114.
4. *Бичко З., Бичко Н.* До питання про мову художніх творів В.Стефаника // Василь Стефаник і українська культура. Частина II. – Івано-Франківськ, 1991. – С.7–8.
5. *Лесин В.М.* Ще раз про мову В.Стефаника // Рад. літературознавство. – 1965. – №9. – С.44–45.
6. *Ковалик І.* До характеристики мови В.Стефаника: Функціональність діалектизмів у творах В.Стефаника // Рідна мова, 1937. – №4. – С.159.
7. *Киселівський К.* Надпрутський говір Стефаникових персонажів: Матеріали для словника // Українське мовознавство в останній добі: Філологічні праці. – Рим, 1973. – С. 153–189; *Батюк Л.* Твори Стефаника як джерело вивчення південно-західних говорів // Стефаниківські читання. – Вип.1. – Івано-Франківськ, 1990; *Христіанінова Р., Дякіна В.* Фонетичні діалектизми в новелах В.Стефаника // Василь Стефаник і українська культура. – Частина II. – Івано-Франківськ, 1991. – С.75–77; *Височина А., Попова І.* Морфологічні діалектизми у творах В.Стефаника // Василь Стефаник і українська культура. – Частина II. – Івано-Франківськ, 1991. – С.16–18; *Бекеш Н.* Морфологічні риси покутського говору в художніх творах В. Стефаника // Стефаниківські читання. Випуск № 2. – Івано-Франківськ, 1993. –

С.87–89; *Бичко З.* Опільсько-покутські лексичні ізоглоси в творах Василя Стефаника // Стефаниківські читання. – Вип.№2. – Івано-Франківськ, 1993. – С.89–91.
8. *Жилко Ф. Т.* Мова новел М. Черемшини // Українська мова і література в школі. – 1954. – №4. – С.20–31.
9. Див.: *Мартович Лесь.* Забобон. – К., 1985.

Василь ШИНКАРУК (Київ)

ДИКТУМ І МОДУС У ВИСЛОВЛЕННЯХ ІЗ СУРЯДНИМ ЗВ'ЯЗКОМ
(на матеріалі мови творів Марка Черемшини)

У складному висловленні постає відмінна від простого висловлення проблема порядку його частин. Розташування диктуму і модусу у складному висловленні звично відбиває функціонування його як комунікативної одиниці. Той чи той порядок диктуму і модусу визначають ситуація мовлення та відповідне комунікативне завдання. Це означає, що розташування диктуму і модусу у структурі складного висловлення виражає актуальне членування. Якщо порядок частин у граматичному плані "вільний", нефіксований, то основна його функція – окреслювати актуальну (важливу для конкретної ситуації мовлення) інформацію, а отже, вказувати на сутність комунікації. Диктум і модус складного висловлення з сурядними відношеннями звичайно визначаються як рівноправні, не підпорядковані один одному компоненти утворюваної сурядним зв'язком і увиразнюваної відповідними семантичними відношеннями синтаксичної конструкції. "Окремі самостійні речення, що утворюють висловлення, перебувають у певних синтаксичних зв'язках між собою, а щодо значеннєвих зв'язків дуже нагадують відношення між частинами складносурядних речень", – зазначає А.П.Грищенко [1, 45]. Експліцитно виражений сполучником сурядності тип відношень між диктумом і модусом передається у висловленні з сурядним зв'язком. Ми виділяємо такі типи висловлень із сурядними відношеннями між диктумом і модусом: *єднальні, зіставлювально-протиставні, розділові, пояснювальні і градаційні.* Кожен із названих типів висловлень будується за однією чи кількома моделями, ділиться на відкриті та закриті структури. Різні сурядні сполучники, сполучникові поєднання чи аналоги сполучників створюють форми їх парадигм.

Ці висловлення являють собою текстові замкнені конструкції, які поєднують диктум і модус актуалізованими сполучниками *а, але, проте, а проте, зате, однак, одначе, так, та* (в значенні *але*). Найхарактернішою ознакою поєднань диктуму і модусу з актуалізованою препозитивною чи постпозитивною предикативною частиною є те, що в них кожна предикативна одиниця служить фоном для виділення іншої. Тут спостерігається два підтипи відношень: зіставлення і протиставлення.

Висловлення із *зіставними* складносурядними реченнями мають на межі співвідношення сполучник *а*, який служить для передачі зіставних відношень між двома подіями чи фактами дійсності, що відбуваються паралельно, створюючи єдину картину. Наприклад: *Лагідний вітер обдмухує квітки, охолоджує на прихід роси, а квітки весело глядять*; *Та й Івана беруть поміж себе, а він ходить, неначе та блудна вівця*; *Десь горіла хата, а під березовим пеньком – його так яскраво бачив Василь – лежав мертвий китаєць*; *Батьків розум маєш, а батько твій – пам'ятай це – ніколи ще в житті не програвав*; *Ледве я добився на гору, а на горі такий вітерець дунув на мене.*

Зіставні відношення між диктумом і модусом вживаються для передачі суміжності, розташування предметів у просторі, подібності, допустовості, розподільності, часових відношень, наприклад: *Дивіться, ніч не дає спати, а завтра зелені свята...*; *І в Рудиків, пам'ятає, робила: по дві копи пшениці на день нажинала, а під копою ще й дитина, було, квилить мала.*

Найчастіше похідні форми зіставлювальних модусної та диктумної частин створюються сполучником *а* для вираження *зіставлювально-поширювальних відношень*, наприклад: *Хліб нарешті зібрали чи сяк, чи так, а врожай все-таки був добрий*; *Накладала ніч глиною і присвічувала тим каганчиком, а на душі робилось їй щораз гірше*; *Він лиш махнув рукою, пообтирався та мовчить, а сам блідий-блідий!*; *Се діялося в суботу, а в неділеньку зранку й поховали*; *Настали вибори до громадської ради, а радних було шість.*

Різновид висловлень із сполучником *а* становлять висловлення, в яких виражаються зіставно-поширювальні відношення диктуму і модусу з приєднувальним відтінком, тобто такі, в яких подаються додаткові зауваження, характеристики, оцінки. Сполучник *а* може виступати із значенням "а ще", "а до того", наприклад: *Мусить когось мати, а до того шкода її.*

Диктумна і модусна частини у висловленні із зіставним значенням поєднуються на основі *розподільно-зіставного відношення*,

ознакою якого є різноаспектний підхід до відповідних сторін того ж явища, предмета чи особи. Складові частини, повідомляючи про розподіл дій, ознак, об'єднаних належністю до одного й того ж явища, предмета чи особи, одночасно вказують і на зіставлення диктуму і модусу. У кожному випадку розподільно-зіставного зв'язку друга частина ніби доповнює зміст першої. Зміст другої змістової частини при цьому обов'язково виступає як уточнений або обмежений, порівняно із змістом першої. Наприклад: *Ніщо його не цікавило, ніщо не тішило, а службу свою він справляв як машина.*

Другу модель сполучник *а* створює для вираження протиставних відношень, напр.: *Не хотів би я свого хреста, а дай мені мою руку та ногу! // Не хотів би я свого хреста, але (проте, однак) дай мені мою руку та ногу!*

Різні відтінки протиставного значення допомагає виражати контекст. Найчастіше сполучник *а* передає значення "*але*", "*проте*", напр.: *Мороз притиснув дужче, а (але, проте) вітер своє робить - не боїться й* морозу.

Заперечення посилює частка *не*, яка вживається у модусній частині висловлення, напр.: *...Ніколи не вірив ні в жадні відьми, ні в чарівниці, ні в опирі, а відколи пізнав Івана Рила, відтоді починаю вірити*; *Семенко співати не вмів, а мама обтерла долонею сухі губи і заспівала.*

Виділяються висловлення, в яких зміст диктумної частини несподіваний, суперечить змісту модусної частини. У таких висловленнях диктумна частина часто має заперечення, напр.: *Буде сонце нам світити, а панам ніколи.* Актуалізований сполучник *а* набуває виразного значення протиставлення, коли поєднує диктум і модус, зміст одного з яких контрастно протиставляється тому, про що говориться в другій частині, напр.: *Вже пізно, а спати не хочеться.* Як бачимо, у наведеному прикладі зміст однієї частини протиставляється тому, про що говориться в другій частині; сполучник *а* тут скрізь близький значенням до сполучника *але* і може бути ним замінений. Порівняймо: *Вже пізно, але спати не хочеться.*

Похідні форми парадигми моделі протиставних висловлень творяться сполучниковими поєднаннями *а* з конкретизаторами. Для вираження протиставно-допустового відтінку значення вживаються сполучникові поєднання *а одначе, а проте, а втім, а все-таки, а проте однак* тощо, напр.: *Приймав на себе тягарі ще й з вала, а проте однако той господар найгіршою пашею годував свого віслюка*; *... Я – підводчик, а все-таки уся сила моєї енергії тепер: вискочити на дорогу до Джунаєвого кутка.*

Сполучник *але* найуживаніший у функції протиставного значення. Він стилістично нейтральний, напр.: *Дощ застав мене в сім машняку і зросив мене до голого тіла, але (однак) він не довгий і не холодний*; *Через місяць наречена Аргумена була зовсім здорова, але (однак) в його серці без останку вмерло кохання; Давненько все те було, але його не забудеш, не викинеш із життя; У мене тільки баба, але вона сліпа*; *Небо бездонне і високе віддзеркалюється в криниці, але воно не сприймається як віддзеркалення.*

Актуалізований сполучник *але* передає у висловленні декілька відтінків протиставного значення, а саме: 1) *протиставно-компенсуючі*, напр.: *Прости мя за мою упрямість, але за тото віддаю я тобі увесь мій маєток і мою Олену...*; 2) *протиставно-обмежувальні*, напр.: *Андрій мітусився по тісному купе, як ранений звір, шукаючи рятунку, але (проте) рятунку не було*; 3) *протиставно-допустові*, напр.: *Не любив цілування, але (хоч) сей поцілуй дитячих уст відчув він аж в душі*; *Багато хто з нас дуже й дуже сумнівався в успіху справи, але відступати не думав ніхто*; *І я чекав жаданої зустрічі з нею, але не діждався*; 4) *поширювально-приєднувальні*, напр.: *День був ясний та теплий, але сонце сідало дуже червоне – на вітер та на мороз.*

У висловленні сполучник *але*, як бачимо, – актуалізований приєднувальний компонент диктуму і модусу, який не має такої великої кількості відтінків, як *а*, виступаючи майже завжди в одному основному значенні протиставлення, напр.: *Миттю ж з півсотні свит і чинарок було вже до його послуг, але він узяв тільки декілька з них...*; *Далі не пам'ятаю, але за товариша Гавриша я докажу тобі*; *Не для слави польського офіцера хай будуть ці рядки, але їх родила та велика й справедлива у віках ненависть мого народу.*

Досить поширені і типові для української мови висловлення із сполучником *та*, які виражають ті ж відтінки протиставного значення, що й зі сполучником *але*, а саме: обмежувальний, компенсуючий, допустовий і поширювально-приєднувальний відтінки. Наприклад: *Буря щогли ламає, та борються з морем відважні гребці*; *Закон не позволя, та й баби в мене нема, нікому у нас пасок випікати*; *Але прийшла на поміч матір божа з образів, та не хотіла довго помагати.*

Для уточнення цих відтінків між диктумом і модусом сполучник *та* іноді вживається з конкретизаторами: *та тільки, та зате, та все-таки, та одначе* тощо, напр.: *Не дуже-то вона (птаха-пелікан) велика, та зате казка південного люду овіяла пеліканову родину ясним німбом почесті.*

Коли у висловленні до сполучника *та* додається частка *й* або *от*, увиразнюється актуалізований приєднувальний відтінок зв'язку між диктумом і модусом, напр.: *Гроші все росли, та от Грицько на те вважав*; *Діти почали вчитися, було досягненням, та й навіть Парася тепер стала іншою.*

Ще один різновид висловлень становлять висловлення з актуалізованим приєднувальним зв'язком між диктумом і модусом, коли до сполучників додаються прийменниково-займенникові чи прислівникові утворення та деякі модальні слова, що виступають у значенні сполучників – *однак, одначе, проте, все ж, все-таки, тоді, між тим, зате, тільки, лише, навпаки, не те що.* Наприклад: *Степан приходив часом з молоденькою і хорошою жінкою, однак тоді розмова не клеїлась*; *Підупала, сарака, на здоров'ю, кашляє, зате ж вона статтю височенна, під саму стелю.*

Отже, висловлення з єднальним та протиставним значенням характеризуються розгалуженою системою значень між диктумом і модусом, для вираження яких функціонально закріпився той чи інший сполучник.

