



УДК 821.161.2-32.09»18/19»М.Черемшина
DOI:

ІЗ «РІЗНОБАРВНОЇ КИТИЦІ ІНДИВІДУАЛЬНОСТЕЙ»: ТВОРЧІСТЬ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ РАНЬОГО ПЕРІОДУ В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНИХ ПОШУКІВ ЗЛАМУ СТОЛІТЬ

Микола ЛЕГКИЙ

У статті з'ясовано особливості індивідуального стилю Марка Черемшини в контексті української прози кінця XIX – початку XX ст., що й було **метою** студії.

Наукова новизна. Розпочавши свій творчий шлях романтичними оповіданнями в стилі Юрія Федьковича, письменник у збірці «Карби» віднайшов власний неповторний індивідуальний стиль – з «ліричним квітуванням», філософізацією тогочасного гуцульського села, мальовничого, проте зболеного, засумованого, в одвічному єднанні життя й смерті, Еросу й Танатосу, високих поривань людської душі й нищоти думок та вчинків. Карби – наскрізний, соколярний символ, семантика якого сповнена реальними й містичними сенсами: філософськими, мортальними, психологічними, морально-етичними.

Для висвітлення особливостей творчої манери Марка Черемшини використано прийоми біографічного, культурно-історичного, компаративного і герменевтичного **методів**.

Дослідник дійшов **висновку**, що оповідання, новели, образки збірки «Карби» відзначаються мінорністю, рідше іронічністю тону, жанровою різноманітністю, тяжінням до фрагментаризації буття, інтересом до індивідуальної та колективної психології, суттєвою ліризацією епічного викладу, поезизації гірського пейзажу.

Ключові слова: індивідуальний стиль, літературний процес, філософізація, соколярний символ, фрагментаризація буття, ліризація, поезизація, гуцульське село.

«Від давнини до сучасности» – так словами Олександра Білецького можна стисло окреслити широкий діапазон досліджень науковців-викладачів кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка. Їхньою щедрою увагою відзначається період української літератури кінця XIX – початку XX ст., про що свідчать студії Івана Денисюка, Леоніли Міщенко, Лариси Бондар, Валерія Корнійчука, Ростислава Чопика, Володимира Микитюка, Степана Микуша, Орести Баси та інших дослідників. До них на ювілейний кафедральний форум долучаю і свій скромний дар.

Ведучи мову про розвиток новелістики в Галичині у 1890-х рр., у статті «З остатніх десятиліть XIX віку» І. Франко відзначив

«різнобарвну китицю індивідуальностей. Від простих, невишуканих, та теплим чуттям ogrітих оповідань Тимотея Бордуляка – назву тут тільки найвидніших робітників на тім полі – до старанно оброблених і украшених гумором новел і сатир Маковея, і до держаних переважно в мемуарнім тоні оповідань Андрія Чайківського, і до овіяних якоюсь атмосферою тихої меланхолії нарисів Богдана Лепкого, і до енергічних та вірно схоплених із життя нарисів передчасно помершого Михайла

Петрушевича, і до характеристичних, крізь сльози всміхнутих нарисів Ковалева, і до визначних незвичайно вірною та бистрою обсервацією оповідань Мартовича, і до смілих, з певною буршікозною бравурою та недбалістю в тоні і зверхній формі імпровізованих оповідань Будзиновського – яке широке поле, яка різномірність, яка свіжість, що віє майже від кожної з сих фізіономій!»

І далі:

«Література в її цілості чимраз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чимраз більше подібна до життя, де ніщо не повторяється, де нема правил без виємків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безкінечна різномірність явищ і течій» [17, т. 41, с. 524–525].

У цьому суцвітті різнобарвних індивідуальностей ім'я Марка Черемшини не названо, проте це аж ніяк не означає, що творчості цього письменника І. Франко не знав. Певна річ, згадати геть усіх талановитих письменників навіть у довгому переліку зайняло би багато місця, адже сама тільки українська мала проза на зламі XIX–XX століть дарує читачам принаймні кілька десятків імен. Твори О. Катренка й Любові Яновської, Т. Зіньківського і В. Потапенка, Д. Марковича й Грицька Григоренка, В. Стефаника, Марка Черемшини, О. Кобилянської, М. Яцкова, О. Авдиковича, С. Яричевського, А. Кримського, Лесі Українки, Дніпрової Чайки, Г. Хоткевича, М. Коцюбинського та інших письменників (цей перелік теж далеко не повний) створює барвисту тканину української новелістики.

Хоч І. Франко не написав окремої рецензії про твори Марка Черемшини, проте неодноразово згадував їх у синтетичних оглядах. Так, у праці «Українська [література за 1899 рік]» він зарахував Черемшину до найчільніших та найталановитіших письменників молодшої генерації, хоча вважав, що він «лише під впливом Стефаникових оповідань знайшов свій власний шлях» [17, т. 33, с. 15]. До речі, В. Стефаник із такою думкою не погоджувався, про що писав у спогаді «Іван Семанюк (Марко Черемшина)»:

«Я глибоко вдячний приятелеві Володимирові Дорошенкові і не знайомому мені з радянської України Зерову, що вони оба розвіяли легенду, що Марко Черемшина мій наслідувач. В часі дев'ятдесятих років методи літературної форми були в Європі майже однаковісінькі, і коли Семанюк виховувався в Відні, а я в Кракові, самостійно один без другого, то правда є така, що ніякої “школи” Стефаника не може бути. І коли я з Марком Черемшиною ніколи не сварився, то можу одверто тепер сказати, що це непорозуміння в нашій критиці все мене боліло, кидало тінь на наші особисті недовомовлені стосунки, і я все глибоко чув кривду Марка Черемшини» [15, с. 248–249].

У праці «Українсько-руська література і наука в 1899 році» І. Франко спостеріг «значний прилив сил у нашій письменстві», де виступили «відразу з дозрілими плодами талановиті новелісти», серед них і Марко Черемшина [16, с. 249]. А в огляді «З остатніх десятиліть XIX віку» з гордістю відзначив, що «наша проза під пером Кобилянської, Стефаника, Черемшини, Яцкова набрала поетичного лету, мелодійності, ніжності, грації та різномірності, до яких давніше підносилися хіба Марко Вовчок та Нечуй-Левицький у своїх найкращих творах. Се гарні здобутки нашого розвою, і їх не годиться нам затрачувати» [17, т. 41, с. 523].