1. *Грищенко А.П.* Складносурядні речення в сучасній українській мові. – К., 1969. – 155 с.
2. *Мельничук О.С.* Загальні питання синтаксису української мови // Сучасна українська мова: Синтаксис. – К., 1972. – С.5–50.
3. *Черемшина М.* Твори. Карби. – К., 1978. – 300 с.
4. *Шахматов А.А.* Синтаксис русского языка. – Л., 1941. – С.86–174.
5. *Шмелев Д.Н.* Синтаксическая членимость высказывания в современном русском языке. – М., 1976. – 150 с.

Світлана ШАБАТ (Чернівці)

ФУНКЦІОНАЛЬНІ ТИПИ НЕВЛАСНЕ ПИТАЛЬНИХ РЕЧЕНЬ (на матеріалі мови прози Марка Черемшини)

У системі речень питальної модальності виділяються функціонально-семантичні типи, які об'єднуються на основі первинних і вторинних функцій. У своїх первинних функціях запитання спрямоване на пошуки інформації, у вторинних – на вираження емоцій та оцінок, ввічливого спонукання до дії тощо. Основним критерієм розрізнення таких функцій виступає **запит мовця**, який є універсальною комунікативною категорією питальних речень. Запитання виступає не тільки засобом здійснення пошуку інформації, але й виражає різні конотаційні значення питальних структур. Таким чином, залежно від комунікативних інтенцій мовця, від особливостей мовленнєвої ситуації вирізняються власне питальні та невласне питальні речення.

Власне питальні речення характеризуються тим, що мовець має намір отримати відповідь, заповнити ті прогалини в знаннях, щодо яких у нього є сумнів, застереження. **Невласне питальні речення** передають різні модально-інтенційні відтінки: експресивне ствердження, заперечення, спонукання, здивування, обурення тощо. Вторинні функції питальних структур пов'язані з вираженням суб'єктивних значень, з авторською модальністю, яка пронизує весь художній текст, виявляє ставлення автора до дійсності, передає оцінку відібраної ним "картини світу". Завдяки їй можна експліціювати авторське ставлення до конкретного об'єкта, факту. У кожному тексті, навіть у такому, де немає ні дійових осіб, ні персонажів, завжди присутній "образ автора", і авторська модальність, по суті, розкриває не погляди автора на навколишній світ взагалі, а тільки ті, що "відбилися" завдяки формуванню образу автора в тексті [1, 7–8]. Такий безпосередній зв'язок автора з дійсністю, з персонажами, з читачами відчутний у творах Марка Черемшини, письменника, літературна і культурно-громадська діяльність якого розвивалась у найтіснішому зв'язку з суспільно-політичними процесами на західноукраїнських землях, з літературним та мистецьким життям кінця XIX – першої чверті XX ст.

Художні тексти Марка Черемшини послужили фактичним матеріалом для спеціального дослідження синтаксичної природи невласне питальних речень, оскільки мова творів цього письменника колоритна, багата художньо-виражальними засобами, писана народною говіркою Гуцульщини та Покуття.

Систему невласне питальних речень у творах Черемшини утворюють декілька комунікативно-функціональних типів.

Риторичне запитання як синкретичний функціональний тип синтаксичних одиниць має диференційні ознаки питальних (зовнішня питальна форма) і розповідних речень (значення повідомлення). Такі структури виражають стверджувальне чи заперечне судження і характеризуються як особливий стилістичний прийом, що служить для експресивності та увиразнення висловлення.

Риторичне запитання, яке містить заперечення, завжди виражає стверджувальний зміст. Якщо ж риторичне запитання має стверджувальну форму, то воно еквівалентне заперечному судженню. Пор.: – *Та ж я не з глини, та й не з кременя. А ніби й глина не родит, та кремінь не поростає зеленим мохом? (4, I, 260), – Але чи є другий такий, аби був нам рівня?* (4,1, 272).

З функціонального погляду риторичне запитання не є справжнім "інформативним" питанням, тому що мовець заздалегідь знає те, про що він запитує. До питальних речень такі конструкції зараховуються умовно, тільки з огляду на властиву їм своєрідну питальну інтонацію і на те, що у функції засобів оформлення цих речень виступають питальні компоненти – займенники, прислівники й частки. У творах Марка Черемшини поширені відповідно і частковопитальні, і загальнопитальні речення, напр.: – *Віна мені не дали-сте, чим їх нагодую? (4, I, 32), – Якби було гаразд, то ци я йшов би до тебе у такий час? (4, I, 157).* В останньому реченні використовується діалектна питальна частка ци, яка вживається у творах Марка Черемшини паралельно з часткою чи.

Суб'єктивне переживання письменника, його роздуми, складність ситуації характеризує ті риторичні запитання, у складі яких є метафоричні звертання до явищ природи, гір, річок, як-от: *Ой весно-весно! Коли просвітаєш ти безталанну Русь-Україну своїм благодатним привітом "добридень"? (4, II, 48), – Ой, ви, гори кремінисті, чіму не лупаєтеся? – Ой, ви, громи швидконогі, де ж ви поховалися? (4, I, 171), Ей, ба чого ж ти, ріко, той красний вогонь так швидко ізгасила? (4, I, 290).*

Марко Черемшина у своїх творах майстерно відтворив мову народних голосінь, в яких багато питальних речень риторичного типу. Мовець "звертається" до померлої, добре знаючи, що вона вже ніколи не зможе відповісти на поставлені запитання. У таких конструкціях переважає семантика суму, розпачу, як-от: – *А в котру онь доріжку, ненько, вибираєтесь, відків вас визирати маємо? (4, II, 66), – Чіму до нас, ненько, не заговорите, чіму на нас не подивитесь, наші мозілі не позавиваєте? (4, I, 66).* Питальні компоненти відків, чіму позначені діалектним впливом.

Питання – розмірковування за своїм функціональним спрямуванням близькі до риторичних запитань, але різнить їх те, що мовець заздалегідь не знає відповіді на запитання. Така нез'ясованість викликає у нього неспокій, небезпеку. Поширені ці питальні структури здебільшого у внутрішніх монологах. Пор.: *Калина: На то*

ж я тебе виховувала, щоб було кого в темницю всадити, на то ж я тебе плекала, щоби ти у в'язниці зогнив? Ей, божечку наш, божечку, за що ти нас так покарав? (4, II, 195). Особливо яскраві суб'єктивні переживання автора, його роздуми у такій "поезії в прозі":

В дівочому городчику зацвіли фіалки. Весняний мороз не пощадив їх, заморозив. Чого вони так вранці яр-весни процвіли? Чого тим молоденьким красощам тепер нидіти, погибати? (4, II, 44).

Речення, в яких поєднані називний відмінок іменника і сполучникова частка а, позначають запитання-нагадування, актуалізуючи ці конструкції у тексті, як-от: *А мрії? Мрії стелилися золотим промінням над тим самим рідним народом, але народом, що двинувся завдяки її праці із тьми тьменної (4, I, 62).* Таке запитання переважно відкриває собою текст, який містить роздуми з приводу чогось названого чи почутого.

Питання – констативи є реченнями емоційного-констатуючого характеру, їх семантика позбавлена внутрішньої полемічності. Значення констатації реального факту у творах Марка Черемшини підсилюється уточнюючими зворотами типу єк не я, як не моя голова, напр.: – *А на храм до Широкополя хто возив нашого панотця, єк не я? (4, I, 202), – Полонини не мої, ласкаві пані, лиш божі, а їсти хочеться щодня — то хто постарає, як не моя голова? (4, I, 206).*

У прозі Марка Черемшини поширені **авторизовано-оцінні запитання,** які виражають суб'єктивну реакцію мовця на попередні вислови реплік діалогу. Будь-яка оцінка завжди суб'єктивна, особливо у тих випадках, коли людина виступає не тільки суб'єктом, але й об'єктом пізнання та оцінювання. Всяке явище чи мотив людської діяльності має одночасно естетичне та етичне значення і може бути оцінене, з одного боку, як прекрасне чи потворне, а з другого – як добро чи зло [3; 128]. Таким чином, усі авторизовано-оцінні запитання утворюють дві семантичні групи:

– з позитивною оцінкою: – *Як лишень лупиться мому Вальоркові якась ліпша нагода, зараз мені перстень із зіркою приносить. Або мої бранзолети мають у місці собі пару? (4, I, 199);*

– з негативною оцінкою, напр.; *Вже ноги і руки не статкують, вже не вдержав би фіна, не діждав би його дружити, то що такий кум вартує? (4, I, 191).*

Авторизовано-оцінні запитання у структурі **альтернативного питального речення** відображають пряме оцінне судження мовця. Небуквальна альтернатива може стосуватися характеристики особи, її розумових здібностей, напр.: – *Бо ци ти коли угорнуласи, єк люцкі*

газдині, ци ти коли ночі діспала? (4, I, 67), – Ци то до тебе приступило шо, Юсипку, ци ті розум відбило? (4, I, 52).

Художні твори Марка Черемшини репрезентують і **дубітативні запитання,** суть яких полягає у вираженні припущення протилежного. Позитивні за формою такі структури представляють припущення заперечної відповіді, заперечні ж за формою – припущення стверджувальної відповіді. Однак питальні конструкції цього типу мало продуктивні в аналізованих творах. Яскраво виражені хіба що дубітативні запитання заперечні за формою з питальним компонентом чи не (чи ж не) і його діалектним відповідником ци не (ци ж не), напр.: *– Ану, видовбай вірлу очі, чи не тарахне собов у скалу кремінисту? (4, I, 187), – Чи ж не сором було б, аби хирляві плотарі аж у Новоселицю пускались, а їх калфа – керманич дома вигрівався? (4, II, 23); – Ба ци не до Дзельмана ведете, хло', ту морфу? (4, I, 173), – Ци ж не було від чого, любєтка, знидіти та й зчорніти? (4, I, 90).*

Емоційні запитання виражають реакцію мовця на помічений ним факт. Такі запитання не є "інформативними", оскільки вони ставляться не для того, щоб адресат визначив своє ставлення до повідомлюваного у запитанні. Навпаки, "інформатором" у таких випадках виступає сам "мовець", тому що повідомляє адресату або свою категоричну думку про щось, або емоційну реакцію стосовно якогось факту [2, 223]. Питальні речення цього типу виражають різноманітні почуття: здивування, сумнів, осуд, обурення тощо.

У творах Марка Черемшини більшість емоційних запитань виражають значення здивування. У лінгвістиці подібні запитання саме із цим значенням називають **адміративними** (від лат. acimitati – захоплюватися, дивуватися) [2, 459]. Напр.: *– Гаї то кров у нім, Юсипку, так грає! – Ба ци варе кров? (4, I, 44), -Таже вігнав мене! – Єк-то вігнав? (4, I, 48).*

Емоційні запитання репрезентують ще такі значення: ***сумнів:*** *- Ей, де ж би панотець співав такої поганої? (4, I, 202), – Тьфу, та щоб ти не знав, скільки літ маєш? (4, I, 76);* ***осуд:*** *– Заткайтеся, донько, аби я цего більше не чула. То я чи ти йому жінка вінчєна? То я чи ти йому в церкві присягала? То хто тебе навчив так до нені говорити? Фе... устидайся (4, I, 272);* ***докір:*** *– Твої ровесники вигибли, а ти чого дітям заважаєш? (4, I, 41), — Видите, бадю, які ви недобрі? (4, I, 203);* ***роздратування:*** *– То ти, котюго? Та ти онь мені молоко меш красти? Злодюго! Ти до корови вже берешся, рабувати мене хочеш, рабувати, рабувати? (4, I, 72).*

Контактні запитання ставляться для того, щоб привернути увагу та підтримувати комунікативний контакт з адресатом, як-от: *– Дє'! дєдю, гив! чуєте, дє'? (4, I, 48), -Гм, чекай, ага. твої діти повмирали на сухоти? (4, I, 77),*

– Твоя слабість тяжка, розумієш? (4, I, 77), – Ти називаєшся Дмитро Олійник, га? (4, I, 76). Однак цей тип питальних речень не є продуктивним у творах Марка Черемшини.