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

Кожна генерація «відображає напружену динаміку літературного процесу, яка збігається з процесами оновлення стилю, формується як заперечення попередньої стильової тенденції чи напряму, полемічне протиставлення їм нових літературних систем, що іноді набуває епатажного вигляду, але здебільшого розвивається як спадкоємність» [7, т. 2, с. 238].

Той-таки І. Франко звернув увагу на опозицію генерацій в українській літературі кінця XIX – початку XX ст., зокрема на художньо-естетичну специфіку творів двох поколінь, їхні спільні й відмінні риси в підходах до творення художнього світу, на ту-таки психодуховну організацію письменників різних поколінь. Його стаття з промовистою назвою «Старе й нове в сучасній українській літературі» (1904), на нашу думку, заклала основи генераційного підходу до вивчення літературного процесу.

Нове, що його вносять у літературу молоді письменники, насамперед В. Стефаник і М. Коцюбинський, за поглядами І. Франка, «лежить не в темах, а в способі трактування тих тем, у літературній манері або докладніше – в способі, як бачать і відчують ті письменники життєві факти. Стара школа дала нам у Мирнім, Свидницькім, Нечуй-Левицькім, Карпенку-Карім великих епіків [...], себто людей з ясным, широким поглядом, що малювали широкі картини українського життя так, як їх бачили оком пильного, любов'ю надиханого обсерватора або іноді мораліста та судді. Ми подивлялися виразність і вірність тих картин, багатство вирисованих на них характерних фігур та цікаво слідили за ходом подій їх життя, але ми чули завжди поза тими картинами руку, голос автора, який часто й сам виявляв себе чи то довгими описами від свого лица, чи рефлексіями та іншими способами» [17, т. 35, с. 107].

Старші письменники мали на меті описати, змалювати ті чи ті громадські та економічні порядки, ілюструвати їх певними характерами і простежити, як вони розвиваються серед такого чи іншого «окруження»; вони «виходять від малювання зверхнього світу» – природи, економічних та громадських обставин – і тільки за їх допомогою «силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки» [17, т. 35, с. 108]. Молоді ж автори «вносять у літературу зовсім інший спосіб трактування речі». Для них головне – «людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження»; вони «відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе окруження [розрядка

Франкова. – М. Л.]. Властиво, те оточення їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати». Цим Франко пояснював відсутність довгих описів у їхніх творах, сильний струмінь ліризму, несвідому схильність молодших письменників до ритмічності й музичності як «елементарних об'явів зворушень душі». У порівнянні зі старшими молодих митців можна назвати ліриками, хоч вони значно об'єктивніші від давніших оповідачів, бо за своїми героями зникають цілковито, «а властиво переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима. Се найвищий тріумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі» [17, т. 35, с. 108].

Творчість письменників наймолодшої генерації (М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаника, Леся Мартовича, Марка Черемшини, О. Авдіковича, М. Яцкова, Г. Хоткевича та ін.) виробляє специфічне силове поле українського модернізму з усіма його розгалуженнями й течіями (імпресіонізм, експресіонізм, неоромантизм, сюрреалізм, символізм тощо). Багатьма своїми рисами модернізм немовби повертається (на іншому рівні розвитку) до «старого» романтизму, зокрема унезалеженням особистості від суспільних умов її існування, абстрагуванням індивідуума від загалу, незвичністю й незвичайністю цієї особистості, відступом од наслідування й копіювання, використанням ірреального й містичного тощо. Синтезувавши напрацювання попередників, Оксана Мельник справедливо стверджує, що ранній український модернізм

«асоціюється з ідеєю автономії естетичних вартостей та емансипації людини завдяки мистецтву, з наголосом на філософії символу, з утриваленням того, що змінне й локальне в сучасності; а з іншого боку, з пошуком есенції явищ (есенціалізм), з відчуттям кризи культури й антипозитивістичним переломом у філософії. Ключові ознаки раннього модернізму у сфері поетики – це експериментування, ускладненість форми, антиміметизм. Для нього прикметні долання різних табу, увага до суб'єктивності, звернення до позасвідомої сфери психіки, етична амбівалентність, відкриття тілесності як людської ідентичності, скепсис і містицизм, культ оригінальності, розходження зі смаками пересічного сприймача, кореляція елітарного й масового, популярного, еклектизм, висока самосвідомість мистецтва, [...] зв'язок літератури з музикою та пластичними мистецтвами, посилення сугестивності, міфологізм тощо» [8, с. 18].

Взаємодія між генераціями, виникнення розривів та напруг між традиційним і новаторським, випробуванням і модерним, «пасеїзмом і експериментаторством» [7, т. 1, с. 573], актуалізація видимих та невидимих опозицій і протистоянь, нерідко гострих і драматичних, – все це ферментувало творчий процес, нерідко стимулювало пошук оригінальної манери й техніки письма, сприяло збагаченню творчої палітри у загальній картині літературного процесу.

Проте опозиція «позитивізм – модернізм» в українському літературному процесі існує не лише на діахронному (нове приходить на зміну старому), а й на синхронному рівнях (нове співіснує зі старим). Любов Яновська, Грицько Григоренко, Олена Пчілка,

Т. Бордуляк, Т. Зінківський, Д. Маркович, В. Потапенко О. Катренко, А. Кримський та інші письменники, здебільшого залишаючись на естетичних засадах позитивістичної естетики, крізь призму особистісно-авторського бачення виводять у своїх творах нові теми, індивідуальні та суспільні проблеми, явища й процеси.

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

Із огляду на ідейно-тематичний зміст української прози 80–90-х рр. XIX ст. найвиразнішими тенденціями є: а) щораз глибший зондаж у психологію людини; у творах переважної більшості письменників особистість поступово унезалежнюється від умов і обставин свого існування, натомість постає перед читачем як самодостатня в онтологічному вимірі постать, переміщуючись у центр цього виміру; б) збільшення питомої ваги філософських проблем, що порушуються в літературних текстах (тео- й антроподичея, танатософія, гносеологія, пошук особистістю гармонійних стосунків із іншою особистістю, соціумом, зокрема й усією нацією, нарешті, з Богом).

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

У 1890-х роках не вичерпало своїх можливостей романтичне оповідання, реалізувавшись у творчості Є. Ярошинської та В. Потапенка. Дебютував у такому жанрі й Марко Черемшина, перше оповідання якого – «Керманич» – опубліковано 1896 р. у чернівецькій газеті «Буковина». Ним молодий письменник заявив про себе як співтворець (разом із І. Франком, О. Кобилянською, М. Коцюбинським, Г. Хоткевичем, П. Шекериком-Дониковим та іншими письменниками) гуцульського тексту в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. [див. докладніше: 13, с. 18–48, 64–67, 138–146]. Дебют відбувся не без впливу Ю. Федьковича, із яким батько Марка Черемшини підтримував дружні стосунки. «Комплекс Федьковича» – один із виявів у психіці письменника [6, с. 348]. В оповіданні родина побивається за загиблим керманичем, а

син невдовзі переймає професію батька. У наступному творі – «Нечаяна смерть (Ескіз із великоміського життя)» (1897) – граф К. з доброти серця підбирає покинуту на вулиці дівчинку, а коли та доростає до повноліття, одружується з нею. Вона зраджує його, знову опиняється на вулиці, стає повією, і коли граф випадково зустрічає її посеред міста, помирає від серцевого нападу.

Впродовж 1898 р. на шпальтах «Буковини» Марко Черемшина надрукував низку невеликих фрагментарних творів, близьких до поезій у прозі під загальним заголовком «З циклу “Листки”». Вдаючись до алегоричної й символічної образності, до паралелізму і притчевості у викладі, автор у мініатюрних замальовках розробляє мотиви самогубства зведеної дівчини («Весна»), парубоцької зради («Заморожені фіалки»), антитетичності людської уяви й правди реального життя («Ледові цвіти»), туги за волею України («Плач цвітів», «Обнова»), надії на її кращу долю («Гердан», «Осінь», «Верба»), самотності людини («Сумно одному»), скрутного селянського життя («Симфонія», «Щоб не тії гори»). Поезії в прозі, за Р. Піхманцем, «довели намір письменника йти в ногу з часом, бути емоційно й творчо суголосним епосі», підтвердили його хист «чутливого на болі й трагедії митця», а малі жанрові форми були натоді для нього «найбільш адекватні для вираження тривожно-мінливих настроїв світу» [10, с. 240].

Вагомий вплив на становлення творчої особистості письменника мав І. Франко, який, за спогадами Марка Черемшини, радив йому покинути поезію в прозі та «вернути до “Параски”, себто до мужиків» [18, с. 343]. Мемуарист мав тут на увазі коломийку про Параску, яку співав при зустрічі з Франком і яка припала йому до вподоби:

Ой пішов я до Параски лиш голі два разки –
А вона мені показує аж три перелазки:
«Оцим будеш заходити, а цим виходити,
А цим будеш утікати та як муть ловити» [18, с. 343].

Марко Черемшина прислухався до Франкової поради і, коли засновано «Літературно-науковий вісник» (1898), «виступив у ньому із своїми неореалістичними новелами з мужицького життя та залишив поезію в прозі» [18, с. 348]. На сторінках цього часопису молодий письменник надрукував свої новели «Святий Николай у гарті», «Хіба даруймо воду!» (обидві 1899), «Злодія зловили», «Раз мати родила», «Основини», «Більмо» (усі 1900). Михайло Рудницький згадував: «Без нього [Франка. – М. Л.], – говорив Черемшина, – я, може, і досі писав би якісь сентиментальні віршики на народні мотиви. [...] Франко вмів писати про все тоді, як я не вмів писати ні про що» [11, с. 162]. Микола Зеров уважав, що І. Франко, а також О. Маковей та М. Грушевський (тодішні редактори «Літературно-наукового вісника») застерегли Марка Черемшину «перед шаблонними образами, трафаретними засобами» [4, с. 182].

Марко Черемшина не припинив співпраці з журналом «Буковина – і своєрідним підсумком раннього етапу його творчості стала поява збірки «Карби» (1901), до якої включено 15 опублікованих раніше творів. Цією збіркою він відзначився як оригінальний новеліст, який разом із іншими молодими авторами з Галичини й Буковини (В. Стефаником, Лесем Мартовичем, О. Кобилянською) викликав

захоплення в письменницьких колах Наддніпрянщини. Плануючи видати альманах із творів, «друкованих у Галичині і, значить, нашій ширшій публіці не знайомих», М. Коцюбинський у листі до Володимира Гнатюка від 24 січня (6 лютого) 1904 р. писав: «Галичанам, звісно, перше місце. Тепер у вас в Галичині такі таланти появились, що заганяють у кут наших українських» [5, с. 308]. А М. Зеров, відзначаючи неповторне творче обличчя кожного з представників «Покутської трійці», стверджував: «Кожен із цих “докторів хлопістики” виробив собі власну і своєрідну манеру, а лінія літературного розвитку кожного з них – Мартовича від “Рудалю” до “Забобону”, Стефаника від перших новел до “Синів”, Черемшини від “Святого Николая у гарті” до “Верховини” – становить щось суцільне, органічне. Вирізнити в їх літературному доробку риси і смуги впливів значно тяжче, аніж у літературному набуткові Коцюбинського [...]». Серед галицьких прозаїків вони мимоволі звертають увагу своєю мистецькою міццю, своєю великою природною обдарованістю, і місце займають осібне, осторонь від усіх інших: вони досить далекі від Франкового протоколярного реалізму, від Бордуляка з його простодушністю та гуманізмом, від модерністів, як Яцків та А. Крушельницький (ранній, іще до “Рубають ліс”))» [4, с. 404].

У рецензії на збірку «Карби» М. Грушевський зазначив, що «духовий і літературний розвій» Марка Черемшини припав «на часи розвою нашої галицької модерни, і творчість Семанюка стоїть в тіснім зв’язку з нею, а в де чім можна бачити таки й виразні впливи її на нього. Розуміється, сама ся “модерна” ще стоїть перед нами *im Werden* [у розвитку. – М. Л.], і в ній лучаться й переплітаються дуже відмінні течії, як реалізм і символізм, психологізм і зверхній імпресіонізм» [1, с. 290]. Найкращими зі всіх творів збірки М. Грушевський визнавав ті, «де автор найменше дає своєї суб’єктивної закраски і взагалі найменше дає відчувати свою артистичну машинерію» [1, с. 291]. Марко Черемшина, на відміну од В. Стефаника, «далеко сильніший там, де пише якнайбільше об’єктивною, чисто реалістичною манерою, і ся манера, з певними характеристичними прикметами, досі мусить уважатися його спеціальністю» [1, с. 291–292]. Вони в основному на соціальну тематику, просякнуті співчуттям до селянина-гуцула та іронією з народних забобонів, що спостеріг Д. Донцов: «У Черемшини се співчуття іде в парі з легким відтінком комізму» [3, с. 307].