Правила привітання передбачають узвичаєні формули зачину та підтримування розмови. В аналізованих текстах знаходимо такі **фатичні запитання: –** *Шо си діє, кумко Пара', миром? (4, I, 99), – Ба, ци миром, газдині пишні та годні? (4, I, 137), – Шо май туди коло вас, кумочку Тана'? Шо кума діє, та худібка та діточки ци дужі? (4, I, 99).*

Питально-спонукальні речення є також одним із функціональних типів невласне питальних речень. Такі конструкції передають спонукальне значення у питальній формі. До основних спонукальних смислів належать прохання, порада, запрошення, як-от:

– А може би, їх, прецінь, зараз замкнути? (4, I, 233),

– Ну, то ви заглянете до нас, пане Зельман ? (4, I, 2()6).

Семантика спонукання може передаватися структурою складного речення, одна з предикативних частин якого містить дієслова у наказовому способі, напр.: *– Мой, Ю', ану, скажи, кого тепер видиш? (4, I, 52), Маріка: Кому миром, а кому негоже: змилуйся, Василечку, вповідж, де Микола? (4, II, 188).*

Фразеологізовані вигукові питання у творах Марка Черемшини становлять специфічну групу. Такі фразеологізовані структури є лаконічним засобом передачі найрізноманітніших емоційних відтінків та почуттів людини. Синтаксичні побудови цього типу становлять такі семантичні моделі: 1) ***питальні речення у значенні стверджувальних,*** як-от: *– Але ви самі з ним поговорите? – Та що маю з вами робити? (4, I, 220), – Діправди, Марічко? – А ти ще питаєш? (4, I, 284).* Функціональними варіантами таких фразеологізованих запитань є стверджувальні слова "правда", "звичайно", "так"; 2) ***питальні речення із значенням гіпотетичності (вірогідності),*** що представлені у творах Марка Черемшини фразеологізованою конструкцією "Або я знаю?", яка має емоційне забарвлення невизначеності, невпевненості, можливості, напр.: *– Ей, говоріт свої, таки ходіт на чєсок та й решта; сегодни однако неділя. – Гм, або я знаю? (4, I, 97);* 3) ***питальні речення із емоційно-експресивним значенням,*** що передають різноманітні відтінки сумніву, розчарування

тощо. Особливу групу становлять структури цього типу із значенням байдужості, як-от: – *Уповідала покійна неня, шо разом до виводу ходили, ой разом, та й шо з того? (4, I, 76), – Багачі кличут, та шо з того? (4, I, 37).*

Отже, у мові творів Марка Черемшини широко представлені різноманітні функціональні типи невласне питальних речень, що мають своєрідні емоційно-експресивні виражальні можливості. Наявність таких типів питальних речень свідчить про багатство семантичних відтінків та конотаційного забарвлення інтеррогативних структур взагалі.

1. *Пишна Л. М.* Повтори як засіб вираження авторської модальності та прагматичної настанови тексту: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1996. – 21 с.
2. *Рестан* Пер. Синтаксис вопросительного предложения: Общий вопрос. – Oslo–Tromsö: Universitetsforlaget, 1969. – 880 с.
3. *Тимошенкова З.М., Ребрий В.* К вопросу о качественной оценке как лингвистической категории // Вісник Харківського університету. – №382. – Харків, 1994. – С.127–133.
4. *Марко Черемшина.* Твори: У 2-х т. – К., 1974.

Леся КУРИЛЯК (м.Івано-Франківськ)

ІМПЛІЦИТНИЙ ЗМІСТ НЕПРЯМИХ КОМУНІКАТИВНИХ АКТІВ У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА

Художні тексти, за допомогою яких здійснюється моделювання дійсності, містять інформацію, що не завжди входить в комунікативні наміри автора, однак сприймається реципієнтом й дозволяє виявити нові аспекти при аналізі тексту. Ця нова (додаткова) інформація категоризується нами як імпліцитна.

У лінгвістиці питання імпліцитного змісту все частіше розглядають як явище текстове, загальнокомунікативне, що характерне не тільки деяким жанрам і напрямам художньої літератури, але й мовній діяльності людини загалом [5, 47–48]. Незважаючи на велику кількість досліджень, що здебільшого аналізують способи непрямого інформування [6], типи текстової інформації [4, 26–50], проблема імпліцитного змісту, зокрема його смисле- та текстотвірної ролі, залишається нез'ясованою.

Одним із засобів створення прихованого в художніх текстах виступають непрямі мовленнєві акти, в межах яких "ілокуція мовця

через різні причини виявляється не прямо" [1, 169]. Інформування таким чином належить до складних типів і виникає внаслідок застосування різноманітних форм опосередкованої передачі змісту висловлень учасників комунікативного акту. Серед типів непрямого мовлення виділяють "іронію, сарказм, натяк, лестощі [1, 169], алюзію, різні види підтексту [8]".

Імпліцитна інформація, що виводиться з експліцитного змісту мовленнєвих конструкцій у певному контексті та ситуації мовлення, в художніх текстах Леся Мартовича не тільки розширює їх в інформативному плані, але й функціонує як комунікативний феномен тексту.

Для нашого дослідження важливо зазначити, що прихований зміст висловлень є результатом мовленнєвої діяльності, зумовлений певним типом комунікативного акту, тому його формування й рецепція залежать від таких факторів:

1) спільних фонових знань учасників комунікації;
2) правильного сприйняття інтенції мовця адресатом;
3) комунікативної націленості мовця, в якій декодується категорія суб'єктивної модальності;
4) попереднього контексту, що сприяє відновленню скороченого змісту сегменту тексту;
5) емоційного стану відправника тексту (мовця) та адресата.

При врахуванні цих ознак у художніх текстах Леся Мартовича можна виділити кілька типів мовленнєвих конструкцій з імпліцитним змістом.

1. *Імпліцитний зміст (надалі ІЗ) мовленнєвих конструкцій, що містять натяк.*

Такий тип прихованої інформації здебільшого категоризують як підтекстовий [2, 54]. Приховання інформації в цих мовленнєвих конструкціях входить в комунікативні наміри відправника тексту й формується на основі двозначності. Розглянемо приклад:

...Перед склепеком стояла бричка, а в ній сидів пан маршалок. Мілько хотів незамітно втекти, але пан маршалок завважив його.

– *Моє поважання, пане Мільку! Як ся маєте?*

– *Пан Мілько затрусився, як осиковий лист восени.*

– *Моє поважання !... Я...я...підводив пана Ікс.*

– *Навмисне через склепок, щоб побачатися з красною склепаркою, – зареготався пан маршалок.*

Мількові стали сльози в очах:

– *Ае ж, пане...ласкавий, як можна?*

– *Но, но – успокоював п. Маршалок, – жарти, пане Мільку. Адже я знаю, що з вас примірний муж* [6, 78].

Інформативно-комунікативний характер цього текстового сегменту формує основний топік тексту (сімейне життя пана Мілька, оскільки притекстово прочитується, що п.Мілько одружений), стає пресупозиційною базою даних, за допомогою якої відбувається рецепція семантики наступних текстових одиниць, що репрезентовані в тексті системою компресійних повторень. Зокрема: *"Я – урядник, пане добродію, у десятім ранзі та й така компроментація"* [6, 80]. Декодування змісту цього висловлення здійснюється за допомогою відновленої семантики попередніх комунікативних актів, тому під *"такою компроментацією"* реципієнт зможе прочитати той же натяк пана Маршалка, незалежно від наступних ситуацій мовлення. Таким чином, прихований зміст, декодований мовленнєвими конструкціями мовців, забезпечує повторення змісту тексту, отже, забезпечує його цілісність та когерентність.

Прихована інформація мовленнєвих конструкцій із натяком може виступати як один із засобів образотворення. Так, імпліцитний зміст висловлень мовців виражає категорію суб'єктивної модальності адресанта до об'єкта чи суб'єкта мовлення. Проаналізуємо один з фрагментів:

Зараз за деревищем ішла Грициха, підпираючися палицями, та й ритмічно голосила...[ ]...Василина йшла похнюплена, а Ярина плакала.

Сафат обізвався до Семенихи, що припадком ішла з ним поруч :

– Адіть, Семенихо! Котре щиро жалує, то не вміє красно голосити, бо жаль не дає. Также то серце крається. А котрому байдуже, то так приповідає, як би на книжці читало [6, 76].

Прихований зміст цього мовленнєвого акту увиразнює атмосферу контактності між діячами художнього тексту, формує імпліцитну позицію сприйняття образу Грицихи, репрезентує один із можливих способів образотворення, доповнює характеристику авторського ідіостилю.

2. Із *іронічних мовленнєвих конструкцій.*

До типових способів формування прихованого належать мовленнєві конструкції з використанням іронії. Роль цього художнього засобу в тексті часто виходить за межі тропу й категоризується нами як лінгвістичне явище, один із типів імпліцитного змісту, зокрема *іронічний тип текстової інформації.*

Використання іронії як певної форми інформування спрямоване на імпліцитне вираження категорії суб'єктивної модальності мовця до об'єкта мовлення чи адресата. У художніх текстах Леся Мартовича іронічний тип текстової інформації відзначається високою продуктивністю й формує конотативний аспект семантичної інтерпретації мікротексту. Наприклад:

Пан (перебиває): Дивіться, пане суддя, що за безличність. Соціаліст ділив би ся зо мною [6, 84].

Іронічна інтенція мовця сприймається адресатом на основі пресупозиційних знань, що зумовлені семантикою концепта "соціаліст" й відповідно інтерпретується кожним реципієнтом в залежності від його культурно-естетичного досвіду.

3. Із *емоційних мовленнєвих конструкцій..*

Для забезпечення когерентності текстових одиниць та його семантичної єдності значну роль відіграє не тільки комунікація, але й емоційний стан учасників мовленнєвих актів, який може бути джерелом *нової* інформації в тексті. Емоція мовців здебільшого вербалізується у мовленнєвих вигуковиих конструкціях, які, на думку А.Вежбицької, передають "ментальний стан того, хто говорить,... й володіють смислом" [3, 615–616].

Аналіз мовленнєвих актів, в структуру яких входять вигукові конструкції, дає підстави виділяти *емоційний тип змісту*, який також можна категоризувати як імпліцитний. Семантика таких висловлень сприймається за допомогою контексту та ситуації спілкування. Розглянемо приклад:

Іваниха та Грицько сваряться за межу).

Іваниха: Прошу сендзі дати йому фрику, бо ніяк буде на дорозі показатися.Таже він він як узяв до мене сапище, як мене кошкнув по голові, то я трохи в межу не впала.

Грицько: Йой!

Метнувся з - перед стола, поміж людей та до сіней . Відти ніс сапу, ваги зо 3 кілограми, на держаку, довгім, як у хлопа.

Грицько: ...Ади, прошу найяснішого суду, подивіться! Та тут є чим бити? [6,89].

Емоційне висловлення одного з мовців містить певну інформацію, зміст якої вербально не висловлений, однак декодується за допомогою зазначених екстралінгвістичних чинників і може виводитися як окреме семантично навантажене висловлення з таким умовним змістом: "Вона говорить неправду, не вірте їй". Власне, таке

сприйняття підтримується наступними вчинками мовця (зокрема Грицька) й відповідно проектує подальшу рецепцію цього образу.

Проблема семантики емоційних висловлень безперечно повинна детально розглядатися з позиції кількох аспектів лінгвістичного аналізу. Проте одним із ключових, на нашу думку, є розгляд цих конструкцій як інформаційно-комунікативних одиниць тексту, що сприяють його глибинному прочитанню, доповнюють систему селянських образів у художніх текстах Леся Мартовича, невід'ємною рисою характеру яких є емоційність.

Таким чином, індивідуальне мовлення учасників комунікативного акту не тільки репрезентує їх як певну особистість, але й створює вертикальний контекст, що проектує прочитання художніх текстів Леся Мартовича через систему прихованого.

Емоційний тип змісту в художньому тексті не тільки є засобом образотворення, однак й імпліцитним критерієм категорії оцінки та суб'єктивної модальності. Наприклад:

Суд: Як міркуєш, що тобі належиться, то запізви пана, а красти не вільно.

Об.: А куди запізвати?