Михайло Грушевський відзначив органічність порушених тем і проблем:

«Автор виріс сам у селянській, гуцульській сфері і знає її дуже добре, розуміється, а що важніше – вміє спостерігати її характеристичні прикмети й малювати їх сильно й колоритно, так що гуцульська одежа не служить лише зверхньою прикрасою, локальним колоритом (*couleur local*), ужитим для більшої реальності комбінацій авторської творчості, а маємо в них справді сильно і вірно відданий образ гуцульського життя»; «Се, розуміється, важна заслуга й вартість автора, а zarazом перша й основна прикмета його літературної творчості – реалізм, народолюбний – демократичний і гуманний реалізм» [1, с. 291].

Під таким самим кутом зору оцінював збірку «Карби» і Д. Донцов: «Тлом йому послужило село, близьке й знайоме, але темою – взагалі людський біль, терпіння, пекло

життя, безвиглядна трагедія тих, які родяться, щоби вмерти, нерозгадана і глупа загадка буття, яку кождий творець розв'язував по-своєму...» [3, с. 306].

Назву збірці дало автобіографічне оповідання «Карби», психологічне, філософське, з наскрізним образом карбів, яке розпочинається вступом, виписаним характерною для Черемшини манерою «ліричного квітування» [4, с. 427], по суті, поезією в прозі: «У пригорщі брав би тото зелене село, леліав би, як дрібну запашну отаву, гладив би, як паву.

Дивіть, хитається межи горами, гей дубова колиска у віночку, чічки розкидає...» і т. д. [18, с. 24]. Мальовниче те село, проте зболене, засумоване, смертю позначене: поруч із «чічками» – «квітки на цминтарних, струпішілих хрестах», «співанки жалобні», а поряд із «колискою у віночку» – «деревище [домовина. – М. Л.] у мокрій ямі межи німими могилами» [18, с. 24]. Завдяки контрастності, що її добачив Д. Донцов («Барвистість – його друга прикмета. Він все добирає яскраво протилежних барв, що аж кричать у вічі. А те, що він різко уриває свій ефект, не даючи одній красці поволі перейти в другу, злитися з нею, – надає такої сліпучості його малюнків» [3, с. 321]), випрозорюється не так апологетизація села, як його філософізація. Воно – в одвічному єднанні життя й смерті, Еросу й Танатосу, високих поривань людської душі й ницости думок та вчинків. Приймайте його саме таким, «беріте та голубіте його, ану, pestіть та обіймайте!

Лиш варуйте [пильуйте. – М. Л.] серце, бо воно вам серце покервавить, глибоко покарбує» [18, с. 24]. Має цілковиту рацію Святослав Пилипчук у висновку про «фольклороцентричність» творів Марка Черемшини.

«Ні, – веде далі дослідник, – письменник не залежав від уснословесної традиції, не страждав на хворобу етнографізму (дієву вакцину від цієї хвороби винайшли його попередники), не намагався будь-що увібгати до літературного твору максимально можливий обсяг “народного добра”, а зумів вельми органічно, без жодної тінї штучності увести у текстуру чи не кожного свого художнього полотна відповідний фольклорний елемент, який у новому контексті авторської інтерпретації набував додаткових конотацій, виявляв неабиякий естетичний потенціал, оприявнював прихований сенсовий ресурс, ставав більш “вимовним”» [9, с. 173].

Таким вимовним стає у збірці образ карбів, що з'являється на порубцьованому, скривавленому серці молодого Петрика, котрого в дитинстві батьки віддали на виховання до дідуся й бабусі і котрий став їхнім пестунчиком. «Дід Дмитро і баба Настя Олексюки, яких звали в селі Микитюками» «як хранителі культурної пам'яті роду стали, умовно кажучи, патронами посвячувально-ритуальних дійств, що закінчувалися “народженням” нової людської істоти», – стверджував Роман Піхманець [10, с. 225]. Дід і баба, вів далі дослідник, передавали внукові «не так знання, як певні звичаєві норми, споконвічні етичні настанови й душевні якості» [10, с. 226]. Образ карбів, зауважити варто, став принаймні для молодого Марка Черемшини архетипним, про що свідчить хоча би спогад його дружини Наталії Семанюк: «Пам'ятаю: вбитий горем, блідий, приступив письменник до батьківської труни, рвучким напівсвідомим рухом зняв віко і застиг;

далі почав вирізувати на вікові гуцульські візерунки» [14, с. 52]. Як на труні батька, так випікав оті карби на деревищі села. Карби – наскрізний, соколярний символ, із танатичним зафарбленням, семантика якого сповнена реальними й містичними сенсами, антиномічністю життя і смерті, втратою колективних та індивідуальних моральних цінностей.

Петрик «розповідав нені, як йому добре у діда. Хвалився, що разом з дідом і бабою на лавиці обідає і разом вечереє» [18, с. 25]. «А ек ми, Петрику, загинемо, – казала якось на Великдень баба, – то ти будеш за дідову та й бабину душу давати, будемо менше карбів мати» [18, с. 27]. Образ карбів набуває ще одного значення – гріхів людських, глибоко в серці похованих, що в уяві хлопця виступали «темними, неясними, страшними ворогами його старині, вуйків, і тіток, і всього великого села» [18, с. 27]. По смерті діда «дйидя» забрав хлопця від баби й віддав до міської школи, чим завдав йому великого жалю: «Намагався той біль переболіти, тоту рану загоїти», але «болю не переболів, рани не загоїв», лиш «здригався і прокидався зі зболеним, карбованим серцем» [18, с. 27]. Бо «сам себе не пізнавав у панськiм плахтю», «соромився кожного кроку й утікав від людей» [18, с. 27]. Приїхавши на ферії в рідне село, відчув себе чужим: «На танці легіні брали Петрика межі себе, називали стриженим урльоппником і просили, аби танцював польки. Дівчата підсмішковувалися, здвигали плечима, із стрижакom танцювати соромились», а та, що кохала, Калина Несторієва, «наче за мерцем, за Петриком банувала» [18, с. 28].

Коли пішов якось із бабою по гриби, то застав їх злісний, штовхнув бабу, аж вона впала, а Петрик не посмів її захистити. А на слова лісничого «Встидзь се, пан, зе старов хлопков гжиби збіраць, пан гімназияста!», відчув, як «в його серце новий карб врїзувався» [18, с. 29] – кривди й несправедливості, а ще, мабуть, сорому за мовчанку перед «паном» злісним.

На смертній постелі баба бачила перед собою карби, відганялася від них, а неня пояснювала, що «перед смертев кождому карби показуютси, на душу чікають»: «шо грїх, то все карб на палици у Пана Бога, та й на души карб», бо «ек душа на тот світ приходит, то єї карби уже пораховані, уже муки терпіти має», отже, «за кождий карб граба кару приймити» [18, с. 30]. Коли ж бабині очі «ледом замерзали», то ті карби «зірвалися і роєм за душею гнали, з хати вилітали», а потім назад верталися «голими ножами і викроювали у Петриковім серцю карби, котрі ніколи не загояться і не заростуть панським салом» [18, с. 30]. Оповідання «Карби», за спостереженням М. Грушевського, – заспів до збірки, який «борше міг бути вилучений осібно», написаний «в тоні ліричної поезії, в тім модернім стилі, й може служити характеристикою для цілої другої групи оповідань Семанюка – місцями випав він гарно, поетично, жалісно, місцями – натягнено, темно, незрозуміло, недбало» [1, с. 294].

Серце юнака, пошрамоване бабиними карбами, здатне побачити оте «зелене село» з його любовістю й смертю, radoщами й туском, правдою та кривдою. Так, старий Чюрей (образок «Дід») накладає на себе руки після важкої сварки з донькою та зятем, котрим записав хату («такий мав розум») і котрі тепер звинувачують його у пияцтві й

марнотратстві і важко б'ють: «То за ту царинку маєш, діду, позавуш, а за цес бурдей межі ребра»; «за коновочьку маєш, діду, межі очі, аби-с знав, ск працю пропивати» [18, с. 31]. У фіналі твору «Ніч придавила землю, аби не корнелася. Усе село вирівнялось, гей мочуло. Тьма усе позакривала: і низькі гуцульські хатки, і високу церкву, і голодних голаків, і маржинку, і... тіло старого Чюрея перед його хатою» [18, с. 32].

Сюжет образка «Раз мати родила» нагадує драму І. Франка «Украдене щастя». Нерішучий селянин Юсип наслідують-таки підняти руку на жандарма, котрий вчащає до його жінки, але як догурити кривдникові, не знає. «Та й ймив за мантлю та лиш потермусав та й, аді, по всему...» [18, с. 41] – розповідає його товариш Лук'ян, та навіть за таку «провину» («когутек» (жандарм) заковує гуцула в кайдани. Не маючи що взяти з хати убогого Курила Сівчука, езекутор конфіскує давню ікону святого Миколая («Святий Николай у гарті»)¹. Темнота, культурна відсталість та упередженість гуцульського села поступово долаються завдяки просвітницькій праці молодой вчительки, улюблениці дітей, котрі, зрештою, мимоволі розв'язують конфлікт, що виник між нею та їхніми батьками («Хіба даруймо воду!»). Селяни нарікають на те, що відколи біля школи викопано криницю, у їхніх криницях води не стало: «Школа відокрала нам воду!» [18, с. 47]. Із твердим наміром ідуть засипати шкільну криницю, проте назустріч вибігають їхні діти, навперебій хвалячи вчительку, і... кудись зникає рішучість «бадіків»: «Таки так, що хіба даруймо воду!» [18, с. 49]. Маючи на увазі два останні твори, Ростислав Чопик зауважив, що «свій потяг до лірики Черемшина хоче приборкати анекдотом. Як Стефанік, котрому асистували у цьому письмові та усні дотепи гімназійального приятеля Мартовича» [19, с. 33].

В опис забави молоді на похороні Ілашки («Грушка») вплетено голосіння її доньок і гірка сповідь чоловіка-п'яниці, який довів дружину до смерті, а сім'ю до повного зубожіння. «Хоть би-с людям розповіла, що-сми марнотратця, п'єного остатний, я не заперечю. Най твоє слово у платину ховаю, най си ще раз каю. [...] Ілаша схопив той старечий, рідкий плач, що раз у життю звалює мужика, як грім деревину, а довкола ляк, сум і вогонь розмітує» [18, с. 52]. Паралельно з моральною лінією в новелі розгортається інша – еротична, характерна для гуцульських похоронних звичаїв. «Цей похоронний обряд, – влучно спостерегла Олександра Салій, – найвища нота, епілог містичного єднання, коли на порозі смерті молодь ворожить, щоб дізнатися про свою долю і суджених» [12, с. 99]. Тим-то другим лейтмотивом лунають в образку слова трембітаря Гнатка, котрий у перерві між повідомленнями про смерть (біля хати покійника грали трембіти, оголошуючи про кінець життя) раз у раз повторював, «усміхнений, цікаву, веселу новину: “Василина піде за Федя, Гафія за Леся, Калина за Михяла, а Одокія за Гната. Так випало на Ілашчиній грушці, так сповнитися має”» [18, с. 53].

У центрі новели «Злодія зловили» – малий Юра Приймаків, сирота, бо «по Відорщах [Водохрещі, Йордані. – М. Л.] умер йому дьидя, відтак за дьидем не забарилася няня, а відтак забрали жиди всю відумерщину» [18, с. 53]. Усім у селі байдуже до нього: «Ніхто його не питає, чи їв він, чи спав, чи має сорочечку. Ніхто ані раз!» [18, с. 53].

¹ У гарті – в арешті.