Суд: До суду.

Об.: А я ! [6, 84].

Додаткова інформація, що виводиться з експліцитного висловлення мовця, вираженого вигуком, (ІЗ: Це все одно не допоможе; Не варто; А що це дасть?; Суд нічого не допоможе), доповнює загальну тональність тексту, диференціює категорію контактності між мовцями (отже, й героями художнього тексту), та розширює текст новими комунікативно-прагматичними категоріями, що формують його цілісність і когерентність.

4. ІЗ *компресійних висловлень.*

Як уже зазначалось, важливу роль при рецепції прихованої інформації мовленнєвих актів відіграє спільний фонд пресу позиційних знань учасників комунікації. Наявність однакової когнітивної бази забезпечує сприйняття семантики компресійних висловлень, які часто використовуються мовцями в процесі мовлення. Такі висловлення також передають приховану інформацію, що Версально не висловлена, однак міститься в інтенції як відправника тексту, так і адресата.

У художніх текстах Леся Мартовича прихований зміст компресійних висловлень функціонує як окремий тип текстової інформації. Декодування змісту компресійних мовленнєвих конструкцій

забезпечує об'єднання в одне комунікативне ціле окремих висловлень, пов'язаних спільною темою.

Наприклад:

Суддя: Тут Іваниха завдала до суду Грицька за омразу гонору, що її бив сапою. Знаєте, що за те?

Свідок: Усе знаю. Чи то лиш омраза гонору? А божа омраза! Таж вони вже штирнадцять рік...

Іваниха: П'ятнадцять...

Свідок: Може, й п'ятнадцять; отої, отої, отої (показує руками), гріх від бога, а від людей сором...[6, 89]..

Невимовлене одним з мовців правильно сприймається адресатом (мовець має на увазі сварку за землю), оскільки вони володіють спільною когнітивною базою даних.

Таким чином, різновиди імпліцитного змісту непрямих мовленнєвих актів, що репрезентовані в художніх текстах Леся Мартовича, сприяють їх глибинній рецепції, відкривають нові аспекти прагматичного аналізу текстових одиниць.

1. *Бацевич Ф.С.* Девіації, пов'язані з комунікативною компетенцією мовців // Основи комунікативної девіатології. – Львів, 2000 – С.114–204 .
2. *Бацевич Ф.С.* Співвідношення типів смислової імпліцитності у мові // Мовознавство – 1993. – №1 – С.54–59 .
3. *Вежбицька А.* Семантические универсалии и описание языков (Пер. с англ. А.Д.Шмилёва) под ред. Г.В.Булычной. – М., 1999.– I–XII. – 780 с.
4. *Гальперин И.Р.* Виды информации в тексте // Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1988. – С.26–59 .
5. *Долинин К.А.* Имплицитное содержание высказывания // Вопросы языкознания – 1986. – №6 – С.37–48.
6. Имплицитность в языке и речи / Отв. ред. Е.Г.Борисова, Ю.С.Мартемьянов. – М., 1999. – 200 с.
7. *Мартович Лесь.* Винайдений рукопис про руський край. – К., 1991. – 206 с.
8. *Матчук А.Л.* Підтекст літературного твору. Автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 1993. – 19 с.

Людмила АВДІКОВСЬКА (Чернівці)

ВЖИВАННЯ ДИСКУРСИВНИХ ВИСЛОВЛЕНЬ У ТВОРАХ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Видатний український письменник і культурно-громадський діяч Марко Черемшина увійшов в історію української літератури як талановитий майстер слова, співець знедоленої Гуцульщини. Його самобутня творчість всебічно відбиває тяжке життя українського люду колишньої Буковини та Галичини в умовах буржуазно-поміщицького ладу цісарської Австро-Угорщини і панської Польщі. Письменник належав до того кола прогресивних письменників кінця XIX – початку XX ст., на яке вирішальний вплив мала могутня творча індивідуальність Івана Франка.

Західноукраїнські землі перебували в той час під гнітом цісарської Австро-Угорщини. Народні маси краю вели вперту боротьбу за своє соціальне і національне визволення, за вільний культурний розвиток. Передові, демократично настроєні письменники Галичини та Буковини, йдучи за І.Франком, орієнтувалися на культуру й літературу всього українського народу, насамперед на творчість Тараса Шевченка. Такі з них, як Василь Стефаник, Лесь Мартович і Марко Черемшина, що склали так звану "покутську трійцю", вже на початку своєї творчої біографії зайняли помітне місце в загальноукраїнському літературному процесі. Цьому сприяла їх виразна письменницька індивідуальність, яскраве літературне обдарування. І.Франко у статті "З останніх десятиліть XIX в." писав: "Наша проза під пером Кобилянської, Стефаника, Черемшини, Яцківа набрала поетичного лету, мелодійності, ніжності, грації та різнородності..." [2, 523].

Свіжість таланту Марка Черемшини, його неповторна і наскрізь оригінальна мистецька палітра, самобутнє поетичне світобачення – все це забезпечило його творчості почесне місце в українській прозі.

Мова у творах Марка Черемшини відіграє важливу роль художнього засобу відтворення реальної дійсності. Вживання ним великої кількості лексичних, фонетичних, морфологічних і синтаксичних діалектизмів зумовлене прагненням письменника найточніше відтворити мову своїх героїв, передати її у живому звучанні, зберегти її емоційну наснаженість і природну красу. У мові персонажів, діалогах і полілогах діалектна мова відтворена з максимальною повнотою, але це не побутова говірка, а високопоетична народна мова, що образно передає всі нюанси вчинків і думок мовців. Саме завдяки багатству розмовної і поетичної народної мови Марко Черемшина

досяг високого ступеня типізації образів, надав своїм творам глибокого ліризму. Письменник щедро використовував порівняння, метафори фольклорного походження, зберігаючи водночас риси і стиль свого оригінального образного письма [3, 20].

Для синтаксису творів Марка Черемшини властиві надфразні єдності, тобто об'єднання кількох речень з одним підметом для всіх або ж римуванням слів, що закінчують речення, своєрідним порядком слів у реченні, з пропуском окремих слів.

Та особливої уваги в художніх творах М.Черемшини заслуговують текстові об'єднання речень, дискурсивні висловлення. Термін "дискурсивне висловлення" запровадила Н.В.Гуйванюк, яка ввела в науковий обіг поняття про кореферентність синтаксичних одиниць як відношення їх референційної тотожності й функціональної еквівалентності.

Вперше системний, комплексний аналіз дискурсивних висловлень, співвідносних з цілісною синтаксичною одиницею – граматичним реченням – був здійснений українським мовознавцем В.Д.Шинкаруком, який запропонував і розробив повну класифікацію дискурсивних висловлень.

Керуючись цією класифікацією, ми дослідили наявність в художніх творах Марка Черемшини деяких видів дискурсивних висловлень.

Подекуди зустрічаються у творах письменника дискурсивні висловлення, співвідносні з граматичним простим ускладненим реченням. Це висловлення з актуалізованим препозитивним компонентом-звертанням: *Присяжний! Здойми той образ* [3, 43] // *Присяжний, здойми той образ; Ненько! Де сьвітий Николай?* [3, 44] // *Ненько, де сьвітий Николай?* Звертання, що називає особу, іноді предметом, до яких звернене мовлення, виражається іменником (чи його еквівалентом) – субстантивованою частиною мови у формі кличного відмінка. Позначаючи кличним відмінком співбесідника, що має сприймати сказане й дати відповідь, звертання входить до змісту дискурсивного висловлення та його будови [5, 44]. Звертанню властива спонукальна інтонація висловлення, оскільки комунікативне завдання його – привернути чиюсь увагу до мовленого далі.

Слід зауважити, що найчастіше зустрічаються дискурсивні висловлення, співвідносні зі складними реченнями, а саме з складносурядними реченнями відкритої структури з єднальним значенням. Це поєднання речень, що сполучаються між собою тематично й інтонаційно як рівноправні (тобто між ними існує координативний зв'я-

зок) і виражають складну думку або ж подальший розвиток однієї думки іншою [5, 70]. Наприклад: *В людей ще утліщі на парубків виростають. І наш Семенко виросте, очуняє. І вояк з нього буде, як колись із мене* [3 248] // *В людей ще утліщі на парубків виростають, і наш Семенко виросте, очуняє, і вояк з нього буде, як колись із мене; Старенький граф забавлявся з ними дуже радо. Й Льоля чогось веселішала в їх присутності* [3, 252]) // *Старенький граф забавлявся з ними дуже радо, й Льоля чогось веселішала в їх присутності.*

Цікавими є спостереження над дискурсивними висловленнями, кореферентними з єднальними реченнями із повторювальним сполучником **і**. Це висловлення переліку дій, подій, фактів дійсності, що мають відкриту структуру. Наприклад: *І тоді тікає від них сонце у море. І лишаються вони самі-саміські серед темної ночі* [4, 270] // *І тоді тікає від них сонце у море і лишаються вони самі-саміські серед темної ночі; І душаться люди у божій землі і приймають кару від людей і від бога... І з-під землі стогне і ридає море...*[4, 274] // *І душаться люди у божій землі і приймають кару від людей і від бога, і з-під землі стогне і ридає море...*

У дискурсивних висловленнях з актуалізованим повторюваним сполучником **і** буває два і більше сегментованих компоненти. Порівняємо: *І бахурі ростуть, як хліб увесні. І на вінику по хаті брикають. І дедю за чупер мичуть. І з мами хустку знімають* [4, 272] // *І бахурі ростуть, як хліб увесні, і на вінику по хаті брикають, і дедю за чупер мичуть, і з мами хустку знімають.*

Зустрічаються поодинокі дискурсивні висловлення кореферентні з сурядним протиставним сполучником **а:** *Кликала Оксану вдруге. А її й не чути* [3, 247] // *Кликала Оксану вдруге, а її й не чути; А втомився сердяга був вже добре. Але ймився однов руков дараби...* [3, 246] // *А втомився сердяга був вже добре, але ймився однов руков дараби...*

Повторювані актуалізовані сполучники **або...або** і **чи...чи** позначають посилену роздільність, напр.: *Або вхопив би на руки та й колисав би...Або до серця притулив би* [4, 210] // *Або вхопив би на руки та й колисав би, або до серця притулив би; Або танцював би, мене обертаючи. Або на долоні носив би* [4, 210] // *Або танцював би, мене обертаючи, або на долоні носив би.*

Твори письменника багаті й на дискурсивні висловлення, кореферентні з безсполучниковими складними реченнями. Це висловлення особливої граматичної природи. Між складовими частинами дискурсивного висловлення цього типу значеннєва залежність виражається сукупністю актуалізованих засобів зв'язку без застосування сполучників [5, 99]. Такі висловлення, на перший погляд, є простим поєднанням граматичних речень, що є самостійними синтаксичними одиницями. Однак, вони відрізняються від простих поєднань насамперед тематичною єдністю. Тільки в поєднанні вони становлять єдине дискурсивне висловлення, частини якого або доповнюють одна одну, або становлять незамкнений ряд у відтворенні дійсності. Напр.: *А Семенка на другий день із полудня під тином сплячого знайшли. Засипляв горе* [3, 247] // *А Семенка на другий день із полудня під тином сплячого знайшли – засипляв горе; А в неї небоги, щораз більше життя пропадає. Ні говорити вже, ні в рот нічого взяти не можна* [3, 248] // *А в неї небоги, щораз більше життя пропадає: ні говорити вже, ні в рот нічого взяти не можна; А Семенка й заставляти не треба. Сам він для неньки хоч куди піде* [3, 249] // *А Семенка й заставляти не треба. Сам він для неньки хоч куди піде; Льоля і не розбирала сего. Як батенько велів, так і зробила* [3, 251] // *Льоля і не розбирала сего; як батенько велів, так і зробила.*

Як бачимо, дискурсивне висловлення характеризується вичерпною повнотою змісту і гармонійністю синтаксичної структури, дозволяє глибше пізнати структуру тексту, принципи його організації.

Дискурсивні висловлення у мові художніх творів через актуалізовану сегментацію компонентів підкреслюють важливі деталі обстановки, вагомі зовнішні риси людини, визначальні риси її характеру, психічного стану. Тим самим дискурсивне висловлення робить текст точнішим і яскравішим, відчутно збагачуючи засоби мовного вираження. Саме у реченні простежується велика варіативність комунікативних реалізацій речень [5, 141].