Коли вкотре хлопчика охопило гостре відчуття голоду, то «він забув, де він, прикляк корові до вим'я, пригорнув дійки до своїх засохлих уст і ссав один за другим, ссав без тям» [18, с. 55]. Тоді застала його газдиня і біла жорстоко («по тварі, по ногах, по череві» [18, с. 56]), бив і газда, а тоді всі сусіди вкупі обстригли йому волосся, бо так заведено карати злодія. «Самого мене, – писав М. Грушевський, – вже вражає в нім полювання на ефект, певна прибільшена сенсаційність, сентиментальність, що власне, антиципуючи, зменшує враження» [1, с. 293]. Проте не про враження, не про сенсаційність ідеться Маркові Черемшині. Радше про співчуття до знедоленого сироти та про цілковиту байдужість оточення.

Старий самотній Митро Олійник («Лік») єдиним засобом від важкої хвороби вважає смерть. Візит до лікаря тільки переконає його в тому: «А як їхали попри цминтар, то Дмитро гейби зі сну пробудився і показував сухою рукою на могили.

– Брачіку Про', аді, де мій лік!» [18, с. 60].

Стара баба, «така, гей хрущик, маленька, як грудочка глини під тичкою, як маціцька каблучка межи стовпом а землею» [18, с. 61], ледь у змозі ходити, змушена йти в далеку дорогу до нотаря, аби скасувати заповіт, адже син збиткується з неї, «за пометіне має» («Бабин хід»). Та чи здатна щось змінити слабовита жінка в цьому світі? Таж «ледь-ледь вітер повіє, ледь-ледь вода камінці постручує, то й слід загине по бабі та й по бабинім ході» [18, с. 62]. Молода покритка («Зведениця») з острахом повертається в рідне село з міських заробітків з дитиною на руках – і в монолозі моделює гірке майбутнє: «А буду в село входити, а люди на мене зиратися будут. Будут за мнов у пальці свистати, будут спирати та гійкати» [18, с. 63], а «ненька за кіски буде мене тримати, а дьидик буде за ніжку внучку брати та й ме мні бити, душі надслухати» [18, с. 64]. Таку ганьбу стерпіти їй буде несила, тож – «піді собі глибокого плеса шукати» [18, с. 64]. І. Денисюк кваліфікував цей твір як «драматургічну сценку», «етюдик» – «як експеримент психологічної новели, з одним-єдиним персонажем і його піснею душі» [2, с. 118].

Сюжет оповідання «Основини» побудовано на народному повір'ї: газдиня Семениха закладає підмурівок нової хати, скликає сусідів-бадіків на допомогу та й на частування, дяк читанням Псалтиря разом із майстром Никифором виганяють «нетрудного»: «Скапайси, нечеста сило, скапайси, ек ця свічка скапуєси!» [18, с. 67]. Пригощаючи всіх, Семениха розповідає про свою судову тяганину за стару хату та про подорож аж до самого Відня в пошуках справедливости. На переконання оповідачки, тягатися з владою, шукати адвокатів, подавати все нові позови жінку під'юджував «нечистий». Слухачі сумніваються в правдивості її історії, зрештою, сама Семениха про жодну деталь певно розповісти не може: «Аді, сама не знаю, ци то такий сон я мала, ци мні блудом водило» [18, с. 71].

Зубожіла до краю родина змушена віддати в найми лісничому підсліпувату доньку, хоча й знає, що їй загрожує безчестя («Більмо»). М. Грушевський вважав цей твір найбільш талановитим і характеристичним для автора, одним із найцінніших утворів сучасної української літератури.

«Виразистий, сильний образ робить тим сильніше враження, що автор вистерігається всяких пояснень, всяких рефлексів від себе. [...] Д[обродій] Семанюк здавлює в собі зарівно і крик болю при сцені визиску й поневірки, напр., оповідаючи про жидівську напасть, і рефлeksi сумного гумору, коли каже, напр., родині застановлятися над щастям, яке спадає на неї з наймом дівчини, і сі чи прикрі, чи жалісні, чи іронічні пасажі викликають тим сильніший ефект, що його не антиципує висказ, коментар, рефлекс автора» [1, с. 292].

Захмелілий оповідач новели «Горнець», близької до анекдоту з гірким пуантом, у всіх своїх нещастях звинувачує однойменний предмет побуту: «Знав-сми зайді послухати, знав-сми жінку заситити, а не знав-сми горщик з хати вікинути. Тіму-сми лайдак, п'єнюга остатний» [18, с. 82]. Бо коли захворіла дружина, то хтось нарадив йому зварити їй курятини, і «жінка на другий день очі замкнула» [18, с. 82]. Образок «Чічка» – це плач селянина над умерлим конем, засобом сякого-такого заробітку. Цілковито виснажена і недоглянута, шкапа не витримала важкої праці й упала серед дороги. «То такими-сми ті отавами візимував, то так-сми ті, Чічко, вікохав? – лементує над нею господар. – То аби-с знала, єкому-с газді п'єтнаціть рік гарувала, аби-с темила. Не кривдуйся на мні, моя Чічко, не кривдуй, шо ти упаласи в пусті руки, у лєцтий [останній, найгірший. – М. Л.] рід!» [18, с. 83]. Газда таки справедливо картає себе за смерть коня, про що свідчить початковий натуралістичний опис агонії тварини, у якої «кудли паршивої необліненої шерсті мокріські від поту», «на задніх стегнах і на боках запалого черева звисають здохлими селедцями жмутки гною», «на хребті ятриться рана», «хвіст судорожно тріпається», «закаправлі очі накрилися повіками» тощо [18, с. 82]. Важкі нестатки та недбалство гуцула призвели до того, що він тепер «страшно боїться своєї бесіди, що нею повістуватиме домівці про Чічку» [18, с. 85]. Ба й більше: «Ані місяць, ані зорі не хотіли дивитися, як коновкар вітатися ме із своєю челядкою» [18, с. 86]; «таке темне зробилося надворі небо, гей сажа, що вихоплюється з диму фамілійної ватри» [18, с. 87]. «Коли поставити вряд “Діда”, “Зведеницю”, “Чічку”, “Грушку”, – рефлексував Р. Чопик, – ми почуєм суцільний протяжний плач. Це не оповідання – хіба приповідання. І не новели: замість стрімкого розвитку дії – сама лиш розв'язка, що до того ж не є несподіваною. [...] Це голосіння – жанр, органічно умотивований під пером гуцула» [19, с. 34]. Голосіння тут – субжанр, котрий відкрив для письменника нові можливості фрагментарної прози.

Тему рекрутчини порушено в новелі «На Боже», психологічній новелі настрою, яка за формою нагадує потік свідомості [10, с. 254]. Мати в церкві молиться за сина й дає «на Боже», щоб не було війни: «Молилася за синове здоров'є, аби у воську кулі його обминали, аби не умер тамки» [18, с. 87]. Водночас у її свідомості впливають слова односельця, що «єк найєсніший тато є добрий, шьо го неприятіл не роз'юшит, то він войни не зробит, най сараки вояки відтановлєютси» [18, с. 88]. Отже, до молитов за сина додає прохання «за тісарську землю, аби родила, та й за маржинку, та й за здоров'є, та й аби ніхто не роз'юшив найєснішого тата» [18, с. 89].

«Лише більше уваги для життя, для його проблем, – радив Маркові Черемшині М. Грушевський, – а менше полювання за зверхніми ефектами, за готовими шаблонами,

а буде добре» [1, с. 295]. Проте порада рецензента Черемшина не послухав, «зробив по-своєму», і в наступних творах після довгої перерви, на слухний погляд М. Зерова, «розвинув саме цей небезпечний, суб'єктивно-ліричний момент. На тому він не програв анітрохи, навпаки, виграв; тільки нові повоєнні оповідання виявили повною мірою його письменницьку своєрідність» [4, с. 406].

Дмитро Донцов схематично, але точно окреслив траєкторію розвитку Черемшининою прози:

«Від кульгикаючого реалізму перших новель – до свійського імпресіонізму останніх; від невиразної еротики (“Зарікайся мід”) – до яскравої й зрілої, від сумовитого й нерішучого – до невблаганного драматизму, від несмілої іронії – до картаючого сарказму й “замерзлого сміху”, від “муравлиного” патосу – до патосу активного (“Писанка”) – ось діапозони таланту Черемшини, який так несподівано зломилася смерть, а який міг би дати нам ще великі і несподівані звороти» [3, с. 321].

Безперечно, ці діапозони таланту беруть початок від ранньої його творчості.

Список використаної літератури

1. *Грушевський М.* Йван Семанюк (Марко Черемшина). «Карби». Новели з гуцульського життя. Чернівці, 1901, ст. 141 [Рец.] // Грушевський М. Твори: у 50 т. Львів: Світ, 2008. Т. 11. Серія «Літературно-критичні та художні твори». Літературно-критичні праці (1883–1931). «По світу». С. 290–295.
2. *Денисюк І.* Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Львів, 2005. Т. 1. Літературознавчі дослідження. Кн. 2. С. 115–122.
3. *Донцов Д.* Марко Черемшина // Літературно-науковий вісник. 1927. Т. 93. Кн. 7/8. С. 305–322.
4. *Зеров М.* Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2. Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 401–435.
5. *Коцюбинський М.* Твори: в 7 т. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 5: Листи (1886–1904). 432 с.
6. *Легкий М.* Поетика одного циклу Марка Черемшини: деякі реконструкції та спостереження // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Львів, 2004. Вип. 12. Ювілейний збірник на пошану члена-кореспондента НАН України Миколи Ільницького. С. 347–352.
7. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Автор-укладач Ю. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1: А–Л. 608 с.; Т. 2: М–Я. 624 с.
8. *Мельник О.* Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація. Київ: Наукова думка, 2011. 296 с.
9. *Пилипчук С.* «Грушка» від Черемшини: новела з карбами фольклорного слова // Українське літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2020. Вип. 85. С. 172–179.
10. *Піхманець Р.* Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. Київ: Темпора, 2012. 580 с.
11. *Рудницький М.* Письменники зблизка (спогади). Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1958. 171 с.

12. *Салій О.* Похоронний обряд «Грушка» у гуцульському тексті Михайла Коцюбинського, Марка Черемшини і Петра Шекерика-Доникова // Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово. 2022. № 17 (65). С. 96–105.
13. *Салій О.* «Сей край невичерпаної красоти»: гуцульський текст в українській художній прозі кінця XIX – початку XX століття. Київ: Наукова думка, 2018. 326 с.
14. *Семанюк Н.* Співець Гуцульщини: спогади про Марка Черемшину. Ужгород: Карпати, 1970. 99 с.
15. *Стефаник В.* Іван Семанюк (Марко Черемшина) // Стефаник В. Камінний хрест. Харків: Фоліо, 2013. С. 247–249.
16. *Франко І.* Українсько-руська література і наука в 1899 році // Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у 50 т. Київ: Наукова думка, 2011. Т. 54. Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці. 1896–1916. С. 245–250.
17. *Франко І.* Зібрання творів: у 50 томах. Київ: Наукова думка, 1976–1986.
18. *Черемшина Марко.* Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. Київ: Наукова думка, 1987. 448 с.
19. *Чопик Р.* Диптих про «Покутську трійцю». II. Карби і кафлі Марка Черемшини (синтеза) // Чопик Р. Переступний вік. Українське письменство на зламі XIX – XX ст. Львів – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. С. 32–55.