Можна стверджувати, що дискурсивні висловлення складають одну з особливостей індивідуалізації стилю письменника.

Творчість Марка Черемшини здобула високу оцінку літературної критики. Українське літературознавство дало відсіч тим, хто намагався зробити видатного письменника-реаліста "модерністом", перебільшували вплив на нього імпресіонізму [3, 21]. Марко Черемшина був і залишається письменником-реалістом, співцем гуцульської бідноти, майстром короткого оповідання, новели. Академік О.І.Білецький відносив Марка Черемшину до видатних майстрів малої оповідної форми" [1, 626], високо цінував написані "живою мовою", його "співучі, що ніби йдуть від народних голосів, оповідання" [1, 40].

1. *Білецький О.* Збірник праць у 5-ти т. – Т.2. – К., 1965.

2. *Франко І.* З останніх десятиліть XIX в. Зібр. творів: У 50 т. – Т.4. – К., 1984.
3. *Черемшина Марко.* Твори. – К., 1987. – 444 с.
4. *Черемшина Марко.* Твори. Карби. – К., 1978. – 300 с.
5. *Шинкарук В.Д.* Нарис із синтаксису зв'язного мовлення. – Чернівці, 1997. – 152 с.

Світлана БОГДАН (Луцьк)

ПРОДУКТИВНІ МОДЕЛІ ЗВЕРТАНЬ І ТИП АДРЕСАТА У ПРОЗІ ПИСЬМЕННИКІВ "ПОКУТСЬКОЇ ТРІЙЦІ"

Функціонування етикетних виразів, як відомо, має загальномовний характер. Особливості їх використання в кожному функціональному стилі залежать передусім від визначальних функцій конкретного стилю. А отже, художній стиль передбачає підпорядкування системи етикетних виразів основним принципам творення художніх образів. Інакше кажучи, формування мовного етикету в межах конкретного тексту узгоджується насамперед із типологією персонажів і комунікативними ситуаціями.

Не меншою мірою на реєстр етикетних виразів у художньому тексті впливають національні традиції мовного етикету, що є вагомими елементами мовної картини світу українців. До того ж, етикетні вирази мають ще й регіональну специфіку.

Кожен художній текст є своєрідним відображенням цієї картини світу. Водночас система етикетних виразів у текстах кожного автора є однією з домінант його ідіостилю. А отже, мовноетикетний простір у художньому тексті повинен відтворювати мовну ситуацію певної історичної епохи. З іншого боку, він має виступати індивідуалізуючою й характерологічною ознакою індивідуальної мовної картини світу.

Мовний простір, у якому знаходяться герої творів Марка Черемшини, – друга половина XIX – початку XX ст. Місце дії – Гуцульщина. Власне, ці чинники, очевидно, й визначають своєрідність добору й використання етикетних виразів у його текстах.

Насамперед зауважимо, що, створюючи найрізноманітніші поведінкові моделі, Марко Черемшина найвиразніше передав мовний етикет гуцулів, послуговуючись для цього типовими для них мовними стереотипами, які найповніше виявляються в системі звертань.

Привертають увагу передусім закономірні для говіркового мовлення, а тому й частотні в текстах Черемшини, гуцульські звертання до найближчої родини: **до батька** – *дєдю* [1, І, 63], *дє'* [І, 53], *дєдику*

[І, 56], *дьидику* [І, 84], **до матері** – *нене* [І, 56], *ненько* [І, 57, 84], **до дідуся** – *дідику* [І, 34], **до бабусі** – *бабко* [І, 34] (зауважмо, останнім звертанням мовці послуговуються також до чужої, старшої за віком жінки).

До рідного дядька й незнайомого старшого чоловіка у творах Марка Черемшини фіксуємо традиційне гуцульське *вуйку*, щоправда, значно частіше – *вуєчку* [І, 70, 73], до тітки – *вуйно* або *вуйночко* [І, 70, 72] (і лише в ранньому оповіданні "Керманич" функціонує загальноукраїнське *тіточко* [ІІ, 26]).

Паралельно Черемшина вживає в ролі звертання до знайомого або незнайомого чоловіка лексему *бадьо*, напр.: *бадю* [І, 60, 76] (*бадьо* по-гуцульськи – 'старий мужик' [І, 319], пор.: " **бадьо**... 2. Звертання до старшого, незнайомого чоловіка [2, 20]) і *бадіка*, здебільшого – *бадічку* [І, 202] і в множині – *бадіки* [І, 81] (*бадіка* – "голова сім'ї (Ч.), дядько, вуйко [І, 319]).

Між чоловіками загальноприйнятими є звертання *братчіку* [І, 269], фонетичні варіанти – *брачіку* [І, 78], *браччіку* [І, 137] (можливі похідні моделі, утворені додаванням власного імені, як-от: *брачіку Лукинку* [І, 45] і *бадіку* [І, 44] (пор.: *бадічку Лукинку* [І, 48]).

Факультативно у творах використовуються й інші звертання до чоловіків, зокрема, номінації різноманітних посад і свояцтва, напр.: *війточку* – до війта [І, 157], *пан пробощ* – до пароха, священика [І, 158], *дзвінкий ровтарю, стрільче уважний* – до стрільця [І, 179] (ровта – багато людей, мисливська облава [І, 329]), *камрате* (*камрат* – товариш, побратим) [І, 187], *тісарю* – до цісаря [І, 116], *пане комісар* [І, 207], *директорю* наш панський, *презусе* наш дорогенький (презус – голова, президент) [І, 222], *куме* [І, 96], *приймаку* [І, 96] тощо.

Жінки до малознайомих чи незнайомих чоловіків звертаються, послуговуючись лексемою *чоловіче* [І, 60].

Виразно регіональними можна вважати, очевидно, усічені варіанти багатьох згаданих звертань, напр.: *дє'* – від *дєдю* [І, 63], *ку'* – від *куме* [І, 100], *хло'*, гуцулійо – від *хлопці* [І, 110], *тезку Ник'* – від *Никола* [І, 111], *кумочку Тана'* – від *Танасій* [І, 101], *Пе', Ники', Фе'* [І, 110], *брачіку Про'* – *Прокіп* [І, 79], *бадіку Тимо'* [І, 96], *Мику'* – *Микола* [І, 211], *брачіку Ила'* – Ілаш [І, 66] і т. ін.

У мовленні героїв Черемшини звичним і закономірним є традиційне українське звертання до чоловіків *пане*, щоправда, вживане здебільшого в сполученні з іншими апелятивами (напр.: *пан гімназияста* [І, 36], *пані рєнтий* (дяк) [І, 90], *пане комісар* [І, 207], *пане*

судійо [I, 295], *пане комендантe* [I, 232] або власними назвами (напр.: *пане Зельман* [I, 207]).

Як нетипові, індивідуально окреслені сприймаються, зокрема, емоційно забарвлені звертання між чоловіками із оповідання "Раз мати родила", традиційно вживані як звертання закоханих, напр.: *любчіку Юсипку* [I, 45], *душко Лукинку* [I, 48]. Пор. також звертання малого Юри до чоловіка Фенчучки: *любчику, вуєчку* [I, 73] і Петра до козака: *добрішко моя* [I, 253].

Зауважмо, що подібні звертальні конструкції використовують також, спілкуючись між собою, жіночі персонажі Марка Черемшини (пригадаймо хоча б етикет Мані й Рузі з оповідання "Верховина" або звертання Семенихи до куми).

До жінок незнайомі люди або чужі найчастіше послуговуються типовим гуцульським звертанням *газдине* [I, 128] або загальновживаним *молодице* [I, 267]. Один раз фіксуємо звертання *гуцулко* (депутат Каньовський до Семенихи [I, 93]) і типово західноукраїнське *ласкава пані ксєндзова* [I, 205].

Особливістю функціонування й різноманітністю у використанні лексичного складу синонімічних одиниць вирізняється етикет закоханих і подружжя.

З-поміж нейтральних лексем можна назвати архаїчне українське *жоно* [I, 137], а також *жінко, небого* [I, 103].

Однак у творах Черемшини переважають емоційно забарвлені звертання у мовленні чоловіка й дружини, хлопця й дівчини, напр.: *чічко* – Дуця Никифорів до дружини [I, 285], *мій любчику* – Оксана до чоловіка Івана Саїна [II, 23], *душко* – Іван до Оксани [II, 23], *зазулько* – чоловік до Марічки [I, 288] тощо. Субстантивоване звертання використовується лише один раз героєм оповідання "Керманич": *"Не гризися, **моя сиза**"* [II, 23].

Типовими для персонажів Черемшини можна вважати звертання-прикладки, побудовані поєднанням власної й загальної назви (і не лише в етикеті закоханих), як-от: *Калинко-душко* – жінки до Калинки [I, 279], *Марічко-душко* – чоловік до дружини [I, 284], *Гафійко-душко* – Петро до дружини [I, 256], *Єленко-душко* – Іван Мотрюк до дружини [I, 264], *Оксаночко-чічко* –Іван до дружини [I, 24], *Федусю-душко, Федусику-любчіку* – жінки [I, 290], *Манусенько-серце* – навчитель [I, 209], *Петришко-любко* – судці [I, 260]. Як бачимо, основу таких звертань найчастіше становлять лексеми *душка, чічка, серце, любка/любчик* і послуговуються ними найрізноманітніші типи комунікантів (чоловіки ↔ жінки, жінки ↔ жінки, чоловіки ↔ чоловіки). Почасти подібні звертальні конструкції творяться на основі двох апелятивів, напр.: *душко-зозулько* [I, 245], *любко-кумо* [I, 93], *любчіки-газди* [I, 52].

Окремо варто вирізнити індивідуалізовані звертання Дзельмана до жінок із оповідання "Бодай їм путь пропала":

" – А то ви, *Митришко-душко*?
– А то ви, *Николайшко-зазулько*?
– А то ви, *Петришко-душко*?
– То ви, *Василашко вгідна*?
– То ви, *Марічко чічєна*?
– Ба ци то ти, *Анничько срібна*?
– То ти, *Кіцо солодка*?" [I, 159].

Окрім використання звертань-прикладок, елементом диференціації адресатів у згаданому контексті виступають означальні лексеми, активно вживані Марком Черемшиною в звертаннях – і не лише до жінок.

Найчастіше фіксуються емоційно-експресивні прикметники (іноді в поєднанні з інтимізуючим займенником *мій*) з можливою пре- й постпозицією щодо опорних лексем: **солоденька** (*чічко солоденька* [I, 278], *Манусенько солоденька* [I, 199]), **файна/-і** (*файна любко* [I, 278, 292], *судці та й газди файні* [I, 260], *їмостечки файні* [I, 208], **пишна/-ий, -і** або **пишненька** (*пишна любко* [I, 274], *приятелько пишна* [I, 278], *душко пишні* [I, 133], *кумочку пишний* [I, 102], Цієчко пишненька [I, 294], *побратими пишні* [I, 237]), **молоденька/-і** (*молоденька удовице* [I, 277], *молоденька Чередарючко гожя* [I, 292], *їмостечки молоденькі* [I, 203]), **любий/-а, -і** (*газдиньки любі* [I, 139], *вітишко люба* [I, 146], *сокіл мій любий* [I, 245], *любі гості* [I, 267]), **ласкава** (*ласкава пані* [I, 205]), **ясний** (*ясний панчіку* [I, 77]), **гідна/-ий, годна** (*газдине моя гідна* [I, 67], *газдине моя годна* [I, 68], *комісарю наш годний* [I, 222], *вуйночки та вуєчки годні* [I, 277]), **красний/-а** (*красна квітко* [I, 225], *начальнику красний* [I, 248]), **золотий** і **золотенький/-а** (*золотий мій пане* [I, 252], *Рузю золотенька* [I, 199], *Федусику золотенький* [I, 290]), **дорогенька/-і** (*Манусенько дорогенька* [I, 207], *любки дорогенькі* [I, 212]), **рідний** (*Дєдику мій рідний* [I, 182]), **добрий/-і** (*дєдику мій добрий* [I, 211], *вуйночки добрі* [I, 277], *санітети добрі* [I, 174]), **срібна/-і, срібненькі** й **найсрібніші** (*срібна Цієе* [I, 294], *вуєчки срібні* [I, 216], *газдині срібненькі* [I, 277], *сестрички найсрібніші* [I, 294]), **милі** (*братчики милі* [I, 29], **здоровенькі** (*їмостечки здоровенькі* [I, 211]).