References

1. Hrushevskiy, M. Yvan Semaniuk (Marko Cheremshyna). “Karby”. Novely z hutsulskoho zhyttia. Chernivtsi, 1901, st. 141 [Rets.]. *Hrushevskiy M.* (2008). *Tvory: u 50 t. T. 11. Seriya “Literaturno-krytychni ta khudozhni tvory”*. Literaturno-krytychni pratsi (1883–1931). “Po svitu”. S. 290–295. Lviv: Svit, Ukraine.
2. Denysiuk, I. (2005). Zhanrovo-stylova spetsyfi ka prozy Marka Cheremshyny. *Denysiuk I. Literaturoznachchi ta folkliorystychni pratsi: u 3 t., 4 kn. T. 1. Literaturoznachchi doslidzhennia*. Kn. 2. S. 115–122. Lviv, Ukraine.
3. Dontsov, D. (1927). Marko Cheremshyna. *Literaturno-naukovy visnyk*. 1927. T. 93. Kn. 7/8. S. 305–322. Lviv, Ukraine.
4. Zerov, M. (1990). Marko Cheremshyna i halytska proza. *Zerov M. Tvory: u 2 t. T. 2. Istoryko-literaturni ta literaturoznachchi pratsi*. S. 401–435. Kyiv: Dnipro, Ukraine.
5. Kotsiubynskiy, M. (1974). *Tvory: v 7 t. T. 5: Lysty (1886–1904)*. 432 s. Kyiv: Naukova dumka, Ukraine.
6. Lehkyi, M. (2004). Poetyka odnogo tsyklu Marka Cheremshyny: deyakі rekonstruktsiyi ta sposterezhennia. *Ukrayina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist*. Vyp. 12. Yuvileinyi zbirnyk na poshanu chlena-korespondenta NAN Ukrayiny Mykoly Ilnytskoho. S. 347–352. Lviv, Ukraine.
7. *Literaturoznachcha entsyklopediya* (2007): u 2 t. / Avtor-ukladach Yu. Kovaliv. T. 1: A–L. 608 s.; T. 2: M–Ya. 624 s. Kyiv: VTs «Akademiya», Ukraine.
8. Melnyk, O. (2001). Modernistskyi fenomen Mykhaila Yatskova: kanon ta interpretatsiya. 296 s. Kyiv: Naukova dumka, Ukraine.
9. Pylypchuk, S. (2020). «Hrushka» vid Cheremshyny: novela z karbamy folklornoho slova. *Ukrayinske literaturoznavstvo*. Vyp. 85. S. 172–179. Lviv: LNU imeni Ivana Franka, Ukraine.

10. Pikhmanets, R. (2012). Iz pokutskoyi knyhy buttia. Zasady tvorchoho myslennia Vasylia Stefanyka, Marka Cheremshyny i Lesia Martovycha: monohrafi ya.580 s. Kyiv: Tempora, Ukraine.
11. Rudnytskyi, M. (1958). Pysmennyky zblyzka (spohady). 171 s. Lviv: Knyzhkovo-zhurnalne vyd-vo, Ukraine.
12. Saliy, O. (2022). Pokhoronnyi obriad «Hrushka» u hutsulskomu teksti Mykhaila Kotsiubynskoho, Marka Cheremshyny i Petra Shekeryka-Donykova. *Prykarpatskyi visnyk Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Slovo*. 2022. № 17 (65). S. 96–105. Ivano-Frankivsk, Ukraine.
13. Saliy, O. (2018). «Sei krai nevycherpanoyi krasoty»: hutsulskyi tekst v ukrainskiy khudozhniy prozi kintsia XIX – pochatku XX stolittia. 326 s. Kyiv: Naukova dumka, Ukraine.
14. Semaniuk, N. (1970). Spivets Hutsulshchyny: spohady pro Marka Cheremshynu. 99 s. Uzhhorod: Karpaty, Ukraine.
15. Stefanyk, V. (2013). Ivan Semaniuk (Marko Cheremshyna). *Stefanyk V. Kamynnyi khrest*. S. 247–249. Kharkiv: Folio, Ukraine.
16. Franko, I. (2011). Ukrayinsko-ruska literatura i nauka v 1899 rotsi. *Franko I. Dodatkovy tomy do Zibrannia tvoriv u 50 t.* T. 54. Literaturoznachchi, folklorystychni, etnohrafy chni ta publitsystychni pratsi. 1896–1916. S. 245–250. Kyiv: Naukova dumka, Ukraine.
17. Franko, I. (1976–1986). Zibrannia tvoriv: u 50 tomakh. Kyiv: Naukova dumka, Ukraine.
18. Cheremshyna, Marko (1987). Novely. Posviaty Vasylevi Stefanyku. Ranni tvory. Pereklady. Literaturno-krytychni vystupy. Spohady. Avtobiohrafy ia. Lysty. 448 s. Kyiv: Naukova dumka, Ukraine.
19. Chopyk, R. (1998). Dyptykh pro «Pokutsku triitsiu». II. Karby i kaf i Marka Cheremshyny (synteza). *Chopyk R. Perestupnyi vik: Ukrayinske pysmenstvo na zlami XIX – XX st.* S. 32–55. Lviv – Ivano-Frankivsk: Lileya-NV, Ukraine.

Микола Легкий – доктор філологічних наук, завідувач відділу франкознавства, старший науковий співробітник Інституту Івана Франка НАН України (вул. М. Драгоманова, 18, Львів, 79005, Україна); професор кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка (вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна).

Mykola Lehkyi – Dr. Sc. (Philology), Senior Research Associate, Ivan Franko Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine (18 Drahomanova Str, Lviv, Ukraine, 79005); Professor, Department of the Theory of Literature and Comparative Literature, Lviv Ivan Franko National University (1 Universytets'ka Str., Lviv, 79000, Ukraine).

E-mail: lehkyi_m@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7053-402X>.

FROM “THE MULTICOLOURED BOUQUET OF INDIVIDUALS”: CREATIVE IMAGINARY WRITINGS OF MARKO CHEREMSHYNA OF THE EARLY PERIOD IN THE CONTEXT OF LITERARY RESEARCH AT THE TURN OF THE CENTURY

Mykola LEHKYI

The article highlights the specificity of Marko Cheremshyna's individual style in the context of Ukrainian prose of the late 19th – early 20th centuries, which the study **aims at**.

Scholarly novelty. Having embarked on his creative path with romantic stories in the style of Yurii Fedkovych, the writer found his own unique individual style in the collection *Karby* [Notches] – with “lyrical flowering”, philosophizing the Hutsul village of that time, picturesque, but painful, sorrowed, in the eternal union of life and death, Eros and Thanatos, the high aspirations of the human soul and the baseness of thoughts and actions. The notches (“karby”) is an all-pervasive, falcon-like symbol whose semantics is full of real and mystical meanings: philosophical, mortal, psychological, moral and ethical.

To highlight the specificity of Marko Cheremshyna's creative manner, biographical, cultural-historical, comparative and hermeneutic **methods** were used.

The researcher **concluded** that the stories, short stories, and illustrations of the *Karby* [Notches] collection are characterized by a minor, less often ironic tone, genre diversity, a tendency to fragment existence, an interest in individual and collective psychology, significant lyricism of an epic exposition, and poeticization of a mountain landscape.

Keywords: individual style, literary process, philosophizing, falcon symbol, fragmentation of existence, lyricism, poeticization, Hutsul village.

Стаття надійшла до редколегії: 08.03.2024.

Прийнята до друку: 24.02.2025.