Спорадично в аналізованих творах вживаються й інші прикметники, зокрема ***вірна*** *(газдине),* ***преславний*** *(суде),* ***дзвінкий*** *(ровтарю),* ***уважний*** *(стрільче),* ***медіний*** *(дєдику),* ***грешний*** *(панчіку),* ***злотні*** *(вуєчки),* ***гожі*** *(пани)* ***загніваний*** *(синку),* ***гонорові*** *(їмостечки)* тощо.

До індивідуального слововживання належать також нейтральні прикметники, які передають певні ознаки за приналежністю, однак використовуються вони в текстах Марка Черемшини вкрай рідко, напр.: ***пани тісарські*** [I, 153], ***панський директорю*** [I, 222] тощо.

У спілкуванні з дітьми мовці найчастіше послуговуються означальною лексемою **маленька/-ий**: *зозулько маленька* [I, 216], *Андрійку мій маленький* [I, 171].

Зауважмо, однак, що емоційно забарвлені звертальні конструкції не завжди передають реальне ставлення до адресата, а іноді, навпаки, виступають лише своєрідною стильовою барвою або функціонують як мовний штамп.

Абсолютним дисонансом звучать, скажімо, такі звертальні вирази в устах пані комендантової й панотцевої з "Верховини". Нещирість почувань, зрадливість обох мовців та урочистість, зворушливість звертань (– *Голубе мій, соколе мій, скарбе найдорожчий, не тужи за мною!* (комендантова) – *Ластівочко моя, перепеличко моя,..* (комендант) [I, 196]) перебувають в очевидній дисгармонії, що створює особливий стилістичний ефект. Пор. також фальшиво прихильне звертання до коменданта патентарів: *"Пишний та срібний орлесоколе, проводатарю тісарський"* [I, 152], дворушно ніжні в устах Курилихи *"комісарю чєсний", "пишний та файний пане здекуторю, комісарику наш любий* [I, 56], а також неприроднє *"панчіку чєсний та добрий"*, адресоване Дмитром лікареві, реальне ставлення до якого висловлюється одразу ж після відвідин прокльоном" Аби єму остатна година була, аби біг дав, шоби він сам тим молоком наїдавси" ("Лік" [I, 78]).

Щоб задобрити вуйну малий Юрко із твору "Злодія зловили", також не шкодує емоцій, як відомо, добираючи пестливо фальшиві звертання: "Нічого не буду, *вуйночко,* не буду, *золота вуйночко, любко-вуйночко...*" [I, 72].

Однак значно частіше в звертальних виразах спостерігається нанизування означальних лексем, і не лише у випадках, коли звертальна конструкція утворюється поєднанням кількох опорних лексем. Такі означення можуть перебувати в симетричних відношеннях і водночас виступати елементом різностороннього змалювання адресата, зокрема його особливих достоїнств та переваг, як-от: *Николайко, люба та пишна* [I, 164], *наші файні та молоденькі їмостечки золотенькі* [I, 195], *панчіку пишний та файний* [I, 222], *газдині пишні та годні* [I, 137], *пани наші чесні та грешні* [I, 153] тощо. Здебільшого такі означення утворюють однорідний ряд. В окремих випадках вони є елементом уточнення чи доповнення до сказаного, пор.: *газдині файні, та чемні, та грешні* [I, 134], *пишний та годний, та чємний панчіку* [I, 54].

За принципом градації, тобто посилення експресивності мовлення, наростання певних ознак побудоване, зокрема, звертання Петра до мертвого батька ("Село вигибає"): *"Дєдю мій прогніваний, дєдю переболений, дєдю жєлісливий!"* і *"– Дєдю перемучений, перетруджений"* [I, 183]. Пор. також голосіння доньок із "Грушки": *"Ненько наша солоденька, чічко наша пишна, жєлобо люба!"* [I, 66].

Почасти звертальний вираз є об'єднанням кількох звертань, тобто в основі він містить кілька опорних лексем, напр.: *годний та любий* ***господарю***, ***дєдю*** *наш добрий* [I, 272]. Одиниці таких складних конструкцій містять різносторонню характеристику персонажа конкретним мовцем, напр.: *"****Старшино*** *військова,* ***наставнику*** *тісарський,* ***керманичу*** *годний,* ***начальнику*** *красний"* (Парасочка – до капітана [I, 248]), *"мої дорогі та золоті* ***гості***, ***наставники годні"*** [I, 232], *"****Тополюку*** *довгий,* ***сусідо*** *любий,* ***прислужнику*** *церковний* [I, 178].

Завдяки поєднанню кількох звертань у творах іноді створюється своєрідний поетичний портрет адресата, напр.: *"Ти моя* ***бідашечко****, ти моя* ***горличко****, ти моя* ***ярочько*** *біла! Задушу ті, моя* ***пташечко****, роздавлю ті, моя* ***малиночко****, моя* ***керничко*** *у білім калини!"* (Мотрюк до Єленки [I, 274],

"– ***Парасочка*** *пишна,* ***дитина*** *гречна,* ***ягода*** *в лісі,* ***квітка*** *на скелі,* ***пташка*** *в гаю. –* ***Парасочка*** *мила,* ***Парасочка*** *чічка,* ***днинка*** *проти сонця,* ***веселичка*** *в хмарах,* ***зоря*** *із моря. –* ***Парасочка*** *барвінкова,* ***Парасочка любка*** *гожа"* (капітан до Парасочки [I, 248]). Кожен із названих звертальних виразів побудований як мегаметафора.

Окремо варто вирізнити звертання, побудовані на основі лексичного повтору, які є засобом інтимізації мовлення, напр.: *любко люба* [I, 285], *ласа ласунко* [I, 278], *краса-красуне* [I, 278], *любчіку наш любий* [I, 222]. Індивідуально-авторським можна вважати повтор перифраз в опосередкованих звертаннях до Федусика:

" – Де ж ти, *парубче над парубками*?

– Де ж ти, *любосте над любостями*?

– Де ж ти, *вірносте над вірностями*?" [I, 293].

Зафіксовані у творах оказіональні звертання утворені за продуктивними словотвірними моделями, напр.: *писарочько* (до дівчини-писанкарки [I, 217], *добрітко* наша добра [I, 222], *опришку* мій любий [I, 170] і т. ін.

У звертаннях до дітей домінують традиційні українські лексеми, напр.: *зозулько* [I, 216], *донько* [I, 272], *синку* [I, 38], *синочку мій* [I, 24], *пістунчику ти мій* [I, 27], *моя потіхо* [I, 23], *небоже* [I, 38], *дитино* [I, 62]. Іноді Марко Черемшина послуговується говірковими номінаціями: *коропузе* [I, 135], *моє копиле* [I, 84] тощо.

З-поміж власне авторських можна назвати хіба що звертання матері до доньки в "Сльозі": *любочко моя дорога, сиза* [II, 63].

Серед узагальнених звертань вирізняється звертання до дітей – *небожєта* [I, 65] і *небожєтка* (фонетичний варіант до *небожата* – пестливе звертання старшого до молодших [СУМ, V, 249]).

Узагальнено **до чоловіків** мовці послуговуються звертаннями *газди, газдики, бадічки, брачіки, братчики, братя, братці, панове/панство, паничіки, сарачєтка, вуєчки, хлопи, побратими, хлопці,* **до жінок** – *молодичьки, баби, газдині, вуйночки, любки, зозульки/зазулиці, сестрички, голосінниці, їмостечки,* **до хлопців** (здебільшого дівчата) – *легіники* (варіант – *ледіники* [I, 89]).

Своєрідністю функціонування вирізняється демінутивне звертання *любєтка* (варіант – *люб'єтка* [I, 159]). У творах Марка Черемшини воно стосується різних адресатів. Так звертається, зокрема, Петрикова бабуся до людей в оповіданні "Карби" [I, 36], Ілаш до жінок у "Грушці" [I, 67], Семениха – до всіх присутніх в "Основинах" [I, 90], Дзельман до жінок у "Бодай їм путь пропала!" [I, 159].

Звертаючись до людей загалом, персонажі Марка Черемшини найчастіше використовують традиційне українське словосполучення *"люди добрі"* (здебільшого – з постпозицією пояснювального означення, див.: [I, 73, 110, 111]), значно рідше – *люди* [I, 108, 132]. Факультативно вживаються й інші номінації, напр.: *сторонські люди, парафіяни* – (панотець [I, 128]).

Характерним для функціонування звертань є також використання Марком Черемшиною в інших комунікативних ситуаціях лексем, які традиційно визначають симетричні відносини, напр.: *душко* – Семениха до дяка [I, 90], *синку* – незнайомий вуйко до Семенка [II, 29], *дітоньки* – злісний до їмостей [I, 212] і т. ін..

Домінують у системі звертань Марка Черемшини демінутиви, напр.: *їмостечко* [I, 203], *комісарику* [I, 56], *панчіку* [I, 56], *кумко-*

любко [I, 90], *війточку* [I, 257], *вітишко* [I, 146]. Варто зауважити, що зменшено-пестливі варіанти звертань утворюються навіть від номінацій Бога: *божічку* [I, 88], *господічку* [I, 88], *госпідку* милосердний [I, 139], *падочку* наш [I, 139].

Принагідно варто звернути увагу на своєрідне стилістичне навантаження звертань до тварин, птахів ("Чічка", "Злодія зловили", "Зведениця"), які відтворюють не лише побут, а й психологію світосприйняття гуцулів. Не менш виразно їх пантеїстичні уявлення виявляються в звертаннях до природи: *гір, грому, рік* тощо.

Система позитивно забарвлених звертальних одиниць співіснує у творах Марка Черемшини зі звертаннями згрубілими, які є засобом відтворення певних емоційних станів загалом "позитивних" героїв, хоча частіше ними послуговуються люди недобрі, злі, жорстокі й озлоблені. Однак, зауважмо, що частка таких звертань у загальній системі незначна.

Важливо й те, що в деяких творах вибір конкретного звертання викликає супротив у адресата. Скажімо, в оповіданні "Козак" чоловік, звернувшись до несподіваного гостя-козака *"золотий мій пане"*, чує у відповідь: *"Уб'ю тебе зараз, коли будеш мене* ***паном*** *звати"* [I, 252]. Трохи делікатніше зауваження чує дід Федір на свої слова *"Аби* ***пані*** *тривали й храмували": "Не кажеться нам* ***"пані"***, ***лиш їмості****, бо ми вам не рівня"* [I, 195].

Своєрідно, як відомо, сприйняли також гості звертання нареченої Єленки до набагато старшого від неї Івана Мотрюка *"дєдику"*, гадаючи спочатку, що вона так звертається до батька [I, 267–268]. Це вже потім, навчаючи таємниць подружнього життя, мати радить їй, дбаючи про сімейне благополуччя, звати чоловіка, дарма що старого, не інакше як *"любчіку Йванку"* [I, 272].

Таким чином, звертальні вирази в кожному тексті Марка Черемшини зокрема і в усіх творах загалом утворюють своєрідну замкнену систему, утворену з етикетних моделей різних мовців і узгоджену з певним типом адресата. Будучи елементом національно-мовної картини світу, ця система водночас відтворює одну з домінант його ідіолекту.

1. *Черемшина Марко.* Твори: В 2-х т. – К., 1974. – Т. І. – 355 с., Т. ІІ. – 300 с. Тут і далі, посилаючись на це видання, в дужках зазначатимемо лише том і сторінку.
2. Гуцульські говірки: Короткий словник / Відп. ред. *Я.Закревська.* – Львів, 1997. – 232 с.

Людмила ТАРНОВЕЦЬКА, Алла КОВБАСЮК (Чернівці)

ОСОБЛИВОСТІ ДІЄСЛІВНОГО СЛОВОВЖИВАННЯ У ТВОРАХ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Органічний зв'язок художньої мови Марка Черемшини з народною мовою, зокрема з її лексико-семантичним та образним рівнями, зумовили майстерну текстову реалізацію того надзвичайно місткого, у суті своїй невичерпного стильового, експресивного, перцептивно-асоціативного потенціалу, яким вирізняється українське дієслово. Одним із виявів дієслівного слововживання, що характеризує письменницький внесок Марка Черемшини у розвиток української літературної мови, зокрема щодо збагачення її народними елементами загальномовного фонду, є ряд сталих дієслівних словосполучень, для яких властива певна фразеологізація семантики і які становлять у тексті семантико-граматичну цілість. Зазвичай словосполучення такого типу відносять до фразеологізмів, оскільки їх значення лише частково мотивоване значенням складових лексем, внаслідок чого вони перетворилися на семантично неподільні (або частково подільні) мовні одиниці, що своїм значенням синонімічні до лексеми, характеризуються спільністю синтаксичної функції, проте зберігають ще граматичні відношення, властиві для головного та залежного слова у словосполученні (стрижневе дієслово і керований іменник). Яскраво виражений образний компонент значення таких словосполучень споріднює їх з фразеологізмами, проте відтворюваність прямих денотативних значень складових лексем, а також омонімічні зв'язки з необразними словосполученнями прямої номінації (напр. *спійматися на вудку* (дати себе ошукати – про людину) і *спійматися на вудку* (про рибу)) зберігає водночас їх семантичні зв'язки із лексичним рівнем мови.

Сталі дієслівні словосполучення образної семантики складають вагому питому частку в українській фразеології, проте спеціальної уваги мовознавців ще не привернули, а тому губляться у тому величезному за обсягом, різноманітному за структурою і генетичними зв'язками складі образних висловів, зворотів, прислів'їв, приказок, крилатих слів, на які так багата українська мова. Л.Г.Скрипник розглядає сталі дієслівні словосполучення серед дієслівних фразеологізмів підрядного типу, для яких властиве виразне емоційно-оцінне забарвлення і позначення різноманітних дій, пов'язаних здебільшого зі сферою суспільного життя, із взаєминами людей; переважна більшість їх розвинулася з вільних словосполучень внаслідок семантичних зсувів [4, 94–97]. На позначення фразеологічних одиниць згадуваного типу дослідники дедалі частіше користуються терміном *фразема* (М.Демський, М.Алефіренко та ін.). "Фразема – це нарізно оформлена одиниця мови, що завжди становить єдність щонайменше двох компонентів – колишніх самостійних слів, (...) значення фраземи мотивується образом, що виникає на основі метафоричного, метонімічного чи зіставно-порівняльного уявлення про ту чи іншу позамовну ситуацію" [3, 6]. Особливість формування й образної семантики фраземи полягає в тому, що переосмислення і значення вільного словосполучення відбувається не на рівні його окремих компонентів, а "охоплює словосполуку в цілому; в основі такого переосмислення лежить асоціація з відповідним образом, який викликається не окремим компонентом, а всім словесним комплексом" [1, 71]. Таким чином, у дотеперішніх дослідженнях фразеологічних одиниць, співвідносних за формою з дієслівними словосполученнями, їм надано термінологічного статусу **дієслівних фразем,** визначено їх граматичні особливості, зокрема синтаксичні функції та вираженість лексико-граматичних і граматичних категорій дієслова, проте й досі малоз'ясованими залишаються такі питання, як джерела дієслівної фраземіки, референтно-пресупозитивна й національно-культурна зумовленість сполучуваності компонентів дієслівної фраземи. Дослідження мотиваційних джерел образних дієслівних словосполучень у творах Марка Черемшини дозволить певною мірою заповнити цю теоретичну прогалину, а також практично доповнити склад фразеологічних одиниць такого типу, бо, за нашими спостереженнями, багато з них залишилося поза увагою української лексикографії.

Яскраву групу утворюють дієслівні сполучення, образність яких зумовлена *культурно-обрядовим походженням* одиниць, які характеризували вербально-матеріальний бік обряду:

Загрузити вінок – *збезчестити, позбавити (позбавитися) дівочої* цноти. Дієслово **загрузити** у реєстрі "Словника української мови" в 11-ти томах (далі СУМ- *прим.авт.)* не зафіксоване, а є лише **грузити,** що означає *'місити розм'яклу землю''* (СУМ, II, 181); обидва дієслова споріднені з іменником **грузь,** яке, за поясненням самого письменника, має значення *'болото'*, а також з іншими дієсловами **загрузати, грузнути** – *'застрягати на розм'яклій ґрунтовій дорозі'*. У текстах Марка Черемшини знаходимо такі спільнокореневі слова цього гнізда: **грузь** – *'гущавінь, засохле болото'* ("Лежить розпростерта на толічці підгірського села і випручує свої грудками

грузи обліплені ноги" ("Чічка"); **грузити** – *'провалюватися'* ("Переганявся із мотилями та журавлями і грузив ніжки млаковинами" ("Добрий вечір"); **загрузити вінок** – *'забруднити, зганьбити дівочу честь'* ("Бо люба її вінок загрузила. стид деревцем спалився" ("Парасочка"). Як бачимо з наведеного контексту, значення дієслова **грузити** ширше, ніж засвідчене в СУМІ. У Марка Черемшини воно означає *'бруднити, каляти'*, тому цілком умотивовано можна вивести значення сталого сполучення **загрузити вінок,** яке доповнює собою ряд інших з іменником **вінок** у тому самому символічному значенні – **згубити вінок, забрати вінок** (СУМ, І, 677), **збавити вінка** ("Аді, обсіли хату, забрали коні, маржину, дріб, а навіть єрчата забрали та й доньку вінка збавили. збавив би їм біг долю , та й пішли" ("Бодай їм путь пропала").

Накрити голову – *'вийти заміж'* СУМ подає дієслово **накрити** зі значенням *'покривати, закривати кого-, що-небудь тим, що кладеться зверху' (У,* 111), між тим як у Марка Черемшини словосполучення з цим дієсловом має цілісне значення *'вийти заміж, віддати заміж'*: " – Ніби й сором, і нема чого сподіватиси, аби голову накрила, кожде обмине хату, а ми та ґрунтик, так не біровіті, та й то тому так гірко, -жалувався жалісним, але поважним голосом Тимофій" ("Більмо"). Це значення мотивоване фрагментом весільного обряду покривання молодої – заміною вінка (як атрибута дівчини) на хустку (атрибут жінки), що символізував зміну статусу. Це ж саме значення дієслова реалізується також у народному дівочому замовлянні "Покрово, Покровочко, покрий мою головочку сякою-такою онучею, най я си дівкою не мучаю", яке пов'язане з віруванням у те, що коли на Покрову (14 жовтня) щось накриє дівчині голову (напр., листок з дерева тощо), то наступного року вона вийде заміж.

Стелити честь. Значення цього дієслівного сполучення співвідносне із синонімічними дієсловами **шанувати, шануватися** (пор.: переносні значення дієслова **стелитися** – *'піддобрюватися, підлабузнюватися, надмірно виявляти повагу, запобігати'*), а саме сполучення вживається у такому контексті: "Воли, як гори, на крижму пригнав, бо газда був, честь умів собі стелити" ("Село вигибає"), що вжитий для опису обряду хрещення дитини. Іменник **крижмо** має обрядово зумовлене значення і є назвою полотна, яке дарують дитині хрещені батьки. Саме з таким значенням засвідчують цей іменник "Словарь української мови" за ред.Б.Грінченка (т.2, 305), "Словник української мови" для слів **крижма** (діал.) та **крижмо** (етн.) подає

два значення: 1) біла тканина, у яку сповивають дитину хрещені батьки після обряду хрещення; 2) полотно або інша тканина як подарунок новонародженому від хрещеної матері (з посиланням на Марка Черемшину та словник Б.Грінченка) (IV, 343), "Новий тлумачний словник української мови" В.Яременка та О.Сліпушко (далі НТСУМ, т.2, 377), "Гуцульські говірки. Короткий словник" за ред. Я.Закревської **(крижма** – полотно, яке дарують новонародженому хрещені батьки, с.105). Проте іменник **крижмо (крижма)** вживається не лише в гуцульських, а й інших говірках південно-західного наріччя (зокрема в покутсько-буковинських, бессарабських, подільських), і *'полотно для новонародженого* – лише одне з можливих його значень, які мають загальну спільну сему – *'подарунок для хрещеника'*. Крижмом називали будь-який вартісний дарунок, який забезпечував майбутній добробут хрещеника: і худобу, і ділянку землі, і хату, і килими, і ковдри, і простирадла (як продовження традиції дарувати найцінніше – полотно, що в давнину служило грошовим еквівалентом, предметом обміну і закріпилося у внутрішній формі й значенні дієслова **платити).** З наведеного контексту Марка Черемшини можна зробити висновок, що крижмом були воли. За кумів зазвичай просили заможних родичів чи односельчан, що вважалося за велику честь, і ті віддячували щедрим дарунком хрещеникові, віддячуючи тим самим за честь і маючи й собі за це честь і пошану. Звичай стелити щось цінне під ноги (килими, хутра, скатерки, рушники, верети) традиційно виявлявся при кожній значній події давнього побуту – під час зустрічі гостей (симолізував шану), проводів молодих до шлюбу(символізував щасливу дорогу, долю), проводів покійника з хати до воріт (символізував шану до померлих предків). Таким чином, словосполучення **стелити честь** – *'шанувати'* – *має* значення, глибоко вкорінене у давній народний побут, в якому обрядовість була невіддільною від усіх інших сторін життя.

До наступної групи дієслівних фразем можемо віднести такі, в яких спостерігається трансформація народних образно-порівняльних зворотів, а також виявляється образний компонент значення, що ґрунтується на метафоричному значенні дієслова, яке сприймається через поєднання його з іменником у знахідному чи орудному відмінкові. Наприклад, **медом мастити** – *'підлещуватися'* **(як медом мастити** -*''говорити улесливо, нещиро'* (5; 466)), **дегтем чорнити** – *'ганьбити, безчестити'* **(квацати дьогтем** – *'ганьбити кого-, що-небудь'* (5, 367)), **пороти ножами** – *'дошкуляти словами'* (порівн. **як ніж у серце** – *'щось неприємне, що вражає, спричиняє душевний біль*

або викликає негативні емоції у кого-небудь' (5, 551). Названі дієслівні фраземи вжито у таких контекстах: "Аді, хоть мні медом масти, хоть дегтем чорни, а хоть мні бери та на шкамутки порубай, то єк кажу, шо ми ті жєль, то жєль" ("Раз мати родила"); "Ей, коби-с учюла, єк мні судют словами, єк перед людьми порют ножами "Грушка". Образне значення дієслівних фразем **заколотити життя, залежати хату, замикати рот, замикати гадки, випрати ременем, міряти вулиці** мотивується насамперед метафоричним значенням дієслова, проте семантичної завершеності набуває лише в поєднанні з певним іменником. Що ж до лексикографічного закріплення сталих фразеологічних значень, пов'язаних з названими дієсловами, то переважна більшість з них такого закріплення не має, хоч фразеологічність їх семантики має загальномовну відтворюваність і виходить за межі художнього тексту.

Заколотити життя – *'занапастити, понівечити, змарнувати, перевернути життя'*: "Аби госпідь скарав тобі тот білявий волос, що-єс мені життя заколотила" ("Багівецьке чудо"). Цілісне значення цієї дієслівної фраземи могло розвинутися за аналогією до протиставного образу *чистої води – мутної води,* що символізувала ясний, легкий чи неясний, важкий плин життя (порівн. семантику образу чистої води у прокльоні, що віщує небажані, несприятливі для людини умови життя як розплату за негідний вчинок, – ***щоб у чистій воді не вмився,*** **у чистій воді не вмиється).** Переносне значення дієслова **заколотити** -*'змарнувати, занапастити, змінити визначений порядком хід подій'* реалізується також в інших мовних одиницях, споріднених із дієсловом за кореневою морфемою, – **заколот** -*'заворушення, порушення спокою'*, **колотнеча** – *'сварка'*. Наведемо ще й такі сталі звороти, вживані і в буковинських, бессарабських, подільських говірках, як **робити колот** -*'зчиняти сварку, порушувати гармонійні родинні стосунки'*, **колотити світом** – *'безладно жити, не мати ясної мети життя'*, **колотити столом** – *'порушувати перебіг обрядового чи родинного застілля, передчасно виходячи з-за столу (на весіллі, поминках, за обідом, вечерею тощо'*. З огляду на сказане гадаємо, що значення дієслівної фраземи **заколотити життя** потребує окремого тлумачення і закріплення в словнику.

Залежати хату – *'бути тягарем для родичів, втративши працездатність на схилі віку чи довго хворіючи перед смертю'*: "Не бійтеси, небожєта, мені недалекі гони, я вам хати не залежу" ("Грушка"). Лексикографічне засвідчене значення дієслова **залежати** також потребує уточнення, оскільки СУМ подає його неточно –

'довго лежачи, завдавати шкоди чому-небудь' (III, 182), до того ж, обмежує вживання дієслова позначкою "діал.". Як ^ілюстрація наводиться мікро контекст із творів І.Франка. Напевно, докладне вивчення семантики цього дієслова у мові західноукраїнських письменників є в говорах південно-західного наріччя, а також фразеологічний рівень його функціонування забезпечать згаданій лексемі місце у загальному словнику української мови.

Замикати гадки – 'припиняти роздуми': "Так і **замикає** вона всі **свої гадки** словом "судилося" ("Нечаяна смерть"). Загальне значення цієї дієслівної фраземи ще формується і відображає авторське слововживання, проте воно вдало й органічно поєднується із уже закріпленим у мові фразеологізмом **замикати рот** – *'замовкати, нічого не говорити', примушувати кого-небудь мовчати*' (СУМ, Ш, 207), маючи із ним спільну образну сему – *'замовкати'(словом, думкою).*

Випрати ременем – 'побити': "Він розперезав на собі ремінь і добре виправ Анничку, а комору замкнув і ключ сховав у тобівку" ("Любов і дідько"). У реєстрі СУМу дієслово випрати зафіксоване зі значенням *'перучи, зробити чистим (білизну, одяг і т.ін.)'* (I, 460) , а переносне значення подане лише для безпрефіксного дієслова прати – *'те саме, що бити'* (НТСУМ, т.3, 665). У наведеному контексті з твору Марка Черемшини дієслово випрати набуває у складі фраземи випрати ременем конкретно-образного значення, для якого властива позаконтекстуальна відтворюваність, а отже, й семантична цілісність.

Мірити вулиці – *'ходити без мети, вештатися'*: "І Юра мірить дальше громадські вулиці" ("Злодія зловили"). Фразеологічно зумовлене значення дієслова **міряти (мірити)** могло б доповнити словникове тлумачення переносного значення цього дієслова *'ходити , рухатися в якомусь просторі вперед і назад, уздовж і впоперек та ін.* (IV, 747).

У творах Марка Черемшини представлено також сталі дієслівні словосполучення, образне значення яких мотивоване знанням про деталі побутового життя. Прикладом таких фразем може бути словосполучення **забагати мачки** – *'коверзувати, бажати чогось добірного, рідкісного'*: "Він червачька не настолочив, єк мід, добриня був, його клєтьба ні заклін не досягали, але горєчка мачки забагає" ("Село вигибає"). Мотивацію значення наведеного звороту можна розкрити лише за допомогою діалектних значень слова **мачка,** спільну сему яких можна визначити як *'щось дрібне, дрібно посічене'* (порівн. **на мак розбити, порубати** – *'розбити вщент,*

порубати на дрібні шматочки'): **мачка** – *'солома, яка не порізалася у січкарні', 'гар з чубука', 'тютюн для жування, сік з тютюну'* ("Етимологічний словник української мови", т.3, 422); у бессарабських говірках засвідчене ще й таке значення – *'дрібно порізаний тютюн, який найкращий для вживання'.* Таким чином, значення фраземи **забагати мачки** – *'хотіти чогось добірного, рідкісного'* – може бути мотивоване двома останніми з названих значень V іменника **мачка.**

Загальне значення дієслівних фразем, вживаних Марком Черемшиною у новелах, які описують побут гуцульського селянства, виявляє спорідненість із загальноукраїнським фондом фразеологічних одиниць. Особливість номінативної функції таких сталих словосполучень виявляється в тому, що вони виступають образно-описовими назвами дій і станів, які дістають негативну емоційну оцінку з боку стороннього спостерігача чи учасника взаємин або ж передають негативну емоційну налаштованість мовця. Внутрішня мотиваційна семантика аналізованих дієслівних фразем відтворюється й іншими мовними одиницями – спільнокореневими іменниками, пареміями, має культурно-обрядову зумовленість.

1. *Алефіренко М.Ф.* Теоретичні питання фразеології. – Харків, 1987. – 136 с. *Демський М.Т.* Граматичні особливості української дієслівної фразеології // Мовознавство. – 1984. – № 2. – С.24–32.
2. *Демський М.Т.* Українські фраземи й особливості їх творення. – Львів, 1994. – 64 с.
3. *Скрипник Л.Г.* Фразеологія української мови. – К., 1973. – 280 с.
4. Фразеологічний словник української мови / Уклад.: *В.М.Білоноженко* та ін. – К., 1993. – 984 с.
5. *Черемшина Марко.* Твори: У 2-х т. – К., 1974. – Т.1 – 336 с.; Т.2 – 304 с.

ЗМІСТ

ВІД РЕДКОЛЕГІЇ 5
EDITORS' NOTE 6

ШТРИХИ ДО НАУКОВОЇ БІОГРАФІЇ

Олена Гнідан. "А поетове серце розпукалося, а поетова душа плакала ..." (Марко Черемшина) 8
Роман Горак. "Забобон" Леся Мартовича в контексті часу та подій 13
Ганна Марчук. Ідейно-естетичні шукання раннього періоду творчості Леся Мартовича 23
Богдан Козак. Вистава "Земля" за творами Василя Стефаника в театрі "Заграва" (1933) 32
Євген Баран. Листи Марка Черемшини як літературознавче джерело 52
Богдан Мельничук. Художнє слово про Марка Черемшину 58
Мар'ян Севрасевич. Лесь Мартович як герой літературної бувальщини 67
Микола Кучинський. Марко Черемшина – популяризатор творчості Тараса Шевченка 72
Іван Миронюк, Мечислав Фіглевський. Маловідомий портрет Василя Стефаника 79

ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВІ ВИМІРИ

Михайло Конончук. Естетична концепція історизму в новелах Василя Стефаника 86
Юрій Гречанюк. Сміх Леся Мартовича: трагічне і комічне 93
Степан Процюк. Ерос і танатос у прозі Марка Черемшини 97
Лідія Ковалець. Драматизм соціальних і морально-психологічних конфліктів оповідання Леся Мартовича "Мужицька смерть" 103
Лариса Табачин. Образи дітей у малій прозі Леся Мартовича: особливості епічного мислення 106
Тетяна Кісь, Людмила Тарновецька. Джерела і типологія художньої метафори у творах Марка Черемшини 117

ПОЕТИКА ТВОРЧОСТІ

Степан Микуш. Поетика новели Василя Стефаника 126
Ірина Хацянівська. Майстерність Леся Мартовича-портретиста 138
Микола Легкий. Оповідний цикл "Парасочка" Марка Черемшини: реконструкції та спостереження 148
Михайло Степанчук. Інтерпретація Стефаникових образків 154
Олеся Рязанова. Художня деталь як засіб характеротворення в новелах Марка Черемшини (на матеріалі збірки "Карби") 174

Ірина Жагаляк. Повтор як принцип ритмомелодичності оповідань Марка Черемшини 183

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Зенон Гузар. Новела Марка Черемшини "Туга": образи-лейтмотиви, час і простір як композиційні детермінанти 194
Микола Ткачук. Наративна структура оповідання Леся Мартовича "Мужицька смерть" 197
Марта Хороб. Новела Леся Мартовича "Ось поси моє! домінанти художнього світу 204
Михайло Гуняк. Функція фрагмента в новелах "Любість" та "Анничка" Марка Черемшини 212
Уляна Буграк. Об'єктивний та суб'єктивний чинники оцінки в новелі Василя Стефаника "Пістунка" 217
Богдана Вальнюк. Композиція оповідання Леся Мартовича "Відміна" 223
Галина Попадинець. Жанрові особливості байки Леся Мартовича "Жирафа і Ладо" 230

СТРУКТУРА ТЕКСТУ

Степан Хороб. Проза Марка Черемшини: текст, контекст, метатекст 238
Роман Піхманець. Своєрідність структурних залежностей у "Камінному хресті" Василя Стефаника 250
Ніна Гуйванюк, Валентина Чолкан. Емоційно-експресивний компонент у структурі речення (на матеріалі мови творів Марка Черемшини) 271
Марія Голянич. Інтертекстуальний характер внутрішньої форми ключового слова (на матеріалі прози Марка Черемшини) 275
Наталя Нешпір. Внутрішня форма слова як засіб реалізації латентної інформації у художньому тексті (на матеріалі оповідань Леся Мартовича) 288
Сергій Марич. Структурні різновиди складнопідрядних речень у новелах Марка Черемшини 292
Уляна Соловій. Оцінно-образна номінація у структурі художнього твору (на матеріалі новели Марка Черемшини "Більмо") 298
Марія Личук. Структурні типи фразеологізованих речень у творах Марка Черемшини 301

ЕСТЕТИЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ

Степан Пушик. Міфологічнний світ Марка Черемшини 308
Вікторія Чобанюк. Фольклорні джерела творчості Леся Мартовича 316
Василь Костик. Інтерпретація гаївкового образу Зельмана у циклах новел Марка Черемшини "Село за війни" та "Верховина" 324
Галина Кузь. Вигукова народна фразеологія у творах Марка Черемшини 331
Микола Лесюк. Взаємодія гуцульського говору й літературної мови у прозі Марка Черемшини 335
Наталя Руснак, Вікторія Будзинська. Етнолінгвістичні характеристики категорії імперативності в оповіданнях Марка Черемшини 344
Оксана Залевська. Новелістичні традиції Марка Черемшини у малій прозі Ростислава Єндика 349

ТИПОЛОГІЧНІ ЗІСТАВЛЕННЯ

Володимир Матвіїшин. Західноєвропейська мала проза у творчій рецепції Марка Черемшини 360
Роман Голод. Літературні взаємини Івана Франка та Василя Стефаника 369
Ольга Слоньовська. Еротика як особливість міфічного самовияву героїв у прозі Марка Черемшини і Тодося Осьмачки 379
Лідія Голомб. Новела "Туга" Марка Черемшини в контексті творів стрілецької тематики 399
Світлана Луцак. Наративна стратегія малої прози Леся Мартовича та Івана Франка 406
Світлана Дяченко. Діалоги й монологи як засоби характеротворення у прозі Василя Стефаника і Спиридона Черкасенка 418
Ярослава Мельничук. Лесь Мартович і Ольга Кобилянська у світлі нових соціологічних досліджень 422
Володимир Полєк. Твори Марка Черемшини в поляків. Марко Черемшина чеською мовою 426

МОВНА СТРАТЕГІЯ ОБРАЗОТВОРЕННЯ

Ніна Гуйванюк. Лінгвальні засоби іронії у творах письменників "Покутської трійці" 438
Василь Ґрещук. Південно-західні говори і мова художніх творів "Покутської трійці" 447
Василь Шинкарук. Диктум і модус у висловлюваннях із сурядним зв'язком (на матеріалі мови творів Марка Черемшини) 458
Світлана Шабат. Функціональні типи невласне питальних речень (на матеріалі мови прози Марка Черемшини) 462
Леся Куриляк. Імпліцитний зміст непрямих комунікативних актів у художніх текстах Леся Мартовича 468
Людмила Авдіковська. Вживання дискурсивних висловлювань у творах Марка Черемшини 474
Світлана Богдан. Продуктивні моделі звертань і тип адресата у прозі письменників "Покутської трійці" 478
Людмила Тарновецька, Алла Ковбасюк. Особливості дієслівного слововживання у творах Марка Черемшини 486

НБ ПНУС
779049

Наукове видання

**"Покутська трійця"
в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць. – Івано-Франківськ, 2006. – 496 с.**

Збірник наукових праць

Упорядник: ***Степан ХОРОБ***

Головний редактор: ***Віктор ДЯКІВ***
Коректор: ***Оксана ЗАЛЕВСЬКА***

ISBN 966-640-190-8

Підписано до друку 22.12. 2006. Формат 60x84/16
Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк на різографі.
Умовн. друк.арк. 28,41. Вид. арк 28,42.
Зам. № 140. Наклад 200.

**Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
76025, м. Івано-Франківськ
вул. Шевченка, 57.**
*Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
від 12.12.2006 серія ДК 2718*